

Tensiones televisivas: el falso documental como herramienta ideológica

Telebistako tentsioak: Dokumental faltsua tresna ideologiko gisa

Television tension: the fake documentary as an ideological tool

Mayte Donstrup*

Universidad de Sevilla

RESUMEN: Este trabajo examina las potencialidades del falso documental como herramienta persuasiva. Enmarcado en la teoría del imperialismo cultural se analiza *Inside the war room* (BBC, 2016), programa que generó una multitud de reacciones polarizadas entre actores políticos y periodísticos. La herramienta empleada ha sido el Análisis Crítico del Discurso, que ha permitido relacionar texto y contexto. El estudio deja como principal conclusión que el falso-documental es un género articulado alrededor de formas narrativas, expresivas y argumentativas particulares que tensiona la relación realidad-ficción para provocar en el espectador una sensación de inseguridad.

PALABRAS CLAVE: Análisis Crítico del Discurso; poder; propaganda; política; televisión; falso documental.

ABSTRACT: *This paper examines the potential of the fake documentary or mockumentary as a persuasive tool. Framed in the theory of cultural imperialism, this article analyzes Inside the war room (BBC, 2016), a tv-program that generated a multitude of polarized reactions among political and journalistic actors. The instrument used has been the Critical Discourse Analysis, which has allowed to relate text and context. The main conclusion of the study is that the false-documentary is a genre articulated around particular narrative, expressive and argumentative forms that stress the reality-fiction relationship in order to provoke a sense of insecurity in the viewer.*

KEYWORDS: *Critical Discourse Analysis; power; propaganda; politics; television; fake-documentary*

* **Correspondencia a / Corresponding author:** Mayte Donstrup. Departamento de Comunicación Audiovisual. Facultad de Comunicación de la Universidad de Sevilla. Calle Americo Vespucio, s/n, Despacho B3 (41092 Sevilla) – mndonstrup@us.es – <https://orcid.org/0000-0001-6236-4967>

Cómo citar / How to cite: Donstrup, Mayte (2020). «Tensiones televisivas: el falso documental como herramienta ideológica», *Zer*, 25(49), 171-187. (<https://doi.org/10.1387/zer.21660>).

Recibido: 18 abril, 2020; aceptado: 17 octubre, 2020.

ISSN 1137-1102 - eISSN 1989-631X / © 2020 UPV/EHU



Esta obra está bajo una licencia
Creative Commons Atribución 4.0 Internacional

Introducción

«Following the crisis in Ukraine and Russia's involvement in Syria, the world is closer to superpower confrontation than at any time since the end of the Cold War. Now, a war room of senior former British military and diplomatic figures comes together to war-game a hypothetical 'hot war' in eastern Europe, including the unthinkable - nuclear confrontation» *World War Three: inside the war room.*» (Graham Smith, BBC: 2016)

Tras esta premisa se sitúa *World War Three: inside the war room*, un falso documental que se ubica entre la realidad y la ficción con el objeto de posicionar al espectador ante la vuelta al conflicto de dos bloques tradicionalmente opuestos: el occidental y el del este. La Federación Rusa abandonó tiempo atrás a la ideología comunista, pero no así su antagonismo con Occidente, pues «el conservadurismo a la rusa como ideología nacional [está] confeccionada a la contra y a la defensiva, construida como oposición al otro occidental» (Vázquez Liñán, 2018a: 72). Así, se vislumbra un retorno a la rivalidad entre estas potencias, que se lanzan a la búsqueda de un mayor poder de atracción a través de los logros deportivos, métodos informativos y valores transmitidos por el entretenimiento; símbolos propagados por los medios de comunicación de masas, «donde se proyecta el imaginario colectivo [...] depósito de representaciones, reflejo del inconsciente social, donde vienen a parar los pequeños miedos y los grandes pánicos [...] y que recoge todas las tensiones sociales» (Imbert, 2008: 38). En este contexto de escalada de tensión se emplaza *World War Three: inside the war room*.

En este artículo se van a analizar las estrategias que utiliza el falso-documental de la BBC para posicionar al espectador a favor de los valores occidentales¹, entendiendo que este producto no actúa por sí solo, pues se encuentra enmarcado en una ola de productos ficcionales que sitúan a Rusia como el enemigo. Es decir, a modo de ejemplo, están las producciones estadounidenses *House of Cards* (Beau Willimon, Netflix, 2013-), con el personaje *Viktor Petrov* (compartiendo iniciales con Vladimir Putin), antiguo agente soviético del KGB —al igual que Putin (Knight y Ruble, 2000)— y actual presidente que dirige la Federación Rusa con mano dura; y *The Americans* (Fx, 2013-2018), una serie de espionaje contextualizada en plena Guerra Fría durante la era Reagan. Por su parte, resulta de interés la respuesta rusa que ha ocasionado la producción de Fox: *Adaptation* (TNT, 2017-), que intercambia los papeles y relata la incursión de un espía estadounidense en Rusia para conseguir secretos estratégicos. Por último, se puede mencionar la serie europea *Okkupert* (Jo Nesbø, TV2, 2015-), ambientada en un futuro próximo en el cual Rusia

¹ Entendiendo Occidente como un conjunto de países separados geográficamente pero que comparten un sistema económico y cultural más o menos homogéneo (Huntington, 2006).

invade Noruega; una serie que ha suscitado polémica entre las autoridades rusas (AFP, 2015).

En definitiva, la cultura de masas se convierte en objeto de debate en la arena pública, pues esta sirve «como espacio cultural específico que sirve de escenario de representación de las dinámicas políticas, se configuran imaginarios, se interpretan los conflictos y se forman consensos» (Iglesias 2013: 11).

