

OPERACIÓN PALACE: EL FAKE DEL 23-F Y EL REY

Laura Pousa*

Recibido: 3 Marzo 2015 / Revisado: 15 Abril 2015 / Aceptado: 29 Noviembre 2015

Andreas Huyssen afirma que la memoria política no es posible sin el olvido¹. El autor se basa en el análisis de casos dispares como las transiciones a la democracia en Argentina y Alemania, tan estudiados desde la recuperación de la memoria en esferas públicas democráticas, para llegar a la conclusión de que el olvido público es constitutivo de un discurso memorialista, políticamente deseable. En ambos casos, la existencia de recuerdos tremendamente traumáticos para la sociedad fueron canalizados desde las políticas de la memoria que conllevaban una mediación a través de la narrativa. De esta manera, el relato creado configura, como dice Huyssen, una forma de olvido necesaria para las reivindicaciones culturales, legales y simbólicas en pro de una memoria política nacional. Si pensamos en España, la guerra civil y la posterior dictadura franquista componen ese abismo histórico por el que los recuerdos de los españoles transitaron de la mano de un modo de olvido² condicionando la transición a la democracia. El miedo a revivir el conflicto hizo que el silencio y cierto inmovilismo de la sociedad se convirtiera en uno de los elementos vertebradores de las políticas de la memoria que, por un lado ayudó al consenso nacional mientras por otro, diluía responsabilidades políticas. La

connivencia entre algunos políticos y algunos medios de comunicación ha propiciado, durante años, una situación de limbo democrático en lo que se refiere a la memoria histórica. Esta situación hizo que cualquier tipo de cuestionamiento crítico que desacreditase el proceso de la Transición o a cualquiera de sus protagonistas pasara a un segundo lugar mediático o, si pensamos en un contexto artístico, a un circuito *off*. Ha pesado, ante todo, la consolidación de la democracia a través de lo que Huyssen consideraría como evasión de la memoria. Sin pretender ahondar en las diferentes Leyes de Memoria Histórica, el objetivo de este artículo es realizar un análisis de *Operación Palace* (Jordi Évole, 2014), un *fake* televisivo que desde un ejercicio de posmemoria cuestiona la falta de información que, a día de hoy, todavía existe sobre el golpe de estado de 1981, el 23-F. No es casualidad que el juego de imaginación histórica que se propone a los espectadores aparezca en un momento en el que la sociedad española reclama nuevas formas y modos políticos, en el que el bipartidismo se rompe y surgen nuevos partidos que hablan de la existencia de una Segunda Transición³ y en el que los mitos y los referentes caen y desaparecen. Desde un concepto de entretenimiento pensado para el *prime time* tele-

* Universitat Internacional de Catalunya. E-mail: Igpousa@uic.es.

¹ Conferencia impartida por Andreas Huyssen en el XXVII Congresso Brasileiro de Ciências de la Comunicación celebrado en Porto Alegre en 2004 titulada "Resistencia a la Memoria: los usos y abusos del olvido público".

² Este tipo de olvido lo podemos relacionar con la memoria impedida de la que habla Paul Ricoeur, que se diferencia de la memoria manipulada y del olvido institucional en *La memoria, la historia y el olvido*, Madrid, Trotta, 2003.

³ No sólo José María Aznar, líder del PP, se refirió a la Segunda Transición en su libro *España, La Segunda Transición*, Espasa, Madrid, 1995. También Pablo Iglesias, líder de Podemos, y Albert Rivera, de Ciudadanos, han recurrido en diferentes ocasiones a este concepto, aunque forma diferente. Una de ellas tuvo lugar en el debate celebrado en la Universidad Carlos III el 27 de noviembre de 2015.

visivo, *Operación Palace* se enfrenta a las políticas de la memoria⁴ desde el *fake* y, como dice Paloma Aguilar, desde la certeza de que la Transición no es intocable⁵. El texto que presentamos a continuación ahonda en la importancia del falso documental como estrategia de distanciamiento de una memoria oficial televisada. Para ello, comenzamos con una breve aproximación a *Salvados*, contexto de creación en el que se inscribe *Operación Palace*, para después analizar el *fake* desde el proceso de creación y escritura de su ficción así como la representación de uno de los personajes más trascendente e inquietantes de su relato histórico: el Rey.

1. DE SALVADOS A OPERACIÓN PALACE

No se puede entender *Operación Palace* sin *Salvados* (La Sexta, 2008)⁶. Dirigido por Jordi Évole y Ramón Lara, *Salvados* se estrenó el 24 de febrero de 2008 como un programa de reportajes especiales en los que incluía humor. Desde entonces su formato ha variado adaptándose a la nueva realidad política y social del país, hasta convertirse en el referente del nuevo periodismo de investigación realizado en televisión consiguiendo máximas audiencias. Su proceso de evolución surge con la emisión del programa número 11 de la tercera temporada, titulado *Almería, tierra de Bisbal, bancos e invernadero*⁷. Uno de los asuntos tratados en el programa, siguiendo una concepción temática por

entregas, fue la difícil situación de los agricultores en El Ejido. El angustioso momento por el que estaban pasando los trabajadores contrastaba con la característica pieza de humor que se incluía al inicio de cada uno de los reportajes. En este caso, Jordi Évole, también conductor del programa en su papel de El Follonero⁸, creaba una situación cómica con la ayuda de Manolo Escobar. Tras la emisión de este programa, sus creadores pensaron que el resultado podría entenderse como una frivolidad de lo expuesto y decidieron dosificar el humor. De esta manera, la gravedad de los temas hizo que *Salvados* fuera adoptando un nuevo formato, con nuevas estructuras narrativas, que coincidía en el tiempo con la explosión y la toma de conciencia de la crisis española por parte de los espectadores. Jordi Évole fue desprendiéndose de su identificación con el personaje que interpretaba en “La Sexta Buenafuente” para ser visto como periodista riguroso dentro de España, y como comunicador más cercano al cineasta Michael Moore, en Estados Unidos⁹. Es decir, *Salvados* no seguía las pautas del periodismo, dócil, conformista y oficioso¹⁰. En el transcurso de sus tres primeras temporadas, *Salvados* encuentra su definición como programa de actualidad de comunicación alternativa dentro de una estructura mediática de poder. Pero es tras el 15-M cuando se produce el cambio radical del formato de *Salvados*. A partir de este momento, todos los temas tienen un objetivo común: hablar de los problemas que tiene la democracia español-

⁴ En su libro *Políticas de la memoria y memorias de la política. El caso español en perspectiva comparada*, Alianza Editorial, Madrid, 2008, p. 53, Paloma Aguilar define las políticas de la memoria como «aquellas iniciativas de carácter público destinadas a difundir o consolidar una determinada interpretación de algún acontecimiento del pasado de gran relevancia para determinados grupos sociales o políticos, o para el conjunto de un país».

