

*Ismael-Pascual CHIVA i MOLINA*

---

L'EFECTE DE LA REALITAT.  
RECURSOS D'ENGANY, POSADA EN ESCENA I  
REALITZACIÓ EN DOS FALSOS DOCUMENTALS  
TELEVISIUS EMESOS A CATALUNYA:  
*CAMALEÓ I OPERACIÓN PALACE.*

*Treball de Fi de Màster*  
*dirigit per*  
*Raquel CRISÓSTOMO GÁLVEZ*

*Universitat Abat Oliba CEU*  
**FACULTAT DE CIÈNCIES SOCIALS**  
*Màster Universitari en Postproducció Audiovisual*  
*Departament de Ciències de la Comunicació*

---

2016



## **Resum**

La irrupció de la falsedat documental a la televisió catalana i, per extensió, a l'espanyola, ha forçat els telespectadors a replantejar-se la seva manera d'entendre els continguts que consumeixen a través del mitjà, sobretot perquè aquesta se serveix de les característiques típiques del documental convencional per tal de fer versemblant un relat inventat, parcialment o total. Amb aquest treball pretenem assenyalar quins són els trets que es figuren al servei de la falsedat en dos falsos documentals que versen sobre una mateixa temàtica.

## **Resumen**

*La irrupción de la falsedad documental en la televisión catalana y, por extensión, en la española, ha obligado a los telespectadores a replantearse su forma de entender los contenidos que consumen a través del medio, sobre todo porque ésta se sirve de las características típicas del documental convencional para hacer creíble un relato inventado, parcial o totalmente. Con este trabajo pretendemos señalar cuáles son estos rasgos que se ponen al servicio de la falsedad en dos falsos documentales que versan sobre un mismo tema.*

## **Abstract**

*The emergence of the false documentaries into Catalan and Spanish television, has forced to rethink the way TV viewers understand the programs they watch. Mainly because these false documentaries use the documental characteristics in order to make credible partially or completely unreal stories. Within this research we want to highlight the characteristics used in false documentaries. Concretely it concerns two samples.*

## **Paraules claus / Palabras claves / Keywords**

Fals documental — Camaleó — Operación Palace — Falsedat audiovisual — Televisió

Falso documental — Camaleó — Operación Palace — Falsedad audiovisual — Televisión

False documentary — Camaleó — Operación Palace — Audio-visual falsehood — Television

## Sumari

Introducció .....	6
1. Objectius .....	8
2. Marc teòric.....	9
2.1 Aproximació a la definició de documental .....	9
2.1.1 Etimologia .....	9
2.1.2 Entre la ficció i la no-ficció.....	9
2.1.3 Cap a una definició de documental.....	10
2.2 Narrativa documental .....	15
2.2.1 Estratègies narratives segons les modalitats de producció documental de Nichols .....	16
2.3 El fals documental .....	20
2.3.1 Breu cronologia del fals documental .....	22
3. Metodologia .....	26
4. Anàlisi .....	27
4.1 <i>Camaleó</i> .....	27
4.1.1 Context polític .....	27
4.1.2 Context comunicatiu.....	28
4.1.3 Repercussió .....	29
4.1.4 Recursos d'engany utilitzats a <i>Camaleó</i> .....	30
4.1.5 Posada en escena i realització a <i>Camaleó</i> .....	31
4.2 <i>Operación Palace</i> .....	32
4.2.1 Context polític .....	32
4.2.2 Context comunicatiu.....	33
4.2.3 Repercussió .....	35
4.2.4 Recursos d'engany utilitzats a <i>Operación Palace</i> .....	36
4.2.5 Posada en escena i realització a <i>Operación Palace</i> .....	37

4.3 Comparança entre els dos falsos documentals respecte dels recursos que han mobilitzat.....	38
5. Conclusions i línies de investigació futures .....	40
Bibliografia .....	42
Filmografia .....	58

## Introducció

Des dels mateixos inicis del cinema, molts realitzadors han tractat de representar la realitat tal com és. En altres paraules, han volgut esborrar la seva presència, i la del mitjà cinematogràfic, per tal que l'espectador senti que les imatges que són projectades al davant seu són, senzillament, la realitat. En aquest sentit, el cinema dels orígens, on hi predominava la mostració, perseguia, precisament, mostrar el món tal com és.

Tanmateix, el coneixement sobre el cinema, i sobre l'audiovisual en general, que hem acumulat al llarg del segle XX, ens ha fet veure que aquesta pretensió d'objectivitat de les imatges és inassolible. Sempre hi haurà, per petita que sigui, una decisió humana darrere d'elles: l'enquadrament, l'objectiu emprat per a la captura, la il·luminació, el suport de gravació, ... Decisions d'aquesta mena desvirtuaran en qualsevol cas l'esperit objectivista dels realitzadors.

Nogensmenys, el cinema va engendrar un gènere l'objectiu del qual era transmetre la realitat en la seva més pura essència: el documental. Per tal d'aconseguir-ho, i com veure més detalladament en aquest treball, va implementar les eines objectives pròpies de la ciència o de l'economia, tot i que això no suposà mai la desaparició del paper del director en l'elecció subjectiva de les imatges.

Amb el temps, al documental li va sorgir una mena de paràsit anomenat fals documental. I precisament al voltant d'ell anem a centrar el nostre treball. Sota el títol *L'efecte de la realitat. Recursos d'engany, posada en escena i realització en dos falsos documentals televisius emesos a Catalunya: Camaleó i Operación Palace* presentem un estudi sobre la presència de la falsedat documental al mitjà televisiu.

El nostre principal objectiu, en aquest punt, és analitzar els mecanismes que es mobilitzen per a que una història completament o parcial inventada es pugui fer passar per real i, al mateix temps, sigui presa per certa pels espectadors de la mateixa. Entenem la complexitat i la magnitud d'aquesta tasca i, per això, ens hem centrat en dos casos concrets, separats prudentment en el temps, que versen sobre una mateixa qüestió. Pel mateix motiu, hem jutjat adequat utilitzar una metodologia qualitativa, en el sentit que no seria viable analitzar tots i cadascun dels falsos documentals existents per a extraure dades quantitatives sobre la seva naturalesa.

A continuació, en el punt següent, passem a plantejar d'una manera més extensa els objectius en el seu conjunt.



## 1. Objectius

El present treball té com a objectiu primordial analitzar com un fals documental televisiu que s'ajusti en aparença a un forma preestablerta d'informació audiovisual, independentment de quina sigui aquesta, pot resultar vertader per a l'audiència. Al fil d'açò, també ens plantejem determinar la mesura en la qual uns mateixos recursos d'engany poden ser ficats al servei de posades en escena i d'estils de realització diferents amb la mateixa finalitat de fer vertader per al públic allò que és una construcció guionitzada.

Per tal de dur a terme aquest estudi hem jutjat adequat seleccionar falsos documentals que tractin sobre un mateix tema. En aquest cas, hem elegit el tema dels cops d'estat i hem escollit, per una banda, el primer capítol de la sèrie *Camaleó* (TVE Catalunya, 1991) sobre un suposat cop d'estat a la Unió Soviètica i, per l'altra, *Operación Palace* (Jordi Évole, 2014), al voltant dels fets del cop d'estat del 23 de febrer de 1981 a l'Estat Espanyol. En aquest sentit, volem determinar si el motor que els ha motivat ha estat el mateix o, en canvi, persegueixen objectius diferents, a pesar d'emprar el mateix etiquetatge audiovisual.

L'interval de temps transcorregut entre la realització d'un i altre fals documental ens permet també assolir un altre dels nostres objectius. I és que el grau de desenvolupament que les Tecnologies de la Informació i la Comunicació (TIC) han assolit en l'actualitat, ha suposat que la percepció de l'audiència cap al que apareix en la televisió hagi canviat de manera substancial en un espai relativament petit de temps. Per això, a través de l'anàlisi d'aquests dos falsos documentals podem determinar com l'augment exponencial d'eines de comunicació a l'abast de l'audiència ha condicionat el plantejament i les eleccions de posada en escena i de realització d'un audiovisual front a l'altre.

En la mateixa línia que l'objectiu anterior, l'augment dels canals i de les eines a l'abast de l'audiència el 2014 respecte de 1991 ha propiciat que els ciutadans tinguin una major cultura audiovisual. Així doncs, també pretenem comprovar com la major riquesa audiovisual dels telespectadors ha pogut influir en les repercussions i en les crítiques envers dels dos productes aquí estudiats.



## 2. Marc teòric

### 2.1 Aproximació a la definició de documental

#### 2.1.1 Etimologia

Des dels inicis del cinema, francesos i anglesos, i un poc més tard també els nord-americans, utilitzaren els termes *documentaires* i *documentary* respectivament per a fer referència a les pel·lícules de no-ficció vinculades d'una manera o altra amb la realitat (Cock, 2012: 129-130). Ambdues paraules deriven de *document* (OED, 2003; CNRTL, 2006), mot també existent en la nostra llengua i que el Diccionari de la Llengua Catalana defineix com “escrit original o oficial que serveix de base, de prova o de suport d’alguna cosa” (IEC, 2007). *Document* deriva al seu torn del llatí *documentum*, “escrito en que constan datos fidedignos o susceptibles de ser empleados como tales para probar algo” (Mamblona, 2012: 32).

Així doncs, el documental audiovisual pretén ser un document en sí mateix, un transmissor fidel de la realitat recolzat per una *matèria prima objectiva* (Romaguera, 1999: 50). Per això assumeix com a propi el *discurs de sobrietat* que caracteritza altres sistemes de no-ficció, com ara la ciència o l’economia, i abraça l’esperit de connectar amb la realitat de manera directa, immediata i transparent (Nichols, 1997: 32). No obstant això, sempre ha estat considerat de rang inferior respecte dels altres sistemes, ja que la pressuposada objectivitat queda diluïda per l’acció de l’autor implícit, el qual és un ens subjectiu (Romaguera, 1999: 50). En conseqüència, podem afirmar que el “documentary is not a reproduction of reality, it is a *representation* of the world we already occupy” (Nichols, 2001: 20). ““To confuse a document with a documentary film is a serious error in categorization” (Plantinga, 2009: 3).

#### 2.1.2 Entre la ficció i la no-ficció

Tradicionalment, el cinema narratiu ha distingit entre pel·lícules de ficció i pel·lícules documentals, entenent com documentals totes aquelles no ficcionades (Pérez, 2006: 78). En aquest sentit, també s’ha emprat el terme no-ficció com a sinònim de documental (Casas, 2006: 97). Així doncs, tenint en compte aquesta distinció primigènica, diríem que, idealment, el cinema documental és “aquel que restituye la realidad, que muestra lo que describe sin interferencia alguna del realizador en una realidad existente” (Mesa, 2009: 233). Un “film que no és de ficció i té una finalitat informativa, cultural o didàctica” (IEC, 2007). “La película que aborda la realidad en vez

de una ficción, que trata de transmitir la realidad tal como es en vez de alguna versión ficticia de la misma” (Koningsberg, 2004: 175).

Però en l'actualitat “el término *documental* es insuficiente para designar la sorprendente diversidad de trabajos que se están realizando” (Breu, 2010: 12) i aquesta sinonímia entre documental i no-ficció es trenca. Per tant, convé més parlar d'un cinema de ficció enfront d'un cinema de no-ficció, amb una frontera no gaire ben definida entre tots dos (Gallego i Martínez, 2014: 29). El documental, com a conseqüència de l'evolució de les formes de representació, queda desplaçat a un terreny d'indefinió entre la ficció i la no-ficció, perquè ara alguns realitzadors ens proposen “Asumir la subjetividad para llegar a comprender la realidad social” (Sellés, 2008: 7). El fals documental és un dels tipus de documental on veiem més clarament aquest procés d'integració i d'hibridació entre ambdues bandes (Monterde, 2009: 39). Al fil d'aquests debats teòrics, el cineasta nord-americà Errol Morris afirmava que:

No me preocupa que la gente discuta interminablemente acerca de las diferencias entre cine documental y cine de ficción. Para mí, no se trata tanto de buscar las diferencias entre ambos, pues no hay una línea que los separe, sino entre lo controlable y lo incontrolable

(Goldsmith, 2003: 105).

Murray, per la seva part, assegura que encara distingim entre documental i ficció perquè “in its culturally constructed sense, documentary film commands respect as a vehicle of information and education” (Murray, 2015: 357). Hui dia, fins i tot, ja hi ha autors que consideren el documental com un gènere de ficció (Hernán, 2010 : 461). Ja ho deia Gauthier: “La distinción entre documental y ficción (...) no tendría sentido más que si el documental garantizase una adecuación absoluta con la realidad (...) El documental (...) es ficción” (Gauthier, 1995: 244).

Però el fenomen de convergència i integració que estem assenyalant no és nou. El 1978 ja ho advertí Winston: “The line between documentary and fiction film is tenuous (...) Both, wittingly or unwittingly, embody a viewpoint” (Winston, 1978: 14).

### 2.1.3 Cap a una definició de documental

Molts autors han tractat d'enunciar una definició de documental. Però la dificultat de definir on s'acaba la ficció i comença la no-ficció, i d'encasellar el documental en un espai concret de l'espectre de creacions audiovisuals, fa que aquesta sigui una tasca complicada. Alguns reconeixen que serà molt difícil arribar a una

definició que satisfaci a tothom (Hernán, 2010: 461). També cal tenir en compte que el documental no és una realitat estàtica, sinó que està en constant evolució i, per tant, una definició que pugui ser vàlida avui, pot no ser-ho d'aquí uns anys (Plana i Prado, 2014: 842-843).

El primer dels autors en encunyar el terme i, en conseqüència, enunciar-ne una definició fou John Grierson, en la seva ressenya sobre la pel·lícula *Moana* (1926) de Robert Flaherty (Konigsberg, 2004: 175). Ell deia que el documental era un “tratamiento creativo de la realidad” (Pedraza, 2007: 82). El mateix Flaherty, cineasta que afermà les bases del documental amb la seva pel·lícula *Nanook of the North* (1922) (Arnau, 2003: 14), assegurava que:

La finalidad del documental (...) es representar la vida bajo la forma en que se vive. Esto no implica en absoluto (...) que la función del director del documental sea filmar sin ninguna selección (...) La selección subsiste, y tal vez de forma más rígida que en los mismos films de espectáculo.

(Pinto, 1999: 83)

Per la seva banda, Nichols considera que el documental es defineix des de tres perspectives diferents: la del realitzador, la del text i la de l'espectador (Nichols, 1997: 42). La que més ens interessa a nosaltres és la segona, ja que consisteix a localitzar els trets en comú de les pel·lícules documentals, allò què fa que nosaltres les identifiquem com a tals (Mouesca, 2005: 14). En aquest sentit, a sovint s'ha buscat una definició de documental a partir de les característiques que el diferencien de les pel·lícules de ficció (Benet, 2004: 146). Benet ens en proposa quatre:

- a) L'enunciador es distancia de les imatges i els sons.
- b) És palesa la veu enunciadora.
- c) Les circumstàncies de rodatge condicionen el muntatge.
- d) Si hi ha actors, aquests no interpreten personatges de ficció.

(Benet, 2004: 148)

Aquestes poden ser complementades amb les enunciades al *Diccionario jurídico de los medios de comunicación*:

- e) L'estructura narrativa del documental es basa en la recopilació de fets que, tractats audiovisualment, presenten una idea o un missatge al receptor.
- f) Es pretenen harmonitzar i equilibrar la creativitat i l'empremta de l'autor implícit amb el rigor que se li pressuposa a una obra audiovisual documental.
- g) L'estètica i la narrativa s'allunyen del periodisme audiovisual per a anar a cercar noves maneres de realitzar i de presentar, després d'un treball de reflexió previ.
- h) L'obra, en la seva totalitat, mai no és una dramatització de ficció, tot i que pot incloure alguns moments amb actors per tal de reconstruir allò que es narra.

(Cortizo, Landeira i Sánchez, 2006: 119)

També s'han elaborat definicions de documental per exclusió, per allò què no és. Un exemple és la proposada per la Australian Content Standard, sobre el documental televisiu: "documentary program means a program that is a creative treatment of actuality other than news, current affairs, sports coverage, magazine, infotainment or light entertainment program" (Australian Broadcasting Authority ABA, 2004: 3). Aquesta definició presenta ja d'entrada alguns problemes, perquè no és capaç d'acotar exactament on quedarien ubicats continguts televisius com els *reality programs*, les reconstruccions dramatitzades de fets històrics o els programes de viatges (Australian Broadcasting Authority ABA, 2004: 5-7).

Tal com remarquem, aquesta darrera definició parla únicament del documental televisiu. Això, en conseqüència, ens introdueix un altre problema afegit a l'hora de definir què és un documental. El documental no és un: "Se habla de documental como si fuese un género uniforme cuando la realidad es que dentro de los documentales hay un mundo muy diverso" (Gómez, 2008: 14). En aquest punt tampoc hi ha consens entre els autors i s'han formulat classificacions de tipus de documentals molt variades, depenent del criteri que s'hagi emprat per a elaborar-les (Zavala, 2010: 61-64).

El cineasta francès Jean Painlevé classificà els documentals segons la manera en la qual s'exposa el contingut (Barroso, 2009: 72).

