

OPERACIÓN PALACE: EL 23-F Y LAS NUEVAS PRÁCTICAS DE MEMORIA¹

Federico Bellido Peris

Universitat de València – Université Grenoble Alpes

febepe@uv.es - federico.bellido@univ-grenoble-alpes.fr

Enviado: 10-5-2016

Aceptado: 25-6-2016

Resumen: *El presente artículo ofrece una aproximación a la producción mediática relativa al intento de golpe de Estado del 23 de febrero de 1981 tomando en cuenta sus claves de representación y su evolución hasta la emisión en febrero de 2014 del documental Operación Palace: la verdadera historia del 23-F. Dicho repaso genealógico pretende profundizar en el análisis de las huellas que el pasado deja en la actualidad mediática, así como examinar las formas a través de las cuales desde el presente se construyen y recomponen los imaginarios colectivos y la memoria social de uno de los acontecimientos clave de la Transición.*

Palabras clave: *23-F, Operación Palace, representaciones históricas, memoria social, ficciones audiovisuales*

1 Una versión preliminar de este trabajo fue presentada en el Vº Encuentro de Jóvenes Investigadores en Historia Contemporánea celebrado en Barcelona en julio de 2015.

Abstract: *This article offers a first approach to the media output dealing with the February 23 1981 coup d'état attempt, taking into consideration its representation keys and its evolution until the broadcasting, in February 2014, of the documentary "Operación Palace: la verdadera historia del 23-F" ("Operación Palace: the true history of the 23-F"). Such genealogical revision aims to analyze the legacies of the past in the current media discourse in greater depth, and study the ways through which the social memory of such a key event of the transition to democracy is built and reshaped from the current perspective.*

Keywords: *23-F, "Operación Palace", historical representations, social memory, media fictions*

Introducción

« Les mass media ont désormais le monopole de l'histoire.
Dans nos sociétés contemporaines, c'est par eux et par eux seules
que l'événement nous frappe, et ne peut pas nous éviter. »

Así empezaba el artículo "L'événement monstre" en el que Pierre Nora afirmaba contundentemente que la prensa, la radio y las imágenes no actúan simplemente como medios encargados de transmitir acontecimientos independientemente de éstos, sino que la condición misma de su propia existencia depende de los medios que los transmiten. Con ello, además de recordar la importancia del papel que juegan esos medios en la construcción del conocimiento histórico, Nora insistía en que su mediatización es condición *sine qua non* de su propia existencia en tanto que acontecimientos históricos (Nora, 1972).

Un año después Georges Duby publicaba una obra pionera en la que revisitaba una de las principales manifestaciones del patriotismo francés, la célebre batalla de Bouvines, insistiendo exclusivamente en la restitución de la evolución histórica de su recuerdo, es decir, centrándose en sus huellas, metamorfosis de sentido, olvidos y resurgimientos de sus representaciones (Duby, 1973). La repercusión de su obra sobrepasó rápidamente el círculo de medievalistas y se situó como uno de los hitos de la historiografía contemporánea. *Le dimanche de Bouvines* se convirtió en uno de los primeros testimonios de la renovación de la preocupación histórica por el acontecimiento, así como en uno de los estudios más influyentes de las representaciones colectivas. Dicha renovación, conocida como "nouvelle histoire" pretendía que el acontecimiento histórico se interpretara como componente de la "memoria colectiva" y que el estudio de las diferentes formas de pensar y de actuar sobre él fuera tanto más importante que el análisis de sus causas y de su propio

desarrollo (Dosse, 2010) porque, retomando las palabras que Michel de Certeau escribió al calor de Mayo del 68, “un acontecimiento no es lo que podamos ver o saber de él, sino en lo que se convierte” (De Certeau, 1994: 51).

A tenor de lo expuesto, el presente artículo trata de analizar cómo el intento de golpe de Estado del 23 de febrero de 1981, un acontecimiento de difícil adscripción en el relato historiográfico, con escasa bibliografía académica y grandes dificultades de acceso a algunas de sus principales fuentes, se ha convertido en una fecha de conmemoración clave para el actual régimen político. El 23-F² ha logrado imbricarse perfectamente en las lógicas productivas de los medios de comunicación y como tal, se ve asediado por una ingente cantidad de representaciones mediáticas, en gran medida audiovisuales, donde diferentes versiones más o menos especulativas se enfrentan entre sí, en un proceso de construcción memorística que va más allá del propio acontecimiento. En este sentido, el 23-F es un claro ejemplo de cómo la televisión, medio de instantaneidad y repetición por excelencia, se ha convertido en el principal vector de la “memoria social” (Fentress y Wickman, 2003) del intento de golpe de Estado.