⁵ Aguilar, *op. cit.*, 473.

⁶ A partir de 2015 Producciones del barrio es la productora del programa, antes era El Terrat.

⁷ Programa emitido en diciembre de 2009, durante la tercera temporada de *Salvados*.

⁸ El Follonero fue un personaje interpretado por Jordi Évole, un falso espontáneo camuflado entre el público que se dedicaba a criticar dentro de las secciones de humor del programa. Desde un concepto de ficción, *Salvados* podría considerarse un *spin-off* del personaje que Évole interpretaba en “La Sexta Buenafuente”. Una vez abandonadas las características de El Follonero también podríamos decir que, en ocasiones, este crítico reaparece en *Salvados* como un sutil y justificado *cross-over*.

⁹ Además del éxito de audiencia, de las buenas críticas y de los premios nacionales conseguidos entre los que destacan la Antena de Oro 2010 o el Premio Ondas 2011 al mejor presentador, Jordi Évole fue comparado con Michael Moore por el periodista Raphael Minder en *The New York Times*, tras la repercusión del programa en el que destaparon el escándalo del metro de Valencia: “Mr. Évole has become a prominent Spanish voice at a time of economic crisis, a kind of answer to the muckraking American filmmaker Michael Moore, who has tackled topics like the U.S. gun lobby and the effects of General Motors’ cutbacks on cities”. Ver “Crusading Spanish Broadcaster Gives Voice to Ordinary Citizens”, *The New York Times*, July 1, 2013.

¹⁰ Mancinas-Chávez, Rosalba y Galán Linares Elizabeth, “El programa *Salvados* en el sistema audiovisual español: elemento herético o la excepción que confirma la regla”, *Anduli*, N° 13, 2014, 136.

la¹¹. Con este nuevo planteamiento crítico e innovador en la televisión generalista, se vuelve a modificar la estructura de los programas y con ello, el perfil de los guionistas cambia. La investigación de cada uno de los temas requiere redactores capaces de ofrecer una detallada información a los guionistas para que después estos puedan configurar las historias y tramirlas. Además, el tratamiento crítico de sus temas, las estructuras narrativas sofisticadas, el uso de la música y su *tempo* de ficción cinematográfica le alejan del reportaje de televisión estándar para acercarse al *quality tv*. Es fundamental entender que este nuevo modelo de producción responde a una demanda de información por parte de la sociedad española, ahora dispuesta a saber lo que está pasando en su presente y que indefectiblemente conecta con el pasado reciente del país. Así, las responsabilidades a las que nos referíamos con anterioridad en relación a las políticas de la memoria, se convierten en el motor argumental del que hoy es uno de los programas más importantes de la televisión española. Como explica Manuel Palacio, en todo el periodo de la Transición estuvieron más presentes los debates relacionados con la estructura de la televisión en el sistema de libertades que aquellos otros en los que se abordaron los contenidos televisivos a vehicular en la práctica cotidiana del televidente del nuevo régimen de libertades¹². Recordemos que en la época en la que sólo existía una cadena pública, el medio al servicio político del ejecutivo y no de la ciudadanía consolidó, durante la fase democrática, un sistema capaz de convertir los contenidos emitidos en una suerte de memoria histórica tranquilizadora donde políticos y periodistas jugaban un papel trascendente. *Salvados* rompe con esta herencia.

En este sentido y para poder situar *Operación Palace* en su contexto televisivo es interesante tener en cuenta que, para la generación que tiene recuerdos tempranos del tardofranquismo, los políticos y periodistas eran percibidos como profesionales

equivalentes¹³. Desde una perspectiva contemporánea, la existencia de estos héroes de la verdad y de la democracia —a los que se refiere Ramonet¹⁴— nos permite pensar en la importantísima aparición de Rosa María Mateo la noche del 24 de febrero de 1981 cuando, desactivado el golpe y delante del Congreso de los Diputados, leyó el comunicado oficial que por consenso habían firmado todos los partidos políticos, mientras cientos de personas gritaban: “Dictadura no, democracia sí”. El texto que la periodista leyó comenzaba así: “Ciudadanas y ciudadanos, los días 23 y 24, grupos golpistas intentaron destruir las instituciones democráticas, la pacífica convivencia de los españoles y la Constitución, que mayoritaria y libremente nos hemos dado en la soberana e indomable libertad popular”. Su figura profesional y mediática simbolizaba la unidad del país y representaba la veracidad, la objetividad y la credibilidad. Esta autoridad profesional y mediática incuestionable le permitió, no sólo leer el comunicado con determinación, sino terminar con “¡Viva la Constitución!, ¡Viva la democracia!, ¡Viva España!”. Su aparición, neutral para el conjunto de la ciudadanía, se convirtió en un bálsamo democratizador y su voz, imperturbable leyendo el texto, ofrece hoy una lectura diferente del papel del periodista en aquella época. Además de reafirmar la vocación pedagógica y política del medio, no hay duda de la importancia del papel que los periodistas tuvieron en las diferentes fases del proceso evolutivo de la televisión¹⁵. Pero más allá de esta evolución, la televisión sigue jugando un papel activo como agente capaz de moldear el recuerdo colectivo convirtiendo los contenidos televisados en una suerte de memoria histórica televisada de nuestro pasado reciente que es percibida de manera diferente por las diversas generaciones. El momento en el que estamos difiere de los previos por su recepción ya que ésta es la primera vez en la historia del medio que diferentes generaciones consumen contenidos televisivos a la vez desde diferentes perspectivas vitales y diferentes memorias. *Operación Pa-*

¹¹ En el IV Encuentro de Guionistas celebrado en Barcelona el 14 y 15 de noviembre de 2015 en Barcelona, Juan Luis de Paolis, actual director de contenidos de *Salvados*, explicó que el equipo de creativos de *Salvados*, además de elegir temas atractivos para la emisión en *prime time* los domingos se propuso tratar temas de la nueva democracia española que no les gustaban y analizarlos en profundidad.

¹² Palacio, Manuel, *La televisión durante la Transición española*. Cátedra, Madrid, 2012, 142.