- a) *Documentals científics*: aquells que apliquen el mètode científic i intenten ser el més fidels possible a la realitat, deixant de banda fins i tot el llenguatge cinematogràfic.
- b) *Documentals divulgatius*: aquells que, tot i haver estat plantejats com a científics, són sotmesos al filtre del llenguatge cinematogràfic per a poder-los fer arribar al públic en general.

- c) *Documentals d'entreteniment*: aquells que, elaborats per periodistes o documentalistes, no presenten cap coneixement nou, sinó que només transmeten informació que pot ser d'interès per al públic en general.

(Varela, 2012: 38-39)

Nichols proposa dividir els documentals en quatre blocs, d'acord amb la manera en la qual s'han produït, segons la seva *modalitat de producció* (Ilardo, 2013: 3). Distingeix entre:

- a) *Modalitat expositiva*: el documental s'adreça a l'espectador de manera directa, i tot el text audiovisual és ficat al servei de l'argumentació, fins i tot les entrevistes. És una modalitat pròxima a l'assaig.
- b) *Modalitat observacional*: es busca la major objectivitat possible per a transmetre fidelment la realitat filmada. Per tant, el realitzador evita intervenir en els esdeveniments. S'identifica amb l'anomenat *cinema directe*.
- c) *Modalitat interactiva*: el realitzador del documental interactua amb el context i amb els personatges, i deixa ben palesa la seva presència i la de les tasques de producció.
- d) *Modalitat reflexiva*: la seva principal característica és que "La representación de la realidad se contrarresta simultáneamente con el cuestionamiento de la realidad de la representación en sí" (Ilardo, 2013: 5).

(Figuroa, Ramírez i Soto, 2012: 842-844; Ilardo, 2013: 3-6; Nichols, 1997: 69-100)

Per la seva banda, l'executiu de la BBC i documentalista Will Wyatt, classifica els documentals basant-se en la seva intencionalitat:

- a) *Documentals interpretatius*: els temes il·lustrats són comentats al mateix temps que mostrats.
- b) *Documentals directes o testimonials*: apropen la realitat mitjançant entrevistes.
- c) *Documentals de narració personalitzada*: el presentador del documental adquireix una gran importància com a conductor de l'espai.
- d) *Documentals d'investigació*: les fonts emprades assoleixen un paper protagonista. Poden ser o no d'actualitat.

- e) *Documentals d'entreteniment*: posseeixen una aparença espectacular.
- f) *Documentals de perfil*: parlen d'un personatge.
- g) *Docudrames*: reconstrueixen els fets narrats amb dramatitzacions basades en la realitat.

(Varela, 2012: 43-44)

Finalment, Barroso planteja una classificació àmplia des d'una perspectiva més televisiva, però que també inclou la cinematogràfica. L'autor recorre des de la ficció pura fins a les diverses classes de documentals (Pérez, 2008: 141).

- a) *Ficció narrativa pura de posada en escena*: predomini del realisme i de la versemblança del conjunt.
- b) *Ficció narrativa d'intencionalitat o aparença documental*: ús de les eines del documental per a narrar una història de ficció.
- c) *Ficció documental o fals documentals*: ús de les eines del documental per a narrar una història de ficció amb la qual es vol enganyar o confondre l'espectador.
- d) *Docudrama*: reconstrucció dramatitzada de tota la narració.
- e) *Documental televisiu o documental clàssic*.
- f) *Documental dramatitzat*: inclou algunes escenes dramatitzades per tal de tancar les carències del fons d'imatges d'arxiu, o per a fer més atractiva la narració.
- g) *Documental de pastitx o de metratge trobat*: presenta com a autèntiques imatges creades a propòsit del documental.
- h) *Documental d'arxiu*: està format d'imatges d'arxiu, recuperades i organitzades.

(Barroso, 2005: 174-177; Pérez, 2008: 141)

També el mateix Jaime Barroso contempla l'opció de classificar els documentals d'acord amb el seu format. És a dir, d'acord amb les característiques que han adoptat per tal d'adaptar-se correctament a les convencions de la plataforma a través de la qual van a distribuir-se (Zavala, 2010: 58-59).

Per continuar amb el nostre estudi i entrar en la matèria de la narrativa documental, hem elegit d'entre totes les classificacions de tipus de documentals la duta a terme per

Nichols, d'acord amb el criteri de *modalitat de producció* emprat pel realitzador. Hem pres aquesta determinació perquè la categorització que ens ofereix aquest autor ens permet enunciar d'una manera que entenem adequada les diferents estratègies de narració que la majoria dels realitzadors de documentals han fet servir habitualment. Nogensmenys veurem que la tipologia de Nichols ens resulta insuficient per a algunes obres contemporànies i, per tant, haurem de recórrer als plantejaments de Vallejo (2013, 16-24), els quals detallarem en el següent punt d'aquest treball.

## 2.2 Narrativa documental

“Todo discurso, por más científico y neutro que pretenda ser, termina narrativizando subjetivamente la realidad desde el lenguaje mismo”

(Cock, 2006: 51).

El documental, com a discurs que és, no n'és l'excepció, ja que una narració “es una cadena de acontecimientos con relaciones causa-efecto que transcurre en el tiempo y el espacio” (Bordwell i Thompson, 1995: 65) i, efectivament, el documental és una *cadena*, una *seqüència*, una *successió*. Per tant, posseeix un *protocol narratiu*, malgrat que aquest pugui estar dissimulat (Cock, 2006: 51; Gómez-Tarín, 2011: 22) i que no hagi estat gaire estudiat per la teoria documental (Vallejo, 2013: 8).

El documental ha recorregut als mecanismes narratius emprats per la ficció per tal de narrativitzar la realitat (Renov, 1993: 6). En paraules de Plantinga (1997: 104) “common to many of the fictional narrative techniques are used to maintain interest, growing suspense, or create, delay or meet expectations”. Fins i tot els films documentals que semblen desproveïts d'estructura narrativa en tenen (Cock, 2006: 53; Guynn, 1990: 43).

D'acord amb açò, els recursos expressius i narratius que s'apliquen a la realització de productes documentals no varien gaire respecte dels del cinema de ficció. Únicament, cal adaptar-los “als objectius de cada producció” (Gómez-Tarín, 2008: 102). És a dir, tractar-los de la manera concreta per tal que l'espectador pugui identificar què és allò que veu; en altres paraules, ser fidels a la “concepció estilística” de cadascun dels models (Gómez-Tarín, 2008: 101). “La idea de que el estilo no es sencillamente una utilización sistemática de técnicas vacías de significado sino que es en si el portador del significado tienen una importancia capital” (Nichols, 1997: 119).

### 2.2.1 Estratègies narratives segons les modalitats de producció documental de Nichols

El principal punt diferenciador per a distingir entre narració de ficció i narració documental és la classe de recursos retòrics que es mobilitzen. Aquests serveixen per a desenvolupar l'argumentació i dotar-la d'una perspectiva concreta (Gómez-Tarín, 2008: 101-102; Nichols, 1997, 218). Segons la "finalitat específica" del missatge, es fiquen en marxa uns o altres (Montero i Paz, 2008: 18). Açò ho veiem clarament en els documentals que se situen sota el paraigües de la *modalitat expositiva* proposada per Nichols (Sellés, 2008: 33). Són els "documentales clásicos" (Grzincich i Parisi, 2013: 7; Sellés, 2008: 71), en els quals "la retórica de la argumentación del comentarista funciona como dominante textual, haciendo que el texto avance al servicio de su necesidad de persuasión" (Pérez, 2008: 135). En aquest sentit, l'enunciació es fa palesa a través d'una veu explicativa externa, que s'encarna en *voice over* o elements gràfics (textos, mapes, graelles), de manera explícita; o en el muntatge, de manera implícita. (Vallejo, 2013: 12-14). La *voice over* s'erigeix com a "una instancia narrativa ajena al mundo proyectado (...) Ejerce una mediación entre la historia contada y el espectador" (Vallejo, 2013: 12). Els elements gràfics, per la seva banda, "Pueden cumplir varias funciones narrativas: presentar a los personajes (...), avanzar la narración (...) o (...) presentar localizaciones" (Vallejo, 2013: 13-14). I el muntatge crea figures retòriques a partir d'associacions de significat entre les imatges (Vallejo, 2013: 14). Precisament, a través del muntatge es manté la continuïtat retòrica per aconseguir una aparença d'objectivitat (Mouesca, 2005: 15). S'enquadren dins d'aquesta modalitat les obres de cineastes com ara Flaherty, Jennings o Wright (Mouesca, 2005: 16).

Pel que fa als documentals aplegats sota l'etiqueta nicholdiana de la *modalitat d'observació* cal ressenyar que presenten una estructura semblant a la de la ficció narrativa convencional pel que fa a la no-intervenció de l'autor implícit (Iribarren, 2009: 9). Però aquesta pretensió de no-intervenció es porta a extrems que es queden fora dels canons narratius institucionalitzats. Per exemple, a sovint es trenca l'anomenat *temps de ficció* i apareix en el seu lloc el *temps autèntic*, cosa que potencia l'objectivitat de cara a l'espectador (Pérez, 2008: 135). També es prescindeix d'elements narratius tals com els comentaris en off, la música o els efectes sonors (Pérez, 2008: 135). L'objectiu d'aquests documentals és el "registro fiel del acontecimiento filmado" (Ardèvol, 1998: 229). La imatge en sí mateixa és el "dispositivo que cuenta la historia (...) No hay entidad narrativa inscrita en el texto" (Vallejo, 2013: 15). Es persegueix "la desaparición de la instancia enunciativa del universo diegético" (Vallejo, 2013: 15). En altres paraules, la plena transparència de l'enunciació. Tot açò els fa coincidir amb les pretensions del *Direct Cinema* (Ardèvol, 1998: 231). La diferència entre tots dos rau en



la posició de la càmera: mentre que els documentals observacionals mantenen una certa distància amb els fets registrats, el *Direct Cinema* aproxima la càmera a l'acció (Ardèvol, 1997: 143). A més a més, el *Direct Cinema* no imposa tants condicionants a l'hora d'editar; en canvi, els documentals observacionals busquen la naturalitat i la continuïtat espai-temps (Ardèvol, 1997: 143). Per tot això, alguns autors el qualifiquen de cinema d'etnòlegs i antropòlegs (Mouesca, 2005: 16). Un bon exemple d'aquests documentals és el francès *Être et avoir* (Nicolas Philibert, 2002) (Vallejo, 2013: 15).

En la *modalitat interactiva* del documental, “se hace hincapié en las imágenes de testimonio o intercambio verbal” (Nichols, 1997: 79). El realitzador pot ser “mentor, participante, acusador, provocador” (Mouesca, 2005: 16). “Se incluye físicamente en la realidad documentada, bien con presencia en los planos, o bien detrás de la cámara” (Aparicio, 2013: 79). No s'amaga, i estableix diàlegs amb els protagonistes dels fets filmats (Pérez, 2008: 135). Deixa de ser un ull, més o menys extern, per passar a ser algú que es fica davant dels altres per interpel·lar-los (Mouesca, 2005: 16). Nogensmenys, la “parte esencial de la argumentación de la película” no recau en ell, sinó en els individus participants en la mateixa (Nichols, 1997: 79). D'aquesta manera, el muntatge s'orienta a embastar una continuïtat lògica entre els actes i expressions de cadascun d'ells però sense donar una visió global (Pérez, 2008: 135-136). Aquest és el cas, per exemple, del documental *Chronique d'un été* (Edgar Morin i Jean Rouch, 1961) (Aparicio, 2013: 79). Tot i això, el realitzador sempre té la darrera paraula ja que és qui, en última instància, construeix el discurs de la pel·lícula (Vallejo, 2013: 18).

Els documentals pertanyents a la *modalitat reflexiva* fiquen en qüestió allò que tradicionalment se li atribueix a aquest tipus d'obres audiovisuals. En aquest sentit, el realitzador fica de manifest que la representació del món a través del documental sempre és una fabricació (Pérez, 2008: 136). Els recursos narratius implementats tracten d'amagar la ficció i donar-li versemblança als fets, però finalment es descobreixen els mecanismes d'emascarament per tal que l'espectador reflexioni sobre la naturalesa del documental i en prengui consciència (Sellés, 2008: 73). Així “es denuncia la dificultat de la imatge cinematogràfica en concret per encarnar la realitat” (García, 2004: 135). Dins d'aquest grup s'enquadren, d'acord amb la tipologia de Nichols, els falsos documentals (García, 2004: 135). A mode d'exemple podem assenyalar en concret el film *Surname Viet Name Nam* (Trinh T. Minhha, 1989), el qual ens fa creure que els entrevistats es troben al Vietnam quan en realitat estan a Califòrnia (Sellés, 2008: 72).

### 2.2.2 Estratègies contemporànies d'enunciació documental

Els documentals contemporanis plantegen formes més complexes que les dels documentals clàssics per tal d'articular l'enunciació (Vallejo, 2013: 16). Així doncs, seguint a Vallejo (2013: 16-24), les formes enunciatives presents en aquests es classifiquen en quatre grups.

En el primer dels grups s'enquadren aquelles formes en les quals el diàleg entre els personatges serveix per articular la narració: *diàleg del cinema directe*, *diàleg no mediat* i *diàleg amb l'entrevistador* (Vallejo, 2013: 17-18). El *diàleg del cinema directe* consisteix en enregistrar un diàleg entre persones sense que aquestes siguin conscients de la presència del dispositiu captador (Vallejo, 2013: 17). Açò ressegueix l'esperit de la "mosca en la paret" i de no-intervenció del que parlàvem a l'explicar la modalitat observacional de Nichols (Ardèvol, 1997: 142; Iribarren, 2009: 9). Aquest recurs és emprat, per exemple, a *La espalda del mundo* (Javier Corcuera, 2000) (Vallejo, 2013: 17). Per una altra banda tenim el *diàleg no mediat*, el qual es diferencia de l'anterior en el fet que "se reconoce la presencia de la cámara en el propio diálogo. El cámara forma parte del mundo proyectado al entrar en la conversación" (Vallejo, 2013: 18). En altres paraules, el càmera i la càmera deixen de ser ens aliens als esdeveniments i passen a ser partícips d'aquests. El recurs el trobem en films, com ara, *Capturing the Friedmans* (Andrew Jarecki, 2003) (Vallejo, 2013: 18). Finalment està el recurs del *diàleg amb l'entrevistador*, ja implementat en la modalitat interactiva nicholdiana. Consisteix en fer avançar la narració a través d'una argumentació emmascarada darrere de la interacció comunicativa entre el realitzador/entrevistador i el personatge en qüestió (Mencaroni, 2012: 69).

En el segon grup proposat per Vallejo trobem aquelles formes narratives que tracten d'ocultar les empremtes de la instància enunciadora. Principalment són: *enunciació mediàtica*, *mimesi dins de la mimesi*, *monòleg interior* i *flux de la consciència* (Vallejo, 2013: 19-21). L'*enunciació mediàtica* consisteix en incloure dins del documental fragments procedents dels mitjans de comunicació que ajudin a "situar històricament, dar información compleja y construida sobre el conflicto que trata el filme" i que oculten la presència del narrador darrere d'un ens tan característic de la societat actual com són els mitjans de comunicació (Vallejo, 2013: 19). Per exemple, aquest recurs el trobem al documental *Pere Calders, tocant de peus al cel* (Raúl Cuevas, 2015). La *mimesi dins de la mimesi* fa referència a la inclusió dins de la narració mateixa del documental d'una altra representació; dit d'altra manera, una representació dins d'una representació. Podem ficar d'exemple el film *Ocaña, retrat intermitent* (Ventura Pons, 1978), en el qual s'escenifica una processó pels carrers de Barcelona per tal de

reafirmar la concepció popular de la cultura per al protagonista del documental (Guarner, 1978). El *monòleg interior* i el *flux de la consciència* són dues tècniques narratives molt semblants, però que es diferencien en el fet que la primera teixeix una narració coherent i la segona, en canvi, planteja una narració desordenada (Vallejo, 2013: 20-21). Com a exemplificació del *monòleg interior* podem citar *Familia* (Alberto Herskovits i Mikael Wiström, 2010) (Ballesteros, 2012 : 74). I en el cas del *flux de la consciència*, *Les glaneurs et la glaneuse* (Agnès Vardà, 2010) (Vallejo, 2013: 21).

El tercer dels grups agrupa les formes narratives d'enunciació directa. Fonamentalment en són tres: els *caps parlants*, el *relat de l'actor social* i el *relat del realitzador*. El recurs dels *caps parlants* és molt similar al del *diàleg amb l'entrevistador* però es diferencia en el fet que en aquest els plans són tancats, cosa que deixa l'entrevistador fora de camp, no dona informació sobre l'espai on s'està produint el diàleg, i fa que parem més atenció als gestos i comportaments de l'entrevistat (Vallejo, 2013: 22). Aquest recurs és implementat, per exemple, al film *Asaltar los cielos* (José Luis López-Linares i Javier Rioyo, 1996) (Vallejo, 2013: 22). En la mateixa línia que l'anterior, el *relat de l'actor social* consisteix en que l'entrevistat miri directament a la càmera per a fer les seves declaracions, amb la qual cosa s'aconsegueix una sensació de monòleg i d'interpel·lació directa envers l'espectador (Vallejo, 2013: 22). Com a exemple d'ús d'aquest recurs es pot citar el documental web *Alma, hija de la violencia* (Miquel Dewever-Plana i Isabelle Fougère, 2012) (Sora, 2014). Per últim, el *relat del realitzador* apareix quan aquest s'identifica com a tal i s'adreça físicament i de manera directa a l'espectador (Vallejo, 2013: 23). El podem trobar en films, com ara, *Les glaneurs et la glaneuse* (Agnès Vardà, 2010) (Vallejo, 2013: 23).

