

ENTRE LA INDIGNACIÓN Y LA INTERPRETACIÓN LÚDICA: EL DIÁLOGO INTERGENERACIONAL ANTE EL FALSO DOCUMENTAL *OPERACIÓN PALACE*

Marta Montagut*
Núria Araüna**

* Universitat Rovira i Virgili, España. Email: marta.montagut@urv.cat

** Universitat Rovira i Virgili, España. Email: nuria.arauna@urv.cat

Recibido: 3 septiembre 2014 / Revisado: 16 enero 2015 / Aceptado: 23 junio 2015 / Publicado: 15 octubre 2015

Resumen: La emisión del falso documental *Operación Palace* acerca del intento de golpe de 1981, dirigido por el periodista Jordi Évole, generó un aluvión de reacciones altamente polarizadas entre actores políticos, académicos y periodísticos. Este artículo analiza las opiniones publicadas en El Mundo, El País, Ara y La Vanguardia. Así, observamos que las voces de los testigos directos del golpe son más proclives a considerar el programa como un mal ejercicio periodístico de banalización histórica, mientras que las voces de segunda generación son más capaces de valorar su dimensión crítica con respecto a la falta de transparencia del golpe de estado y con respecto al lenguaje de los medios audiovisuales.

Palabras clave: falso documental, 23F, memoria directa, memoria de 2ª generación, posmemoria, frame, periodismo, formatos audiovisuales.

Abstract: The broadcast of the faux documentary *Operación Palace* (*Operation Palace*) about the attempted coup in 1981, directed by journalist Jordi Évole, generated a flood of highly polar reactions among politicians, academics and journalists. In this article we analyze the opinions published in El Mundo, El País, Ara and La Vanguardia. Consequently, we observed that the voices of the direct witnesses of the coup are more

inclined to consider the program a bad journalistic exercise in historic trivialization, while second generation voices are more capable of valuing its critical dimension with regards to the lack of transparency in the coup d'état and the language of the audiovisual media.

Keywords: mockumentary, 23F, direct memory, 2nd generation memory, postmemory, frame, journalism, audiovisual formats.

INTRODUCCIÓN

El día 23 de febrero de 2014 la cadena de televisión la Sexta emitía el falso documental *Operación Palace*¹, dirigido por Jordi Évole. La emisión había sido anunciada con profusión por la cadena como un producto insólito que desvelaría algunas de las claves del intento de golpe de estado del teniente coronel Tejero en los albores de la transición democrática española. La expectación creada

¹ La realización de este artículo se enmarca en el desarrollo de los proyectos "Memorias en segundo grado: Posmemoria de la Guerra Civil y el franquismo en la España del siglo XXI" (URV y Banco de Santander, 2013-LINE-01); y "Memorias en segundo grado: Posmemoria de la Guerra civil, el franquismo y la transición democrática en la sociedad española contemporánea" (Ministerio de Economía y Competitividad, CSO2013-41594-P).

por la campaña de promoción de *Operación Palace* se alimentaba, en gran medida, en la reputación conseguida por el espacio televisivo *Salvados*, también dirigido por Jordi Évole y presentado como un programa de investigación periodística, y se emitió en su misma franja aunque sin la rúbrica gráfica del programa.

Durante la emisión de *Operación Palace*, con reminiscencias y con un título casi de cita a *Operación Luna*², los espectadores comentaron ampliamente la emisión a través de las redes sociales. La incredulidad y sorpresa inicial se tornaron en indignación cuando el mismo Jordi Évole, al final del metraje, salía a cámara para dar explicaciones de la naturaleza ficcional del relato presentado, así como de las razones que inspiraban la creación del *fake*. Para Évole, la falta de información y la incapacidad de, por lo tanto, generar un verdadero reportaje de investigación, sólo podían ser denunciados mediante la elaboración de una historia ficticia que, cuanto menos, según el comunicador, es susceptible de ser tan falsa –o certera– como el resto de versiones de las que disponen los espectadores.

A pesar del inserto y de la justificación de Évole, la Asociación de Usuarios de la Comunicación (AUC) habría demandado a la FAPE (Federación de Asociaciones de Periodistas Españoles) al periodista por incumplimiento de las normas deontológicas de la profesión. Además, numerosas columnas de opinión han expresado su disconformidad con *Operación Palace* tanto por su supuesta carencia de ética periodística como por su agravio a la memoria histórica.

Esta comunicación pretende ahondar en los marcos interpretativos de los que echan mano diferentes actores sociales y políticos para alabar o desacreditar un producto como este falso documental, así como la relación de estos juicios con cuestiones relativas a la ética periodística, la memoria (y posmemoria) histórica y los formatos audiovisuales. Partimos de la hipótesis que la defensa de las diferentes interpretaciones tiene en el factor generacional uno de sus ejes, es decir, que se establece un diálogo polémico entre memoria y memoria de

² *Operación Luna* es un *mockumentary* o falso documental dirigido por William Karel en 2002 y emitido por el canal Arte.

segunda generación respecto al 23F y al falso documental *Operación Palace*.

1. MARCO TEÓRICO

1.1. UN EJERCICIO DE POSMEMORIA

A pesar de que el falso documental de Jordi Évole trata de un hecho de la historia reciente, las cuestiones suscitadas por los estudios de la posmemoria son pertinentes para el abordaje de los marcos con los que se ha interpretado la producción. Lo que ha venido a llamarse posmemoria en el terreno del audiovisual refiere a un pasado especialmente de tintes traumáticos, recordado no desde la vivencia directa sino a través de la mediación de narraciones de segundo orden que son significativas para la comunidad³, lo que algunos autores también han denominado memoria mediatizada⁴ o pasado vicario⁵. Por supuesto, la aplicación de la etiqueta de posmemoria a algunos productos culturales implica el reconocimiento en ellos de rasgos del posmodernismo tales como “la fragmentación, la citación, la intertextualidad y la reflexividad”⁶. A pesar de que el Holocausto judío ha sido uno de los objetos principales desde los que se ha construido la teoría de la posmemoria —creciente a partir de los años noventa del siglo pasado—, los conceptos que desarrolla pueden aplicarse a otros contextos históricos⁷.

³ Quílez, Laia. *La representación de la dictadura militar en el cine documental argentino de segunda generación*. Tesis doctoral. Departamento de Estudios de Comunicación de la Universidad Rovira y Virgili, 2010.

⁴ Sampedro, Víctor y Baer, Alejandro. “El recuerdo como olvido y el pasado extranjero. Padres e hijos ante la memoria histórica mediatizada”. *Revista de Estudios de juventud*. Nº Especial, Madrid, Injuve, 2003, pp. 93-108.

⁵ Young, James E. *At memory's edge: After-images of the Holocaust in contemporary art and architecture*. Yale University Press, Yale, 2000.

⁶ Quílez, Laia, *La representación de la dictadura...*, op. cit., 77.

⁷ Hirsch, Marianne, *The Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture After the Holocaust*. New York, Columbia University Press. [E-book], 2012.

“La desaparición de los supervivientes directos del horror”⁸ es uno de los impulsos principales para los estudios de posmemoria, que supone una sustitución de la memoria comunicativa del testigo directo por una memoria cultural construida a partir de artefactos mediáticos y artísticos significantes. Estos artefactos sufren una reelaboración con respecto a las fuentes originales y, en este sentido, autores como Young⁹ añaden que esta memoria indirecta e hipermediada es diferente de otros actos rememorativos en tanto que “cuestiona el pasado, inscribiéndolo en provocadores artefactos culturales que se presentan como objetos en continua transformación”¹⁰.