¹³ Sampedro, Víctor y Baer, Manuel. “Recuerdo como olvido y el pasado extranjero. Padres e hijos ante la memoria histórica mediatizada”, *Estudios de Juventud*. N.º Especial, Madrid, Injuve, 2003, 100.

¹⁴ Ramonet, Ignacio, *La tiranía de la comunicación*. Debate, Madrid, 1998.

¹⁵ Palacio, Manuel, *Historia de la televisión en España*. Barcelona, Gedisa, 2001, 128.

lace es claramente un producto de su tiempo, de un tiempo de simulacro, que diría Baudrillard, de falsificación y de ausencia de referentes, ideado por los nietos de la guerra. Es decir, sus creadores no sienten el pasado trágico de la guerra civil en primera persona y, por tanto, no vivieron el desencanto como parte de la aceptación de los límites de la democracia.

Presentado como “un especial sobre el 23-F dirigido por Jordi Évole” y como “un trabajo de Jordi Évole sobre el intento de Golpe de Estado de Antonio Tejero”¹⁶, su emisión el mismo día y a la misma hora que *Salvados*, supone una identificación inmediata y directa con el periodismo de investigación al que está acostumbrado el espectador que cada domingo se conecta a la televisión, o a cualquiera de sus dispositivos, para ver un programa de información. Por eso, aunque *Operación Palace* no se presenta como un nuevo programa de *Salvados*, supone una prolongación televisiva del mismo y, como tal, la expectación ante lo que pueda desvelar sobre el 23-F es máxima. Hasta unos minutos antes de la emisión, Jordi Évole era para muchos el referente del periodismo de la nueva democracia. Pero tras la emisión del *fake*, Évole desmitifica no sólo el proceso de Transición y la brillante memoria televisada de los espectadores, sino su propia figura como periodista multipremiado, devolviéndole el protagonismo y la responsabilidad política a quien verdaderamente corresponde. La Transición ha terminado, la democracia está cambiando y Jordi Évole no puede ser Rosa María Mateo.

Una de las intenciones del equipo que realizó *Operación Palace* era comprobar si los españoles éramos lo suficientemente adultos como para hablar de temas considerados sagrados como la monarquía o la Transición. Así lo explicó Jordi Évole tras la emisión del falso documental. Indudablemente y desde un análisis narrativo, el eje discursivo del *fake* pone en entredicho la memoria mediatizada, aquella que homogeneiza las historias contadas (*stories*) y las convierte en historia (*history*). Con la conocida tesis de Rosenstone presente: “hoy en día la principal fuente de conocimiento histórico para la mayoría de la población es el medio audiovisual”¹⁷ —, es fundamental entender que el motor dramático de *Operación Palace* es cuestionar, desde una nueva memoria generacional, lo que sabemos, o más bien lo que nos han contado sobre el golpe de estado. De esta manera, el *public event* que supone el 23-F se transforma en *media event*¹⁸, y el hecho mítico se transforma en una historia imaginable. Estamos, por tanto, ante un ejercicio de evaluación histórica que, desde la posmemoria, crea un nuevo artefacto mediático inesperado que se distancia de la memoria oficial y de la llamada Cultura de la Transición¹⁹. No debemos olvidar que, más allá de los valores democráticos que surgieron en la sociedad española durante los últimos años del régimen, cuarenta años de dictadura franquista lograron instaurar un desentendimiento político generalizado en un país que, ante todo, quería conservar la paz. Paloma Aguilar²⁰ explica cómo esta actitud apolítica desencadenó el hecho de no tomar parte y fue el reflejo de diferentes manifestaciones que tenían en común el miedo a significarse.

¹⁶ La misma información que contenía la promoción de *Operación Palace*, que se lanzó a partir del 2 de febrero, fue la que se difundió internamente en AtresMedia. El contenido del especial era un secreto y sólo las personas indispensables dentro de la cadena sabían que el programa se trataba de un *fake*. El departamento de comunicación, liderado por Ana Porto, siguió un estricto plan que contemplaba diferentes acciones ante posibles filtraciones. Entre otras cosas, este plan de comunicación incluía buscar la complicidad de algunos periodistas con un aviso que se lanzó el viernes 21 de febrero para amortiguar una posible repercusión negativa en los medios *online*, redes sociales y en la prensa escrita del día siguiente. Además, las caras del momento de AtresMedia (Mónica Carrillo, Ana Pastor, Helena Resano, Susanna Griso, Alberto Chicote y el propio Jordi Évole) participarían en el operativo en redes sociales para ayudar a la comunicación una vez emitido el programa.

¹⁷ Robert, A. Rosenstone, *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*. Ariel, Barcelona, 1997, 29 .

¹⁸ Sampedro, Víctor y Baer, Alejandro, *op.cit.*, 100.

¹⁹ Según Amador Fernández Savater la Cultura de la Transición es “una fábrica de la percepción donde trabajan a diario periodistas, políticos, historiadores, artistas, creadores, intelectuales, expertos, etc. Lo que allí se produce desde hace más de tres décadas son distintas variaciones de lo mismo: el relato que hace del consenso en torno a una idea de la democracia (“representativa, liberal, moderada y laica”) el único antídoto posible contra el veneno de la polarización ideológica y social que devastó España durante el siglo XX” en “La Cultura de la Transición y el nuevo sentido común”, Cuadernos de eldiario.es, nº1, abril, 2013 (14/06/2013).

²⁰ Aguilar, Paloma, *Whatever happened to Francoist socialization? Spaniards' values patterns of cultural consumption in the post-dictatorial period*. Democratization. Vol. 16, Nº 3, June 2009, 460.

“Political cynicism, lack of interest in politics, fear of engaging in political activities (which resulted in demobilization), mistrust of political parties, lack of confidence in Spaniards’ ability to deal with their problems in a ‘civilized manner’, and even fear of the consequences of living in a system of liberty, directly linked to the anxiety caused by the possibility of another civil war”.