1. *Soft power mediático*

La rivalidad entre naciones nunca ha dejado de estar vigente. En este sentido, si no es por la fuerza militar, los países han hecho uso de las «armas» culturales para alcanzar un mayor beneplácito internacional; unos instrumentos que, con delicadeza, consigan un poder de atracción hacia la patria debido a su esplendor. Nye (2004) estableció dos categorías de poder: *hard power* vs *soft power*. El primero hace referencia a las herramientas «rudas» en el ámbito internacional, las que utilizan las naciones para conseguir la sumisión de otros países, tales como sanciones económicas o la intervención militar. El *soft power* se refiere a la persuasión que se alcanza a través del atractivo que desprende el territorio, donde juegan en el tablero piezas como la riqueza gastronómica, la cultura musical y el ámbito audiovisual. Cabe señalar que la persuasión «blanda» es la más codiciada y la que consigue una mayor estabilidad, pues la verdadera batalla está en las mentes (Castells, 2009: 11) y quien consiga modelar los pensamientos logrará situarse por encima del oponente. En el poder persuasivo es donde adquieren una posición dominante los productos audiovisuales del país y sus estructuras mediáticas: compañías que pueden reforzar o crear un clima de opinión favorable a sus intereses, naturalizando prácticas e ideologías a través de los discursos que emiten (Wodak, 2003). Como argumenta Van Dijk (2009), si no existiera ningún efecto comunicativo, las élites no se interesarían por guardarse el derecho a emitir los mensajes; una guerra ideológica en la que se sitúa el falso documental *World War Three: inside the war room* (BBC, 2016).

De hecho, líderes en el gobierno han hecho uso de los medios de comunicación de masas con objetivos propagandísticos en el transcurso del tiempo a fin de conseguir, o mantener, sus intereses. Tal es el caso de George W. Bush que, siguiendo la estela del clásico *American way of life* (Guback, 1977), tras los atentados del 11-S instó a su equipo de gobierno a reunirse con la industria cultural con el objetivo de que estas lanzaran mensajes propagandísticos que ensalzaran el espíritu estadounidense (Esquirol Salom, 2013: 53). Una línea de actuación que ha sido cuestionada también en el caso de la cadena que aquí ocupa, la BBC, a saber:

The BBC's factological propaganda is based on a whole variety of different methods and forms. Apart from information without comment, the

dramatisation of a fact and other methods, there is balanced information: The balanced presentation of favourable and unfavourable material involves a well thought out 'self criticism', the deliberate presentation of facts about certain seamy aspects of life in modern Britain and other Western countries. Or again, for example, whilst generally engaging in the most active anti-communist and anti-Soviet propaganda the BBC for the purposes of 'objectivity' will sometimes report positive facts about the socialist countries. (Artyomov y Semyonov, 1984: 78)

Así, entendiendo la propaganda como una manifestación del poder y un instrumento para validarlo (Pineda Cachero, 2006: 122); ¿qué papel juegan los conglomerados mediáticos, como la BBC, en este panorama? Castells (2011) explica que los medios de comunicación actúan como oligopolios con redes de distribución mundial; estos crean y lanzan mensajes e imágenes con un gran potencial, lo que les otorga una importante capacidad para la construcción de consensos. Los oligopolios de comunicación son portadores y constructores del discurso hegemónico, las redes mediáticas actúan a través de alianzas y colaboraciones —que no tienen que ser duraderas— y comparten «información y conocimiento, a fin de ganar cuota de mercado» (Castells, 2011: 57).

Pactos y estrategias en los que no cesan de existir relaciones de dominio o contradominio; por ejemplo, la posibilidad de conectar los medios de comunicación con la política. Chomsky y Herman (2009) examinan las redes de comunicación mediática y el poder político, concluyendo que los medios de comunicación son modeladores de la opinión pública. Los medios de comunicación poseen la capacidad de generar consensos que sirvan a las élites económicas a través de símbolos y mensajes, inculcando al sujeto valores y creencias a través de la información o el entretenimiento. De esta manera, los autores sostienen que los medios, como propagandistas, lanzan una «propaganda sistemática» (2009: 51), la cual normaliza las desigualdades económicas y apacigua los posibles conflictos de clase que estas puedan generar. En esta línea, Chomsky y Herman marcan cinco filtros que usan los medios para la creación de los mensajes, entre los que cabe destacar, por su relación directa con el objeto de estudio de este artículo, la ideología, que sirve como elemento movilizador contra un enemigo común. Un antiguo enemigo en este caso, la nación rusa, que resurge de sus cenizas; no ya con el comunismo como sistema ideológico, sino con un capitalismo autoritario que no duda, igualmente, en enfrentarse a Occidente para fortalecer su política interior (Vázquez Liñán, 2018b).

En este contexto de enfrentamiento entre potencias se enmarca *World War Three: inside the war room*: un falso documental que, con diplomáticos y personas con experiencia militar como protagonistas, mezcla realidad (el contexto geopolítico, por ejemplo) y ficción (a modo de ilustración, actores profesionales) a partes iguales para situar al espectador ante la posibilidad de un enfrentamiento con Ru-

sia. Así, cabe resaltar las características del formato audiovisual empleado: el falso documental, una hibridación entre la ficción y la realidad que conlleva una objetivación de la ficción, «de lo que se deduce que, con un poco de fe, o de ingenuidad, del espectador la ficción se convierte en realidad» (Guarinos y Jiménez Varea, 2009: 95). Una semi-invencción de la realidad que sigue sus propios códigos, de manera que

El director se inventa una realidad verosímil y después busca los ropajes adecuados para que resulte creíble. Le otorga marcas de autenticidad falsas, inserta datos reales, finge estilos y suplanta personajes. Cualquier estrategia es válida para dinamitar los códigos que separan la realidad de la ficción y que el espectador conoce: el realismo en el estilo, la espontaneidad o el descuido, la voz en off solemne, el no control de todo el rodaje, la aportación de datos supuestamente científicos o la exhibición del propio proceso de producción. (García-Martínez, 2004: 138)