En este sentido, puede decirse que *Operación Palace* es un artefacto audiovisual que se inscribe en el terreno de la posmemoria, tanto por el hecho de que Jordi Évole lo escribe desde un espacio posgeneracional —con respecto a la generación que ha testimoniado directamente los hechos reseñados, de modo que su “conexión con el pasado está por lo tanto mediada no por el recuerdo sino por una inversión imaginativa, proyección y creación”¹¹— como porque toma las formas estéticas y narrativas que son propias a este registro, basado en la posmodernidad y la reflexión sobre los lenguajes. En este sentido, el falso documental deviene un ejercicio crítico alrededor de las posibilidades de conocer la verdad acerca del hecho memorístico en cuestión. Si se quiere, hablamos de una metaficción, puesto que “el autor enfatiza, de manera consciente, el proceso creativo y, en consecuencia, las relaciones que se establecen entre realidad y ficción”¹².

De esta forma, la producción de Évole se opone a la memoria institucional, erigiéndose como

una versión crítica de ésta que, en lugar de ofrecer un conocimiento cerrado, certero, se formula como un proceso de interrogación efímero y siempre en revisión. Esta apertura, en el caso de *Operación Palace*, es una *antiversión* o relectura en negativo, un borrado, una denuncia en contra de la incapacidad de construir una versión contrastada periodísticamente del 23F mientras no se levante el secreto de sumario que pesa sobre la documentación del juicio. En este sentido, la producción se integra entre —y es fruto de— las producciones culturales que, desde los noventa pero especialmente a principios del siglo XXI, rompen con el consenso de la versión oficial del golpe, aquella que lo memorializa como el momento fundacional de la democracia¹³.

Las narrativas en torno a la transición democrática española y el golpe de estado fallido remiten a la memoria histórica reciente del país: la Guerra Civil y el franquismo. Las versiones oficiales de estas historias dominan la posmemoria de las generaciones de comunicadores contemporáneos como Évole, y los límites de lo decible con que se encuentran (ese “mito oficial, que parece continuar gozando con numerosos adeptos”¹⁴). En este caso, la imposibilidad de acceso no ya a las voces de los silenciados sino, incluso, a los documentos oficiales del sumario, clasificados hasta 25 años después de la muerte de todos los implicados en el 23F, conlleva un pasado vicario formado por “eventos traumáticos que, por lo general, no pueden ser ni comprendidos del todo, ni recreados. O recreados bajo sus propias versiones o condiciones”, tal y como Amado¹⁵ dice que sucede en las posmemorias de la dictadura argentina. De ahí que *Operación Palace* opte, ante el vacío, por una ficcionalización radical, erigiéndose en la culminación de un conjunto de producciones

⁸ Quílez, Laia, *La representación de la dictadura...*, op. cit., 71.

⁹ Young, James E. *At memory's edge...* op. cit.

¹⁰ Young, James E, cit. en Quílez, Laia, *La representación de la dictadura...*, op. cit., 77.

¹¹ “[Postmemory's] connection to the past is thus actually mediated not by recall but by imaginative investment, projection and creation” en Hirsh, Marianne, *The Generation of Postmemory...* op. Cit, loc151.

¹² Quílez, Laia, *La representación de la dictadura...*, op. cit., 102.

¹³ López, Francisca y Castelló, Enric, *Cartografías del 23-F*. Barcelona, Laertes, 2014.

¹⁴ *Ibid.*, 255.

¹⁵ Amado, Anna, “Las nuevas generaciones y el documental como herramienta de historia” en la sección *online* sobre documental contemporáneo del Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y la Mancha (MUSAC), 2005, pp.221-240. Disponible *online* en http://documusac.es/wp-content/uploads/2010/10/Las-nuevas-generaciones-y-el-documental_AnaAmado.pdf

(las series 23-F. *El día más difícil del rey* o 23-F. *Historia de una traición* o el libro *Anatomía de un instante*) que habían iniciado esta supresión de las fronteras entre realidad y ficción¹⁶.

1.2. EL FORMATO

Operación Palace tiene una larga lista de precedentes en productos de ficción que recurren a los códigos de los discursos de sobriedad, o de no ficción, menos para exponer un asunto que para cuestionar la arbitrariedad de los propios códigos de representación presuntamente documentales, lo que requiere de actitudes de recepción que difieren de aquellas que se espera para el consumo de una obra de ficción. Los falsos documentales han estado presentes en prácticamente toda la historia del documental e incluso —en un sentido amplio— ya en las actualidades recreadas del siglo XIX¹⁷, con fines como el reflexionar sobre las propias técnicas documentales y su puesta en forma audiovisual, cuestionar la autenticidad de las imágenes en movimiento, sorprender a las audiencias o invitarlas a participar de una broma¹⁸, cuando no, abiertamente, engañar al público —lo que no suele denominarse, en este caso, falso documental si no, sintomáticamente, documental, noticia o reportaje—. A pesar de su ubicuidad, los falsos documentales han eclosionado en múltiples formas desde la terminación de la II Guerra Mundial, erigiéndose en metaficciones propias de la crisis de sentido en la posmodernidad. En este sentido, sintonizan con los productos posmemorísticos, en tanto que presentan un tipo de representación que se opone a la lógica de la completitud y la racionalidad —impulso conceptual que culmina en los conflictos bélicos del siglo XX— y que “aunque de antemano ya

se sabe incompleta e incapaz de traducir miméticamente el referente al que alude, lucha para que esa destrucción a la que apela [la creada por la “verdad” unida al poder] no vuelva a repetirse”¹⁹. Más que entrar aquí en la cuestión de si cabe inserir el *fake* dentro del macro-género de la no-ficción o, contrariamente, si puede elaborarse como un audiovisual del grupo de la ficción, aquí desbrozaremos algunas de las cuestiones que tienen que ver con este formato y cómo éste se relaciona con aspectos relativos a la veracidad, muy propios del periodismo, y la memoria —y, por extensión y en relación a la mediación de la transmisión de ésta, la posmemoria.

Las distintas denominaciones que han venido recibiendo los productos que se podrían abarcar dentro del epígrafe del *fake* o falso documental²⁰ dan cuenta a su vez de los distintos matices con que puede configurar sus discursos. Así, la denominación anglosajona de *mockumentary* pone el acento en el elemento paródico propio en algunos de estos productos mientras que denominaciones como, sencillamente, *fake* o falso documental sólo inciden en la oposición de estos productos con respecto al ‘verdadero’ documental²¹. Si algunos de estos productos juegan paródicamente con la explicitud de su dimensión ficcional, como sería el caso de *The Rutles, All You Need is Cash*, dirigida por Eric Idle y Gary Weiss en 1978 o *This is Spinal Tap*, de Rob Reiner en 1984, para no nombrar múltiples piezas conmemorativas permitidas el día de los Inocentes —como el reportaje de la BBC en el programa *Panorama* acerca de la cosecha de los spaghetti en los Alpes —titulado *The Swiss Spaghetti Harvest* y dirigido por Charles De Jaeger y David Wheeler en 1957— y, por lo tanto, elaboran un vínculo de

¹⁶ Castelló, Enric y López, Francisca, op. cit., 257-59.

¹⁷ Una de las películas que mostraron al público la explosión y hundimiento del USS Maine norteamericano en Cuba, atribuida a los españoles, era un filme de actualidad previo que recreaba otra batalla naval y que fue retitulada para la ocasión por la Biograph como si se tratara del Maine, con el añadido de falsear la documentación que la acompañaba. McLane, Betsy. *A New History of Documentary Film*. London: Continuum Books. [E-book]. 2012.

¹⁸ Ibid.

¹⁹ Quílez, Laia, *La representación de la dictadura...*, op. cit., 98.

²⁰ McLane habla de “fake documentary, staged documentary, pseudo-documentary or faux documentary, or in the sometimes cruel spirit of the twenty-first century, mockumentary, even shockumentary” en McLane, Betsy, *A new History of...* op.cit, loc.6516.