La representación de esta normalización democrática que consolida héroes aparece en diferentes relatos de la ficción televisiva española de los últimos años. Podemos decir que existe una tendencia audiovisual destacada dentro de la producción televisiva y cinematográfica nacional que desde 2008 realiza ficciones sobre acontecimientos o personajes históricos relevantes. Algunos ejemplos son las miniseries *23-F. El día más difícil del Rey* (Televisión Española 2009), *23-F. Historia de una traición* (Antena 3, 2009), *El Rey* (Telecinco, 2014), *Adolfo Suárez, el presidente* (Antena 3, 2010); el largometraje *23-F: la película* (Chema de la Peña, 2011) o la serie televisiva *Cuéntame cómo pasó* (Televisión Española, 2001). Rueda Laffond apuesta por la existencia de una metanarrativa que vincularía entre sí a figuras como Suárez, Francisco Franco o Felipe de Borbón, entendidos como piezas en una mecánica discursiva que ha correlacionado representación, invención y la memoria actualizadora²¹. Pero esta tendencia *mainstream* que alimenta una memoria colectiva acrítica empieza a erosionarse en el momento en el que las condiciones históricas del país cambian. El hito televisivo de ver al todavía Rey de España, Juan Carlos de Borbón, pidiendo perdón a los españoles por estar cazando elefantes en Botsuana en plena crisis económica del país de 2012, provoca que la idealización de su figura se vaya fracturando poco a poco dando lugar a nuevos ejercicios de contramemoria. Junto a esta inédita auto representación del monarca, los escándalos de corrupción que rodean a políticos de diversos partidos y miembros de la realeza hacen que la Transición y sus actores políticos puedan ponerse en tela de juicio sin necesidad, eso sí, de quitarle valor al proceso democrático. Más allá

de la anécdota y como muestra de este cambio de actitud que afecta a la recepción de los contenidos audiovisuales, nos detenemos un instante en uno de los videos que el partido político Podemos realizó para la campaña de las Elecciones Europeas del 25 de Mayo de 2014. En el video, de menos de dos minutos de duración, la voz en off de Pablo Iglesias, líder de Podemos, narra su vida de manera sinóptica y en primera persona imitando al personaje de Carlos Alcántara niño de la serie *Cuéntame cómo pasó*. El primer hito histórico elegido con el que el político vincula emocionalmente sus momentos más importantes y trascendentes es la victoria del Partido Socialista en las Elecciones Generales de 1982. Convertido en narrador que conecta presente y pasado, Pablo/Carlos realiza una comparación entre su carrera académica y los avances de políticos españoles que medraban, aparentemente sin méritos. El video combina fotografías reales de Pablo Iglesias en su entorno familiar con imágenes de archivo de los políticos de la etapa democrática tratadas digitalmente como si hubieran sido grabadas con una cámara Super 8. Con la música de cabecera de *Cuéntame cómo pasó* cantada por Ana Belén de fondo, esta parodia de la serie en clave política busca deslegitimar su ficción al identificarla con un nuevo tipo de memoria oficial televisiva. Convertido en la voz de una generación — “la más preparada de la historia de España”, oímos decir en el video a Iglesias— el líder político apela a la necesidad de transformación de la democracia. Surge así una nueva forma de instrumentalización del pasado: “¿Vas a dejar que te sigan contando la misma historia?”, pregunta al espectador el representante de la nueva clase política²².

2. LA FICCIÓN DEL FAKE

La idea que dará lugar a *Operación Palace* surge después de que Jordi Évole y Ramón Lara vieran *Operación Luna* (*Opération lune*, William Karel, 2002) en el pase televisivo que el programa La Noche Temática ofreció en la segunda cadena de Televisión Española en 2008. En ese momento, *Salvados* estaba en su segunda temporada. Este falso documental producido por Arte France y

²¹ Rueda Laffond, José Carlos, “Suárez y Felipe y Letizia: ficción televisiva y memorias inmediatas sobre la monarquía española”. *Hispanic Review*, Vol. 79, nº4 (Autumn 2011), 640-641.

²² Este video fue mostrado y analizado por José Carlos Rueda Laffond durante la exposición de su interesante comunicación “Contra-memoria y nacionalismo banal en el discurso público de Podemos”, en el 37th Annual Conference de la Association for Contemporary Iberian Studies, celebrado del 2 al 4 de septiembre de 2015, en la Universidad Autónoma de Madrid.

Point du Jour cuenta cómo el gobierno estadounidense le encarga a Stanley Kubrick grabar una secuencia que muestre a sus astronautas llegando los primeros a La Luna, antes que los soviéticos. La increíble historia les fascinó y se propusieron hacer algo similar en España. Cuando pensaron cuál sería el tema, no lo dudaron: el 23-F era el acontecimiento histórico más enigmático de la historia reciente del país y probablemente el único que podía soportar una ficción especulativa²³. En ningún momento, ni Lara ni Évole tuvieron la intención de realizar un trabajo de revisionismo histórico ni un artefacto intelectual en la línea de otros *fakes* producidos en España como los largometrajes *Gaudí* (Manuel Huerga, 1987), *Tren de Sombras* (Guerín, 1997) o *Las cajas españolas* (Alberto Porlán, 2004), entre otros. Si pensamos en referentes televisivos podríamos, si acaso, entender que *Operación Palace* es más cercano al *fake* televisivo *Camaleó* (Miguel Ángel Martín y Manuel Delgado, 1991) emitido en TVE Cataluña y que cuenta un falso golpe de Estado en la URSS en directo; al *El grito del Sur. Casas Viejas*, perteneciente a la serie documental *Andalucía, un siglo de fascinación* (Basilio Martín Patino, 1977); a *¡Viva la República!* (Jaume Grau, 2008) emitido por La Sexta en la víspera de la conmemoración de la proclamación de la II República; a la serie *Páginas ocultas de la historia* (Fernando María, Juan Bas, 1999)²⁴ o incluso, conceptualmente a la serie de ficción *El ministerio del tiempo* (Javier y Pablo Olivares, 2015).