En consecuencia, «si el director consigue emular la retórica del documental, su verosimilitud, logrará el mismo efecto que una no-ficción real²» (2004: 140); una simulación que persigue sus objetivos a través de diversas herramientas, de las que caben destacar las siguientes (García-Martínez, 2004: 40-143):

- La posibilidad de un guion totalmente elaborado: un libreto con una estructura cerrada que no deja espacio a improvisaciones, aunque aparente que sí. El esquema se basa en el planteamiento de una pregunta inicial que se responde a través de una argumentación lógica y la contextualización de los elementos que intervienen en el proceso.
- Actores profesionales: unas piezas en el tablero que representan a otras personas según el guion. Los elementos ficticios se pueden mezclar con personas reales (es decir, que no se encuentran representado un papel) según el género y las necesidades del producto audiovisual.
- *Voz en off*: uno de los elementos que más señalan el carácter realista del producto, pues a través de esta dicción se transporta al espectador a sensaciones de objetividad y veracidad.
- Entrevistas: unas interacciones en las que participan actores que simulan ser expertos o testigos y que simulan emociones o hechos según el papel que les toque interpretar.
- Imitar métodos estilísticos: unos estilos que refuerzan la argumentación de los hechos narrados, por ejemplo, con los movimientos de cámara (por la utilización de equipos no profesionales), el montaje o la inclusión de archivos reales.

² Por ejemplo, un documental histórico.

- Estrategias narrativas y reflexivas: una narración que invita a la reflexión del espectador con la simulación de la naturalidad de los aspectos narrativos del documental.
- Legitimación del origen: una de las últimas y de las más eficientes de las armas para simular la realidad, que se centra más en el contenido que en las formas. En este sentido, para documentar la mentira se hace uso de multitud de situaciones o eventos acaecidos en el contexto sociocultural del espectador. A modo de ilustración, la utilización del recuso de la intertextualidad con la utilización de una voz en off con material de archivo histórico.

Por consiguiente, se deduce el interés de la creación de este material audiovisual para conseguir fines propagandísticos, pues, con una aparente simulación de la realidad, el falso documental puede evocar en los espectadores una alarma social.

2. Metodología

Desde un enfoque cualitativo, este artículo hará uso del Análisis Crítico del Discurso para diseccionar *World War Three: inside the war room*. El método es descrito por Van Dijk como una «esfera académica» (2009: 15) que estudia los discursos emitidos por las elites poderosas y que legitiman la desigualdad entre las clases; una investigación que se centra en el abuso del poder social, la desigualdad y el dominio en un contexto político y social (2009: 149). Wodak, por su parte, coincide en la focalización de las relaciones de dominación, ya sean estas connotadas o denotadas directamente a través de las diversas formas del lenguaje (2003: 19). De este modo, lo importante es mantener el foco en las relaciones, observando el discurso como práctica social a través del cual las personas poderosas obtienen influencia (Wodak, 2003; Íñiguez, 2006; Van Dijk, 2009):

Quienes controlan el discurso pueden controlar indirectamente las mentes de la gente. Y puesto que las acciones de las personas están controladas por sus mentes (conocimiento, actitudes, ideología, normas, valores), el control mental también implica el control indirecto de la acción. (Van Dijk, 2012: 30-31)

Por ello, en el análisis de este falso documental se atenderá tanto a los discursos verbales como a las imágenes presentadas al espectador; un estudio que, aprovechando las características de este método, relacionará el texto audiovisual —con el uso de los elementos del falso documental anteriormente explicados— con el contexto situacional del emisor (la BBC insertada en el discurso de Occidente), y contrincante (en este caso, Rusia), para lograr un mejor entendimiento de los objetivos perseguidos y las técnicas utilizadas para conseguirlos.

3. Resultados

People learn about global politics not (solely or even mostly) from conventional [...] but from popular culture. (Clapton y Shepherd 2017: 1)

World War Three: inside the War Room comienza su relato con una serie de históricos sucesos con el objeto de contextualizar el tablero de juego en el que van a situarse los protagonistas. El falso documental abre su exposición con las auténticas imágenes de la caída del muro de Berlín y con una voz en *off* anclando el significado que se pretende alcanzar con la emisión de aquellas escenas: «The people of East Berlin broke through the walls of their prison [...] For years, the most potent symbol of the division of Europe» (00:00-00:07). Una escena a la que sigue la intervención de George W. Bush anunciando, el 12 de marzo de 1999, la inclusión en la OTAN de los países anteriormente incluidos en la órbita soviética: «Hungary, the Czech Republic and Poland [...] Bulgaria, Estonia, Latvia, Lithuania, Romania, Slovakia and Slovenia [...] we welcome them into the ranks of the North Atlantic Treaty Organization» (00:11-00:25). Al anuncio del presidente le sigue la anotación periodística del deseo de Ucrania y Georgia de pertenecer a la OTAN en el año 2008; una aspiración frustrada por el gobierno ruso, encabezado por Putin, que anexiona Georgia a su territorio y, años más tarde, intervino en Ucrania.

Los relatos son reforzados a través de auténticas imágenes de archivo: «Ukraine is bleeding right now, Ukraine is weeping [...] and Europe is completely oblivious to this tragedy [...] Vladimir Putin completed his lightning [...] and largely bloodless annexation with the stroke of a pen» (00:50-01:00). La voz en *off* enfatiza el rechazo del presidente de la Federación Rusa hacia la OTAN; pues tal como se especifica a continuación por medio de unas imágenes audiovisuales de Barack Obama, el compromiso de esta organización es la intervención militar de todos los componentes en el caso de ataque a uno: «As Nato allies, we have Article 5 duties [...] to our collective defence» (01:41-01:55).