²¹ López-Ligero, María del Mar, *El falso documental: simulacro y posmodernismo*. Tesis doctoral. Departamento de Estudios de Comunicació de la Universidad Rovira i Virgili, 2014.

complicidad con la audiencia, a la que se pretende divertir, en cambio productos como *Operación Palace* operan en un espacio de ambigüedad que se sustenta tanto en un relativo equilibrio de la verosimilitud del texto como a un enmarcamiento contextual que legitima el producto. Asimismo, el eje temático se constituye en vertebrador de la ilusión (o desilusión) de veracidad del producto, siendo más asumible la suspensión de la credibilidad en aquellos asuntos que versan sobre temas 'blandos' —como es el caso de los *fakes* mencionados más arriba, parodias de las bandas de música popular contemporánea— que no en aquellos que afrontan cuestiones relativas a la política, que cuestionan un estatus institucionalizado o, en particular, hechos de gravedad traumática como es el caso de la remisión a un estado preconstitucional por parte del 23F recreado en *Operación Palace* y de una larga lista de precedentes en el terreno de la televisión, casi sin excepción con polémica servida. Es el caso del programa *Camaleó*, de Manuel Delgado y Miguel Ángel Martín emitido en 1991, o *Bye, bye Belgium / Tout ça (ne nous rendra pas le Congo)*, realizado por Philippe Dutilleul en 2006. La credibilidad de su enmarcamiento, precisamente, será uno de los puntos de toque de las opiniones detractoras del producto. Así, si bien López-Ligero²² argumenta que *Operación Palace* sembraba desde su arranque varias pistas para identificar la falsedad de sus postulados, previsiblemente este argumento es más válido para aquellas personas del público con una relativa experiencia en el consumo de falsos documentales²³.

A las críticas que, a menudo, los *fakes* televisivos han recibido —por parte, primordialmente, de periodistas— los artífices de estos productos tienen respuestas de antemano, puesto que generalmente la creación de un falso documental viene inspirada por la incapacidad del espacio hegemónico para cuestionar el tema tratado en el *fake* y, especialmente, los propios regímenes de verdad disponibles desde los aparatos discursivos. Es decir, desde los medios de

comunicación en tanto parte significativa de las instancias que construyen el mundo social que se considera verídico. Como afirma López Ligero “la apropiación de formas documentales incluye generalmente un objetivo: la crítica y análisis de los medios de comunicación (...). En el fondo todos los *fakes* tratan de lo mismo, de la propia práctica cinematográfica”²⁴. En este sentido, el juego propuesto por *Operación Palace*, que prometía echar luz acerca del 23F, implica un fracaso, la incapacidad de conocer a ciencia cierta y, además, también denuncia el origen político del vacío y, de esta forma, se inscribe en un conjunto de productos fruto del panorama cultural contemporáneo que, en palabras de Quílez conllevan “una ironía y una ficción destinadas, sin embargo, ya no al burdo entretenimiento sino al cambio social”²⁵.

En el caso de *Operación Palace*, los anclajes de veracidad, como los testimonios falseados y las imágenes de archivo, se someten mediante la ironía a la construcción de un relato ficcional. Con las imágenes registradas en el hemicycle en el momento del intento de golpe de estado, testigo visual heredado que hasta ahora ha ilustrado la versión oficial de los hechos, Évole construye un nuevo relato que se sustenta en la resignificación de cada uno de los gestos en escena. Esta recontextualización de las imágenes advierte sobre los peligros de su consumo acrítico en los medios convencionales y, por lo tanto, de su capacidad de engaño. En síntesis, mediante el guión ficcional que reelabora el significado de las pistas audiovisuales disponibles, Évole desestabiliza la versión institucionalizada de la historia, pero lo hace con voluntad memorialística en el sentido de que reclama la posibilidad de *otra historia*, aquella que dé cuenta de lo sucedido, una cuya existencia se presenta como más necesaria por contraste de su ausencia en la sorna de *Operación Palace*. Por su vínculo con la deontología periodística, *Operación Palace* no es un producto plenamente posmoderno a pesar de tomar formas estéticas y narrativas que le son propias —la autoreflexión, ambigüedad, hibridez y antiesencialismo—, sino que se arraiga en los fines de la modernidad. De

²² Ibid.,

²³ Cabe considerar elitismo subcultural en la valoración de la evidenciación o no del dispositivo ficcional.

²⁴ Ibid., 51.

²⁵ Quílez, Laia, *La representación de la dictadura...*, op. cit., 100.

ahí, la polémica aparición del comunicador al final del *fake* –interpretada tanto como insuficiente para paliar el fraude deontológico o, en otro sentido, como reventón del truco al revelar la broma– dando cuenta de la naturaleza y objetivos del programa, y poniendo sobre la mesa el compromiso ético de la generación de la posmemoria; en definitiva autopresentándose en tanto guardián de la historia²⁶.

2. METODOLOGIA Y CONTEXTO DE ANÁLISIS

Operación Palace es un falso documental que resignifica materiales de archivo ampliamente difundidos y guioniza testimonios llevándolos al terreno de la ficción para proponer una reinterpretación del intento de golpe de estado de 1981. Según este programa, el altercado habría sido un montaje orquestrado por los partidos mayoritarios y puesto en escena por el realizador español José Luis Garcí. La amplia promoción que tuvo el programa antes de su emisión por parte del propio Évole, además de que se emitiera, aún como especial, en el mismo espacio de la parrilla que ocupaba *Salvados*, contribuyeron, a pesar de algunas pistas sembradas en el texto de las promos, a generar expectativas acerca de la tarea de investigación que propondría el especial (textualmente, en los anuncios se locutaba: “el pueblo español no estaba preparado para saber toda la verdad / ¿puede una mentira explicar una verdad?”). La emisión del programa consiguió un record de audiencia para la cadena –el más alto sin contar con los contenidos deportivos– con el 23,9% del *share*, además de que el hashtag #HoyNoche23F devino *trending topic* en Twitter. Las enconadas opiniones expresadas en las redes sociales se pudieron leer los días siguientes en los medios de comunicación generalistas. Y son precisamente estas voces expresadas en los medios de comunicación las que reflejan amplios marcos ideológicos desde los que se construyen las interpretaciones del 23F y acerca de las producciones audiovisuales asociadas y en este caso, particularmente, los falsos documentales. Son precisamente estos marcos los objetos del presente estudio.

²⁶ Hirsch, Marianne, *The Generation of Postmemory... op. cit.*

Para seleccionar una muestra que permita identificar los marcos interpretativos alrededor del producto, se han escogido los cuatro rotativos con mayor difusión en Cataluña. Además, se ha buscado un equilibrio de eje ideológico (conservadores/progresistas) y territorial (periódicos de cobertura estatal y autonómica). De ahí que se seleccionaran para el análisis *El País*, *El Mundo*, *Ara* y *La Vanguardia*. Se recogieron todas las piezas publicadas *online* a partir del 23 de febrero de 2014 y hasta dos semanas posteriores a esta fecha donde aparecieran las palabras de búsqueda “Operación Palace”, “fake” o “Jordi Évole”. De las 60 piezas recogidas, sólo se seleccionaron aquellas que contenían opiniones sobre el programa de *La Sexta*, ya fuera a través de noticias o reportajes que recogían declaraciones de diversos actores (expertos en comunicación, periodistas, políticos, directores de cine o teatro, etcétera) como a través de piezas opinativas diversas (columnas de opinión y cartas al director, mayoritariamente). Por lo tanto, el total de piezas analizadas es de 56: 12 en el *Ara*, 11 en *El País*, 16 en *La Vanguardia* y 17 en *El Mundo*. También se ha tomado en cuenta la construcción de marco del propio Évole a través del vídeo *online* que colgó inmediatamente después de la emisión del programa en la página web de *La Sexta* y cuyas declaraciones aparecen de forma reiterativa en varios de los artículos de la prensa analizada.

Partiendo de la perspectiva metodológica del *frame analysis*, hemos construido una matriz de *frames*²⁷ donde aplicamos, a modo de *reasoning devices* –es decir, de dispositivos argumentales que identifican la presencia de un determinado marco interpretativo– las cuatro premisas planteadas por Entman²⁸ en su propuesta de definición de *frame*:

“To frame is to select some aspects of a perceived reality and make more salient in a communicating text, in such a way as to promote a particular problem definition, causal interpretation, moral evaluation,

²⁷ Van Gorp, Baldwin, “The Constructionist Approach to Framing: Bringing Culture Back In”. *Journal of Communication*. Vol. 57, 2007, pp. 60-79.