Operación Palace se puede definir como un *fake* televisivo que pone en tensión la relación entre lo verdadero y lo verosímil, posicionándose críticamente ante la falta de información que, a día de hoy, existe sobre el golpe de estado del 23 de febrero de 1981. En 2012, Jordi Évole y Ramón Lara presentaron en La Sexta el proyecto, que consistía en una biblia y una escaleta. Desde el primer momento, la cadena estuvo interesada, pero el proyecto estuvo guardado en un cajón hasta que se produjo la fusión de Antena 3 con La Sexta, y el nuevo equipo de AtresMedia le dio luz verde en 2013. Tanto Jordi Évole, que sería el director del *fake*, como Ramón Lara decidieron crear un producto audiovisual con el ritmo del entretenimiento, la

tensión dramática de una ficción y la estructura clásica del documental. Como *Operación Luna*, la atención tenía que recaer en la historia, la forma no debía distraer al espectador. Tras analizar la construcción dramática del falso documental de Karel, tres guionistas –Ramón Lara, Juan Luis de Paolis y David Picó– comenzaron a trabajar en una escaleta seleccionando los ítems más importantes del acontecimiento histórico, que se convertirían en los ejes estructurales alrededor de los cuales articularían el relato del *fake*. Esto les llevó a identificar tres partes en las que se dividirían el trabajo y que encajarían con una estructura en tres actos: la gestación del golpe hasta su puesta en marcha; la llegada de Tejero al Congreso de los Diputados hasta la salida de los tanques en Valencia y por último, el mensaje del rey y el *happy end* con la consolidación de la democracia. Se escribieron veinte versiones de guión. El fragmento que reproducimos a continuación pertenece a la versión número 7 del 15 de julio de 2013, donde se narra el final del golpe y se muestran personajes como el guardia civil ficticio, Francisco López, que no estará en la versión final que posteriormente se grabó y se emitió.

FRAGA ESTALLA

OFF

El factor Tejero está desactivado. Pero hay una persona que, a pesar del éxito del falso golpe, no está satisfecha: Manuel Fraga.

VERSTRYNGE

Cuando ve que se llevan a los demás, Fraga se pone de pie para ser llamado a consulta y no ser ninguneado, pero Tejero no le hizo ni puñetero caso y Fraga se quedó donde estaba. Que no era lo que tenía previsto.

ROJAS MARCOS

Veo a Fraga reaccionar preocupado. Pienso que es preocupación por los demás pero después pienso que igual es porque lo han excluido del cenáculo.

BOSCH

Lo que no sé es por qué no se lo llevaron.

²³ Información facilitada por Ramón Lara.

²⁴ Ortega, María Luisa. “Ficciones documentales en el audiovisual” En María Rosell (ed.), *La originalidad falsificada. Cómo se forja la cultura española ibérica*. Revista de Occidente nº 410-411 (julio-agosto, 2015), p. 25, considera esta obra como otro antecedente del *fake* televisivo contemporáneo que se situaba entre el periodismo de investigación y la reconstrucción histórica.

LEGUINA

Al que no se llevaron fue a Fraga. No sé por qué.

FRANCISCO LÓPEZ

Nos llevamos a Rodríguez Sahagún en vez de a Fraga. Los confundimos. Es muy difícil distinguir a un diputado de otro.

ALBAJARA

A Fraga también lo tendrían que haber sacado del hemiciclo pero se llevaron a Rodríguez Sahagún en su lugar. Supongo que los confundirían.

OFF

La mañana del día siguiente y justo antes de su liberación Manuel Fraga estalla y grita: “Yo ya no aguanto más... Disparen contra mí. Prefiero morir con honra que vivir con vilipendio”.

Es interesante el análisis de fragmentos de guión como el expuesto para comprender cómo la construcción del relato avanza mediante contrapuntos, con acciones que, además de generar intriga gracias a su fragmentación y a la dosificación de la información, funcionan como pequeños detonantes que activan el recuerdo del espectador. Chesterton decía que sólo recordamos nuestros recuerdos²⁵. Pues bien, cada uno de los elementos de ficción introducidos en *Operación Palace* conectan con la memoria del espectador generando un nuevo recuerdo verídico mediante la técnica del *fake* que fuerza, a su vez, un cuestionamiento del archivo histórico conocido hasta el momento. El guión, construido como un puzzle de piezas imaginadas dentro de fórmulas narrativas de persuasión, determina un nuevo posicionamiento crítico del espectador/intérprete que reconoce personajes, estereotipos y partes de una historia tantas veces contada. De este modo, al ver a personajes reales como Joaquín Leguina, Iñaki Gabilondo o Luis María Ansón el interés del espectador, crea o no lo que le están contando, prevalece como parte del juego dramático que plantea la producción. Como señala María Luisa Ortega, el guión puesto en boca de los entrevistados presenta

un subtexto reflexivo sobre la cultura audiovisual y mediática, incluida la política como espectáculo²⁶. De ahí que, tras leer esta secuencia de diálogos, sea fácil imaginar a Manuel Fraga enfadado por no estar en la ficticia reunión de líderes políticos que le confirman a Tejero —convertido en el estereotipo del antihéroe burlado— que el golpe no es real y que él, sin saberlo, ha formado parte de una puesta en escena para consolidar la democracia²⁷. Pero si además pensamos en la manipulación audiovisual que se lleva a cabo mediante silencios, miradas perdidas, clips de video ralentizados, fragmentos de música utilizados en películas como *Captain America: The First Avenger* (Joe Johnston, 2011), *travellings* que avanzan lentamente por escenarios naturales, planos aparentemente en bruto o la fragmentación de un discurso retórico *in crescendo*, la potencia del mensaje se dispara gracias a la “verosimilitud multiestable» de la que habla Santos Zunzunegui²⁸. Con este tipo de asociación de ideas y recuerdos, como espectadores emocionales que entramos en el juego de ficción, el *fake* nos ofrece la posibilidad de darle sentido a la dimisión de Suárez, a la entrada de España en la OTAN o al Óscar de *Volver a empezar* (Jose Luis Garci, 1982). Es decir, *Operación Palace* eleva el argumento del falso documental a un contenido televisivo verídico que, como producto de entretenimiento de una cadena generalista en *prime time*, simplifica y reduce el hecho histórico haciéndolo comprensible para un espectador que se vuelve activo. Surge así la empatía. Treinta y tres años después del golpe de estado, este discurso documental que esconde una hilarante explicación de lo ocurrido se convierte en estímulo para un espectador que acepta el reto televisivo y toma partido porque ante el *fake*, la indiferencia no es posible.

Tras la lectura de algunos fragmentos de la versión 7 del guión, escritos por Ramón Lara, encontramos modificaciones e interesantes diálogos que no se han mantenido en la obra audiovisual y que, a su vez, conectan con cuestiones metacine-matográficas propias del formato *fake* y que resulta interesante señalar. Por ejemplo, las declaraciones del ficticio cámara Pedro Rojo explicando que Jose

²⁵ Chesterton, *Correr tras el propio sombrero y otros ensayos*. Acantilado, Barcelona, 2005, 207.

²⁶ Ortega, María Luisa, *op. cit.*, 22.

²⁷ En la versión final de *Operación Palace* el motivo por el que Manuel Fraga exige salir del hemiciclo o que disparen contra él es que tiene hambre.