De este modo, las primeras secuencias reseñan unos hechos históricos que reflejan la tensión bélica que ha mantenido el denominado bloque de Occidente con la Federación Rusa (para ver la escala de agresiones, léase Mackinlay, 2009). Tras el enfoque periodístico y documental, el programa de la BBC presenta a los protagonistas del espacio televisivo: reales excolaboradores del gobierno y del ejército, quienes serán cuestionados en el transcurso del falso-documental. Así, los protagonistas tomarán las decisiones en el programa según los hechos históricos y en un escenario que se encuentra en continuo desarrollo, siendo el núcleo del dilema el ataque de la Federación Rusa a un país de la OTAN. La trayectoria de las personas que colaboran con este programa de la BBC es (BBC, 2018):

- Pauline Neville-Jones, baronesa de Neville-Jones: presidenta del Comité Conjunto de Inteligencia (1993-1994). Ministra de Seguridad y Contraterrorismo (2010-2011). Supervisora del Gabinete de Defensa.
- General Sir Richard Shirreff: perteneciente al Cuartel General Supremo de las Potencias Aliadas en Europa (2011-2014). Segundo al mando en la OTAN, anteriormente participó en Kosovo, Iraq y el norte de Irlanda.
- Sir Christopher Meyer: embajador británico en Washington (1997-2003). Anteriormente actuó como consejero para la embajada británica en Moscú.
- Kishwer Falkner, baronesa Falkner de Margravine: presidenta del ala liberal demócrata sobre política exterior. Ha servido en el Comité de Derechos Humanos, en el Comité de la Unión Europea sobre política exterior y el Comité de Organizaciones Internacionales.
- Doctor Ian Kearns: consejero en el Comité de Seguridad estratégica. Investigador principal en *Royal United Services Institute* para Defensa y Estudios de Seguridad.
- Sir Tony Brenton: Embajador británico en Rusia (2004-2008). Brenton trabajó en Washington tratando con las consecuencias del 11-S: la guerra de Iraq y la afgana.
- James Arbuthnot, barón Arbuthnot de Edrom: presidente del Comité Selecto de Defensa (2004-2014). Ministro de defensa. Investigador en *Royal United Services Institute* para Defensa y Estudios de Seguridad.
- Ian Bond: embajador británico en Letonia (2005-2007). Diplomático especializado en la zona balcánica y anterior zona soviética. Consejero en la OTAN sobre política de defensa.
- Almirante Alan West: Primer Lord del Mar de la Marina (2002-2006). Número 2 en la cadena nuclear, West también participó en la OTAN como comandante y como ministro de Seguridad y Contraterrorismo.
- Onna Muirhead: portavoz del ministro de defensa (1997-2001), presente en la comisión de operaciones durante la invasión de Afganistán e Iraq.

Por tanto, desde los primeros momentos, este producto audiovisual hace uso de tres de las estrategias enunciadas por García-Martínez, 2004 del falso documental: la voz en *off* que explica los acontecimientos históricos, la imitación de recursos estilísticos (con la inclusión de imágenes reales de archivos periodísticos) y la legitimación del origen, relacionada con la anteriores, y que resulta de la mezcla de datos históricos con las imágenes ficticias (además de la incorporación de expertos militares y diplomáticos, ya retirados del servicio, que serán los encargados de dar las respuestas ante las hipotéticas situaciones presentadas). Por otro lado, en la introducción del programa se ha especificado que este ha sido elaborado tras meses de ardua investigación y que las situaciones presentadas no han sido ensayadas ante el comité; por lo tanto, uno de los recursos que podría quitarle mayor veracidad al relato, el guion cerrado, es (al menos en apariencia) suprimido. En conjunto, y en concordancia con los objetivos del falso documental, las tres principales estrategias empleadas por el

programa otorgan realismo al relato mediante la utilización de recursos históricos y geopolíticos.

A partir de esta primera toma de contacto, las escenas reales son entremezcladas con imágenes de actores profesionales que simulan la supuesta escalada de tensión a las que tendrán que responder los responsables del tablero. Aparte, las secuencias recreadas serán acompañadas verbalmente por hechos que recuerden la respuesta anterior de Rusia —en el escenario real— en situaciones similares. En el falso documental analizado podemos encontrar varios ejemplos de la simultaneidad entre los datos reales y los agentes ficticios; a modo de ilustración, en el cuarto de guerra de la BBC una de las justificaciones para responder con dureza ante la simulación las realiza el almirante Lord West: «We've seen what Putin did in Ukraine. We have warned him not to do that with the Baltic states. He wants a sphere of influence. We need Nato ground forces in Estonia» (25:09-25:53). Cabe señalar que el almirante hace referencia a la anexión ilegal de Ucrania por parte de la Federación Rusia (Shevtsova, 2014) y de su temor que la situación se vuelva a repetir en la zona báltica. Contextualizando los problemas sociales a los que se enfrenta dicha zona geográfica, se debe mencionar que Estonia, Letonia y Lituania pertenecían a la Unión Soviética, por lo que muchos soviéticos, con descendencia rusa en la actualidad, se instalaron allí. En el caso que nos ocupa, Estonia, los ciudadanos de ascendencia soviética no poseen un pasaporte válido, por ejemplo: «Un 13% de los habitantes de Letonia (282.876 de los dos millones) son europeos con un pasaporte especial para extranjeros [...] sin derechos políticos» (Galarraga Górtazar, 2014: s/p). En el caso específico de Estonia, las cifras son similares (Razzell, 2015). El programa señala a Rusia como instigadora de la violencia en Estonia, acusándola de estar detrás de la violencia durante un acto de conmemoración a los soviéticos caídos en la II Guerra Mundial en Tallín: «Six of the men charged with inciting violence are Russian citizens [...] The Estonian interior minister today issued a statement [...] openly accusing the Kremlin of orchestrating this violence [...] President Putin has condemned Estonia's treatment» (Sir Cristopher Meyer, 04:05-04:23). Por tanto, los cimientos del conflicto simulado están contruidos sobre cuestiones que suceden verdaderamente en la zona en cuestión, los países bálticos, haciendo uso del recurso de «legitimación del origen» continuamente para justificar la agresión «por precaución».