Per a acabar, en el quart dels grups es circumscriuen aquelles formes que es basen en l'aparició explícita del dispositiu audiovisual al film. En paraules de Vallejo (2013: 23), "al presentar las cámaras o micrófonos el espectador es llamado a fijarse en la propia acción de enunciar, construyendo un *metadocumental*, donde el filme habla de su propia construcción". Un exemple d'açò és el documental *Los rubios* (Albertina Carri, 2003) (Vallejo, 2013: 23).

A la llum del que hem exposat en aquest punt del treball, sembla clar que els falsos documentals, que són la matèria que ens interessa a nosaltres específicament, se circumscriuen en la *modalitat de producció reflexiva* de Nichols. Per això se serveixen de les estratègies narratives mobilitzades per les altres modalitats nicholdianes, o per les enunciades per Vallejo en l'època contemporània, cosa que veurem més àmpliament tot seguit en el punt dedicat *ad hoc* al fals documental.

### 2.3 El fals documental

El fals documental, en paraules de Monterde (2009: 39), és un *territori híbrid* entre la ficció i la no-ficció, nascut com a conseqüència de la porositat de la frontera entre ambdues categories. D'aquesta mateixa opinió són Ligeró (2012: 63) o Tello (2014: 119). Altres autors, però, el consideren directament com un gènere de ficció (Burstein-Balmaceda, 2009: 29). És el cas de Weinrichter (2009: 64), qui defineix el fals documental com un "Relato inventado que, a diferencia del cine de ficción habitual, imita los códigos y convenciones cultivados por el cine documental". En aquesta línia de pensament també es manifesten Guarinos i Jiménez (2009: 101), a l'assegurar que el fals documental "ofrece una retórica de documental con un contenido ficcional, falso, inexistente como realidad. El "efecto realidad" se basa en el uso de una retórica de la realidad pero no la realidad".

En altres paraules, el fals documental és una "objetivización de la ficción" (Guarinos i Jiménez, 2009: 97). Hi ha autors que fins i tot el consideren com "un parásito del documental" el qual "demuestra lo fácil que es falsificar estas modalidades de representación" (Hight, 2008: 176).

Aquesta discussió sobre la naturalesa híbrida o directament ficcional del fals documental impedeix, com ja passava amb el documental, establir una definició única. Segons la perspectiva amb la qual sigui elaborada la definició, tindrà uns matisos o altres. Així doncs, Hight i Roscoe (2001: 2) afirmen que el fals documental és un text de ficció que implementa "documentary codes and conventions in order to represent a fictional subject". En la mateixa línia, García (2007b: 306) el defineix com "las películas de ficción que se hacen pasar, estilísticamente al menos, por un documental". Aquest mateix autor assegura que sota el paraigües de fals documentals s'han aplegat altres *pràctiques frontereres*, les quals no encaixen amb la seva definició. També García de la Riva (2008: 1) el considera una història fictícia recoberta amb els codis convencionals del documental. En canvi, Druick (2010: 74) creu que el fals documental és una forma híbrida fruit de la unió de la forma documental amb un contingut ficcional.

Per tant, seguint a García (2007b: 312-315), podem contestar a la resposta *què és un fals documental* de manera més aproximada a partir de les "herramientas que pueden utilizar (...) en su camino hacia el fraude" (García, 2007b: 312). Aquestes, com a part de l'estil del fals documentals, permeten que identifiquem aquest tipus de creacions audiovisuals de manera correcta, com el que són (Gómez-Tarín, 2008: 101).

La primera d'aquestes eines és la del *guió tancat* (García, 2007b: 312). A diferència del documental convencional, on "el guió final es reescriu a la taula de muntatge" (Guzmán,

1997: 163), en el fals documental s'empra un guió tancat, a l'estil de la ficció, però imitant el plantejament estructural del documental (El Idd, 2012: 28).

L'ús d'*actors professionals* és també característic del fals documental, encara que el podem trobar a més a més a híbrids com el docudrama, on es realitzen reconstruccions parcials dels fets narrats (García, 2007b: 312). En aquest punt, convé clarificar la distinció entre fals documental i docudrama. Segons Sextro (2009: 9), seguint a Rhodes i Springer (2006: 4), el docudrama és la unió d'una forma ficcional i un contingut documental, mentre que el fals documentals, com ja apuntàvem abans (Druick, 2010: 74), opera a la inversa: contingut ficcional amb forma documental.

Els falsos documental fan servir la *veu en off*, tret característic de la no-ficció, per tal que l'espectador reconegui que allò és un documental i que, d'entrada, és real (García, 2007b: 313). Un exemple de l'ús d'aquesta eina en el fals documental és *Zelig* (Woody Allen, 1983), on s'empra per tal "d'introduir informació i també diàlegs" (Marimón, 2014: 229).

El recurs de les *entrevistes* com a font d'informació és també recollit pel fals documental per a donar sensació d'autenticitat. Fins i tot s'arriben a utilitzar personatges reals que es fiquen al servei de l'engany (García, 2007b: 313). Aquest és el cas, per exemple, d'*Operación Palace* (Jordi Évole, 2014), on apareixen personatges reals com ara Iñaki Gabilondo.

En l'afany de la ficció per disfressar-se de realitat i enganyar l'espectador (Burstein-Balmaceda, 2009: II), el fals documental també *imita mètodes estilístics i estratègies narratives i reflexives* del documental convencional (García, 2007b: 313-314): des del classicisme documental a *Zelig* (Woody Allen, 1983) fins a l'amateurisme aparent a *The Blair Witch Project* (Daniel Myrick i Eduardo Sánchez, 1999), passant per l'envelliment del material de rodatge a *Forgotten Silver* (Costa Botes i Peter Jackson, 1995).

Finalment, la darrera de les eines que adopta el fals documental és la de la *legitimació de l'origen* del material documental; per exemple, a *Forgotten Silver* (Costa Botes i Peter Jackson, 1995) el material documental apareix en un jardí i dins d'una piràmide al mig del bosc; i la *intertextualitat*, tot recorrent a opinions de suposats experts i a cites d'obres que no existeixen o estan manipulades (García, 2007b: 314-315).

Així doncs, aplegant tots aquests punts proposats per García (2007b: 312-315) en un enunciat únic, es pot dir que el fals documental és una creació audiovisual que es val dels *mètodes estilístics* i de les *estratègies narratives i reflexives* del documental per tal d'emascarar una ficció l'origen de la qual vol ser *legítimat* com real a partir de

*relacions intertextuals* simulades, les quals estan teixides per un *guió tancat* interpretat per *actors professionals*.

### 2.3.1 Breu cronologia del fals documental

El concepte *fals documental* naix en la cultura anglosaxona en la dècada del 1960. En aquest sentit, es va crear la paraula *mockumentary*, fruit de la unió de *mock* (burla) i *documentary* (documental), la qual va aparèixer per primer cop a l'Oxford English Dictionary l'any 1965 (Oxford University Press, 2002; Sharma, 2011: 130). A banda de *mockumentary* també s'han usat *fake documentary* o *mock-documentary* (Hight i Roscoe, 2005: 230; McFadden, 2014: 187), totes elles expressions sinònimes malgrat que es podrien introduir alguns matisos en el significat de cadascuna (Mamblona, 2012: 132).

Tot i això, el 1960, la guionista francesa Marguerite Duras ja havia emprat el terme *faux documentaire* en referir-se a la pel·lícula *Hiroshima, mon amour* (Alain Resnais, 1959): “si es manté aquesta condició, donarà lloc a una espècie de fals documental”<sup>1</sup> (Duras, 1960: 12). D'aquí també prendria l'anglès el terme *false documentary* (Macaskill, 1991: 259).

Abans d'aquestes dates, però, ja existia el fals documental, a pesar que no se l'anomenés com a tal. En paraules de Cerdán (2005: 109), “la semilla del falso documental estaría ya en la misma concepción del documental, nacería con él y con él se desarrollaría”. Formenti (2014: 11), seguint a Roscoe i Hight (2001: 78-79), considera que el precursor del gènere va ser el drama radiofònic *War of the Worlds* (Orson Welles, 1938), que causà una gran commoció als Estats Units en la vigília de *Halloween*. Aquest va ser reeditat per Ràdio Quito, a l'Equador, l'any 1949, i va provocar una “histèria col·lectiva” (Gómez, 1996: 92). Més enrere encara trobem un exemple cinematogràfic: *The truth about the North Pole* (Frederick Cook, 1912), en el qual el mateix director del film recrea de manera “satiric and self-serving” com va descobrir, suposadament, el Pol Nord (MacKenzie i Stenport, 2014: 5). Per la seva banda, Ivakhiv (2013: 149) assenyala que *Las Hurdes, tierra sin pan* (Luis Buñuel, 1933) “might be thought of as the first mockumentary because of its parody of colonialist ethnography”, tot i que altres autors com ara Cramerotti (2009: 41), consideren més adequat qualificar aquesta pel·lícula com a precursora del docudrama. En l'àmbit televisiu, cal destacar una breu peça documental sobre les collites d'espaguetis a

---

<sup>1</sup> “Si cette condition est tenue, on aboutira à une espèce de faux documentaire”.

Suïssa (*The spaghetti story*) emesa per la BBC el dia dels innocents anglosaxó de 1957 dins del programa *Panorama* (Doval, 2011: 322).

Però vertaderament l'eclosió d'aquest tipus de creacions es donà durant la dècada del 1960 amb pel·lícules com ara *The War Game* (Peter Watkins, 1965), sobre un suposat atac nuclear a Rochester i que va guanyar l'Òscar com a millor documental (Del Molino, 2012: 11) o *David Holzman's Diary* (Jim McBride, 1967) que documenta la vida d'un jove director de cinema novaiorquès i que fou admesa al Registre Cinematogràfic Nacional de la Llibreria del Congrés dels Estats Units l'any 1991 pel seu valor cultural (Grant i Hillier, 2009: 44; MacDonald, 2005: 181; Wright, 2006: 1856).

Ja en la dècada del 1970 calen destacar les obres *F for Fake* (Orson Welles, 1973), plantejada com un fals documental sobre dos falsificadors reals on el reconegut cineasta Orson Welles "se retrata a si mismo como embaucador" (Angosto, 2008: 98); *Alternative 3* (Christopher Miles, 1977), que destapava una conspiració per a traslladar a alguns pocs humans a Mart davant la imminència d'una gran catàstrofe natural que extingiria l'espècie, i que fou presa per real per moltes persones (Camacho, 2008: 154-156; 160); i *The Rutles: All you need is Cash* (Eric Idle, 1978), que parodia el grup britànic The Beatles i es considera com el primer exemple del gènere relacionat amb la indústria musical (Carneiro, 2013: 88).

Tancant aquesta dècada i obrint la següent apareix el film *Cannibal Holocaust* (Ruggero Deodato, 1980), el qual "puede producir desprecio y horror en el espectador por desconocer la naturaleza, la intención y el origen de las imágenes" (Díaz, 2012: 155). "Exhibía las grabaciones de un grupo de etnógrafos que desaparecieron en la jungla mientras rodaban un reportaje sobre tribus antropófagas y canibalismo" (García, 2007b: 305). Es tracta de la producció més influent del subgènere *mondo*, pel·lícules de metratge trobat els autors de les quals han mort de manera horripilant mentre les rodaven (García, 2007b: 305). En aquesta línia el segueixen falsos documentals posteriors com ara *Ghostwatch* (Lesley Manning, 1992), *Last Broadcast* (Stefan Avalos i Lance Weiler, 1998), *The Blair Witch Project* (Daniel Miryck i Eduardo Sánchez, 1999) (García, 2007b: 305), o *Grave Encounters* (The vicious brothers, 2011) (Wieseler, 2013: 18).

Amb la dècada del 1980 els falsos documentals es van popularitzar (Rodrigues, 2014: 15) amb títols com *Zelig* (Woody Allen, 1983), el qual "subvierte las convenciones del *biopic* y del documental y (...) cuestiona (...) la construcción identitaria, religiosa, política o social (...) y el papel (...) de la ciencia y de los medios de comunicación" (Verdú, 2011: 1062) o *This is Spinal Tap* (Rob Reiner, 1984), una sàtira de les bandes de *heavy metal* de l'època que per la seva importància dins del gènere es va incloure al

Registre Cinematogràfic Nacional de la Llibreria del Congrés dels Estats Units l'any 2002 (Rodrigues, 2014: 15). Ambdós estan elaborats en to de comèdia. En aquest sentit, Hight (2010: 46) opina que aquest tipus de fals documentals són els més populars.

També en la dècada del 1980 s'inicià la producció cinematogràfica de falsos documentals a l'Estat Espanyol amb *Gaudí* (Manuel Hueriga, 1987), “una biografia del arquitecto catalán a partir de diversos fragmentos (...) inventados con una cuidadosa recreación física” (García, 2007b: 305). Ja en la del 1990 cal ressenyar *Tren de sombras* (José Luis Guerín, 1997), pel·lícula en la qual es falseja “la estética y la textura del antiguo cine doméstico” (García, 2007b: 305) i “insiste en recordarnos que, cuando vemos una película, lo que estamos viendo no es la realidad, sino un artificio, una representación” (Cabello, 2004). Per la seva banda, en l'àmbit de la televisió, és a destacar el primer i únic programa de la sèrie *Camaleó* (TVE Catalunya, 1991) dirigit per Manuel Delgado i Miguel Ángel Martín, en el qual es va construir un fals informatiu que informava d'un cop d'estat a la Unió Soviètica i de la possible mort de Gorbtxov. L'escàndol va ser tan gran que el programa fou cancel·lat (García, 2007b: 305; Guardiola, 2012: 84). També és important la sèrie de falsos documentals *Andalucía, un siglo de fascinación* (Canal Sur, 1996-1997) dirigida per Basilio Martín Patino, en la qual es val de diverses eines per tal de donar versemblança a uns fets inventats per ell. Per exemple, fa referència a una falsa intertextualitat quan s'inventa la presència a Casas Viejas d'uns cineastes soviètics que filmen els fets (García, 2007a: 52; Coronado, Roekens, Rueda i Rochet, 2010: 3). Per a tancar aquesta dècada a l'Estat Espanyol, cal anomenar el curtmetratge *Dreamers* (Félix Viscarret, 1998), la base narrativa de la qual es trama a partir de la reinterpretació de les imatges d'arxiu reals que apareixen a la pel·lícula (García, 2007b: 314).

En el panorama internacional de la dècada és a ressenyar *Forgotten Silver* (Costa Botes i Peter Jackson, 1995), que planteja una història del cinema alternativa a l'oficial fruit d'un suposat metratge trobat en un país perifèric del univers cinematogràfic com és Nova Zelanda (Iordanova, Martín-Jones i Vidal 2010: 2). Es va estrenar a la televisió i, en saber-se que era tot un muntatge, una part de l'audiència es va sentir molesta (Hight, 2011: 273). Tot i això Botes i Jackson foren guardonats per aquest fals documental amb el premi al millor director de drama/comèdia als *New Zealand Film and TV Awards* de 1996 (Avery, 2004: 223). En la línia marcada per l'estil i l'estructura de *This is Spinal Tap* (Rob Reiner, 1984) trobem diversos falsos documentals de Christopher Guest, qui ja participà en la realització d'aquesta obra de culte (Chambers, 2010: 125). Són *Waiting for Guffman* (Christopher Guest, 1996), sobre un grup de teatre



amateur de Missouri; *Best in Show* (Christopher Guest, 2000), sobre una exposició canina; *A Mighty Wind* (Christopher Guest, 2003), sobre un concert que reuneix músics folk de les dècades del 1950 i 1960; i *For Your Consideration* (Christopher Guest, 2006), sobre els alt i baixos vinculats amb la nominació a un premi Òscar (Chambers, 2010: 125).

La primera dècada del segle XXI es va obrir amb “a brilliant chapter in the mockumentary genre” de la mà d’*Opération Lune* (William Karel, 2002) (Murray, 2015: 370). En ell s’intenta fer creure que les imatges de l’arribada de l’home a la lluna havien estat rodades en un plató pel cineasta Stanley Kubrick (García de la Riva, 2008: 2). Per a aquest fi es planteja una estructura clàssica de documental, afí a la modalitat expositiva nicholdiana, combinant la *voice over* amb un suposat material d’arxiu i les intervencions d’experts i de testimonis, i també de personatges reconeguts als Estats Units (Murray, 2015: 370). La seva versemblança ha donat peu per què sigui considerat com a vertader pels teòrics de les conspiracions que asseguren que l’ésser humà mai va arribar a la Lluna (Marcondes, 2011: 28). Altre fals documental a destacar és *Borat* (Larry Charles, 2006), “una pequeña sátira política” que fou tot un èxit als cinemes (Silva, 2006: 20). Documenta el viatge pels Estats Units d’un suposat presentador de televisió del Kazakhstan (paper interpretat per l’humorista britànic Sacha Baron Cohen) que s’ha traslladat a Nord-Amèrica per tal d’entrevistar-se amb ciutadans americans, “per a així aprendre sobre el seu mode de vida i portar eixos coneixements de tornada al seu país”<sup>2</sup> (Hagemann, 2014: 7). Però en realitat es burla dels costums nord-americans emprant un humor políticament incorrecte amb unes “tonterías exageradas (...) un lenguaje soez de la mano de la homofobia, el machismo y chistes insultantes” (Franco, 2010: 17). En la mateixa línia que *Borat*, s’emmarca *Brüno* (Larry Charles, 2009), també protagonitzada per Sacha Baron Cohen, pel·lícula en la qual un fals reporter austríac viatja als Estats Units per a convertir-se en una estrella. L’objectiu del film és augmentar la tolerància envers l’homosexualitat a través de la sàtira cap a l’homofòbia, i per això presenta el protagonista com un homosexual on es concentren tots els estereotips d’aquest grup social (Raffanti, 2010: 142). Com a darrer exemple nomenem la pel·lícula noruega *Trolljegeren* (André Øvredal, 2010), un fals documental d’horror en la línia de *Cannibal Holocaust* (Ruggero Deodato, 1980), que, en paraules de Gilli (2011), dóna prova de la vitalitat del gènere *mockumentary* arreu del món.