²⁸ Zunzunegui, Santos, *Guía para escépticos. Avatares de la doble lectura modélica del discurso documental*. UNED, Revista Signa 23, 2014, 846.

Luis Garci prohibió el uso de trípodes en las grabaciones de los tanques de Valencia obligándole a grabar cámara al hombro para dar mayor sensación de violencia y caos; o la del actor que interpreta a William Parker, ex agente de la CIA, al introducir la esencia del *thriller* mediante una declaración en la que sugiere que la Agencia Norteamericana elimine a Garci por su cuestionada decisión de retrasar el discurso del rey a la madrugada, son prueba de ello. Pero además de éstas, el *fake* emitido está repleto de alusiones al concepto de ficción como verdad poética y también como recurso de creación explicitado a través del universo de Garci con Bob Hope, Virginia Mayo o Billy Wilder como referentes y de las declaraciones de los entrevistados, que justifican la ficción en la que se ven envueltos. Igual que ocurre en *Operación Luna* —donde el motor dramático consiste en un rodaje que recrea una situación falsa—, *Operación Palace* encuentra en la puesta en escena del acontecimiento político su gran motor. Como diría Christian Salmon en relación al *storytelling* de la política contemporánea, el *stage craft* (el arte de la puesta en escena) ha sustituido al *state craft* (el arte de gobernar) gracias a los políticos *performers* que participan en un nuevo espectáculo teatral²⁹. La suplantación de lo real por los signos de lo real, propios de la era de simulación de Baudrillard, aparecen en *Operación Palace* como expresión paródica del documental clásico televisivo apoyándose en estrategias retóricas de verosimilitud vinculadas a una televisión de calidad, que generan credibilidad y confianza en el espectador. La voz en off masculina grave y solemne, siguiendo el *BBC style*³⁰, la aportación de datos reales o la aparición de rostros —para muchos sinónimo de rigor informativo— son algunas de estas marcas de autenticidad que, contextualizadas en el formato, permiten llevar a cabo el perfecto juego de ficción.

Operación Palace tiene el cine como contexto y la televisión como marco de una historia que se inspira en el relato de *Operación Luna* para generar nuevos elementos narrativos. Resulta sencillo establecer comparaciones entre la grabación del falso golpe y la grabación de la falsa llegada a La Luna; entre *Volver a empezar* y *2001: Odisea del espacio* (*2001: A Space Odyssey*, 1968); entre los directores de cine Jose Luis Garci y Stanley Kubrick; entre las secuencias de Tejero en el Congreso y Armstrong en La Luna; entre el discurso del Rey y las declaraciones de Nixon; entre el Óscar que ganó Garci y las lentes que consiguió Kubrick para rodar *Barry Lindon* (1975); entre el enigma de la caja blanca que acompaña al Rey y las incógnitas que rodean la muerte de Kubrick... El *fake* televisivo se convierte así en un lugar simbólico que acoge una narración inventada donde se mezclan, como hemos visto, entrevistas falsas a personajes públicos y políticos conocidos con otras realizadas a actores interpretando un papel³¹, además de secuencias de archivo y otras rodadas *ex profeso*. *Operación Palace* no utiliza un número elevado de documentos de archivo, más bien, podríamos decir que su aparición es escasa. Esto se debe al elevado coste que supone el pago de derechos a Televisión Española³². Pero lejos de convertirse en un inconveniente que repercuta en la calidad estética del *fake* o en su desarrollo narrativo, la aparición cuidada y seleccionada de los documentos reales los convierte en importantes puntos de giro capaces de potenciar el valor dramático e histórico de la trama. Además de las diferentes apariciones televisivas del Rey o Adolfo Suárez, sin duda, el más importante para la acción, es el conocido asalto al hemiciclo. Como ocurre en otras ficciones, la inclusión de la secuencia de Tejero irrumpiendo en el hemiciclo legítima retóricamente la veracidad de la histórica del relato y provoca el reconocimiento e identificación del espectador³³.

²⁹ Salmon, Christian, *La ceremonia canibal. Sobre la performance política*. Ediciones Península, Barcelona, 2013, 15.

³⁰ En su artículo 'Crisis' in *British Documentary Television: the End of a Genre?*, Volume 1, Issue 2, 242-259, Caroline Dover explica cómo los documentales británicos de la BBC, han estado relacionados con la noción de un servicio público que llevaba como rúbrica *quality television*.

³¹ Las personalidades que intervienen en *Operación Palace* son: Federico Mayor Zaragoza, Luis María Ansón, Alejandro Rojas Marcos, Andreu Mayayo, Eduard Bosch, Felipe Alcaraz, Fernando Ónega, Inaki Anasagasti, Iñaki Gabilondo, Joaquín Leguina, Jorge Verstryngne, José Luis Garci, Joseba Azkarraga, Pedro Rojo, Ramón Samper. William Parker, Antonio Miguel Albajara, Eduard Bosch y Ernest Roca son personajes ficticios interpretados por actores.

³² Incluso para la publicación de libros de corte académico y científico, el derecho de cita es obviado por la entidad pública, requiriendo a las editoriales un elevado precio por imagen.

³³ Gutiérrez Delgado, Ruth y Hernández Corchete, Sira, "La ficción televisiva del 23-F. Memoria y mito del golpe del Transición" en *Cartografías del 23-F. Representaciones en la prensa, la televisión, la novela, el cine y la cultura popular*, López, Francisca y Castelló, Enric (eds). Laertes, Barcelona, 2014, 194.

Como también hizo Cercas en su obra *Anatomía de un instante*, no hay duda de que el nivel de iconocidad de esta secuencia permite articular el relato alrededor de este instante climático. Pero si popularmente la recepción del hecho forma parte de la memoria colectiva convirtiéndolo en un momento traumático y épico a la vez, es interesante comprobar cómo Leopoldo Calvo Sotelo lo minimiza hasta el punto de considerarlo un susto televisado o una escena que le resta misterio al drama:

“La imagen televisiva engrandece lo banal y trivializa lo trascendente: habrán de aceptar las generaciones futuras que los grandes hechos históricos se degraden en la pantalla hasta el rango de reportajes periodísticos”³⁴.