Durante la recapitulación de hechos factuales en la mesa del cuarto de guerra, al espectador se le sumerge en una sucesión de escenas violentas, recreadas por actores profesionales, pero simulando el formato documental (con la cámara al hombro o con las imágenes tomadas desde un teléfono móvil), al mismo tiempo que intercalan secuencias con Vladimir Putin en actos de prensa. Unos hechos a los que siguen escenarios de protesta por parte de los civiles (en este caso representados por actores profesionales), que muestran su descontento por la situación: «If you come from Latgale or if you are Russian, you are a nobody [...] You are a second class citizen,

you know? [...] I've lived here for my whole life, but I don't have a right to vote. I don't have a passport. We have to change that» (05:13–05:23). Al discurso de la ciudadana se le contraponen imágenes de protesta alrededor del país reclamando un referéndum por el que no están dispuestos las demás partes involucradas: «Such a referendum would be illegal and illegitimate [...] We believe Mr Voroslav is in the pay of the Kremlin [...] We will not accept interference in our state like this» (portavoz gobierno de Letonia, 06:01–06:23).

Tras esta contextualización de la situación, el cuarto de guerra se prepara para dar comienzo a las respuestas que se le van planteando; un tablero en el que se inserta la pieza de un representante de la OTAN en Bruselas, David —actor profesional—, que les va informando por videoconferencia de las últimas novedades en el escenario para dar el veredicto sobre la intervención, o no, de la OTAN. La operación parece inevitable, al afirmarles el conferenciante el conflicto militar causado por las milicias en la frontera: «They're saying now the militia has control of a sizeable stretch of it [...] and that there are men and weapons pouring in unchecked from Russia» (07:44–07:49). En esta situación, los países del este afirman que están dispuestos a intervenir para hacer valer el artículo 5 de la organización:

Las partes convienen en que un ataque armado contra una o contra varias de ellas, acaecido en Europa o en América del Norte, se considerará como un ataque dirigido contra todas ellas y, en consecuencia, acuerdan que si tal ataque se produce, cada una de ellas, en ejercicio del derecho de legítima defensa individual o colectiva, reconocido por el artículo 51 de la Carta de las Naciones Unidas, asistirá a la parte o partes así atacadas, adoptando seguidamente, individualmente y de acuerdo con las otras partes, las medidas que juzgue necesarias, incluso el empleo de la fuerza armada, para restablecer y mantener la seguridad en la región del Atlántico Norte. (1982)

Una actuación a la que podría seguir la de Alemania, España e Italia, asegura el representante, quedando por saber si Inglaterra seguirá la dinámica planteada de apoyo; «By the sounds of things, this is very firmly and armed attack [...] This is going to be, as we saw with Crimea [...] I think Nato would almost certainly want to put a maritime presence» (Christopher Meyer, 08:28–08:52). La intertextualidad se entremezcla continuamente con la legitimación de origen en este falso documental: los hipotéticos supuestos siempre son respondidos según la creencia respecto a verdaderas experiencias anteriores. La fuerza de este documento audiovisual siempre se basa en que las hipótesis pueden efectivamente ocurrir, «We cannot be, surely, too sensitive about Putin's sensitivities» (Kishwer Falkner, 09:30–09:37). Así, el nombre (y las imágenes) del presidente de la Federación Rusa aparece continuamente en pantalla, evidenciando la estrategia narrativa del texto: la continua simulación de naturalidad del audiovisual.

Las escenas del presidente Vladimir Putin se refuerzan connotativamente con sus actos anteriores: «We have seen exactly what he did in the Ukraine [...] in his hybrid form of warfare [...] We have warned him quite openly not to do that with the Baltic states [...] and I believe we need to have some form of ground forces» (Richard Shirreff, 10:02-10:12). Los conflictos del pasado son tomados en consideración por los diplomáticos del programa, con un debate en pantalla para deliberar la intervención o no; una discusión con puntos de vista encontrados, pues mientras que unos lo ven como un acto de provocación innecesario (Rusia afirma que no tiene contactos con los movimientos rebeldes), otra parte de la mesa lo ve como una demostración de fuerza más que necesaria para que no se vuelva a producir la situación de Ucrania o Georgia.

Aparte, la escalada de tensión va aumentando progresivamente: la intervención de Estados Unidos en el conflicto, la caída de un caza ruso o de un helicóptero letón son ingredientes que se van añadiendo a la receta para impulsar la necesidad de una respuesta. No obstante, la situación en el cuarto de guerra se torna calmada, dejando en claro que no desean una situación que derive en la guerra nuclear que vaticinan si continúan con el envío de tropas a las fronteras. Así, el conflicto internacional parece evitarse en última instancia por la acción responsable de los diplomáticos occidentales.