²⁸ Entman, Robert, “Framing: Towards classification of a fractured paradigm”. *Journal of Communication*, Nº 43, Vol. 4, 1993.

and/or treatment recommendation for the item”²⁹.

Consideramos que un marco interpretativo tiene la suficiente solidez cuando da una respuesta coherente a las cuatro premisas planteadas en la definición: a) proponer una definición del problema, b) una interpretación causal, c) una evaluación moral y d) una propuesta de solución. Así pues, la matriz de marcos interpretativos aplicable a nuestra muestra plantea la siguiente estructura:

profesión. Lo que se plantea en este marco es que no se debe romper el código deontológico del periodismo, que este código es un pacto con el espectador inviolable, y que lo que se debería hacer es periodismo de investigación sobre el golpe de estado.

El marco de la “Trivialización histórica” remite a aquellas reacciones que vieron en el falso documental una falta de respeto hacia la traumática y reciente historia de España, un peligro de tergiversación que atentaría contra la

Gráfico 1.- Matriz de Marcos interpretativos aplicados a la muestra.

<i>Deontológico</i>	<i>Trivialización histórica</i>	<i>Espectador crítico</i>	<i>Transparencia histórica</i>
<i>Definición del problema:</i> El fake de Évole atenta contra la veracidad periodística	<i>Definición del problema:</i> El fake de Évole supone una falta de respeto a la historia reciente y traumática de España	<i>Definición del problema:</i> El fake de Évole invita a la reflexión (y al juego) del espectador sobre la manipulación informativa en televisión	<i>Definición del problema:</i> El fake de Évole denuncia la opacidad documental sobre los hechos del 23F
<i>Causa:</i> La crisis de la profesión y la espectacularización del discurso público	<i>Causa:</i> La falta de perspectiva histórica de las nuevas generaciones y la trivialización de los hechos	<i>Causa:</i> La necesidad de un discurso que plantee dudas sobre el consumo mediático y la existencia de un espectador adulto y reflexivo	<i>Causa:</i> El secreto sobre el sumario del golpe de estado
<i>Evaluación moral:</i> Negativa	<i>Evaluación moral:</i> Negativa	<i>Evaluación moral:</i> Positiva	<i>Evaluación moral:</i> Positiva
<i>Propuesta de solución:</i> Hacer periodismo de investigación sobre el 23F	<i>Propuesta de solución:</i> Hacer periodismo de investigación con fundamento histórico sobre el 23F	<i>Propuesta de solución:</i> Reflexionar críticamente sobre los roles de audiencia y medios a partir del formato <i>fake</i>	<i>Propuesta de solución:</i> Reflexionar sobre los hechos históricos de forma crítica

Fuente: elaboración propia.

El marco “Deontológico” hace referencia a aquellas reacciones que ven en el falso documental una amenaza para los cimientos de la profesión periodística. Entre los argumentos más utilizados aparece la idea de que Évole ha dinamitado su prestigio profesional como periodista ganado con el programa *Salvados* y ha engañado al espectador, que ha sufrido un golpe en su ya escasa confianza hacia la

sensibilidad de quién vivió el golpe o que invitaría a una lectura menos rigurosa de un hecho histórico considerado grave y peligroso. Este marco se da tanto desde posturas que sostienen que esta banalización pretende poner en cuestión la derecha instalada en la democracia mediante la insinuación de su participación en el 23F como desde la postura que el *fake* no arroja suficiente luz a un asunto crucial para la restitución de la justicia histórica para la izquierda.

²⁹ Ibid., p. 52

Los marcos positivos son temáticamente paralelos a los negativos, pero opuestos en sus argumentaciones. El marco del “Espectador crítico”, propuesto por el propio Jordi Évole, defendía que el falso documental era un juego reflexivo donde se invitaba a un espectador adulto a valorar la capacidad de manipulación de los medios de comunicación. El marco de la “Transparencia histórica” defiende en cambio que el *fake* es un formato idóneo para hablar de un hecho histórico excesivamente sacralizado y sobre el que pesa una opacidad documental que no permite una revisión a fondo de lo sucedido, hecho que permite todo tipo de conjeturas y ficciones. Desde este último marco, el propio hecho de realizar el *fake* supondría una reclamación de transparencia y/o una puesta en cuestión de la versión oficial.

Por otro lado, hay que hacer hincapié en un quinto marco que, por sus características, no entra en la clasificación que hemos expuesto, ya que actúa de forma transversal, matizando las reacciones y opiniones de los marcos precedentes. Este marco es el del “Formato”: se han detectado reacciones a la pieza propuesta por Évole que se argumentan principalmente a través de la aceptación o renuncia de este género híbrido del falso documental. La valoración de este marco interpretativo es positiva para aquellos que consideran el falso documental como un ejercicio de estilo, marcado por unas características muy determinadas, y que utiliza de forma transparente los recursos de todo *fake* para plantear una lectura alternativa y reflexiva de la monumentalización del pasado por parte de los discursos de sobriedad hegemónicos. En cambio, aparecen aquellos que realizan una lectura negativa de la pieza porque no consideran el falso documental como género serio o instrumento adecuado para la interpretación histórica. Defienden la separación estricta entre información —a través de los géneros factuales— y entre otros formatos que no deberían considerarse aptos para el tratamiento de los temas relevantes. Los argumentos y léxico asociados al marco del “Formato”, como veremos en los resultados del presente artículo, aparecen en exclusiva o bien para reforzar los cuatro marcos de la tabla.

Estos cuatro marcos interpretativos surgen de forma inductiva de la lectura de las piezas analizadas. Pero no sólo nos interesa hacer un análisis de razonamientos, del léxico, del uso de las metáforas y de otros dispositivos habituales vinculados a la detección de marcos interpretativos en textos mediáticos. Lo que nos interesa es vincular estos marcos interpretativos con una lectura generacional si es que ésta se da. De ahí que en el análisis se tiene en cuenta, sobretodo, quién defiende el marco, qué edad y perfil profesional tiene y qué léxico y argumentos utiliza, especialmente si hace referencia explícita al argumento generacional para justificar su posición.

Finalmente, y antes de entrar en la exposición de los resultados del análisis, hay que apuntar que los marcos interpretativos propuestos no son estancias estancas sino que existen grados de permeabilidad entre *frames*. Dicho de otro modo, los marcos planteados se han delimitado para hacer operativo el análisis, pero encontramos interpretaciones que utilizan argumentos de uno y otro marco para hacer una valoración propia que no responde de forma unánime a las características de un solo *frame*. Los marcos que hemos recogido, eso sí, son los que encontramos de forma mayoritaria y son los que se expresan con mayor precisión en los textos analizados.

3. RESULTADOS

El presente estudio partía de la hipótesis de que la construcción de marcos interpretativos alrededor del falso documental *Operación Palace* podría leerse desde una perspectiva generacional; es decir, que ésta estructuraría el sentido de los marcos o *frames*. En concreto, se trataba de observar si aquellas voces públicas que hubieran vivido el intento del golpe de estado del 23F en su etapa adulta —las voces de la memoria— tendrían una reacción negativa a la propuesta de La Sexta mientras que, en cambio, las personas que, o bien eran niños o adolescentes o bien directamente no hubieran vivido el 23F —lecturas de segunda generación— aplicarían una lectura más lúdica y positiva sobre el falso documental. Los resultados del análisis apuntan a que esto es parcialmente cierto, pero que la hipótesis no se cumple de forma completa. A continuación observaremos

cómo se articula cada uno de los marcos establecidos en el apartado precedente.