Este sorprendente posicionamiento en contra del medio realizado por el que sería Presidente del Gobierno del 25 de febrero de 1981 al 1 de diciembre de 1982, nos permite establecer un vínculo con los informes secretos que calibraban responsabilidades de miembros del CESID o los que contenían el resultado de la investigación acerca de la existencia de una trama civil que apoyó el golpe³⁵. Además, desde la perspectiva del investigador de televisión, el hecho de que posteriormente no se grabara el juicio a los golpistas es preocupante. Puesto que el 23-F es el símbolo de la consolidación del espíritu democrático de nuestro país, este acontecimiento –tal y como señala Manuel Palacio– debería ser considerado como parte sustantiva de la memoria española³⁶ y no formar parte de las ausencias de archivo de esta época. De ahí, nuevamente la importancia de *Operación Palace* como producto audiovisual que pone el acento en esta falta de información y en un archivo repetido por los medios hasta la saciedad que provoca la pérdida de su valor y la creación de fantasías en contra de las lecturas domesticadas. Los rótulos finales del programa lo evidencian: “Nos hubiese gustado contar la verdadera historia del 23F. Pero no ha sido posible. El Tribunal supremo no autoriza la consulta

del sumario del juicio hasta que hayan transcurrido 25 años desde la muerte de los procesados o 50 años desde el golpe”³⁷. Una de las informaciones desclasificadas por el gobierno en 2011 fue el informe Oliart. El entonces ministro de Defensa, Alberto Oliart –que en 2009 sería presidente de RTVE– presentó el 17 de marzo de 1981 en el Congreso un informe bajo el sello del secreto sobre los sucesos del 23-F³⁸ aludiendo a que el desenlace fue gracias a la improvisación y a las discrepancias internas de los golpistas, a la reacción del propio aparato del Estado y, de manera decisiva, a la intervención de la Casa Real. No hay duda de que, tras el golpe de Estado la democracia salió fortalecida y, con ella la continuidad de Juan Carlos como Rey de España. El golpe, como señala Santos Juliá³⁹, sirvió precisamente para consolidar la monarquía parlamentaria como forma de Estado aceptada y apoyada por todos. Esta percepción es apoyada mayoritariamente por diferentes tipos de producciones audiovisuales desde la serie de documentales divulgativos *La Transición* (Elías Andres y Victoria Prego, 1995), los informativos y reportajes históricos emitidos por televisión a lo largo de los años o cualquiera de las ficciones que nombramos con anterioridad.

El Rey Juan Carlos mantiene su protagonismo histórico y se presenta en *Operación Palace* como un personaje clave. Él es quien posibilita que la ficción del falso golpe avance dramáticamente desde la primera pregunta retórica que lanza el guión al espectador “¿Qué iba a decir el Rey?” hasta la incógnita final planteada: el significado de la caja blanca que siempre acompaña al monarca. El *fake* compone el personaje de Juan Carlos de Borbón desde una perspectiva política íntima que difiere del resto de productos audiovisuales. Para ello, se utiliza el valor icónico de su figura y de sus apariciones televisivas para generar un discurso rupturista en el que subyace la ambición y, ante todo, la consolidación de la monarquía, su futuro. El hecho

³⁴ Calvo Sotelo, Leopoldo. *Memoria viva de la transición*. Plaza y Janés, Barcelona, 1990, 51-52.

³⁵ Castro Berrojo, Luis, “Tres versiones sobre el golpe del 23-F... o alguna más”, *Hispania Nova. Revista de Historia Contemporánea*, Núm. 13, 2015, plantea la problemática del acceso a los archivos existentes y la dificultad de carecer de una visión histórica solvente que da pie a versiones especulativas o fantasiosas.

³⁶ Palacio, Manuel, *La televisión durante la Transición española*. Cátedra, Madrid, 2012, 344.

³⁷ Información contenida en el artículo 57.3 de la Ley de Patrimonio Histórico Español de 1985.

³⁸ Castro Barojo, Luis, *op.cit.*, 296.

³⁹ Juliá, Santos, “Sociedad y política” en Tuñón de Lara, Manuel (dir.), *Historia de España. Transición y democracia*, Barcelona, Labor, 1991.

de que la voz en off afirme categóricamente que “para reforzar la imagen del Rey como valedor y salvador de la democracia, sólo hay un camino” introduce un subtexto que apunta al monarca como máximo interesado en el que se ejecute el falso golpe condicionando así la interpretación del resto de acciones del personaje. Por ejemplo, el hecho de que sea el Rey quien elija a José Luis Garcí, frente a Summers o a Flotats para llevar a cabo la farsa o que decida grabar el discurso en su despacho, en su “pequeño gran mundo” permiten romper con la sacralizada imagen del monarca salvador convirtiéndolo en un fantástico actor. No hay que olvidar que, bajo una perspectiva dramática de bases históricas, gracias a la existencia del golpe y a la aparición del monarca en televisión, la monarquía es capaz de romper el cordón umbilical que le une al régimen de Franco. La aparición pública del Rey en la noche del 23-F vestido de militar y frenando el intento golpista, ofrece la posibilidad de que el espectador olvide –volvemos

a Huyssen– algunas de sus decisiones personales y políticas más cuestionables. Jurar fidelidad a los principios del Movimiento Nacional en 1969 cuando fue nombrado sucesor de Franco o aceptar el legado franquista mediante el apoyo a Arias Navarro como presidente de Gobierno en 1973, podrían servir como ejemplo. Pese a que el deseo de reconciliación nacional y la convivencia pacífica entre los españoles prevalezca en la memoria colectiva como sello inequívoco de la Casa Real, *Operación Palace* sugiere metafóricamente la existencia de otras posibilidades con la aparición de un plano congelado perteneciente al discurso del Rey. Mediante un efecto de postproducción, la figura de Juan Carlos de Borbón se oscurece. Esta figura en sombra del rey genera una imagen de intranquilidad, de oscurantismo, de dobles verdades y apariencias falsas que podemos enlazar con la fascinante representación del personaje real interpretado por Adolfo Marsillach en *La seducción del caos* (Basilio Martín Patino,1990).