4. Discusión

World War Three: inside the war room ha situado al espectador en un «cuarto de guerra» donde se ha emplazado el enfrentamiento contra un contextualizado tradicional enemigo de occidente: la Federación Rusa. Así, tomando como referente un contexto geopolítico específico, el falso documental aquí analizado ha recurrido a una de las características más específicas del documental (Roscoe y High, 1997; Cordero Marines, 2019): «the socio-historical world as its primary referent» (Roscoe y Hight, 1997: 76). En el mensaje mediático del falso documental se han recuperado las temáticas de la Guerra Fría, en el que se han expuesto al espectador las agresiones a un bando civilizado (occidente) por parte de la barbarie (Rusia), recordando que «los bárbaros son aquellos que niegan la plena humanidad de los demás» (Todorov, 2008: 33). Las imágenes de archivo y las implicaturas convencionales utilizadas por el programa han supuesto una ruptura con la ficción. De hecho, es de resaltar el valor de las implicaturas en el discurso, pues son clave «para desentrañar los sistemas de valores que subyacen en el contexto cultural donde se produce la interacción comunicativa entre emisor y receptor» (Gregorio-Godeo, 2010: s/p). Siguiendo a Plantinga (2005), los documentales poseen unos fines muy concretos:

in which the film's makers openly signal their intention that the audience (1) take an attitude of belief toward relevant propositional content (the «sa-

ying» part), (2) take the images, sounds, and combinations thereof as reliable sources for the formation of beliefs about the film's subject and, in some cases, (3) take relevant shots, recorded sounds, and/or scenes as phenomenological approximations of the look, sound, and/ or some other sense or feel of the pro-filmic event. (The «showing» part) (2005: 114-115)

El falso documental parte de la base realista del segundo (es decir, el documental), donde el productor audiovisual articula el discurso sobre ejes factuales y míticos para certificar sus referencias y que su narrativa no sea puesta en duda (Dittus, 2013). *World War Three: inside the war room* ha vertebrado sus presupuestos sobre ambos ejes, evidenciando que «popular factual entertainment can be more than merely diverting, and at times can engage with political and social issues» (Roscoe, 2004: 293). Al igual que el documental político, en el cual «se ordena, orienta y controla el conjunto de recursos audiovisuales, enunciativos, estéticos, narrativos y argumentativos que hacen posible la relación entre el espectador y la realidad referenciada» (Dittus, 2013: 83), *World War Three: inside the war room* ha organizado un discurso ficcional sobre hechos factuales que ha resultado en una discusión en la arena pública.

En palabras de Roscoe y High (1997), la relación entre realidad y ficción del falso documental enmarca las representaciones textuales en el mundo social, además de posicionar a los espectadores de manera particular ante el material; «la difusa frontera entre la realidad y la ficción constituye un terreno fértil para sembrar imágenes sospechosas» (García Martínez, 2007: 316). En concreto, las principales respuestas ante *World War Three: inside the war room* provienen de la prensa rusa y de los usuarios de la red social Twitter. En el primer caso, los periódicos especializados en audiencias extranjeras *Russia Today (RT)* o *Russia Beyond The Lines* —los cuales «devinieron en un instrumento decisivo para influir en las audiencias extranjeras en el marco de la denominada guerra propagandística» (Ter Ferrer, 2018: 109)— respondieron al falso documental objeto de este estudio de forma contundente. En *Russia Today* tres son los titulares en prensa *online* que respondieron al falso documental —dos en español y uno en inglés— denunciando, a través de entrevistas a historiadores británicos, el ataque que suponía el programa. En dos de ellos (las noticias del 13 de febrero y del 2 de febrero de 2016) se transcribe una misma entrevista al historiador Martin McCauley, que enmarca al falso-documental bajo los términos de una guerra psicológica:

La forma en que se influye en las personas es a través de la repetición, diciendo una y otra vez la misma cosa. Si se representa a Rusia como un chico malo y al presidente Putin como un ogro que amenaza a la paz mundial, poco a poco la gente va a aceptar eso. (Entrevista a McCauley, Rt)

En la tercera noticia, el experto analista de Rusia, Robert Bridge, mantiene la versión del anterior enmarcando el programa dentro de una política alarmista anti-

rusa. Por su parte, *Russia Beyond the Lines* entrevista a analistas rusos que desacreditaron las situaciones planteadas por el falso documental (Timofeyev, 2016; Yegórov, 2016). De modo que estos dos medios de comunicación han tomado palabras de personas a las que presentan como expertas para debatir las imágenes ofrecidas por este programa, un relato al que han considerado como un ataque contra la nación rusa.

5. Conclusión

«Si los individuos definen las situaciones como reales, reales serán sus consecuencias.» (Thomas, 1928: 528)

La producción audiovisual de una época puede servir como reflejo del sentir social, tal y como demostró Krakauer con su obra maestra: *De Caligari a Hitler: una historia psicológica del cine alemán* (2015). En el contexto sociopolítico actual, un ambiente de sospecha impregna a la Federación Rusa mediante las producciones audiovisuales; por recuperar un ejemplo de la ficción contemporánea actual, el resurgimiento de las temáticas de la Guerra Fría en la mini-serie de HBO *Chernobyl* (2019) (Braithwaite, 2019; Donstrup y Algaba, 2020). En esta línea, en este trabajo se ha comprobado que la cultura de masas puede actuar como un vehículo portador de valores ideológicos. En particular, los recursos del falso documental combinan los elementos recurrentes de la ficción (un guion, por ejemplo) y materiales que evocan espontaneidad (a modo de ilustración, la utilización de equipos de grabación no profesionales). *World War Three: inside the war room* ha hecho uso de las técnicas que aportan más realismo al relato: la imitación de métodos estilísticos, la voz en off y la legitimación de origen. Los instrumentos y técnicas utilizados por la BBC han causado la indignación «del otro» —Rusia y la inconformidad expresada en sus medios de comunicación respecto al rol adjudicado— y han invitado al espectador a la reflexión sobre el tablero geopolítico internacional. De hecho, a raíz del programa se puede leer en la red social de microblogging Twitter comentarios de preocupación por la situación política internacional:

- @onechobeach [Phillip Hazell]: «#InsideTheWarRoom I grew up in the Cold War Era. That nuclear siren sound scares the bejesus out of me. Often wonders peace will tumble».
- @jjarichardson [(((Jacob Richardson))]): «#InsideTheWarRoom Nuclear holocaust? I'm not enjoying this much now».
- @jasminancona [Jasmine]: «Similar scenario in Ukraine last year and we took no action #InsideTheWarRoom».