El marco “deontológico”, por ejemplo, es defendido especialmente por periodistas –y por lo tanto es un marco influido por un sesgo profesional–, muchos de ellos testigos directos del 23F en edad adulta. Alex Grijelmo (El País), Víctor de la Serna (El Mundo) o Arcadi Espada (El Mundo) son algunos de los opinadores que basan su escrito en este marco. Un resumen de esta argumentación, que se basa en considerar *Operación Palace* un producto periodístico, se encuentra también en las declaraciones de Elsa González, presidenta de la FAPE (Federación de Asociaciones de Periodistas Españoles), citadas en El Mundo en la edición online el 24 de febrero de 2014:

“[...] el trabajo del periodista se basa en la confianza. El periodismo es una cosa y el espectáculo es otra. Hay otros huecos para formatos como Operación Palace. **Hacerlo sin avisar, confundiendo, de manera tan larga [...] No me parece correcto**”³⁰.

Víctor de la Serna, nacido en 1947 y adjunto a la dirección de El Mundo, comparte y lleva más allá esta misma crítica en un texto que cose términos despectivos con frases como “...va el popularísimo Jordi Évole y perpetra su tan celebrado *mockumentary*”. El artículo, publicado el 24 de febrero de 2014, inscribe el falso documental en el macrogénero del *infotainment*, que considera responsable de la crisis del periodismo:

“La deriva de Évole, cómico que se fue creyendo su personaje de periodista cada vez más a partir de su época de Follonero, y cuyo arrojo reporteril –siempre sobre los mismos y contra los mismos– ha sido cantado en tonos de rapsodia, es una versión extrema de eso del *infotainment*, del sometimiento de la información a la necesidad de dar espectáculo, que inició el declive del periodismo en Estados Unidos y luego en el resto del mundo democrático. Y es extrema porque es una mofa y una bafa de los reportajes televisivos”.

Pero más que una dinámica generacional, que también, lo que parece que sustenta este marco es más una defensa gremial del periodismo, algo que se percibe puesto que también aparecen voces jóvenes (Xavier Casals a l’Ara, por ejemplo) que plantean hasta qué punto el *fake* de Évole pone en entredicho su credibilidad y la del programa periodístico más visto de los últimos años, *Salvados*, en favor de generar un producto vacío que no aporta reflexión alguna. Asimismo, Víctor M. Amela, en la crónica televisiva que publicaba el La Vanguardia el 1 de marzo de 2014, le reprocha a Évole ser, precisamente él, una marca de fiabilidad que aumentaba las expectativas –unas expectativas traicionadas– de las audiencias. Para este autor es precisamente la traición de la fuente fiable lo más reprochable de Évole:

“I per això tantes corredisses d’il·lusió? Només per convidar-nos a una reflexió sobre com és de fàcil enredar-nos? Però si això ja ho sabíem! Descomptem que ens enreden des dels anuncis fins a l’horòscop, passant per la previsió meteorològica, ho sabem, però on justament aparcàvem per una estoneta la nostra incredulitat era al programa de Jordi Évole [...]”

Daniel Closa, el 24 de febrero, desde el Ara, aunque no rechaza de forma explícita el documental, sí que alerta del riesgo que este tipo de formatos pueden tener en incentivar la fabulación de paranoias:

“Això dels falsos documentals té una virtut. Ens demostra com és de fàcil que ens enganyin, però també, com de fàcil és que ens deixem enganyar. Per això, no està de més recordar que si alguna cosa és massa forta, massa bona o massa inquietant per semblar certa, és molt probable que simplement no sigui certa. La realitat segurament no és la que ens han dit, però probablement tampoc la que ens fa gràcia. En términos más amplios, Ramón Aguiló, en El Mundo del 28 de febrero, aprovecha el falso documental de Évole para criticar la forma en la que se entiende el periodismo en España, como una cuestión épica donde se prima “el heroísmo individual”. Añade que no comparte la “reverencia y adulación”

³⁰ Resaltado en negrita del original.

que se profesan al director de *Operación Palace*, y de paso carga también con el modelo periodístico opuesto, al que acusa de ser “de tertulia”. De esta forma, el programa es sólo un síntoma del mal estado de la profesión en el país”.

Si el marco “deontológico”, pues, se configura como igualmente marcado por el gremialismo que por cuestiones de edad, el marco de la “trivialización histórica” sí que se presenta como plenamente generacional. Las reacciones más airadas o críticas dentro de este *frame* pertenecen a actores políticos que, además de testigos, se vieron involucrados en el 23F de una forma u otra. La reacción más extrema, y que recogieron todos los rotativos analizados, fue la de Alfonso Guerra, presente en el Congreso durante el intento de Golpe de Estado, y llegó a comparar a Évole con “Goebbels” por su intento de “manipulación histórica”. Más moderado, pero también contundente, se mostraba el líder de Izquierda Unida (IU), Cayo Lara, que aquella noche, recordaba, recibió amenazas de muerte. En sus declaraciones, recuerda a todos aquellos que, por su militancia política, recibieron esas mismas amenazas. “Con el 23-F no hay que hacer bromas”, sentenciaba en una noticia publicada el 24 de febrero por El País. De hecho, este rotativo se posicionaba claramente, por lo general, en este marco interpretativo, como puede deducirse a través de la noticia “Évole bate récords con su patraña del 23-F y logra 5,2 millones de espectadores”, publicada el 24 de febrero. El uso de la palabra “patraña”, repetida en el texto 3 veces, ya es indicativo de un posicionamiento editorial negativo, así como frases como “tampoco han faltado críticas al tratar en tono satírico un episodio tan dramático de la reciente historia de España”. Desde el Ara se indicaba que este posicionamiento negativo de El País respondía al target generacional de sus lectores, aunque bien es cierto que el rotativo recoge reacciones de todos los marcos interpretativos planteados en la investigación. Algunos actores más jóvenes se han posicionado en líneas parecidas por implicación de sus familiares de forma muy directa con los protagonistas del evento, como le sucede a Sergi Pàmies, que comenta en La Vanguardia, el 26 de febrero, que su padre, diputado del PSUC en el Congreso aquel día,

“pensando que volvíamos al totalitarismo facha, se comió las hojas de su agenda aplicando un protocolo de la clandestinidad”. Para Pàmies, apelando a esta valor de filiación de las víctimas, o los perdedores, sino del 23F si de la Guerra Civil que evocaba, el problema más importante del *fake* de Évole está en las expectativas que genera –y frustra– para aquellos que vivieron el franquismo. La afectación, para Pàmies, es igualmente dolorosa para los depositarios de los ejercicios de posmemoria, entre los que se incluye él mismo:

“Audaz y transgresor si se elimina la solemnidad del epílogo, OP es un formato memorable que propició un dilema sintomático: los que superamos el 23-F (inicio de la corrupción de los principios más esperanzadores de la transición) nos dábamos cuenta de que no podríamos soportar que sólo hubiera sido una repugnante y celtibérica farsa”.

Por su parte, Arcadi Espada exhibe en el Mundo, el 25 de febrero de 2014, una crítica implacable al programa sumando los elementos del marco deontológico –presentados con anterioridad en este artículo– a la banalización histórica, ahondando en lo que considera las consecuencias negativas de emitir este tipo de productos: a grandes rasgos, alimentar el escepticismo de los espectadores y promover la fabulación de *conspiranoias*:

“Es decir, qué propósito estético o moral sostenía su contribución a que la ocurrencia, el bulo y la falsedad siguieran aleteando sobre la historia del 23-F. Porque la consecuencia fundamental de *Operación Palace* es el aumento de los niveles de intoxicación que se apoderaron del 23-F desde el primer instante y la seguridad de que ha crecido exponencialmente el número de creyentes en las teorías conspirativas”.

En una línea más descaradamente ideologizada –precisamente en un asunto en el que las cuestiones de ideología política han quedado ocultas en los marcos interpretativos localizados–, y también en El Mundo, Salvador Sostres tilda a Évole de “humorista” y atribuye su guionización de *Operación Palace* a una

“vieja fantasía de la izquierda”. Esto es lo que publicaba el 24 de febrero:

“Es de agradecer que ayer Évole le llamara fascista al Rey en broma, porque en el resto de sus programas lo suele decir en serio. La izquierda, hasta cuando hace bromas, es golpista y prebélica. El falso documental de ayer fue una intencionada manera de dejarnos con la idea de que una vez más la derecha nos ha robado la Historia”.