D’aquesta dècada a l’Estat Espanyol és a destacar *REC* (Jaume Balagueró i Paco Plaza, 2007), un fals documental de terror que es vol fer passar per la gravació no editada d’un equip de televisió que feia un reportatge sobre el treball dels bombers de

---

<sup>2</sup> “Para assim aprender sobre seu modo de vida e levar esse conhecimento de volta para seu país”.

Barcelona i que es troba amb un virus que mata les persones i les fa reviure com a morts-vivents (Carreiro, 2014: 4). Els realitzadors desdibuixen el fora de camp per tal que l'espectador no es pugui ubicar del tot en l'espai físic on es desenvolupen els fets i senti la claustrofòbia dels personatges al trobar-se aïllats dins d'un edifici en quarantena (Román, 2010: 151). També és a ressenyar un fals informatiu dirigit per La Fura dels Baus i emès per La 2 de TVE com si es tractés del seu informatiu diari el dia 11 de novembre de 2011. En ell s'assegurava que els bancs que donarien als governs del món una gran quantitat de diners per a solucionar la crisi (Europa Press, 2012). Un altre cas a citar és *Zuloak* (Fermín Muguruza, 2012), que s'estrenà al Festival de Cinema de Sant Sebastià, i en el qual s'enregistra la falsa formació i les suposades primeres actuacions d'una banda musical femenina de l'escena *underground* d'Euskadi (Chávarri, 2012). Finalment, el fals documental més polèmic i de major repercussió dels darrers temps al panorama espanyol (Ferrerías-Rodríguez, 2014: 176; Galán i Mancinas-Chávez, 2014: 121) ha estat *Operación Palace* (Jordi Évole, 2014), sobre els esdeveniments que tingueren lloc durant el cop d'estat a Espanya el 23 de febrer de 1981. Va ser emès per televisió en horari de màxima audiència i, després de descobrir-se l'engany, alguns autors el qualificaren de "entierro de la credibilidad" (Calvo, 2014).

### 3. Metodologia

L'estudi que anem a portar a terme tot seguit es basa en l'anàlisi comparativa de dos falsos documentals: *Camaleó* (TVE Catalunya, 1991) i *Operación Palace* (Jordi Évole, 2014). Hem decidit que foren dos audiovisuals televisius perquè als informatius i documentals que s'emeten per televisió se'ls sol donar d'entrada credibilitat i veracitat sense que, moltes vegades, ens parem a reflexionar sobre les manipulacions o mentides que poden tenir soterrades. També, perquè han estat emesos per mitjans de comunicació de masses, i per tant han arribat a un nombre considerable de persones. En el cas de l'emissió d'*Operación Palace*, fins i tot, es va fer en la mateixa franja horària i amb el mateix aspecte que el programa setmanal d'informació *Salvados*.

L'estudi es divideix en cinc parts. La primera i la segona s'ocupen d'exposar l'entorn de realització de cadascuna de les obres. Així doncs, en primer terme parlem del context polític i en segon, del sistema comunicatiu del moment. En la tercera part parlem de les repercussions i reaccions que suscitaran. En la quarta analitzem els recursos d'engany que mobilitzen aquests falsos documentals, segons la classificació realitzada per García (2007b: 312-315). Finalment, en cinquè lloc, estudiem la presentació del documental: la seva posada en escena i la seva realització.

Amb tot això, i mitjançant l'ús d'una metodologia qualitativa, pretenem determinar la mesura en la qual els recursos d'engany i les tècniques de posada en escena i de realització es manifesten o no als dos falsos documentals en qüestió. En conseqüència, al perseguir aquesta finalitat ja descartarem d'entrada emprar el mètode quantitatiu, doncs aquí no perseguim determinar com a resultat un nombre.

La categorització qualitativa dels recursos d'engany i de les formes de posada en escena i de realització mobilitzats ens portarà a concloure com els primers es mantenen constants en ambdós audiovisuals, mentre que les segones canvien substancialment. Nogensmenys, aquest resultat no pot ser universalitzat, doncs caldria un treball més ampli per tal d'esbrinar si aquesta és una constant aplicable a tots els falsos documentals o només es troba en alguns d'ells. I aquesta, precisament, pot ser una línia d'investigació per al futur.

## 4. Anàlisi

### 4.1 Camaleó

#### 4.1.1 Context polític

En acabar la Segona Guerra Mundial, Europa quedà dividida simbòlicament per un *teló d'acer* amb dues bandes que divergiren a poc a poc (Fulbrook, 2002: 14). Occident “se regía por (...) la democracia liberal (...) i (...) el libre mercado” (Cabrera i Riquelme, 2007: 185), mentre que Orient “por el principio leninista del partido único y por el sistema de planificación centralizada” (Cabrera i Riquelme, 2007: 185). Però en arribar la dècada del 1980 la corrupció en la Unió Soviètica, cap del bloc oriental, havia arribat “a los niveles más elevados del Estado” i “la economía sumergida se había extendido por todo el sistema hasta el punto de desorganizar la economía dirigida” (Castells, 2006: 73). A més a més, la guerra de l'Afganistan i l'accident de Txernòbil van fer palès el fracàs de la tecnologia soviètica a nivell militar i industrial (Castells, 2006: 73, 75).

El 1985 va ser designat secretari general del Comitè Central del Partit Comunista de la Unió Soviètica Mikhaïl Gorbtxov. Aleshores inicià dues accions polítiques: la *perestroika*, per a obrir el mercat, i el *glàsnost*, per a augmentar les llibertats al país, amb la intenció de salvar-lo d'un col·lapse (Ortiz, 2011: 2). A pesar d'això, aquestes reformes tingueren un efecte contrari ja que “causaren la caiguda del sistema” (Loaiza, 2015: 471). Els enormes canvis en els països de l'Europa Oriental entre 1989 i 1990 i la caiguda del Mur de Berlín el 1989 modificaren l'escena mundial (Benavente i West,

1992: 81) i deixaren a la Unió Soviètica en una posició compromesa, amenaçada de desmembrament com a conseqüència de l'auge dels nacionalismes, i amb un partit comunista desgastat (Peñas, 1991: 9; Sánchez, 1996: 288).

Va ser al mig d'aquest procés de dissolució soviètic quan Televisió Espanyola de Catalunya va estrenar, el divendres 5 d'abril de 1991, la sèrie *Camaleó*, i ho va fer amb un fals documental sobre un suposat cop d'estat a la federació comunista. Fals aleshores, s'acabà produint finalment uns mesos més tard, l'agost d'aquell any (Sánchez, 1996: 288).

#### 4.1.2 Context comunicatiu

Durant la dictadura franquista el sistema comunicatiu espanyol va estar obert a la iniciativa privada en els mitjans de comunicació que ja existien abans de la Guerra Civil (premsa escrita i ràdio). Tot i això s'imposaren les limitacions i la censura característiques d'un règim polític d'eixa naturalesa (Peñañiel, 2002: 22; Pizarroso, 2009: 63). En aquest sentit, les ràdios havien de connectar obligatòriament amb Ràdio Nacional d'Espanya (RNE) per tal d'emetre els seus butlletins informatius, el *Parte* (Peñañiel, 2002: 22). També es desenvolupà un grup de diaris controlats directament pel Govern, la premsa del *Movimiento*. Aquest grup es configurà a partir dels periòdics i de les màquines confiscades a "partidos de izquierda, centrales sindicales o personas afines a la Segunda República" (Sepúlveda, 2005: 295).

No va ser fins la dècada del 1950 quan començà el desenvolupament del mitjà televisiu a l'Estat Espanyol. A diferència de la ràdio i dels periòdics, però en sintonia amb altres països europeus, el franquisme concebí la televisió com un servei públic que havia de ser monopolitzat per l'estat (Albertos i Ortega, 1998: 62). Aquesta escenari es mantingué fins el final de la dictadura.

Amb l'arribada de la democràcia, les ràdios deixaren de connectar amb els informatius de RNE i començaren a produir els seus programes informatius. És el cas, per exemple de l'espai *Hora 25*, de Cadena Ser (Peñañiel, 2002: 23). A més a més, la xarxa de premsa del *Movimiento*, rebatejada com a *Medios de Comunicación Social del Estado*, va ser privatitzada i algunes de les seves capçaleres desaparegueren (Jurado, 1993: 173; Paniagua, 2010: 186).

Pel que fa a la televisió, TVE va perdre de manera progressiva el seu monopoli. Entre 1983 i 1989 sis comunitats autònomes (Euskadi, Catalunya, Galícia, Andalusia, Madrid i País Valencià) ficaren en marxa els seus canals públics, i en 1988 el Govern aprovà la Llei de la Televisió Privada, la qual liberalitzà el servei de televisió a l'Estat Espanyol

(Francés, 2010: 132). Fruit d'aquesta llei van néixer Antena 3 TV, el desembre de 1989 i Telecinco, el març de 1990. També aparegué Canal + el setembre de 1990, que es va convertir en la primera televisió de pagament amb llicència per a emetre del territori espanyol, ja que Canal 10 ho havia fet al·legalment des de Londres durant uns pocs mesos de 1988 (Arrojo, 2008: 12; Bernárdez, 1991: 334).

En conseqüència, el sistema comunicatiu espanyol de 1991 estava experimentant una transformació profunda i evolucionava des de l'etapa de la *televisió disponible* cap a l'etapa de l'*abundància televisiva* (Palacio, 2006: 316-319). En altres paraules, s'acabava "la verdadera edad de oro del servicio público televisivo en España" (Palacio, 2006: 316) per a inaugurar-ne una de nova on el canvi més significatiu fou "el aumento exponencial de operadores televisivos" (Palacio, 2006: 318).

Malgrat aquests canvis, els dos canals de Televisió Espanyola continuaren sent els líders a nivell estatal pel que fa a percentatge de l'emissió dedicat a continguts informatius, i també d'audiència (Giordano i Zeller, 1999: 146; Mateos-Pérez, 2009: 323). A més a més, la incorporació del teletext durant la dècada del 1980 els permeté competir també amb "la inmediatez y brevedad radiofónica" (Zallo, 1988: 179).

#### 4.1.3 Repercussió

Tot i tenir un recorregut prou considerable a nivell internacional, com ja hem exposat al punt 3.3.1, l'any 1991 el fals documental encara no s'havia assentat gaire a Catalunya, ni tampoc a l'Estat Espanyol. Hem de tenir en compte que el primer fals documental espanyol, com a tal, havia estat realitzat pocs anys abans: *Gaudí* (Manuel Hurga, 1987) (García, 2007b: 305). Programat pel Canal 33 el 10 de setembre de 1989, el mateix Hurga va avisar abans de l'emissió que s'havia inventat el material. Va ser qualificat d' "excelente labor de falsa arqueología cinematográfica" (Bassegoda, 1989: 40).

En el cas de *Camaleó* no es va advertir a l'audiència de l'engany que anaven a veure fins que no va haver acabat el programa. Els dies previs a l'emissió la cadena anunciava que aquest espai parlaria de com la televisió no mostra la realitat, sinó que la genera (La Vanguardia, 1991). L'espai, a càrrec de Manuel Delgado, Miguel Ángel Martín i Vicent Partal (Coronado, Roekens i Rochet, 2010: 3; Marrugat, 2014: 49), va indignar els telespectadors (Sierra, 1991) i va provocar la destitució del cap de programes de Televisió Espanyola a Catalunya, Joan Ramon Mainat (El País, 1991). Fins i tot el cònsol soviètic a Barcelona es va queixar formalment (Guardiola, 2012: 84).

#### 4.1.4 Recursos d'engany utilitzats a *Camaleó*

*La mort*, que així és com es titula el primer programa de la sèrie *Camaleó*, té dues parts ben definides. La primera d'elles és una peça purament ficció on unes joves que visiten el parc d'atraccions del Tibidabo entren al món dels morts i es queden atrapades. Algunes de les imatges de la roda de la fira ens recorden a la pel·lícula d'avantguarda *Esencia de verbena* (Ernesto Giménez Caballero, 1930). També s'usen alguns recursos propis del cinema surrealista com ara les imatges fosques o els alentiments (Feijoo, 2014: 149). El final d'aquesta primera part apareix en finalitzar la segona, per a tancar el programa.

La segona part no presenta cap lligam aparent amb la primera. La seva entrada, pràcticament atropellant les declaracions d'un personatge que mira a càmera, accentua aquest fet. S'indueix a l'espectador a que pensi que l'emissió de *Camaleó* ha estat interrompuda per algun motiu important. Entra la capçalera d'aquella època per a *L'informatiu*, el telenotícies de TVE de Catalunya, i, tot seguit, apareix el presentador habitual, Josep Abril. Aquest diu: "Bona nit. Hem d'interrompre el programa que us oferíem per donar-vos una informació urgent". Comença el fals documental.

A partir d'aquest moment, el programa fa servir totes i cadascuna de les eines d'engany enumerades per García (2007b: 312-315) i que hem exposat de manera detallada al punt 2.3.

En primer lloc el presentador, abans de donar la notícia del suposat cop d'estat a la Unió Soviètica, cita les seves fonts: "Segons un teletip de l'agència Reuters, confirmat per altres agències occidentals entre les quals EFE". Amb això buscar establir una falsa intertextualitat que reforci les seves paraules i serveixi per convèncer a l'espectador que allò que està veient és real. A banda, de seguida es fa una connexió en directe amb el teòric corresponsal de TVE a Moscou, Vicent Arnau, qui reitera que la informació ha sortit de Reuters i afegeix que l'agència de notícies oficial soviètica ni ha confirmat ni ha desmentit els fets. També afegeix que ha deixat d'emetre l'interfax de Ràdio Rússia, "després d'haver anunciat que difondria un text molt important". En la mateixa línia, més endavant es legitimen les imatges de militars soviètics durant el cop d'estat falsificant el logotip de la prestigiosa cadena CNN i la seva retolació. Aquesta gravació és comentada pel presentador, veu *en off*, dient: "rebem ara unes imatges excepcionals de la cadena CNN. Són moviments de tancs i tropes per algun indret de la Unió Soviètica. Són imatges enregistrades tot fa just trenta minuts". Amb anterioritat es falsifica també l'emissió de la CNN per tal d'oferir una roda de premsa falsa on un portaveu de la Casa Blanca confirma la mort de Mikhaïl Gorbtxov.

Pocs minuts després de començar el fals documental s'incorpora al plató Joaquim Guzmán, cap de política internacional de TVE de Catalunya, qui, com a expert, tracta de reforçar i de donar una visió àmplia dels fets que suposadament estan ocorrent. Mostra un exemplar de la revista *Novedades de Moscú* on es desvetlla una suposada conspiració per a dur a terme un cop d'estat a l'URSS.

Durant tot l'espai es van fent connexions permanents amb el corresponsal a Moscou i amb la corresponsal a Nova York, aquesta sí la vertadera, Núria Ribó. Les informacions arriben en fluïdesa, teixint un discurs típic d'informatiu especial, en directe i improvisat. En aquest punt, el treball de guió és fonamental per tal de mantenir l'engany.

Per a acabar el fals documental, el presentador dóna pas a unes imatges: "em tornen a advertir des de control que disposem d'un altre document important. Anem a veure quin és". Són uns plans molt moguts on es veu un tumult de gent envoltat la figura de Gorbaxov. Comenta *en off*: "Doncs, pel que sembla, eh..., agents de seguretat, probablement agents del KGB... es tracta segurament del líder soviètic... no sabem exactament... sembla com si Gorbaxov...". El presentador calla i la imatge se'n va a blanc. De seguida comença a sonar una música dramàtica i apareixen imatges alentides del líder soviètic. La darrera d'elles mostra en primer pla la taca característica al seu cap i, mitjançant un efecte, aquesta es converteix en un camaleó. Aleshores surt el rètol: "Aquest informatiu ha estat una ficció televisiva", amb la qual cosa es descobreix la mentida.

#### 4.1.5 Posada en escena i realització a Camaleó

*Camaleó* presenta una posada en escena i una realització molt acurades, les quals imiten a la perfecció les principals característiques dels informatius de televisió de l'època. Així doncs, la imatge del presentador és complementada amb elements gràfics i visuals que se li superposen, com ara imatges d'arxiu, cosa que ja venia sent habitual des de primeries de la dècada de 1980 (Gómez, 2010: 84). Per altra banda, se'ns presenta la realització informativa clàssica en tres càmeres (general, presentador i convidat), suficient "per aconseguir un programa amb ritme i ric en recursos visuals" (Traverso, 2012: 14) i sense cap moviment de càmera. Estem davant, doncs, del típic bust parlant informatiu, supervivent de les hibridacions televisives contemporànies i encara vigent hui dia (Mas, 2011: 78). La il·luminació, per la seva banda, és l'habitual d'un telenotícies.