Las producciones audiovisuales que se han analizado para esta investigación toman la forma de reconstrucciones históricas, en su mayoría ficciones mediáticas, que nos recuerdan la importancia de los medios a la hora de representar el pasado y configurar la comprensión social del mismo. De ahí que, en un primer momento, nuestro propósito sea exponer en síntesis las relaciones entre la historia, la memoria y los medios de comunicación, centrandó principalmente nuestra atención en la ficción televisiva y en la actual hibridación de formatos. A continuación, haremos un breve recorrido genealógico, en modo alguno exhaustivo, por las principales representaciones mediáticas del 23-F, tratando con ello de entender mejor tanto su evolución como sus bifurcaciones más recientes. Finalmente, analizaremos las claves y estándares de representación de la polémica emisión *Operación Palace* y reflexionaremos sobre el alcance social, político e histórico de hacer un “falso documental”³ sobre un acontecimiento del calibre del 23-F, afectando con ello a la construcción de su memoria social.

2 El numerónimo 23-F, al igual que otros como 11-M o 11-S, es una fórmula popularizada por los medios para simplificar los acontecimientos históricos y así facilitar tanto su reconocimiento masivo por parte de las audiencias como la estandarización y la fijación de sus representaciones en la programación mediática.

3 En cuanto a la caracterización genérica la emisión *Operación Palace*, preferimos el uso de “falso documental” frente a “falso reportaje” porque, más allá de que ‘Salvados’ sea un programa de reportajes de actualidad, sus propios guionistas y creadores se han referido a ella de forma sistemática como “falso documental”, además de haber hecho explícito en multitud de ocasiones tanto su carácter de emisión especial, como su principal inspiración, el conocido falso documental *Opération lune* (Arte, 2004) de William Karel.

1 Historia, memoria y medios de comunicación

Somos conscientes de que pensar la relación entre historia y memoria supone recorrer un largo itinerario de profundos debates historiográficos que en este artículo no tenemos ni el espacio, ni la intención de realizar, sino simplemente de recordar algunas referencias generales para poder, a continuación, profundizar en el caso que nos ocupa.

La historia y la memoria, lejos de oponerse, son dos conceptos que se entrelazan constantemente, puesto que su objeto de interés es coincidente, la elaboración del pasado. Sin embargo, existe un amplio consenso científico a la hora de no considerarlos sinónimos. Desde el trabajo pionero de Maurice Halbwachs hasta los textos más destacados de los años 80, el libro de Paul Ricoeur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli* y la conocida introducción de Pierre Nora a *Les lieux de mémoire*, la distinción aparece de forma explícita, a pesar de que también se considere que no es ontológica, ya que los dos conceptos coinciden en que son mediados por un presente de cuyos desafíos extraen sus significaciones. Las diferencias residen, más bien, en las formas de elaboración de ese pasado, la memoria es un conjunto de recuerdos no necesariamente ordenados que se materializan en forma de representación, rememorada por sus protagonistas o por el colectivo al que le concierne. Mientras que la historia es un discurso crítico, un trabajo científico de reconstrucción e interpretación del pasado, que pasa por la edificación de un relato. En todo trabajo histórico la memoria puede ser utilizada como fuente o prueba, sin embargo, la historia responde a un método de investigación y una práctica de escritura analítica que debe superar tanto el recuerdo como el testimonio y ponerlos al mismo nivel de otras fuentes, pues como decía el mismo Nora “la memoria es siempre sospechosa para la historia, cuya misión verdadera es reprimirla y destruirla” (Nora, 1997: 25).

El concepto de “memoria colectiva” fue acuñado por Maurice Halbwachs en los años 20 del siglo pasado con la intención de argumentar que todo recuerdo personal depende siempre de un contexto y como tal, de un “marco social”. De este modo, afirmaba Halbwachs, no sin generar cierto debate⁴, que son los grupos sociales los que acaban determinando lo que es memorable y como debe ser recordado (Halbwachs, 1994). Esta memoria colectiva, también llamada memoria social, se construye ininterrumpidamente como proceso de negociación y de mediación entre individuos y colectivos, proceso de reconstrucción y de representación del pasado que remite a lo que Pierre Nora llamó “lieux de mémoire”, un lugar compuesto simultáneamente y en

4 Marc Bloc advirtió de los peligros que se corría al tomar prestados los términos de la psicología para transformarlos en términos de la sociología añadiéndoles simplemente el adjetivo “colectivo” (Bloc, 1925: 73-83).

grados diversos por los tres sentidos contenidos en el término “lugar”: lo material, lo simbólico y lo funcional (Nora, 1997).