En este punto, se hace necesario hacer referencia a dos reacciones que no responden de forma estricta a los marcos planteados pero que toman argumentos del marco de la “Trivialización histórica”. Una de ellas es la de Manuel Delgado, guionista del programa *Camaleó*, emitido por TVE en 1991 y la otra es la de Javier Cercas, autor del libro *Anatomía de un instante*, uno de los trabajos de divulgación más completos sobre el 23F. Nos parece interesante hacer especial hincapié a las reacciones de uno y otro porque sus argumentos aportan complejidad y una reflexión de más niveles al *fake* de Évole. La legitimidad de las opiniones de estas dos personas queda fuera de toda duda: Manuel Delgado está detrás de uno de los *fake* más arriesgados de la televisión –que proponía un falso secuestro de Gorbachov y le costó la dimisión– y Cercas es el autor de una de las referencias bibliográficas imprescindibles acerca del 23F, como reseñábamos más arriba.

Delgado hace una valoración negativa del *fake* no por estar en contra de la posible trivialización de la historia ejecutada por el programa, sino porque el ejercicio de historia-ficción de Évole institucionaliza indirectamente la versión oficial de los hechos: si lo que propone Évole es meramente un juego especulativo, una mentira, entonces es que cualquier interpretación del 23F puede serlo. Delgado plantea que a Évole, sin saberlo, le ha salido un programa monárquico en tanto no cuestiona a fondo la versión oficial, y lo recoge en su blog³¹, del que se hacen eco variados rotativos.

³¹ <http://manueldelgadoruiz.blogspot.com.es/2014/02/diferencias-i-similituds-entre-camaleo.html>

Por su parte, el 16 de marzo, en El País, Cercas desmonta la justificación de Évole, basada en defender que el programa era una crítica a la opacidad documental del 23F, y plantea un argumento próximo al de Delgado: si el 23F fue una ficción, hacer ficción sobre una ficción es redundante; una consideración que ya avanzaba incluso antes de la existencia de *Operación Palace*, en el prólogo de su *Anatomía de un instante*. La frase con la que cierra el artículo corona una crítica demoledora a la vacuidad reflexiva de *Operación Palace*:

“Si lo que quería mostrar Évole es que nuestra novelaría (o nuestra estupidez) no tiene límites, empezando por la de los propios responsables de Salvados, el programa fue un éxito total”.

Estas reacciones críticas al *fake*, aunque no pueden tildarse de generacionales, muestran elaboraciones que no responden a la “indignación” o a la “angustia” ante el falso documental y la banalización histórica que marcan los marcos negativos planteados por la investigación, pero tampoco no son para nada una adhesión incondicional a la propuesta de Évole. Su valoración negativa del *fake*, en la línea de Delgado y Cercas, se realiza desde la demanda de las “generaciones post-golpe” a no sacralizar las versiones oficiales, a no realizar elucubraciones que no aporten riesgo y reflexión real a unos hechos históricos que, según este marco interpretativo, tienen que ser transparentes para la opinión pública española. En este grupo de opinión está también el caso de Alex Gutiérrez o de Xavier Casals, este último del diario Ara, que publicaba una lectura generacional clara el 2 de marzo de 2014:

“Quin és el coneixement del cop del 47’8% de la població espanyola actual que té entre 1 y 39 anys? Els més grans tenien 6 o 7 anys quan va succeir el 23-F. Si van veure el programa de l’Évole, per exemple, sabien el paper del general Alfonso Armada en els fets o, fins i tot, la simple successió d’esdeveniments? És possible que en gran mesura la desconeguessin. Si va ser així, després de veure Operación Palace sembla improbable que se n’assabentessin. Des de la nostra òptica [...] estem davant d’una ficció que no fa aportacions a un episodi

complex, d'interpretacions diverses i mereixedor d'una revisió minuciosa”.

Los marcos interpretativos que hacen una valoración positiva de *Operación Palace* también tienen dos ejes temáticos claros, en paralelo con los marcos negativos. Y tanto en el caso del marco del “Espectador crítico” como en el marco de “Transparencia histórica” no encontramos una dinámica generacional clara, aunque sí es cierto que hemos encontrado más reacciones positivas de una generación que durante el golpe no vivían o eran niños/adolescentes que no de coetáneos del 23F.

Por ejemplo, personajes como el actor y director teatral Josep Maria Flotats o como el director de cine Manuel Gutiérrez Aragón, ambos testigos adultos durante el 23F, valoran positivamente el producto, echando mano de argumentos de los dos marcos positivos. Tanto Flotats como Gutiérrez Aragón consideran el producto muy adecuado tanto para la desacralización de la historia como para el debate sobre el rol del periodismo en España. Desde una visión de segunda generación encontramos también reacciones positivas como la de Gema Peñalosa en *El Mundo* (26-02-2014) o Lúcia Ramis en el mismo rotativo (01-03-2014), Mònica Planas (25-02-2014) o Antoni Bassas (26-02-2014) y Andreu Buenafuente (25-02-2014) en el *Ara* y David Trueba (27-02-2014), Boris Izaguirre (01-03-2014) o Antonio Elorza (28-02-2014) en *El País*.

El marco de “Espectador crítico”, por ejemplo, Mònica Planas sostiene en el *Ara*, el 25 de febrero, que el “reversible harakiri periodístico” de Évole no es tal. Lo mismo apunta David Trueba en *El País* el 27 de febrero:

“Se le puede reprochar al programa que no fuera más brillante en la elaboración de su mentira, que levantara un aparato de falsedad más indescifrable, pero sostener que Évole pierde para el futuro la credibilidad periodística es tan disparatado como acusar de malos padres a quienes cantamos aquel Vamos a contar mentiras, tralalá a nuestros hijos”.

La defensa de Évole como periodista, por una parte, y la futilidad de considerar en riesgo el periodismo por el *fake* de *La Sexta*, por otra, es un argumento bifronte común en este marco, que se sostiene en la idea de que productos como *Operación Palace* plantean una reflexión lúdica al espectador sobre los códigos con los que otorgamos veracidad al consumo mediático. En esta línea, el 24 de febrero *diari Ara* incluso publicaba una lista de las pistas que, insertadas en la narrativa del producto, indicaban, de forma inequívoca, la falsedad de la propuesta. Quién más claramente se inscribe en este marco es Gema Peñalosa, que el 26 de febrero ironiza en *El Mundo* en torno al engaño habitual en los medios, aquél que, en cambio, no se advierte y sigue codificado como una verdad:

“[A *Operación Palace*] Me lo tomé con humor porque a veces hay que desdramatizar la historia y aprender a consumir televisión sin ingenuidad, con criterio. Fue una lección [...]. Quizá viví la broma con naturalidad porque tengo experiencia en esto. He crecido con Canal 9 y ahí sí que había falsos documentales a diario, lo que pasa es que al final nadie aclaraba nada”.

Hay que destacar, pero, que incluso en este marco sí que emergen críticas a Évole por haberse justificado con un vídeo justo después de la emisión del programa, críticas que se sostienen en la consideración de que un *fake* que pretenda una reflexión de los espectadores no debería recurrir a un argumentario posterior para ofrecer una interpretación cerrada del mismo. Esto lo sostienen Mònica Planas en el *Ara* el 25 de febrero.

El marco “Transparencia Histórica” es perfectamente argumentado por Antonio Elorza en un artículo de opinión en *El País* el 28 de febrero, donde resume la posición de todos los actores que defienden la necesidad de construir un memoria/posmemoria transparente. Así, se considera que el *fake* de Évole contribuye a este proceso reflexivo y a esta demanda de transparencia, lo que no excluye que se valore positivamente el componente lúdico del producto.