En referència a la presència d'un expert en plató, açò és típic dels informatius especials i ho trobem en com ara els dels atemptats de Madrid, l'11 de març de 2004, o els de la mort del Sant Pare Sant Joan Pau II, el 2 d'abril de 2005.

També és habitual dels informatius especials les connexions amb televisions de referència per tal de difondre les seves imatges exclusives o complementar les dades. Aquest recurs que es falsifica a *Camaleó* és present en informatius com els dels atemptats a Nova York i al Pentàgon de l'11 de setembre de 2001 quan, per exemple, la mateixa TVE o Antena 3 connectaren amb cadenes nord-americanes per tal de donar un senyal en directe des dels Estats Units, al mateix temps que connectaven amb llurs corresponents al país.

Un element a tenir en compte en la realització i posada en escena de *Camaleó* és la recreació de les imperfeccions pròpies d'un informatiu improvisat: tall de la connexió en directe amb Moscou per problemes tècnics, presentador que mira al fora de camp mentre s'escolten a baix volum les ordres que rep, interrupcions contínues de les intervencions per les noves informacions que van arribant, o convidat que entra al plató quan la càmera que l'enfoca està punxada.

## 4.2 Operación Palace

### 4.2.1 Context polític

Després de la mort del dictador Francisco Franco s'inicià a l'Estat Espanyol un període transitori entre una dictadura nacional-catòlica (Ben-Ami, 1984: 75) i un estat social i democràtic de dret (Yllán, 1998: 34). Aquesta etapa, coneguda amb el nom de *Transició Espanyola*, començà formalment l'any 1976 amb l'aprovació de la Llei de Reforma Política i culminà el 1978 amb la sanció de la Constitució (Tisac, 2011: 5). Des d'un primer moment el sector més dur de l'Exèrcit va estar descontent amb el procés i, en conseqüència, el 23 de febrer de 1981, durant la sessió d'investidura del nou President del Govern, Leopoldo Calvo-Sotelo, es va dur a terme un cop d'estat protagonitzat pel Tinent Coronel de la Guàrdia Civil Antonio Tejero i subscrit pel Capità General de València, Jaime Milans del Bosch (Barreda, 2006: 58). Finalment, però, els colpistes van fracassar (Rodríguez, 1994: 291).

Tot i això, després de trenta-cinc anys des d'aquells fets, hi ha autors per als quals el cop encara planteja alguns interrogants (Camarena, González i Sierra: 2002: 513-516). Altres, en canvi, creuen que els escèptics "no aceptan la verdad de lo que vieron" (Rupérez, 2011: 16). Nogensmenys, les dificultats d'accés a la documentació oficial per la "impropia actitud de secretismo por parte de los aparatos del Estado" i la "pugna



entre el derecho a la información y a la investigación, por un lado, y la defensa de los derechos a la intimidad y al honor de las personas, por otro” (Castro, 2015: 295, 302), alimenten publicacions sobre el “fosc episodi de l’anomenat <<cop d’estat>> del 23 de febrer de 1981” on “s’ha informat d’afers molt seriosos relacionats amb les actuacions del Rei espanyol” (Ardèvol i de Pablos, 2009: 238).

En els darrers anys la *Transició Espanyola* ha estat de moda (Montoto, 2014: 132). En conseqüència, el cop d’estat del 23-F ha estat protagonista de tot tipus de publicacions, des d’*Anatomía de un instante* (Javier Cercas, 2009) a mig camí entre la novel·la i l’assaig (Rodríguez, 2014), a *23-F: La historia no contada 30 años después* (Pepe Oneto, 2011). També s’ha fet servir de context literari per a narracions de ficció, per exemple a *Després del guaret* (Joanjo Garcia, 2012) (Rodríguez, 2014). El camp de l’audiovisual també ha produït peces sobre el tema, com ara les sèries de dos capítols *23-F: el día más difícil del Rey* (TVE, 2009) o *23-F: Historia de una traición* (Antena 3, 2009), per citar-ne algunes. El 2014, en el trenta-tresè aniversari del 23-F, La Sexta estrenà un fals documental sobre el cop d’estat, sota la direcció de Jordi Évole, una forma audiovisual que encara no havia estat utilitzada per a explicar aquest tema.

#### 4.2.2 Context comunicatiu

Entre 1991 i 2014 el sistema comunicatiu de l’Estat Espanyol va experimentar transformacions importants. El desenvolupament d’Internet durant aquest període oferí als mitjans “un nuevo canal de comunicación universal”, interactiu i sense limitacions geogràfiques d’abast (Fernández, 2001: 230). De la immediatesa del teletext i de la ràdio de la que parlàvem al punt 5.1.2 es va passar a la immediatesa del canal internet (Monfort, 2013: 270). També es transcendiren els aparells tradicionals on es rebien els mitjans i es passà a sintonitzar, per exemple, la televisió al telèfon mòbil (Ruano i Trabadela, 2013).

Tot i que d’entrada Castells (2000: 16-17) creia que emetre televisió per internet “no es interesante, no es muy efectivo y (...) la capacidad de banda de transmisión para transmitir el enorme volumen que representaría toda la televisión (...) es impensable”, en l’actualitat, i gràcies a la millora de la tecnologia, moltes de les televisions tradicionals ofereixen la seva programació també a la xarxa, en *streaming* i a la carta (Vázquez, 2013: 330). Fins i tot hi ha televisions que únicament es poden sintonitzar a través d’aquest canal. És el cas, per exemple, de l’efímera emissora valenciana *Info TV* (Nació Digital, 2008) o del *Canal Parlament*, del Parlament de Catalunya (Folchi, 2006: 106).

A més a més va ser important per a aquest mitjà el llançament de les plataformes de televisió per satèl·lit *Canal Satélite Digital* i *Vía Digital* el 1997 (Giordano i Zeller, 1999: 207), fusionades anys després a *Digital +* (Artero, Herrero i Sánchez-Taberner, 2005: 92), i de la fallida *Quiero TV*, pionera de la TDT de pagament a l'Estat Espanyol l'any 2000 (García, 2006: 6). Finalment, una altra fita significativa va ser la substitució progressiva de la televisió analògica per la TDT en obert, consumada cap a 2012, que permeté empaquetar quatre canals de televisió digital per cadascun dels analògics (Hellín, Rojo i San Nicolás, 2009: 151).

Tot això va fer que l'oferta de televisions s'incrementés de manera considerable, a pesar de la desaparició d'algunes cadenes significatives, com ara la corporació pública *Radiotelevisió Valenciana* (Boix, 2014: 43).

Encara més acusada ha estat la proliferació de ràdios, moltes d'elles ementent de manera exclusiva per Internet i oferint "alternativas de programación atractivas, innovadoras y desprendidas de los corsés que todavía tienen algunas emisoras tradicionales" (Soengas, 2013: 28).

Pel que fa a la premsa escrita, desaparegueren algunes capçaleres, com ara *Diario 16* (Fernández, 2008: 146). En canvi se'n crearen de noves, tot i que algunes foren efímeres, com ara *Público* (Fernández-Sande, 2013: 33). També s'introduí la premsa gratuïta amb *Mini Diario* l'any 1992, però sobretot amb *20 minutos*, que porta en actiu des del 2000 (Bakker i Berganza, 2011: 21). La xarxa Internet revolucionà la manera de treballar de les redaccions dels diaris i contribuí al naixement de rotatius digitals com ara *VilaWeb* el 1995 (Cassany, 2011: 5), *El Confidencial* "medio nativo digital (...) plenamente consolidado" (González-Esteban, 2014: 161) o *eldiario.es*. Els diaris en paper, per la seva banda, també obriren edicions digitals de pagament, gratuïtes o mixtes.

Al caliu del desenvolupament d'Internet aparegueren noves plataformes de comunicació, les xarxes socials. La més significativa per a l'àmbit de la comunicació és *Twitter*, nascuda l'any 2006 (Ramos del Cano, 2013: 174), ja que l'arrel de la relació entre els usuaris és l'intercanvi d'informació i no les vinculacions socials (López-Meri, 2015: 32). Es tracta d'un "sistema perfecto de alertas, noticias y recursos que, en muchas ocasiones, no llegarían al periodista por ningún otro canal" (Yuste, 2010: 87). Nogensmenys la fiabilitat d'aquestes informacions depèn de l' "etiqueta de veracidad" (Castells, 2000: 17-18) que tinguin els comptes d'usuari que les llancen i les possibilitats de contrastar-les amb fonts tradicionals. En aquest sentit, *Twitter* actua de complement d'aquestes (Yuste, 2010: 87). Com es tracta d'una plataforma oberta a

tothom permet que els ciutadans usuaris es converteixin en font informativa o que accedeixin a les fonts sense cap mena de mediació (Ramos del Cano, 2013: 174).

#### 4.2.3 Repercussió

*Operación Palace* va despertar una gran expectació abans de la seva estrena, ja que en els dies previs la cadena La Sexta havia emès un promocional, un poc ambigu, on es deia *¿Puede una mentira explicar una verdad?* (Sáenz de Ugarte, 2014). El resultat va ser que el fals documental es convertí en l'emissió no esportiva més vista de la història de La Sexta, amb un 23'9% d'audiència i uns 5'2 milions d'espectadors. En el seu minut d'or, arribà a marcar un pic de 27'5% d'audiència i 6.229.000 de televidents (Vertele, 2014).

Les xarxes socials també anaren plenes de referències a *Operación Palace*, durant i després de la seva emissió. Així doncs, a Twitter aconseguí màxims del 73'22% del *share social* i va ser *trending topic* a nivell mundial amb 256.000 mencions del *hashtag* #OperacionPalace (García, 2014).

Les reaccions a *Operación Palace* van ser generalitzades i vingueren des de tots els àmbits i canals. Així doncs, tot i que el dia següent no aparegué a cap de les portades dels diaris generalistes d'àmbit estatal, tots inclogueren al seu interior una ressenya més o menys extensa. Dos dies després de l'emissió, el 25 de febrer, el diari *El País* li dedicà un raconet de la seva portada sota el titular *La invención de Évole*, buscant el paral·lelisme amb la traducció castellana del títol del film *Hugo* (Martin Scorsese, 2011): *La invención de Hugo* (El País, 2014).

Reconeguts periodistes com ara Juan Ramón Lucas o Julia Otero felicitaren a Évole pel fals documental. També des del món de la política Borja Sémper, del Partit Popular d'Euskadi, s'adherí a les congratulacions. Altres, però, es mostraren descontents per la mentida d'*Operación Palace*, entre ells Gaspar Llamazares, d'Esquerra Unida, o Juan López de Uralde, d'Equo (eldiario.es, 2014). Fins i tot l'Associació d'Usuaris de Comunicació (AUC) denuncià a Évole davant de la Comissió d'Arbitratge, Queixes i Deontologia de la Federació d'Associacions de Periodistes d'Espanya (FAPE) per una suposada transgressió de les normes deontològiques de la professió (Piña, 2014). Finalment la FAPE sentencià que el fals documental "pertenece a un ámbito que está más allá del periodismo, y que no debe someterse a sus principios" i, per tant, *Operación Palace* no va ser considerat per la institució com una mala pràctica periodística (Gómez, 2014). Per la seva banda, autores com Campos-Domínguez i Redondo (2015: 84), el consideren un bon exemple de:

El deslizamiento que se produce desde la realidad a la ficción dentro de un programa de infoentretenimiento, donde el objetivo deja de ser ofrecer una información contrastada para concentrarse en despertar la curiosidad de la audiencia aunque sea utilizando el engaño como práctica.

#### 4.2.4 Recursos d'engany utilitzats a *Operación Palace*

El propòsit del fals documental d'Évole és donar a conèixer una suposada trama secreta, l'*Operación Palace*, mitjançant la qual els principals líders polítics de les forces democràtiques (UCD, PSOE, PCE, AP, etc.) i l'entorn del Rei Joan Carles I pretengueren enfortir el sistema parlamentari a l'Estat Espanyol i la figura del monarca front a l'opinió pública. Així doncs, amb el vistiplau reial, acordaren portar a terme un cop d'estat fictici al Congrés dels Diputats. Aquest s'havia de produir durant una sessió en la que estiguessin presents tots els representants del poble. Per a aquest fi, Adolfo Suárez fou forçat a dimitir de la Presidència del Govern i, en vegada de convocar eleccions, designà com el seu successor Leopoldo Calvo-Sotelo, qui seria proclamat President després d'una votació al Parlament la tarda del 23 de febrer de 1981. En aquell moment, el Tinent Coronel Antonio Tejero, l'únic dels implicats al cop d'estat que no sabia que tot era un muntatge, entraria al Congrés i la seva acció seria retransmesa en directe a tot el país a través de TVE i de la ràdio. Més tard, ja de matinada, el Rei apareixeria a TVE per a desautoritzar els colpistes, mostrar el seu compromís amb la democràcia i, de passada, fer saber als espanyols que els militars no podrien comptar amb la seva complicitat per tornar al poder.

Així doncs, de la mateixa manera que abans amb *Camaleó*, ens servirem novament de les eines d'engany enumerades per Garcia (2007b: 312-315) per tal d'identificar els recursos presents a *Operación Palace* que fan creïble aquesta mentida.

En primer lloc *Operación Palace* es revesteix de l'estil i de l'aparença d'un documental amb un plantejament clàssic. La veu *en off* guia la narració, i les intervencions dels personatges entrevistats serveixen per a reforçar o per a ampliar el ja dit. A més a més, les imatges d'arxius utilitzades són autèntiques i perfectament reconegudes pels telespectadors espanyols, ja que han estat emprades en molts cops anteriorment.

La principal font documental d'*Operación Palace* són les nombroses entrevistes a personatges rellevants i reconeguts de l'escena política i de la comunicació estatals com ara Iñaki Gabilondo, cap d'informatius de TVE l'any 1981, Jorge Verstryngge, secretari general d'Aliança Popular per aquelles dates, o Luis Alcaraz, també secretari

general del Partit Comunista d'Andalusia el 1981. També hi participen Andreu Mayayo, catedràtic d'Història Contemporània a la Universitat de Barcelona, o José Luis Garci, cineasta. La credibilitat i la confiança envers l'espectador que ofereixen aquests personatges és usada aquí per sostenir l'engany i fer que molts espectadors no s'arriben ni a plantejar que allò que estan veient és, en realitat, una farsa. Aquestes intervencions es reforcen amb l'aparició d'altres personatges ficticis, desconeguts per al públic en general, que són interpretats per actors professionals. És el cas per exemple d'Antonio Miguel Albajara, subdirector d'operacions del CESID segons la retolació del fals documental, però que en realitat es correspon amb un dels personatges del film *Volver a empezar* (José Luis Garci, 1982), o del fals agent de la CIA William Parker.

*Operación Palace* també busca establir una falsa intertextualitat al mostrar un fragment d'una entrevista realitzada l'any 1995 a l'expresident espanyol Adolfo Suárez on ell diu que un dels motius que el feren dimitir va ser "el acoso impresionante al que fui sometido por el Partido Socialista y muchos... bien no voy a hablar". El fals documental reinterpreta aquestes paraules per tal de donar credibilitat a una de les seves tesis: Suárez va ser forçat a dimitir perquè el Congrés pogués organitzar una sessió a la qual assistiren tots els diputats.

Pel que fa al guió cal destacar el treball mil·limètric dels seus autors, ja que no únicament expliquen la seva veritat sobre el cop d'estat de 1981, sinó que li teixeixen vincles amb l'entrada de l'Estat Espanyol a l'OTAN o amb l'Òscar que guanyà José Luis Garci l'any 1983 per la pel·lícula *Volver a empezar*. En aquest punt *Operación Palace* li dona la volta a l'engany, assegurant que Garci va homenatjar la trama secreta del cop d'estat en aquest film quan en realitat ha estat el mateix fals documental qui s'ha valgut d'elements de l'obra de José Luis Garci per a construir la mentida.

Finalment es descobreix l'engany: "Nos hubiese gustado contar la verdadera historia del 23-F. Pero no ha sido posible. El Tribunal Supremo no autoriza la consulta del sumario del juicio (...) Esta decisión es tierra abonada para teorías y fabulaciones de todo tipo... como ésta", i apareixen algunes preses en fals dels entrevistats i la seva opinió sobre les possibles repercussions del fals documental.

#### 4.2.5 Posada en escena i realització a *Operación Palace*

Com ja hem apuntat unes línies abans, la posada en escena i la realització d'*Operación Palace* són molt clàssiques. En línies generals es corresponen amb les característiques típiques de la modalitat expositiva de documental, concretades per Nichols (1997: 68): "Hace hincapié en la impresión de objetividad y de juicio bien

establecido a través del uso de una voz *en off* (...) Lo importante (...) es hacer llegar el conocimiento de unos hechos” (Sellés, 2008: 46). “Por lo general las imágenes están al servicio de una argumentación que se centra en la palabra” (Marchesi, 2001: 33). El producte final està mesurat i es fa palès que no s’ha deixat res a l’atzar. La realització, seguint el guió, teixeix una madeixa ordenada, un mecanisme on cada dubte que pugui sorgir és resolt i on els esdeveniments segueixen un ordre lògic en relació causa-conseqüència.