En definitiva, *World War Three: inside the war room* se sustenta sobre una premisa: el enemigo sigue ahí y en cualquier momento se podrá necesitar una interven-

ción militar. El discurso del bien contra el mal sigue vigente. Las técnicas empleadas por el falso documental (la voz en off que explica los acontecimientos históricos, la imitación de recursos estilísticos periodísticos y la legitimación del origen histórico) empleados por el programa de la BBC han demostrado, según las respuestas periodísticas al falso documental, ser eficaces. En esta línea, el gobierno de la Federación Rusa ha demostrado su descontento por ser caracterizados como agresores. Además, la exploración por los comentarios en la red social Twitter ejemplifica cómo el discurso de la BBC ha generado expectación popular por el panorama político representado.

Referencias bibliográficas

- AFP (2015). Norway 'occupation' TV show irks Moscow. *The Local*. Recuperado de <https://www.thelocal.no/20150905/norway-occupation-tv-show-irks-moscow>
- Artyomov, V. y Semyonov, V. (1984). The BBC: History, apparatus, methods of radio propaganda. *Historical Journal of Film, Radio and Television*, 4(1), pp. 73-89. doi: 10.1080/01439688400260061
- Braithwaite, R. (2019) Chernobyl: A 'Normal' Accident?, *Survival*, 61(5), 149-158, DOI:10.1080/00396338.2019.1662152
- Castells, M. (2009). *Comunicación y poder*. Madrid: Alianza.
- Castells, M. (2011). Informacionalismo, redes y sociedad red: una propuesta teórica. En M. Castells (ed.), *La sociedad red: una visión global* (pp. 27-75) Madrid: Alianza.
- Chomsky, N. y Herman, E. (2009). *Los guardianes de la libertad. Propaganda, desinformación y consenso en los medios de comunicación de masas*. Barcelona: Crítica.
- Clapton, W. y Shepherd, L. (2017). Lessons from Westeros: Gender and Power in *Game of Thrones*. *Politics* 37 (1), 5-18. <https://doi.org/10.1177/0263395715612101>.
- Cordero Marines, L. (2019). Documental político en Norteamérica: Una herramienta de contrainformación y configuración de las identidades políticas. *Norteamérica*. 14(1), 39-64 <http://dx.doi.org/10.22201/cisan.24487228e.2019.1.367>
- Dittus, R. (2013). El dispositivo-cine como constructor de sentido: el caso del documental político. *Cuadernos.info*, 33, 77-87. DOI: 10.7764/cdi.33.532
- Donstrup, M. y Algaba, C. (2020). The iron screen: an ideological analysis of the discourse on Russia through the nuclear disaster of Chernobyl, *Journal for Cultural Research*, DO: 10.1080/14797585.2020.1810584
- Dulerayn, A. y Lanskoj, D. (Productores). (2017-). *Adaptatsiya* [Serie de televisión]. Good Story Media.
- El País* (1982). España en la Alianza Atlántica. Texto íntegro del Tratado de Washington. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/diario/1982/05/31/espana/391644003_850215.html

- Esquirol Salmon, M. (2013). El 11S como franquicia cultural. En M. Fernández Morales (ed.), *La década del miedo. Dramaturgias audiovisuales post-11 de Septiembre* (pp. 51-80). Switzerland: Peter Lang.
- Fincher, D., Spacey, K., Roth, E., Donen, J., Brunetti, D., Davies, A., Dobbs, M., Melfi, J., Willimon, B., Manson, D., Coles, J. D., Wright, R., Pugliese, F. y James Gibson, M. (productores). (2013-2018). *House of Cards* [Serie de televisión]. Media Rights Capital; Netflix; Panic Pictures; Trigger Street Productions.
- Galarraga Gortázar, N. (2014). 300.000 europeos en Letonia sin derecho al voto. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/internacional/2014/05/15/actualidad/1400175599_697682.html
- García Martínez, A.N. (2007). La traición de las imágenes: mecanismos y estrategias retóricas de la falsificación audiovisual, *ZER-Revista de Estudios de Comunicación*, 12(22), 301-322.
- García-Martínez, A.N. (2004). En las fronteras de la no-ficción. El falso-documental (estrategias y mecanismos). En J. Latorre Izquierdo, A. Vara Miguel y M. Díaz Méndez (coord.), *Ecología de la televisión: tecnologías, contenidos y desafíos empresariales* (pp. 135-144). Pamplona: Congreso Internacional de Comunicación.
- Gregorio-Godeo, E. (2010). Tendiendo puentes entre la pragmática y los estudios culturales: un esbozo sobre la dimensión ideológica de las implicaturas convencionales, *Oceanide*, 10, recuperado de <http://oceanide.netne.net/articulos/art2-5.php>
- Guarinos, V. y Jiménez Varea, J. (2009). Ficción+Fe=Realidad. Sobre falsos documentales y Reality Shows. En B. León (Coord.), *Telerealidad. El mundo tras el cristal* (pp. 95-104). Salamanca: Comunicación Social.
- Guback, T.H. (1977). The International Film Industry. En G. Gerbner (ed.), *Mass Media Policies in Changing Cultures* (pp. 21-40). United States of America: John Wiley&Sons. Inc.
- Huntington, S. P. (2006). *El choque de civilizaciones y la reconfiguración del orden mundial*. Barcelona: Paidós.
- Iglesias, Pablo. (2013). *Maquiavelo frente a la gran pantalla. Cine y política*. Madrid: Akal.
- Imbert, G. (2008). *El transformismo televisivo: post-televisión e imaginarios sociales*. Madrid: Cátedra.
- Íñiguez, L.R. (2006). El análisis del discurso en las ciencias sociales: variedades, tradiciones y práctica. En L.R. Íñiguez (ed.), *Análisis del discurso. Manual para las ciencias sociales* (pp. 89-128). Barcelona: UOC.
- Knight, A., y Ruble, B. (2000). The Two Worlds of Vladimir Putin. *The Wilson Quarterly* (1976-), 24(2), 32-41. doi:10.2307/40260036
- Krakauer, S. (2015). *De Caligari a Hitler: una historia psicológica del cine alemán*. Barcelona: Paidós.
- Mackinlay, A. (2009). El resurgimiento militar de Rusia. *Análisis del Real Instituto Elcano*, (64), pp. 1-7. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2967802>