“Évole se sirve de un discurso esópico para ofrecer una interpretación nada confusa de la crisis, y al tiempo poner en tela de juicio las versiones académicas y políticamente correctas que precedieron a la suya [...] Del absurdo emerge la verdad”.

También Gema Peñalosa defiende en El Mundo el 26 de febrero el programa de Évole, al que define como “un experimento de madurez democrática”, además de una crítica a la poca transparencia del sumario del juicio y, en general, de la incapacidad de debate histórico en España:

“El domingo vivimos un 23-F distinto al de hace 33 años aunque con la misma información [...] A lo mejor si se levantara este veto acabarían las teorías conspiratorias, pero nadie está por la labor. Mientras tanto, se puede bailar con lo que pasó. El problema es que una parte del país todavía no está preparada para saltar a la pista. Aquí no está bien visto generar debate sea cuál sea”.

En una línea parecida de denuncia a la opacidad de los medios con respecto a la historia pero, a la vez, señalando los límites del *fake* de Évole, Lúcia Ramis se interroga sobre si es suficiente con señalar las mentiras. Lo hace en un artículo publicado el 1 de marzo que es una elucubración acerca de la falsedad mediática, en el que alega que el impedimento –la rotura de fémur– para que Millet declarara en la Audiencia de Barcelona es tan inverosímil como la versión oficial del 23F, donde termina:

“¿Para qué sirve saber que te engañan si eso no impide que lo hagan? [...]. Todo a punto para Carnaval, la fiesta del disfraz, ese artificio que se utiliza para desfigurar algo con el objetivo de que no sea reconocido, o para parodiar aquello que casi todo el mundo reconoce. **Un frívolo homenaje a la farsa con la que suele vestirse la verdad**”³².

Debemos hacer un apunte respecto a esta argumentación y que nos remite a las interpretaciones de Manuel Delgado y Javier Cercas subrayadas anteriormente, puesto que precisamente nos plantean la interpretación

diametralmente opuesta según la cuál la ficción de Évole es veladamente oficialista y políticamente correcta, puesto que el “absurdo” no hace emerger la “verdad” sino que sólo entretiene o pone a prueba la “novelería” de los espectadores.

Una vez hecho este apunte, tenemos que dedicar un espacio al marco transversal que hemos denominado “Formato”. De hecho, tanto el marco “Espectador crítico” como el de “Transparencia histórica” refuerzan sus argumentos con una defensa de la validez y correcta decodificación del formato de falso documental. De modo que la valoración de las cualidades del formato *fake* es algo subyacente en los marcos positivos –y también en los negativos–. En los casos en los que se pone el énfasis en las cuestiones del formato, sí que estamos hablando de una lectura plenamente generacional. Todas las opiniones analizadas en la muestra que entienden los códigos del *fake*, que los valoran como tal y que lo consideran un género útil para poner en cuestión la memoria histórica son, sin excepción, nacidos en los últimos años de la dictadura. Aquí introducimos, incluso, a aquellos que consideran que dentro del fecundo terreno de los falsos documentales el de Évole es un mal ejemplo y que tendría que haber propuesto un producto (aún) más arriesgado. Una hipótesis explicativa para la generacionalidad de este marco sería una educación audiovisual que las generaciones precedentes no han tenido por contexto histórico y social, así como una popularización del *fake* en los últimos decenios. Por su parte, los marcos negativos atacan a su vez la propia idea del formato, y no lo consideran válido para tratar la historia reciente de España, puesto que la memoria directa no deja espacio para la “broma” o la “trivialización”. Además, la profesión periodística española tiene una reacción esencialista, gremial, que blinda cualquier interpretación híbrida de qué son géneros informativos y qué no.

Así, en defensa del formato, David Trueba, director de cine y escritor, nacido en 1969, utiliza las características del *fake* para afianzar su marco positivo hacia *Operación Palace*. Lo hace en El País el 27 de febrero de 2014:

³² Resaltado en negrita del original.

“La mayor ridiculez estriba en sostener que no se puede bromear con el 23-F porque esa noche los españoles se jugaron las libertades. Precisamente el falso documental, como el chiste, son géneros que, te gusten o no, se caracterizan por carecer de límites. Quien les exige límites pervierte su función y se convierte en un censor”.

De forma todavía más clara, el joven periodista especializado en temas de televisión Alberto Rey, en su blog para El Mundo, define *Operación Palace* como puro entretenimiento y, dentro de esta concepción de programa, como superior a otras propuestas que pueblan la televisión:

“[Évole] Simplemente es el único que hace lo que él hace, y sólo por eso se merece todo nuestro respeto. Era de esperar que su “juego” reventase los audímetros y las redes sociales el domingo. Al lado de esto, Risto Mejide no tenía nada que hacer [...]. A mí desde luego me interesa mucho más lo de Évole que las ganas de llamar la atención de Mejide. Y desde luego más que la tal Ruth Lorenzo”.

Apoyándose en el mismo marco, aunque de forma tímida, Antoni Bassas defiende el riesgo asumido por el programa y el derecho de Évole a buscar formas para innovar. De ahí que, aún sin presentar una defensa firme del programa, sostiene, “no m’apunto a la lapidació”.

Contrariamente a este sentido positivo del marco, Alex Grijelmo (nacido en 1956) no hace concesiones a la hibridación genérica y que refuerza con argumentos del marco de formato su marco de valoración negativa –en su caso un marco deontológico puro– en un artículo de opinión publicado en El País el 5 de marzo:

“El programa de La Sexta se hallaba en su derecho de ofrecer un espectáculo, o una provocación para demostrar lo fácil que resulta engañar a un público. Pero lo estaba haciendo con un formato que los telespectadores habían entendido, hasta ese momento, destinado a contenidos rigurosos, serios, precisos. Un formato de documental”.

Como hemos visto, el marco del formato sirve para desacreditar el producto por parte de firmas que desconocen, o manipulan, el sentido histórico de los falsos documentales. Por ejemplo, en el blog de Juan Bonilla (nacido en 1966) para El Mundo el autor sugiere que un *fake* debería hacer lo contrario de lo que hacen los fakes: engañar a la audiencia y dar por bueno su mensaje “falseado”:

“[...] un fake que se reconoce como fake en sus últimos minutos no puede ser un buen fake, es sólo una parodia. El fake perfecto es como el asesinato perfecto: será perfecto si no hay nadie que descubra que es un asesinato, si pasa por suicidio o accidente, si el único que sabe que es un asesinato, es el asesino. Así que de un fake puede decirse que mejor será cuanto más tarde en ser descubierto. Si es la propia obra la que reconoce su naturaleza, también reconocerá de nuevo su impotencia”.

Por su parte, Arcadi Espada va más allá al insistir en los daños ocasionados no sólo por *Operación Palace* sino por los falsos documentales en general, proclives a erosionar la confianza pública en los discursos institucionales y, según este escritor, incapaces de engendrar un espectador crítico, función que reserva al periodismo serio. Lo argumenta en su columna de El Mundo el 25 de febrero de 2014:

“[...] la base del éxito de audiencia de estas patrañas es sencilla. Todas parten de la ruptura unilateral de un pacto de confianza entre el público y los emisores según el cual y para simplificar, lo que se publica en el periódico es verdad: el lector no está en Ucrania pero sabe que han destituido a su presidente [...]. Naturalmente, sin esta confianza pública, sin esta planta delicadísima, no hay periodismo ni democracia ni conocimiento. Bastaría que uno de estos grotescos deditos perdonavidas imaginase la hipótesis de un público ya plenamente sabihondo que ignorara las recomendaciones de las autoridades ante la inminencia de una catástrofe real. Solo el duro ejercicio de la búsqueda de la verdad, y no el frívolo toreo de salón de las ficciones desarrolladas en el núcleo del discurso de los hechos, es capaz

de producir ese *homo escepticus*, el difícil ideal de la democracia mediàtica”.