Els plans que es fan servir per a les entrevistes són, en la seva majoria, neutres. Així doncs, *Operación Palace* recorre a sovint al pla mitjà, el més adequat per al periodisme televisiu (Rodríguez, 2005: 149). Per a proporcionar major varietat visual al discurs, també es fan servir plans mitjans curts, que focalitzen l’atenció de l’espectador en el rostre de l’entrevistat, i primers plans, que la centren en petits detalls de les faccions facials.

La il·luminació és un dels altres elements que serveixen a la naturalitat, a la transparència i a la canonicitat d’*Operación Palace*. En aquest sentit, es recrea una il·luminació natural, la qual “simplemente refuerza la realidad expuesta” (Totaro, 2012: 81).

L’element discordant d’aquesta transparència és la música, la qual actua com a efecte auditiu característic de l’infoentreteniment (Berrocal, Campos, Martín i Redondo, 2014: 90). Per exemple, durant les declaracions d’Adolfo Suárez que ja citàvem anteriorment, comença a sonar per a donar-li més dramatisme a l’escena. A ella se suma l’alentiment dels darrers fotogrames de les imatges de l’expresident espanyol.

#### *4.3 Comparança entre els dos falsos documentals respecte dels recursos que han mobilitzat*

Al fil del que acabem d’apuntar en la part analítica del nostre treball, ens disposem ara a establir quins han estat els recursos d’engany i les decisions de posada en escena i de realització en l’ús dels quals han coincidit *Camaleó* i *Operación Palace*, i quins, contràriament, han estat implementats a un però no a l’altre.

Així doncs, observem com els recursos d’engany que concorren en ambdós documentals són exactament els mateixos: la falsa intertextualitat; l’ús de personatges, reals i ficticis, com a fonts; la presència d’una veu *en off* que dirigeix la interpretació de les imatge; i el treball mil·limètric de guió.

Tanmateix on es fan paleses les diferències és en les qüestions de la posada en escena i de la realització. Així doncs, mentre que els creadors de *Camaleó* apostaren

per l'escenificació d'un directe improvisat, Évole, amb *Operación Palace*, va preparar una peça minuciosa i acurada, amb una aparença seriosa i elaborada, i acord amb els cànons clàssics del documental televisiu.

A la llum d'això, hem de considerar que les diferències qualitatives entre aquests documentals se centren quasi exclusivament en el seu aspecte, en la forma, ja que en el fons són força semblants.

## 5. Conclusions i línies de investigació futures

Tal com hem pogut concretar a partir de l'anàlisi per separat de *Camaleó* i d'*Operación Palace*, ambdós falsos documentals mobilitzen els mateixos recursos d'engany per a soterrar la seva farsa i fer-la passar per veritat. El seu objectiu, a més a més, també és similar: fer una denúncia. En el cas de la *Camaleó* es denuncia la capacitat de la televisió per transformar una mentida absoluta en veritat. En *Operación Palace*, per la seva banda, es pretén fer palès que l'Estat Espanyol no és transparent perquè no permet l'accés al sumari del judici del 23-F per poder saber realment que va passar. Nogensmenys, *Operación Palace* explica en acabar el perquè del seu engany, mentre que *Camaleó* es limita a informar que tot ha estat una "ficció televisiva", cosa que indueix a l'espectador a elaborar la seva explicació pròpia.

Malgrat perseguir unes finalitats similars i mobilitzar els mateixos recursos d'engany, a *Camaleó* i a *Operación Palace* trobem mètodes estilístics i de realització diferents. Així doncs, el primer adopta la forma d'un especial informatiu de televisió usual, en la línia de *War of the Worlds* (Orson Welles, 1938), amb una dinàmica improvisada, errors en la realització, problemes tècnics, convidats experts, connexions en directe i actualització contínua de la informació. El segon, en canvi, es revesteix del classicisme documental, en la línia de *Zelig* (Woody Allen, 1983) amb una planificació i una posada en escena acurades, un tractament audiovisual treballat, i un aspecte de serietat.

Considerem que aquestes eleccions estilístiques i de realització estan condicionades de manera molt significativa pels diferents contextos comunicatius en els quals foren produïts els falsos documentals. L'any 1991 es va poder inventar un fet i escenificar el seu relat en directe perquè els ciutadans tenien un nombre limitat de mitjans de comunicació a l'abast i la velocitat amb la qual es propagaven les informacions era relativament lenta. Però en l'any 2014 aquest escenari s'havia transformat radicalment i una gran quantitat de ciutadans podia accedir a múltiples canals de comunicació de transmissió immediata i, a més a més, interactuar amb ells, cosa que hagués pogut desmuntar l'engany ràpidament. Així doncs, *Operación Palace* va haver d'optar per fer el seu relat propi d'uns fets del passat coneguts per l'audiència i presentar-ho com un acurat documental d'investigació que desmuntava la versió oficial.

Tot i el pas dels anys i les diferències entre ambdós falsos documentals molta gent se'ls cregué, acostumada a considerar que allò que surt per televisió és vertader, és la realitat que ens envolta, i és aliè a manipulacions o enganys. La diferència temporal, però, sí que fou un factor determinant en l'àmbit de les repercussions ja que els autors de *Camaleó* van ser apartats de les seves funcions o acomiadats, mentre que Jordi



Évole i el seu equip continuaren amb el seu espai setmanal *Salvados*. Això considerem que es deu a la major cultura audiovisual de la societat espanyola contemporània respecte de la del 1991.

A partir d'aquí podríem encetar algunes línies d'investigació per al futur, que es concretarien al voltant de dues idees. D'aquesta manera, per una banda es podria analitzar com el mitjà a través del qual és emès, o és difós, un fals documental condiciona la seva credibilitat i la seva acceptació o rebuig. I per l'altra, podríem estudiar les noves formes emergents de falsedat audiovisual, com ara els falsos tràilers, i la seva relació i/o grau de dependència respecte el *mockumentary* convencional.

Al fil d'açò, i de cara a una tesi doctoral futura, és la nostra intenció continuar explorant la qüestió de la falsedat audiovisual amb l'objectiu d'ampliar tot allò que hem abordat en aquest estudi i que, per la naturalesa del mateix, no hem convingut en aprofundir en un grau major.

## Bibliografía

- ALBERTOS, Ana i ORTEGA, María Luisa (1998). La ciencia en Televisión Española: primeros acercamientos a la divulgación. *Secuencias: Revista de Historia del Cine*, 8, 61-74.
- ANGOSTO, Tiburcio (2008). El proceso de creación cinematográfica: Orson Welles y la pasión por los personajes malvados. *Cuadernos de Psiquiatría Comunitaria*, v. 8, 1, 95-105.
- APARICIO, Daniel (2013). *Creatividad en el documental informativo de largometraje en España: trascendencia de los hechos de actualidad*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid, Madrid, Espanya.
- ARDÈVOL, Alberto i DE PABLOS, José Manuel (2009). Prensa española y monarquía: el <<silencio crítico>> se termina: estudio de caso. *Anàlisi: Quaderns de comunicació i cultura*, 39, 237-253.
- ARDÈVOL, Elisenda (1997). Representación y cine etnográfico. *Quaderns de l'Institut Català d'Antropologia*, 10, 125-168.
- ARDÈVOL, Elisenda (1998). Por una antropología de la mirada: etnografía, representación y construcción de datos audiovisuales. *Revista de dialectología y tradiciones populares*, v. LIII, 2, 217-240.
- ARNAU, Robert (2003). *El documental: la mirada incisiva*. Treball d'investigació per al programa de doctorat. Universitat Jaume I, Castelló de la Plana, Espanya.
- ARROJO, María José (2008). *Configuración de la televisión interactiva: de las plataformas digitales a la TDT*. Oleiros (Galicia): Editorial Netbiblo.
- ARTERO, Juan Pablo, HERRERO, Mónica i SÁNCHEZ-TABERNERO, Alfonso (2005). Monopolio, oligopolio y competencia en los últimos quince años de televisión en España. *Sphera Publica: Revista de Ciencias Sociales y de la Comunicación*, 5, p. 83-98.
- AUSTRALIAN BROADCASTING AUTHORITY ABA (2004). *Documentary guidelines: interpretation of "documentary" for the Australian Content Standard*. Sydney: Australian Broadcasting Authority ABA.
- AVERY, Laura (ed.) (2004). *Newsmakers 4: The people behind today's headlines*. Farmington Hills (Michigan – EUA): Gale Cengage Learning.

- BAKKER, Pier i BERGANZA, María Rosa (2011). El escenario de los medios impresos en España durante los últimos diez años. En BERGANZA, María Rosa, CHAPARRO, María Ángeles i DEL HOYO, Mercedes (coord.) *Desarrollo y características de los diarios gratuitos en España: análisis cuantitativo de las principales cabeceras* (p. 19-30). Madrid: Editorial Dykinson.
- BALLESTEROS, Isolina (2012). La inmigración económica latinoamericana en el documental europeo de inmigración: *Balseros* (2002), *Del otro lado* (2002) y *Familia* (2010). *Migraciones y Exilios*, 13, 63-80.
- BARREDA, Miquel (2006). El sistema político español en perspectiva histórica. En BARREDA, Miquel i BORGE, Rosa (coord.) *La democracia española: realidades y desafíos. Análisis del sistema político español* (p. 19-65). Barcelona: Editorial UOC.
- BARROSO, Jaime (2005). Docudrama y otras formas en el límite de la ficción televisiva española. En ORTEGA, María Luisa (coord.) *Nada es lo que parece: falsos documentales, hibridaciones y mestizajes del documental en España* (p. 171-206). Madrid: Ocho y Medio / Ayuntamiento de Madrid.
- BARROSO, Jaime (2009). *Realización de documentales y reportajes*. Madrid: Editorial Síntesis.
- BASSEGODA, Juan (1989, 14 de setembre). Inexactitudes históricas. *La Vanguardia*. Disponible a: <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1989/08/31/pagina-40/33075668/pdf.html?search=manuel%20huerga>. Consultat el 3 de setembre de 2015.
- BEN-AMI, Shlomo (1984). *La dictadura de Primo de Rivera*. Barcelona: Planeta.
- BENAVENTE, José Miguel i WEST, Peter (1992). Globalización y convergencia: América Latina frente a un mundo en cambio. *Revista de la CEPAL: Comisión Económica Para América Latina y el Caribe*, 47, 81-100.
- BENET, Vicente (2004). *La cultura del cine: introducción a la historia y estética del cine*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
- BERNÁRDEZ, Asunción (1991). Prensa, radio y televisión. En RAMOS, Antonio (ed.) *España Hoy* (p.317-350). Madrid: Ediciones Cátedra.
- BERROCAL, Salomé, CAMPOS, Eva, MARTÍN, Virginia i REDONDO, Marta (2014). La presencia del infoentretenimiento en los canales generalistas de la TDT española. *Revista Latina de Comunicación Social*, 69, 85-103.

- BOIX, Andrés (2014). El tancament de Radiotelevisió Valenciana i l'encaix jurídic i constitucional del servei públic televisiu autonòmic d'Espanya. *Quaderns del CAC*, 40, p. 43-55.
- BORDWELL, David i THOMPSON, Kristin (1995). *El arte cinematográfico*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- BREU, Ramon (2010). *El documental como estrategia educativa*. Barcelona: Editorial Graó.
- BURSTEIN-BALMACEDA, Fernando (2009). *Aproximación al falso documental: análisis formal de un género inexplorado*. Tesis de grau en Comunicació. Universidad de Piura, Piura, Perú.
- CABELLO, Gabriel (2004). Construyendo el tiempo: los ensayos cinematográficos de José Luis Guerín. *Ciberletras: revista de crítica literaria y de cultura* [en línia] , 12. Disponible a: <http://www.lehman.edu/ciberletras/v12/cabello.htm> Consultat el 22 de juliol de 2015.
- CABRERA, Tomás i RIQUELME, Jorge (2007). Integración latinoamericana: algunas notas y enfoques para la discusión. *Si somos americanos: revista de estudios transfronterizos*, 1, v. 9, 183-194.
- CALVO, Luis (2014, 5 de març). Jordi Évole y el entierro de la credibilidad. *Tiempo*. Disponible a: <http://www.tiempodehoy.com/espana/jordi-evole-y-el-entierro-de-la-credibilidad#> Consultat el 2 de setembre de 2015.
- CAMACHO, Santiago (2008). *20 grandes fraudes de la historia*. Madrid: Editorial EDAF.
- CAMPOS-DOMÍNGUEZ, Eva i REDONDO, Marta (2015). Implicaciones éticas del infoentretenimiento televisivo. *Comunicació: Revista de Recerca i d'Anàlisi*, 1, v. 32, 73-89.
- CAMARENA, Vicente, GONZÁLEZ, Jesús i SIERRA, Verónica (2002). El 23-F dos décadas después: apuntes y recuerdos. En NAVAJAS, Carlos (ed.) *Actas del III Simposio de Historia Actual. Logroño, 26-28 de octubre de 2000* (p. 501-516). Logronyo: Instituto de Estudios Riojanos.
- CARNEIRO, Liliana (2013). *Mockumentaries and the Music Industry: Between Flattery and Criticism*. Tesis doctoral. Universitat Pompeu Fabra, Barcelona, Espanya.
- CARREIRO, Rodrigo (2014). Imperfeição calculada: [Rec] como paradigma do sound design em falsos documentários de horror. *E-compós: revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação*, 2, v. 17.

- CASAS, Armando (2006). *Documental*. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México.
- CASSANY, Roger (2011). *Especificitats de la narrativa audiovisual informativa a Internet: anàlisi de les rutines de producció i dels vídeos produïts per La Vanguardia Digital, VilaWeb i 3cat24.cat*. Treball de recerca dels programes de postgrau del Departament de Comunicació. Universitat Pompeu Fabra, Barcelona, Espanya.
- CASTELLS, Manuel (2000). *Internet y la Sociedad Red*. Conferència de presentació del Programa de Doctorat sobre la Societat de la Informació i el Coneixement. Universitat Oberta de Catalunya, Barcelona, Espanya.
- CASTELLS, Manuel (2006). *La era de la información: economía, sociedad y cultura* (5ena edició) v. 3. Madrid: Siglo XXI de España Editores.
- CASTRO, Luis (2015). Tres versiones sobre el golpe del 23-F... o alguna más. *Hispania Nova: Revista de Historia Contemporánea*, 13, 294-307.
- CENTRE NATIONAL DE RESSOURCES TEXTUELLES ET LEXICALES CNRTL (2006). *Etymologie*. Consultat a: <http://www.cnrtl.fr/etymologie/>
- CERDÁN, Josexo (2005). La voluntad quebrada (o el extraño caso de los falsos documentales que no acaban de serlo). En ORTEGA, María Luisa (coord.) *Nada es lo que parece: falsos documentales, hibridaciones y mestizajes del documental en España* (p.107-132). Madrid: Ocho y Medio / Ayuntamiento de Madrid.
- CHAMBERS, Robert (2010). *Parody: the art that plays with art*. Nova York (Nova York – EUA): Peter Lang Publishing.
- CHÁVARRI, Inés (2012, 23 de setembre). Todo documental tiene una puesta en escena, se construye la verdad. *El País*. Disponible a: [http://ccaa.elpais.com/ccaa/2012/09/23/paisvasco/1348423825\\_779560.html](http://ccaa.elpais.com/ccaa/2012/09/23/paisvasco/1348423825_779560.html) . Consultat el 2 de setembre de 2015.
- COCK, Alejandro (2006). *Retórica en el documental: propuesta para el análisis de los principales elementos retóricos del cine de no-ficción*. Tesina doctoral per a optar al títol del DEA del Doctorat en Comunicació Audiovisual. Universitat Autònoma de Barcelona, Bellaterra, Espanya.
- COCK, Alejandro (2012). *Retóricas del cine de no ficción en la era de la post verdad*. Tesi doctoral. Universitat Autònoma de Barcelona, Bellaterra, Espanya.

- CORONADO, Carlota, ROCHET, Bénédicte, ROEKENS, Anne i RUEDA, José Carlos (2010). *Televisión y falsificación: historia compartida e identidad nacional en ¡Viva la República! y Bye Bye Belgium*. Comunicació presentada al X Congreso de la Asociación de Historia Contemporánea, Universidad de Cantabria, Santander, Espanya.
- CORTIZO, Víctor, LANDEIRA, Rafael i SÁNCHEZ, Inés (2006). *Diccionario jurídico de los medios de comunicación*. Madrid: Editorial Reus.
- CRAMEROTTI, Alfredo (2009). *Aesthetic journalism: how to inform without informing*. Chicago (Illinois – EUA): The University of Chigago Press.
- DEL MOLINO, Ricardo (2012). El discurso del miedo apocalíptico y sus representaciones cinematográficas durante la Guerra Fría. *Comunicación y ciudadanía*, 3, v.12, 6-15.
- DÍAZ, Vicente (2012). Espectadores de Falsos Documentales: Los Falsos Documentales en la Sociedad de la Información. *Athenea Digital*, 12, 153-162.
- DOVAL, Gregorio (2011). *Fraudes, engaños y timos de la historia*. Madrid: Ediciones Nowtilus.
- DURAS, Marguerite (1960). *Hiroshima, mon amour: scénario et dialogue*. París: Gallimard.
- DRUICK, Zöe (2010). *Allan King's: a married couple*. Toronto: University of Toronto Press.
- EL DIARIO.ES (2014, 24 de febrer). Los ataques y alabanzas de “Operación Palace”, el falso documental de Évole. *eldiario.es*. Disponible a: [http://www.eldiario.es/cultura/alabanzas-Operacion-Palace-documental-Evole\\_0\\_232376943.html](http://www.eldiario.es/cultura/alabanzas-Operacion-Palace-documental-Evole_0_232376943.html) . Consultat el 8 de setembre de 2015.
- EL IDD, Agustina (2012). *La era del ñandú. ¿Cómo es posible tal “manipulación”?*. Treball de Llicenciatura en Comunicació. Universidad de San Andrés, Buenos Aires, Argentina.
- EL PAÍS (1991, 9 d'abril). Destituido el jefe de programes de TVE en Cataluña por la emisión de “Camaleó”. *El País*. Disponible a: [http://elpais.com/diario/1991/04/09/radiotv/671148005\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1991/04/09/radiotv/671148005_850215.html). Consultat el 3 de setembre de 2015.