Figura 1. Operación Palace: el fake del 23-F y el Rey



En esta película realizada para televisión, considerada un *fake* y un manifiesto antitelevísivo⁴⁰, Patino crea un personaje que reflexiona satíricamente sobre lo verídico y lo real. La televisión como objeto de crítica y reflexión forma parte de una trama principal en la que un prestigioso escritor al que se le acusa de asesinato y de no ser el autor de sus obras, manipula a los medios de comunicación y, por consiguiente, a la audiencia desde una impostada actitud filosófica. El valor alegórico está presente a lo largo de esta interesante obra mediante situaciones estrambóticas y un montaje lúdico que avalan la sátira del falso documental. “Espejo que nunca mientes. Tú. Espejo de cuanto ocurre. Espejito prodigioso, dime la verdad”, dice el reflejo televisivo de Adolfo Marsillach desde un gran teatro en ruinas, al modo *TV-Buddha* de Nam Yune Paik. Este inicio que establece la relación con lo que, en los diálogos del guión, se define como un desdoblamiento bufo o una escenificación fantasmal adquiere sentido pleno en los últimos minutos del *fake* cuando, después de cerrar la trama, Patino nos lleva al escenario inicial, el Teatro Real de Madrid, para asistir a una nueva representación escénica. Marsillach –o Hugo Escribano, el escritor de la falsa historia– sentado en un trono dorado, con corona y capa, recita como si fuera el rey: “¿Que hay quienes se empecinan en disentir? Dejadles que se expansionen. Tranquilizó el monarca a los suyos. Nos sirven de atracción, subidos a sus columnas de estilitas como pintorescos anacoretas, reserva de la especie. Tenéis razón, reflexionaron los expertos. Además disponemos de todos los recursos. Sabida es su utilidad, como singular ornamento, en los momentos señalados para el buen parecer”. Después de este elevado discurso, cargado de ironía y poder, el monarca se arranca literalmente la cara y descubrimos que quien habita debajo de su apariencia es un extraño autómatas. Con una voz aflautada, la máquina/hombre vuelve a hablarle al espejo televisivo, esta vez con sorna, pidiéndole que le diga “Toda la verdad”. Una vez recompuesto, el falso rey saluda a un público que aplaude una actuación que ha sido grabada y que, a su vez, hemos visto durante la secuencia desdoblada en el combo. La reflexión audiovisual que genera este juego de fal-

sas apariencias y los diferentes significados que proyecta la televisión en *La seducción del caos* conecta con la propuesta de *Operación Palace* de imaginar cómo se podría haber gestado un discurso político televisado que, aparentemente, evitó el golpe de estado y el cambio de destino del país. ¿Quién estuvo detrás del 23-F? ¿Qué era exactamente lo que sabía el Rey? ¿Quiénes portaban máscara? ¿Quién es realmente el Rey?

En ambas producciones la figura del rey representa la incógnita y la legitimación del poder a través de la televisión y de unos discursos personalistas donde los protagonistas miran a cámara y al espectador. Pese a los diferentes grados de *mockdocness* que existen entre *Operación Palace* y *La seducción del caos* a los que se refieren Roscoe y Hight⁴¹ –definidos por la intención del realizador, por las convenciones y los códigos documentales utilizados y por la reflexión que el propio *fake* o *mockdocumentary* genera en la audiencia–, podemos decir que en los dos obras existe la idea de contraponer presente y pasado desde el cuestionamiento del concepto de realidad vinculado al personaje histórico. En nuestro caso, el Rey se convierte en el protagonista de la ficción por su presencia continuada en el relato llegando incluso a que su discurso se convierta paradójicamente en un *macguffin*. Pero pese a su protagonismo y su apariencia salvadora, Juan Carlos de Borbón no es el héroe de esta historia de corte clásico con *happy end*. El único personaje que renuncia al poder por el bien común, el único al que la narración presenta sin cuestionarlo, el que se sacrifica, es Adolfo Suárez. El ex presidente adquiere así la categoría de héroe metatelevísivo, sin que la parodia del *fake* le afecte. Es más, la invención histórica, le favorece. De este modo, sus diferentes apariciones en televisión –el discurso de dimisión o una entrevista grabada en 1995– son los únicos momentos audiovisuales que configuran un recuerdo positivo sobre un político. Todos los demás personajes históricos de los que habla el *fake*, entre los que se encuentran Felipe González, Alfonso Guerra o Carrillo, aparecen representados a través de un relato que parodia sus egoísmos políticos y sus grandes egos.

⁴⁰ Martín Morán, Ana, “La inocencia subversiva. Pistas falsas y alguna certeza sobre la producción audiovisual de Basilio Martín Patino” en Ortega, María Luisa (coord.) *Nada es lo que parece. Falsos documentales, hibridaciones y mestizajes del documental en España*, Ocho y Medio y Ayuntamiento de Madrid, Madrid, 2005, 66.

⁴¹ Roscoe, Jane and Hight, Craig, “Building a Mock-Documentary Schema” en Rosenthal, Alan y Corner, John (ed.) (second edition), *New Challenges for Documentary*, Manchester University Press, Manchester/New York 2010, 230-241, establecen la siguiente categoría: Grado 1: parodia; Grado 2: crítica y Grado 3: deconstrucción.

Desde una perspectiva audiovisual artística, el *fake* es la base de una suerte de guerrilla narrativa⁴². Aunque no podemos decir que *Operación Palace* sea igual que *La seducción del caos* ni que pertenezca a una televisión de vanguardia, sí podemos afirmar que, desde el ámbito de la comunicación y del entretenimiento comercial, contiene acciones reivindicativas y novedosas sobre un suceso fundante de nuestra democracia que sigue rodeado de incógnitas. El *fake* como acto transgresor en la correcta televisión española ofrece nuevas lecturas de la historia con la pretensión última de generar un debate político en la opinión pública. Por eso, podemos decir que Jordi Évole, convertido en antiperiodista, y *Operación Palace*, convertido en un juego audiovisual interactivo, permiten repensar la historia, la

monarquía, la figura del Rey y nuestra propia memoria desde una televisión militante y popular que apuesta por la caída de los mitos. Del mismo modo que, desde diferentes modos y épocas, en el contexto cinematográfico y videográfico español se realizaron obras como *La vieja memoria* (Jaime Camino, 1977), *Rocío* (Fernando Ruiz Vergara, 1980), *Canciones para después de una guerra* (Basilio Martín Patino, 1976), *¿Por qué perdimos la guerra?* (Diego Santillán y Luis Galindo Acevedo, 1978) o *Sé villana. La Sevilla del Diablo* (María Cañas, 2013), *Operación Palace*, como producto televisivo y artefacto mediático, marca un antes y un después en la historia de la televisión española y en la reconfiguración de la memoria oficial televisada.

⁴² Brusadin, Vanni, *Asalto a la comunicación. Una redefinición del fake como práctica artística activista en la sociedad de la información*. Barcelona, Research, Art, Creation, 3(3), 2015, 238.