- Mazin, C., Featherstone, J., Fry, C., Mensah, A., Renck, J., Silver, G. y Strauss, C. (productores). (2019). Chernobyl [Serie de televisión]. Home Box Office; Sister Pictures; Sky Television; The Mighty Mint; Word Games.
- Meyer, M. (2003). Entre la teoría, el método y la política: la ubicación de los enfoques relacionados con el ACD. En R. Wodak y M. Meyer (comp.), *Métodos de análisis crítico del discurso* (pp. 35-59). Barcelona: Gedisa.
- Nye, J.S. (2004). *Soft power: the means to success in world politics*. New York: Public Affairs.
- Pineda Cachero, A. (2006). *Elementos para una teoría comunicacional de la propaganda*. Sevilla: Alfar.
- Plantinga, C. (2005). What a Documentary Is, After All. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 63(2), 105-117.
- Razzell, N. (2015). Narva, la ciudad rusa en territorio de la OTAN. *BBC*. Recuperado de https://www.bbc.com/mundo/noticias/2015/06/150625_finde_ciudad_narva_rusia_estonia_otan_ig
- Roscoe, J. (2004). Television: Friend or Foe of Australian Documentary? *Media, Culture & Society*, 26(2), 288-295. <https://doi.org/10.1177/0163443704041179>
- Roscoe, J. y Hight, C. (1997) Mocking silver: Re-inventing the documentary project (or, Grierson lies bleeding), *Continuum: Journal of Media & Cultural Studies*, 11(1), 67-82, DOI: 10.1080/10304319709359419
- Rt. (2016). La BBC desata la histeria antirrusa a niveles apocalípticos. *Rt*. Recuperado de <https://actualidad.rt.com/actualidad/199023-bbc-histeria-programa-rusia-letonia>
- Rt. (2016). Nuevo programa de la BBC: Rusia invade Letonia y ataca con armas nucleares al Reino Unido. *Rt*. Recuperado de <https://actualidad.rt.com/actualidad/198720-bbc-rusia-letonia-guerra-nuclear>
- Sánchez Resalt, A. y Tarín Sanz, A. (2018). Comunicación y poder en la Rusia de Putin. En A. Tarín Sanz, M. Ter Ferrer y M. Vázquez Liñán (Ed.), *Sistema mediático y propaganda en la Rusia de Putin* (pp. 15-52). Salamanca: Comunicación Social.
- Shevtsova, L. (2014). Caer en la trampa de Putin. *Política Exterior*, 28(159), 62-74.
- Ter Ferrer, M. (2018). Propaganda para las audiencias externas. En A. Tarín Sanz, M. Ter Ferrer y M. Vázquez Liñán (Ed.), *Sistema mediático y propaganda en la Rusia de Putin* (pp. 109-140). Salamanca: Comunicación Social.
- Timofeychev, A. (2016). How could Russian-NATO relations break down in 2017?. *Russia Beyond*. Recuperado de https://www.rbth.com/international/2016/12/27/how-could-russian-nato-relations-break-down-in-2017_669456
- Todorov, T. (2008). *El miedo a los bárbaros*. Barcelona: Galaxia Gutemberg.
- Van Dijk, T.A. (2009). *Discurso y poder. Contribuciones a los Estudios Críticos del Discurso*. Barcelona: Gedisa.
- Van Dijk, T.A. (2012). *Discurso y contexto. Un enfoque sociocognitivo*. Barcelona: Gedisa.
- Vázquez Liñán, M. (2018a). La propaganda de la idea nacional: el marco de guerra. En A. Tarín Sanz, M. Ter Ferrer y M. Vázquez Liñán (ed.), *Sistema mediático y propaganda en la Rusia de Putin* (pp. 53-82). Salamanca: Comunicación Social.

- Vázquez Liñán, M. (2018b). Guerras de la memoria en Rusia: el Kremlin versus Memorial. *Historia y Comunicación Social*, 23(1), pp. 139-155. doi: <http://dx.doi.org/10.5209/HICS.59837>
- Waldrom, S. (Productor). (2016). World War Three: inside the War Room [falso-documental]. UK: BBC.
- Weisberg, J., Fields, J., Yost, G., Falvey, J., Frank, D., O'Connor, G., Sackheim, D., Long, C. y Schiff, S. (Productores). (2013-2018). The Americans [Serie de televisión]. Nemo Films; DreamWorks Television; Amblin Television; Fox Television Studios; Fox 21 Television Studios; FX Productions.
- Wodak, R. (2003). De qué trata el análisis crítico del discurso (ACD). Resumen de su historia, sus conceptos fundamentales y sus desarrollos. En R. Wodak y M. Meyer (comp.), *Métodos de análisis crítico del discurso* (pp. 17-34). Barcelona: Gedisa.
- Yegorov, O. (2016). How realistic is BBC film about Russia-NATO nuclear war?. *Russia Beyond*. Recuperado de https://www.rbth.com/international/2016/02/12/how-realistic-is-bbc-film-about-russia-nato-nuclear-war_567243