- EL PAÍS (2014, 25 de febrer). La invención de Évole. *El País*. Disponible a: <http://elpais.com/hemeroteca/elpais/portadas/2014/02/25/> . Consultat el 8 de setembre de 2015.
- EUROPA PRESS (2012, 22 de febrer). TVE pide perdón por el informativo ficticio de La Fura dels Baus. *Europa Press*. Disponible a: <http://www.europapress.es/tv/noticia-tve-pide-perdon-informativo-ficticio-fura-dels-baus-20120222135046.html>. Consultat el 10 de setembre de 2015.
- FEIJOO, Beatriz (2014). El videoclip, una pieza audiovisual abierta a la total experimentación: la estética (hiper)surrealista de Floria Sigismondi. *Question: Revista Especializada en Periodismo y Comunicación*, 41, v. 1, 139-155.
- FERNÁNDEZ, Eugenio (2001). La radio: un medio lleno de vida. En FERNÁNDEZ, Tomás i GARCÍA, Agustín (coord.) *Medios de comunicación, sociedad y educación* (p. 221-233). Conca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- FERNÁNDEZ, Maximiliano (2008). La desaparición de *El Independiente*: tramas, competencia y fracaso empresarial. *Historia y Comunicación Social*, v. 13, 139-154.
- FERNÁNDEZ-SANDE, Manuel (2013). La crisis de la prensa en España: *Público*, un diario nacido a contracorriente. *Revista de Comunicación Vivat Academia*, 122, 22-39.
- FERRERAS-RODRÍGUEZ, Eva María (2014). Los nuevos prosumidores: audiencias de la televisión social: análisis de Operación Palace en Twitter. *Revista Mediterránea de Comunicación*, 2, v. 5, 175-192.
- FIGUEROA, Laura, RAMÍREZ, Marcos i SOTO, Jesús Adolfo (2010). La narrativa audiovisual del cine documental etnobiográfico como herramienta para la reconstrucción de la memoria colectiva: el caso de la comunidad Paipai en Santa Catarina, Baja California, México. *Revista Comunicación*, 10, v. 1, 839-847.
- FOLCHI, Imma (2006). El nou Reglament del Parlament de Catalunya. *Activitat Parlamentària*, 10, 99-116.
- FORMENTI, Cristina (2014). When Imaginary Cartoon Worlds Get the “Documentary Look”: Understanding Mockumentary Through Its Animated Variant. *Alphaville: Journal of Film and Screen Media*, 8, 1-19.
- FRANCÉS, Miquel (2010). El documental sobre la naturaleza: evolución histórica en el mercado televisivo español. En LEÓN, Bienvenido (coord.) *Ciencia para la*

*televisión: el documental científico y sus claves* (p. 121-147). Barcelona: Editorial UOC.

FRANCO, Laura (2010). El vagabundo esperanzado de la cultura de masas. En ECHEVARRÍA, Óscar (dir.) *Ensayos sobre la imagen. Edición VII: Trabajos de estudiantes de la Facultad de Diseño y Comunicación* (p. 15-18). Buenos Aires: Publicaciones de la Universidad de Palermo.

FULBROOK, Mary (2002). *Europa desde 1945*. Barcelona: Editorial Crítica.

GALÁN, Elizabeth i MANCINAS-CHÁVEZ, Rosalba (2014). El programa “Salvados” en el sistema audiovisual español: elemento herético o la excepción que confirma la regla. *Anduli: Revista Andaluza de Ciencias Sociales*, 13, 119-136.

GALLEGO, María i MARTÍNEZ, Isabel (2014). La red: una aliada estratégica en el cine de no ficción. En FRANCÉS, Miquel, GAVALDÀ, Josep, LLORCA, Germán, PERIS, Àlvar. *El documental en el entorno digital* (p. 27-37). Barcelona: Editorial UOC.

GARCÍA, Alberto Nahum (2004). En las fronteras de la no ficción: el falso documental (definición y mecanismos). En DÍAZ, Montserrat, LATORRE, Jorge, VARA, Alfonso. *Ecología de la televisión: tecnologías, contenidos y desafíos empresariales. Actas del XVIII Congreso Internacional de Comunicación* (p. 135-144). Pamplona: Eunat.

GARCÍA, María Trinidad (2006). La introducción de la TDT en España en el contexto de la política europea para la transición digital en televisión. *EPTIC-Online: Revista de Economía Política de las Tecnologías de la Información y Comunicación*, 1, v. VIII.

GARCÍA, Alberto Nahum (2007a). La realidad como estilo: los límites de la representación en Andalucía, un siglo de fascinación. *Ámbitos*, 16, 37-59.

GARCÍA, Alberto Nahum (2007b). La traición de las imágenes: mecanismos y estrategias retóricas de la falsificación audiovisual. *ZER: Revista de Estudios de Comunicación de la Universidad del País Vasco*, 22, 301-322.

GARCÍA, Cecilia (2014, 24 de febrer). El falso documental del 23-F de Évole revoluciona la red. *La Razón*. Disponible a: <http://www.larazon.es/sociedad/comunicacion/el-falso-documental-del-23-f-de-evole-revoluciona-la-red-CE5633325#.Tt1y6B0jpgxgN1> . Consultat el 8 de setembre de 2015.

GARCÍA DE LA RIVA, Kike (2008). *¿Qué es el falso documental al fin y al cabo?*. Comunicació presentada a I+C Investigar la comunicació = Invetigar la



comunicación = Investigar la comunicació = Komunikazio-lkerketa. Congreso Fundacional AE-IC, Santiago de Compostela, Espanya.

GAUTHIER, Guy (1995). *Le documentaire, un autre cinéma*. París: Nathan.

GILLI, Nicolas (2011). Troll Hunter (André Øvredal, 2010). *Filmosphere*. Disponible a: <http://www.filmosphere.com/movies/critique-the-troll-hunter-2010/> Consultat el 2 de setembre de 2015.

GIORDANO, Eduardo i ZELLER, Carlos (1999). *Políticas de televisión: la configuración del mercado audiovisual*. Barcelona: Icaria Editorial.

GOLDSMITH, David (2003). *El documental: entrevistas en exclusiva a quince maestros del documental*. Barcelona: Ediciones Océano.

GÓMEZ, Jorge Luis (1996). Historia de una historia. *Chasqui: Revista Latinoamericana de Comunicación*, 54, p. 91-92.

GÓMEZ, Manuel (2008). *Quiero hacer un documental*. Madrid: Ediciones Rialp.

GÓMEZ, Rafael (2010). La evolución de los modos de representación visual en los discursos informativos. En LEÓN, Bienvenido (coord.) *Informativos para la televisión del espectáculo* (p. 80-89). Sevilla / Zamora: Comunicación Social Ediciones y Publicaciones.

GÓMEZ, Rosario (2014, 9 de juny). "Operación Palace" fue una patraña pero no mala práctica periodística. *El País*. Disponible a: [http://sociedad.elpais.com/sociedad/2014/06/09/actualidad/1402326533\\_438339.html](http://sociedad.elpais.com/sociedad/2014/06/09/actualidad/1402326533_438339.html) . Consultat el 8 de setembre de 2015.

GÓMEZ-TARÍN, Francisco Javier (2008). La narrativa audiovisual en el gènere documental. En GIL, Longi i MARZAL, Xavier (eds.) *Eines per a la producció de vídeo documental* (p. 101-107). Benicarló: Onada Edicions.

GÓMEZ-TARÍN, Francisco Javier (2011). *Elementos de narrativa audiovisual: expresión y narración*. Santander: Shangrila Ediciones.

GONZÁLEZ-ESTEBAN, José Luis (2014). La transformación del ecosistema mediático español: el caso de eldiario.es. *Revista Mediterránea de Comunicación*, 2, v. 5, 159-173.

GRANT, Barry i HILLIER, Jim (2009). *100 documentary films: BFI screen guides*. Basingstoke (Regne Unit): Palgrave Macmillan.

GRZINCHICH, Claudia Guadalupe i PARISI, Mariela Lucrecia (2013). *Panorama del discurso documental: una aproximación a la producción audiovisual*

*universitaria*. Comunicació presentada al VI Encuentro Panamericano de Comunicación, Universidad Nacional de Córdoba, Còrdova, Argentina.

GUARDIOLA, Íngrid (2012). Nuevos formatos en la ficción televisiva. En FRANCÉS, Miquel i LLORCA, Germán. *La ficción audiovisual en España: relatos, tendencias y sinergias productivas* (p. 75-102). Barcelona: Editorial Gedisa.

GUARINOS, Virginia i JIMÉNEZ, Jesús (2009). Ficción + Fe = Realidad: Sobre falsos documentales y reality shows. En LEÓN, Bienvenido (coord.) *Telesrealidad: el mundo tras el cristal* (p. 95-104). Sevilla: Comunicación Social Ediciones y Publicaciones.

GUARNER, José Luis (1978). Ocaña, retrat intermitent. *Fotogramas*, 1.547.

GUZMÁN, Patricio (1997). El guión en el cine documental. *Revista Viridiana*, 17, 163-176.

GUYNN, William (1990). *A cinema of Nonfiction*. Nova Jersey (EUA): Fairleigh Dickinson University Press.

HELLÍN, Pedro, ROJO, Pedro i SAN NICOLÁS, César (2009). *La televisión digital terrestre en Murcia: Informe técnico sobre la situación y oportunidades de implantación de la televisión digital terrestre en la Comunidad Autónoma de la Región de Murcia (España)*. Sevilla: Comunicación Social Ediciones y Publicaciones.

HERNÁN, Pablo (2010). Reflexiones sobre el problema del documental como género cinematográfico. En MOGUILLANSKY, Marina, MOLFETA, Andrea i SANTAGADA, Miguel A. (coord.) *Teorías y prácticas audiovisuales: actas del primer Congreso Internacional de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual* (p. 461-468). Buenos Aires: Editorial Teseo.

HIGHT, Craig i ROSCOE, Jane (2001). *Faking it: Mock-Documentary and the Subversion of Factuality*. Manchester: Manchester University Press.

HIGHT, Craig i ROSCOE, Jane (2005). Building a Mock-Documentary Schema. En CORNER, John i ROSENTHAL, Alan (eds.) *New Challenges for Documentary* (2a edició) (p. 231-241). Manchester: Manchester University Press.

HIGHT, Craig (2008). El falso documental multipantalla: un llamamiento lúdico. En CATALÀ, Josep Maria i CERDÁN, Josetxo (eds.) *Después de lo real: Archivos de la Filmoteca*, 56-57, 176-195.

HIGHT, Craig (2010). *Television Mockumentary: reflexivity, satire and a call to play*. Manchester: Manchester University Press.

- HIGHT, Craig (2011). *Forgotten Silver*. En BEIRNE, Rebeca i BENNETT, James (eds.) *Making film and television histories: Australia and New Zeland* (p. 270-273). Londres: I.B. Tauris & Co.
- ILARDO, Corina (2013). *Nosotros con ellos: de modalidades participativas de producción audiovisual a estrategias enunciativas en documentales argentinos sobre pueblos originarios*. Comunicació presentada al VI Encuentro Panamericano de Comunicación, Universidad Nacional de Córdoba, Còrdova, Argentina.
- INSTITUT D'ESTUDIS CATALANS IEC (2007). *Diccionari de la Llengua Catalana* (2a edició). Consultat a: <http://dlc.iec.cat>.
- IRDANOVA, Dina, MARTÍN-JONES, David i VIDAL, Belén (2010). Introduction: A Peripheral View of World Cinema. En IRDANOVA, Dina, MARTÍN-JONES, David i VIDAL, Belén (eds.) *Cinema at the Periphery* (p. 1-22). Detroit (Michigan – EUA): Wayne State University Press.
- IRIBARREN, Laura (2009). *Documental y autobiografía: variaciones entre lo real y lo posible en discursos sobre la memoria*. Treball realitzat en el marc del projecte d'investigació UBACYT SO11. Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, Argentina.
- IVAKHIV, Adrian (2013). *Ecologies of the moving image: cinema, affect, nature*. Waterloo (Ontàrio – Canadà): Wilfrid Laurier University Press.
- JURADO, José Manuel (1993). Disparidad regional en España en cuanto al desarrollo informativo. En CASTILLO, Juan Sebastián (ed.). *XVIII Reunión de Estudios Regionales* (p. 171-188). Toledo: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- KONIGSBERG, Ira (2004). *Diccionario técnico Akal de Cine*. Madrid: Ediciones Akal.
- LA VANGUARDIA (1991, 6 d'abril). "Camaleó"; de TV2, revolucionó a toda la audiència con la falsa muerte de Gorbachev. *La Vanguardia*. Disponible a: <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1991/04/07/pagina-5/33474256/pdf.html?search=camaleó>. Consultat el 3 de setembre de 2015.
- LIGERO, María del Mar (2012). Análisis de un documental: "15 días" de Rodrigo Cortés. *Aularia: Revista digital de comunicación*, 1, 63-68.
- LOAIZA, Ramsés (2015). La Perestroika. *Revista de lenguas modernas*, 22, 469-476.

- LÓPEZ-MERI, Amparo (2015). Twitter como fuente informativa de sucesos imprevistos: el seguimiento de *hashtags* en el caso #ArdeValencia. *Disertaciones: Anuario electrónico de estudios en Comunicación Social*, 1, v. 8, 27-51.
- MACASKILL, Brian (1991). Figuring Rupture: Iconology, Politics and the Image. En BAZARGAN, Susan i DOWNING, David (eds.) *Image and Ideology in Modern/Postmodern Discourse* (p. 249-271). Albany (Nova York – EUA): State University of New York Press.
- MACDONALD, Scott (2005). *A critical cinema 4: interviews with independent filmmakers*. Los Angeles (Califòrnia - EUA): University of California Press.
- MACKENZIE, Scott i STENPORT, Anna W. (2014). Introduction: What are Arctic Cinemas? En MACKENZIE, Scott i STENPORT, Anna W. (eds.) *Films on ice: cinemas of the Arctic* (p. 1-28). Edinburgh: Edinburgh University Press.
- MAMBLONA, Ricard (2012). *Las nuevas subjetividades en el cine documental contemporáneo: análisis de los factores influyentes en la expansión del cine de lo real en la era digital*. Tesis doctoral. Universitat Internacional de Catalunya, Barcelona, Espanya.
- MARCHESI, Aldo (2001). *El Uruguay inventado: la política audiovisual de la dictadura, reflexiones sobre su imaginario*. Montevideo: Ediciones Trilce.
- MARCONDES, Francisco José (2011). *Fingir o real: Borat, o mock-documentary de Sacha Baron Cohen*. Treball per al programa del Màster en Comunicació. Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo, Brasil.
- MARIMÓN, Joan (2014). *El montaje cinematográfico: del guió a la pantalla*. Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona.
- MARRUGAT, Jordi (2014). *Narrativa catalana de la postmodernitat: històries, formes i motius*. Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona.
- MAS, Lluís (2011). Estructura del discurso televisivo: hacia una teoría de los géneros. *Cuadernos de Información*, 29, 77-90.
- MATEOS-PÉREZ, Javier (2009). La información como espectáculo en el nacimiento de la televisión privada española (1990-1994). *Estudios sobre el mensaje periodístico*, 15, 315-334.
- MCFADDEN, Cibelle (2014). *Gendered frames, embodied cameras: Varda, Akerman, Cabrera, Calle, and Maiwenn*. Lanham (Maryland – USA): Fairleigh Dickinson University Press.