CONCLUSIONES

Como ha sucedido cada vez que se ha emitido un falso documental de temática histórica o política sensible, las jornadas subsiguientes han estado salpicadas por el debate mediático y los intentos de depuración de responsabilidades con respecto a los supuestos responsables del escándalo. El caso de *Operación Palace* no ha sido una excepción, en un contexto en el que los medios de comunicación devienen valedores de legitimidades y de versiones de la historia. El hecho de que la pieza evocara el 23F, un episodio histórico que rememoró el trauma de la Guerra Civil y la dictadura franquista, generó una agitada polémica que tiene en el factor generacional una de sus dinámicas explicativas, aunque no la única, como hemos visto.

Los marcos interpretativos analizados tienen sus ejes en, por una parte, los argumentos vinculados a la deontología periodística y, por otra, al rigor y la sensibilidad en el tratamiento de la historia reciente. Hay que destacar que las diferentes interpretaciones encontradas en los medios de comunicación analizados no son estancas; es decir, que comparten léxico y argumentaciones. Los marcos interpretativos o *frames*, tal como indica Van Gorp³³ se construyen a través de un stock cultural común a una determinada sociedad, y cada uno de ellos toma de ese stock los elementos más adecuados para explicar su realidad. En este sentido, se pueden vincular determinadas interpretaciones del *fake* de Jordi Évole a cuestiones de memoria y posmemoria o memoria de segunda generación; es decir, que determinadas posiciones personales en relación a la historia reciente de España –ser testigo directo o no, tener un determinado posicionamiento ideológico, lucir grados de parentesco con los implicados, etc.– marcan la selección de elementos de este acervo cultural que se van a movilizar para juzgar una producción como la de Évole. De ahí que, por ejemplo, un mismo posicionamiento

deontológico pueda servir a argumentos de posiciones opuestas –desde el que demoniza el ejercicio de Évole tachándolo de mal periodismo hasta el que considera que precisamente la propuesta de *Operación Palace* es un revulsivo en positivo para actualizar las bondades del periodismo– así como actuar de subterfugio para posicionamientos ideológicos. Lo mismo ocurre con el eje argumental del rigor histórico: se parte de la misma temática para criticar una trivialización de la historia o aclamarla como una saludable desacralización de las versiones oficiales. De estos dos ejes, surgen los principales marcos interpretativos encontrados en esta investigación y se vinculan, *grasso modo*, a una lectura generacional. Los marcos de valoración negativos –“Deontológico” y “Trivialización histórica”– son defendidos mayoritariamente por personas que vivieron el 23F con plena conciencia, aunque el factor de pertenecer a una cultura periodística gregaria –Arcadi Espada o Alex Grijelmo– así como el posicionamiento ideológico, son ejes que explican la construcción de determinados marcos fuera del factor de la edad: los casos de Salvador Sostres, Josep Maria Flotats o Miguel Gutiérrez Aragón, entre otros, son excepcionales y notorios por esta misma razón.

Ahora bien, se han encontrado otros elementos argumentativos que, aunque comparten o pueden solaparse en algún aspecto con alguno de los *frames* definidos, plantean reflexiones más complejas que huyen de un tratamiento dicotómico –a favor o en contra– del falso documental. Aquí es donde se recurre a elementos explicativos que tienen que ver con un formato de entretenimiento. Aquellos que valoran positivamente los elementos de este formato –fundamentalmente, la capacidad crítica y el consumo lúdico que reactiva– son sin excepciones de una generación nacida a finales de los años 60 en adelante: David Trueba, Alberto Rey, Monica Planas, Gema Peñalosa, etcétera. Cabe decir que muchas de las voces que se levantan en defensa del programa mediante la valoración positiva del formato son también parte de la industria del entretenimiento –versus el gremio periodístico que acusa el formato–. Pero la valoración positiva del formato en cuanto falso documental –en términos genéricos– no implica necesariamente una valoración positiva de

³³ Van Gorp, Baldwin, “The Constructionist Approach...” op. cit.

Operación Palace —en particular—, especialmente cuando se cruza con otros vectores como el de la transparencia histórica. En este caso, una de las críticas más comunes es la de no haber llevado el producto hasta sus últimas consecuencias y haber defraudado las expectativas de revelar información o de subvertir una interpretación de un mito común: el de la transición. Otra de las críticas en esta misma línea es el haber realizado un *fake* que, desde su ejercicio de fabulación, entronizaba, indirectamente, la versión oficial, por lo menos en cuanto a la fidelidad democrática de la monarquía y también de gran parte del aparato militar que propulsó el golpe.

Desde el punto de vista del formato, aquellos que no lo aceptan o lo demonizan son los que no son capaces de hacer una lectura fuera de los rígidos cánones deontológicos del periodismo; es decir, que juzgan *Operación Palace* a partir de los estándares de un producto periodístico. Desde nuestro punto de vista, en el momento en que *Operación Palace* no es considerado en sus propios términos —es decir, los de un programa de entretenimiento con vocación de aportar elementos reflexivos acerca de la construcción mediática de la historia—, la argumentación negativa sobre el formato queda invalidada. Contrastarlo al canon periodístico es, en resumen, un juicio extrapolado que emerge desde una postura gremialista.

Finalmente, hemos detectado que las reacciones mediáticas a *Operación Palace* no sólo responden a una crítica o a una adhesión incondicional al contenido o al formato. Jordi Évole colgaba en Internet, minutos después de la finalización de la emisión del *fake*, un vídeo explicativo de los porqués del programa³⁴. En ese vídeo, el periodista daba las claves para interpretar el falso documental, intentando generar una empatía generacional hacia el producto. Este argumentario, como quizá pretendía Évole, consigue que se estandarice la valoración positiva del documental y las justificaciones a las que apelan diferentes actores y, a la vez, sustenta muchas de las críticas al director del programa: básicamente,

³⁴ Diari Ara. 24-02-2014 “Évole defensa el fals documental sobre el 23-F: “Hem d’aprendre a posar un filtre a tot el que veiem”.

se le reprocha que haga lo contrario de lo que se proponía en el *fake*: en vez de abrir o cuestionar la versión oficial, cerrar cualquier interpretación en torno a su propio programa e incluso a sus códigos en tanto formato.

La presencia en los medios analizados de las argumentaciones defensivas de Évole acerca de su propio producto, muy profusas, generan la impresión de que el posicionamiento ante *Operación Palace* sólo pueda ser “con o contra” los argumentos del periodista. En este sentido, apelamos al concepto “echo chamber” o “cámara de resonancia”³⁵ para explicar la homogeneización de los marcos interpretativos encontrados en nuestra muestra y probablemente amplificados en otros medios, especialmente en las redes sociales, donde el programa llegó a ser *trending topic* mundial³⁶. Es decir, que Jordi Évole no deja abierta la interpretación de su propio programa, la vincula a una determinada generación de españoles coetáneos a él, y los medios de comunicación reproducen no sus propias interpretaciones sobre *Operación Palace* sino guías de lectura del discurso del director de *Salvados*. De esta forma la espiral argumental se retroalimenta y se limita la generación de discursos alternativos.

Aunque no ha sido objeto de nuestra investigación, ver qué papel tuvieron las redes sociales en la proliferación de los marcos interpretativos analizados y cómo estos se rigen o no por una dinámica generacional sería un buen punto de partida para una ampliación de la investigación, sobretodo tomando en cuenta la relevancia que el asunto cobró a través de Internet. Además, el factor generacional vinculado al uso de las nuevas tecnologías puede aportar información valiosa de cómo el diálogo entre la memoria histórica directa y la memoria segunda generación se articulan, máxime cuando los testigos directos del pasado franquista se agotan.

³⁵ Jamieson, Katherleen y Cappella John N, *Echo Chamber. Rush Limbaugh and the Conservative Media Establishment*. Nova York: Oxford University Press, 2009.

³⁶ Diari Ara. 23-02-2014 “Évole posa a prova la xarxa amb un fals documental sobre el 23-F”.