- MENCARONI, Arianna (2012). *La entrevista filmada: una aproximación teórico-metodológica a su realización y uso para la investigación social*. Treball d'investigació per al programa de doctorat. Universitat Autònoma de Barcelona, Bellaterra, Espanya.
- MESA, José Antonio (2009). La cámara analítica. El documental según Yervant Gianikian y Ángela Ricci-Lucchi. *Frame: revista de cine de la Biblioteca de la Facultad de Comunicación de la Universidad de Sevilla*, 4, 233-247.
- MONFORT, Núria (2013). Internet: de la rapidez a la inmediatez. *AdComunica: Revista Científica de Estrategias, Tendencias e Innovación en Comunicación*, 5, 269-271.
- MONTERDE, José Enrique (2009). Texturas y trasfondos: cuando la ficción documenta. En ARANDA, Daniel, ESQUIROL, Meritxell i SÁNCHEZ-NAVARRO, Jordi. *Puntos de vista: una mirada poliédrica a la historia del cine* (p. 39-56). Barcelona: Editorial UOC.
- MONTERO, Julio i PAZ, María Antonia (2008). *El cine informativo 1895-1945: creando la realidad* (2a edició). Barcelona: Editorial Ariel.
- MONTOTO, Marina (2014). Una mirada a la crisis del relato mítico de la Transición: la "Querrela argentina" contra los crímenes del franquismo. *Kamchatka: revista de análisis cultural*, 4, 125-145.
- MOUESCA, Jacqueline (2005). *El documental chileno*. Santiago de Xile: LOM Ediciones.
- MURRAY, Alison (2015). Contemporary French Documentary: A Renaissance (1992-2012). En FOX, Alistair, MARIE, Michel, MOINE, Raphaelle i RADNER, Hillary. *A companion to contemporary French cinema* (p. 356-376). Hoboken (Nova Jersey – EUA): John Wiley & Sons.
- NACIÓ DIGITAL (2008, 14 d'abril). Info TV emet per internet per la impossibilitat de fer-ho en TDT. *Nació Digital*. Disponible a: <http://www.naciodigital.cat/noticia/8606/info/tv/emet/internet/impossibilitat/fer-ho/tdt>. Consultat el 16 de setembre de 2015.
- NICHOLS, Bill (1997). *La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
- NICHOLS, Bill (2001). *Introduction to documentary*. Bloomington (Indiana - EUA): Indiana University Press.

- ONLINE ETYMOLOGY DICTIONARY OED (2003). *Online Etymology Dictionary*. Consultat a: <http://www.etymonline.com>.
- ORTIZ, Ana Lilia (2011). Colapso de la URSS y el Sistema Socialista. Working Paper n. 63. Centro Argentino de Estudios Internacionales, Buenos Aires, Argentina.
- OXFORD UNIVERSITY PRESS (2002). *Oxford English Dictionary* (3a edició). Consultat a: <http://www.oed.com>.
- PALACIO, Manuel (2006). Cincuenta años de televisión en España. En DÍAZ, Bernardo (dir.) i FERNÁNDEZ, José (coord.). *Medios de comunicación: tendencias '06* (p. 315-319). Madrid: Fundación Telefónica.
- PANIAGUA, Pedro (2010). Información deportiva, la especialización más extendida. En CAMACHO, Idoia (coord.). *La especialización en el periodismo: formarse para informar* (p. 182-196). Sevilla / Zamora: Comunicación Social Ediciones y Publicaciones.
- PEDRAZA, Pilar (2007). *Agustí Villaronga*. Madrid: Ediciones Akal.
- PEÑAFIEL, Carmen (2002). La información en la radio. En MARTÍNEZ-COSTA, María Pilar (coord.) *Información radiofónica* (p. 21-58). Barcelona: Editorial Ariel.
- PEÑAS, Francisco Javier (1991). La nueva situación mundial y la soberanía de los estados. *Afers Internacionals*, 22, 5-18.
- PÉREZ, J. Antonio (2006). El cine y la Guerra Civil Española. En DE LA CALLE, María Dolores i REDERO, Manuel (ed.). *Guerra Civil: documentos y memoria*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- PÉREZ, José Antonio (2008). *Leer el cine: la teoría literaria en la teoría cinematográfica*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- PINTO, Carmelo (1999). Vídeo. En BUXÓ, María Jesús i DE MIGUEL, Jesús M. (ed.) *De la investigación audiovisual: fotografía, cine vídeo, televisión* (p. 79-104). Barcelona: Proyecto A Ediciones.
- PIÑA, Raúl (2014, 3 d'abril). Juicio periodístico a Jordi Évole por la "Operación Palace". *El Mundo*. Disponible a: <http://www.elmundo.es/television/2014/04/03/533c50dfca47412c798b457d.html>. Consultat el 8 de setembre de 2015.
- PIZARROSO, Alejandro (2009). *Diplomáticos, propagandistas y espías. Estados Unidos y España en la Segunda Guerra Mundial: Información y Propaganda*. Madrid: CSIC.

- PLANTINGA, Carl (1997). *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*. Cambridge: Cambridge University Press.
- PLANTINGA, Carl (2009). Documentary. En LIVINGSTON, Paisley i PLANTINGA, Carl (ed.). *The routledge companion to philosophy and film*. Abingdon (UK): Routledge.
- PLANA, Gina i PRADO, Emili (2014). El documental televisivo: un género en peligro de extinción en Europa. *Estudios sobre el mensaje periodístico*, 2, v. 20, 841-856.
- RAFFANTI, Michael (2010). LGTB-Themed Hollywood Cinema after *Brokeback Mountain*: Renegotiating Hegemonic Representations of Gay Men. En FRYMER, Benjamin, KASHANI, Toni, NOCELLA, Anthony i VAN HEERTUM, Richard. *Hollywood's exploited: Public Pedagogy, Corporate Movies and Cultural Crisis* (p.131-149). Basingstoke (Regne Unit): Palgrave Macmillan.
- RAMOS DEL CANO, Fátima (2013). Redes sociales en el entorno radiofónico: el uso de Twitter como fuente periodística en la Cadena SER. *Revista Mediterránea de Comunicación*, 2, v. 4, p.173-188.
- RENOV, Michael (1993). Introduction: The Truth About Non-Fiction. En RENOV, Michael (ed.) *Theorizing documentary* (p. 1-11). Nova York: Routledge.
- RHODES, Gary i SPRINGER, John (eds.) (2006). *Docufictions: essays on the intersection of Documentary and Fictional Filmmaking*. Jefferson (Carolina del Nord – EUA): McFarland & Co.
- ROMÁN, Carlos Gustavo (2010). Ficción real: el metraje encontrado y las formas de lo real en el cine. *Revista Logos*, 17, 145-157.
- RODRIGUES, Victor Hugo (2014). *A todo vapor: o projecto de uma websérie cômica*. Projecte per obtenir la Llicenciatura en Comunicació Social. Universidade Estadual Paulista Julio de Mesquita Filho, São Paulo, Brasil.
- RODRÍGUEZ, José Luis (1994). *Reaccionarios y golpistas. La extrema derecha en España: del tardofranquismo a la consolidación de la democràcia (1967-1982)*. Madrid: CSIC.
- RODRÍGUEZ, Blanca (2005). El tratamiento documental del mensaje audiovisual. *Investigación bibliotecológica*, 38, v.19, 140-160.
- RODRÍGUEZ, Ruth (2014, 26 de febrer). Algunos libros sobre el 23-F. *eldiario.es*. Disponible a: [http://www.eldiario.es/clm/libros\\_0\\_233076970.html](http://www.eldiario.es/clm/libros_0_233076970.html) . Consultat el 7 de setembre de 2015.

- ROMAGUERA, Joaquim (1999). *El lenguaje cinematográfico: gramática, géneros, estilos y materiales* (2a edició). Madrid: Ediciones de la Torre.
- RUANO, Soledad i TRABADELA, Javier (2013). La TV a través de internet móvil: personalización y consumo. En SEGADO, Francisco (dir.) i LLOVES, Beatriz (coord.) *I Congreso Internacional de Comunicación y Sociedad Digital*. Logronyo: Universidad Internacional de La Rioja.
- RUPÉREZ, Javier (2011). A vueltas con el golpe de estado. *Revista de Libros de la Fundación Caja Madrid*, 174, 16-18.
- SÁENZ DE UGARTE, Íñigo (2014, 24 de febrer). El castañazo de Jordi Évole. *eldiario.es*. Disponible a: [http://www.eldiario.es/zonacritica/Evole-Salvados-Operacion-Palace\\_6\\_232436761.html](http://www.eldiario.es/zonacritica/Evole-Salvados-Operacion-Palace_6_232436761.html) . Consultat el 8 de setembre de 2015.
- SÁNCHEZ, José (1996). La caída de la URSS y la difícil recomposición del espacio ex-soviético. *Papeles de Geografía*, 23-24, 283-298.
- SELLÉS, Magdalena (2008). El documental. En RACIONERO, Alexis i SELLÉS, Magdalena. *El documental. El lenguaje cinematográfico* (p. 7-91). Barcelona: Editorial UOC.
- SEPÚLVEDA, María Isabel (2005). *Tradición y modernidad: Arte en Zaragoza en la década de los años cincuenta*. Saragossa: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- SEXTRO, Maren (2009). *Mockumentaries und die Dekonstruktion des klassischen Dokumentarfilms*. Berlín: Universitätsverlag der Technische Universität Berlin.
- SHARMA, Rajat (2011). *"Comedy" in the new light: literary studies*. Raleigh (Carolina del Nord – EUA): Lulu.
- SIERRA, Catalina (1991, 6 d'abril). TVE-Cataluña anuncia el asesinato de Gorbachov en un informativo ficticio. *El País*. Disponible a: [http://elpais.com/diario/1991/04/06/radiotv/670888804\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1991/04/06/radiotv/670888804_850215.html). Consultat el 3 de setembre de 2015.
- SILVA, Ricardo (2006). La indecencia de Borat. *Arcadia*, 15, 20.
- SOENGAS, Xosé (2013). Retos de la radio en los escenarios de la convergencia digital. *AdComunica: Revista de Estrategias, Tendencias e Innovación en Comunicación*, 5, 23-36.
- SORA, Carles (2014). *Webdocs por el cambio social*. Barcelona: Centre de Cultura Contemporània de Barcelona. Disponible a: [http://blogs.cccb.org/lab/es/article\\_webdocs-pel-canvi-social/](http://blogs.cccb.org/lab/es/article_webdocs-pel-canvi-social/) Consultat el 8 de juliol de 2015.



- TELLO, Lucía (2014). Transtextualidad y metaficción en el falso documental: el discurso autorreferencial en *The Unmaking of. Communication & Society*, 4, v. 27, 113-129.
- TISAC, Javier (2011). *El mito de la transición política: Franco, D.Juan/El Rey, y el PSOE/PCE en la Guerra Fría*. Disponible a: [https://books.google.es/books?id=bE9uAwAAQBAJ&pg=PA5&dq=transición+española+democracia+dictadura&hl=es&sa=X&ved=0CEUQ6AEwBzgKahUKEwiq\\_rTMtuTHAhUIVBQKHeHaAXo#v=onepage&q=transición%20española%20democracia%20dictadura&f=false](https://books.google.es/books?id=bE9uAwAAQBAJ&pg=PA5&dq=transición+española+democracia+dictadura&hl=es&sa=X&ved=0CEUQ6AEwBzgKahUKEwiq_rTMtuTHAhUIVBQKHeHaAXo#v=onepage&q=transición%20española%20democracia%20dictadura&f=false) Consultat el 7 de setembre de 2015.
- TOTARO, Alejandro (2012). La realidad objetiva. En ECHEVARRÍA, Óscar (dir.) *Ensayos sobre la imagen. Edición X: Trabajos de estudiantes de la Facultad de Diseño y Comunicación* (p. 79-82). Buenos Aires: Publicaciones de la Universidad de Palermo.
- TRAVERSO, Xavier (2012). *Disseny d'una activitat transversal basada en la realització d'un programa de televisió*. Treball Final de Màster. Universitat Politècnica de Catalunya, Barcelona, Espanya.
- VALLEJO, Aida (2013). Narrativas documentales contemporáneas: de la mostración a la enunciación. *Cine documental*, 7, 3-29.
- VARELA, Rebeca (2012). *Refugio nacional: documental acerca de la vida de los refugiados colombianos en Venezuela*. Treball de Grau. Universidad Católica Andrés Bello, Caracas, Venezuela.
- VÁZQUEZ, Alfonso (2013). *Incidencia de la brecha digital en grupos de iguales a partir de la interactividad entre la identidad física y la identidad digital*. Kočani (Macedonia): European Scientific Institute.
- VERTELE (2014, 24 de febrer). Évole rompe audímetros con su falsa "Operación Palace": 23'9% y 5'2 millones. *Vertele*. Disponible a: <http://www.vertele.com/noticias/evole-rompe-audimetros-con-su-falsa-operacion-palace-23-9-y-5-2-millones/> . Consultat el 8 de setembre de 2015.
- VERDÚ, Daniel (2011). Zelig o la deconstrucción del biopic. En CAMARERO, Gloria. *La biografía fílmica: actas del Segundo Congreso Internacional de Historia y Cine* (p. 1062-1078). Madrid: T&B Editores.
- WEINRICHTER, Antonio (2004). *Desvíos de lo real: el cine de no-ficción*. Madrid: T&B Editores.

- WIESELER, Max (2013). *Die Evolution des Horrorgenres in Serien: die Moderne Horrorserie am Beispiel von "The Walking Dead"*. Hamburg: Diplomatica Verlag.
- WINSTON, Brian (1978). Documentary: I think we are in trouble. *Sight and Sound*, 1, v. 48, p.14.
- WRIGHT, John (ed.) (2006). *The New York Times Almanac 2002*. Nova York (Nova York – EUA): Penguin Putman.
- YLLÁN, Esperanza (1998). *La transición española*. Madrid: Ediciones Akal.
- YUSTE, Bárbara (2010). Twitter, el nuevo aliado del periodista. *Cuadernos de periodistas*, 21, 86-90.
- ZALLO, Ramón (1988). *Economía de la comunicación y la cultura*. Madrid: Ediciones Akal.
- ZAVALA, Daniela (2010). *Documental televisivo: la transformación del género documental*. Tesina de la llicenciatura. Universidad de las Américas Puebla, Ciudad de México, México.

## Filmografia

- 23-F: el día más difícil del Rey* (2009) [sèrie] TVE.
- 23-F: Historia de una traición* (2009) [sèrie] Antena 3.
- A Mighty Wind* (2003) [film] Christopher Guest.
- Alma, hija de la violencia* (2012) [webdoc] Miquel Dewever-Plana i Isabelle Fougère.
- Alternative 3* (1977) [programa de televisió] Christopher Miles.
- Andalucía, un siglo de fascinación* (1996-1997) [programa de televisió] Basilio Martín Patino.
- Asaltar los cielos* (1996) [film] José Luis López-Linares, Javier Rioyo.
- Borat* (2006) [film] Larry Charles.
- Brüno* (2009) [film] Larry Charles.
- Best in show* (2000) [film] Christopher Guest.
- Camaleó* (1991) [programa de televisió] TVE Catalunya.
- Cannibal Holocaust* (1980) [film] Ruggero Deodato.

*Capturing the Friedmans* (2003) [film] Andrew Jarecki.

*Chronique d'un été* (1961) [film] Edgar Morin, Jean Rouch.

*David Holzman's Diary* (1967) [film] Jim McBride.

*El informativo de la 2* (2011, 11 de novembre) [programa de televisió] La Fura dels Baus.

*Esencia de verbena* (1930) [film] Ernesto Giménez Caballero.

*Être et avoir* (2002) [film] Nicolas Philibert.

*F for fake* (1973) [film] Orson Welles.

*Familia* (2010) [film] Alberto Herskovits i Mikael Wiström.

*For Your Consideration* (2006) [film] Christopher Guest.

*Forgotten Silver* (1995) [Telefilm] Costa Botes i Peter Jackson.

*Gaudí* (1987) [film] Manuel Hueriga.

*Ghostwatch* (1992) [Telefilm] Lesley Manning.

*Grave encounters* (2011) [Film] The vicious brothers.

*Hiroshima, mon amour* (1959) [film] Alain Resnais.

*La espalda del mundo* (2000) [film] Javier Corcuera.

*Hugo* (2011) [film] Martin Scorsese.

*Las Hurdes, tierra sin pan* (1933) [film] Luis Buñuel.

*Last Broadcast* (1998) [film] Stefan Avalos i Lance Weiler.

*Les glaneurs et la glaneuse* (2000) [film] Agnès Vardà.

*Los rubios* (2003) [film] Albertina Carri.

*Moana* (1926) [film] Robert J. Flaherty.

*Nanook of the North* (1922) [film] Robert J. Flaherty.

*Operación Palace* (2014) [programa de televisió] Jordi Évole.

*Opération Lune* (2002) [film] William Karel.

*Pere Calders, tocant de peus al cel* (2015) [programa de televisió] Raúl Cuevas.

*REC* (2007) [film] Jaume Balagueró i Paco Plaza.

*Surname Viet Name Nam* (1989) [film] T. Minh-ha Trinh.

*Take the money and run* (1969) [film] Woody Allen.

*The Blair Witch Project* (1999) [film] Daniel Myrick i Eduardo Sánchez.

*The Rutles: All you need is Cash* (1978) [programa de televisió] Eric Idle i Gary Weis.

*The spaghetti story* (1957) [programa de televisió] BBC.

*The truth about the North Pole* (1912) [film] Frederick Cook.

*This is Spinal Tap* (1984) [film] Rob Reiner.

*The War Game* (1965) [film] Peter Watkins.

*Tren de sombras* (1997) [film] José Luis Guerín.

*Trolljegeren* (2010) [film] André Øvredal.

*Volver a empezar* (1982) [film] José Luis Garci.

*Waiting for Guffman* (1996) [film] Christopher Guest.

*War of the Worlds* (1938) [programa de ràdio] Orson Welles.

*Zelig* (1983) [film] Woody Allen.

*Zuloak* (2012) [film] Fermín Muguruza.