Esta memoria, dice Enzo Traverso, invade hoy el espacio público en las sociedades occidentales, se instala en el imaginario colectivo y se transforma en “obsesión conmemorativa”. Por un lado, se convierte en objeto de consumo, tomando la forma de “turismo de memoria”, por el otro, se asemeja al fenómeno que Eric Hobsbawm denominó “la invención de la tradición”, es decir, se constituye como mito a partir del cual se construyen prácticas sociales ritualizadas que buscan reforzar la cohesión de las comunidades (Traverso, 2015: 11). Pero ¿de dónde proviene esa obsesión por la memoria? François Hartog avanza como posible causa, el cambio de “régimen de historicidad”⁵, entre “futurista” y “presentista”, acontecido a lo largo del siglo XX. Así, la dominación ejercida durante dos siglos por la creencia en el futuro, donde el “progreso” era entendido como el único horizonte temporal válido, ha dejado paso a un “presente” omnipresente en el que la pérdida de confianza en el futuro nos lleva a la necesidad de preservar un pasado que, convertido en patrimonio común, sirve en su lugar como símbolo de identidad y cohesión (Hartog, 2012: 141-200).

De esta manera, retomando las palabras de Annette Wieviorka, hemos entrado en la “era del testigo” (Wieviorka, 1998), quien se ha venido imponiendo socialmente en tanto que portador de memoria y encarnación de un pasado cuyo recuerdo, a través de la célebre formulación del “devoir de mémoire” (Primo Levi, 1994), se ha convertido en un deber cívico insoslayable, casi una religión. En este contexto, en el que cada grupo social se otorga a sí mismo la obligación, dice Nora, de redefinir su identidad a través de la revitalización de su historia particular, “el deber de memoria hace de cada uno el historiador de sí mismo” (Nora, 1997: 33). Dicho imperativo de memoria logra que la historia deje de ser un mero asunto de historiadores y hace que cualquier grupo social sienta la obligación de recuperar su pasado, generando con ello una sobreabundancia de memoria que se conjuga con una omnipresencia del discurso mediático-político de la “recuperación de la memoria histórica”.

Se trata de un síndrome en el que, según Elizabeth Jelin, “los archivos crecen, las fechas de rememoración se multiplican y las demandas de placas conmemorativas y monumentos son permanentes. Los medios masivos de comunicación estructuran y organizan esa presencia del pasado en todos los ámbitos de la vida contemporánea” (Jelin, 2002: 9). De hecho, esos mismos *mass media* son, sino los únicos, sí los principales instrumentos de representación histórica, porque son ellos los más capacitados para conferir una dimensión pública al pasado. De este modo, reconstruyendo una determinada narrativa del pasado, los medios juegan un

5 El concepto “régimen de historicidad” es una herramienta heurística que permite aprehender y ordenar las diferentes experiencias de tiempo, así como observar la forma en la que una sociedad articula su pasado, presente y futuro, dándoles sentido y tomando conciencia de sí misma.

importante papel en la socialización histórica, pues actúan sobre la memoria social. Lo que ha llevado a algunos autores a hablar de la existencia de una “historicidad mediática” (Thompson, 1998) o “historiografía mediática” (Martínez Gallego, 2005), dos conceptos hermanos que manifiestan la existencia de dos historiografías claramente diferenciadas: una primera que podríamos considerar como académica, cuyo enfoque es claramente científico y, otra, cuyas coordenadas sociales son mucho más difusas, pero que tienen que ver con los efectos sociales que el desarrollo de los medios de comunicación han generado en nuestra percepción del pasado, cada vez más dependiente de las formas simbólico-mediáticas (Thompson, 1998: 55).

Atendiendo al “uso público de la historia” (Habermas, 1990), debemos tener en cuenta que hoy ésta se ha convertido en un asunto que compete primordialmente a la agenda temática de los medios de comunicación de masas. En sus manos parece encontrarse el tan aclamado “deber de memoria”, cuya proclamación “permanece cautiva del síndrome de obsesión que duda continuamente entre uso y abuso” (Ricoeur, 2000: 109). Así, la “memoria histórica”, tan recurrente en los medios españoles, casi omnipresente, sufre de la obsesión conmemorativa de los medios, cuya consecuencia es la sobreabundancia de “una memoria museológica, fetichizada y consumible, que enmascara su propio simulacro de memoria” (Colmeiro, 2005: 35). Este exceso o “abuso de memoria” (Todorov, 2000) provoca saturación e indigestión y su representación memorística se vuelve desechable como cualquier otro bien de consumo, con la diferencia de que ésta será de nuevo convocada con cada conmemoración, en un viaje de ida y vuelta entre los focos de los medios y las catacumbas de los archivos.

Régis Debray afirmaba ya en 1992 que los medios fabrican tanto el acontecimiento como su propia información, revelando con ello que es la información quien hace el acontecimiento y no al contrario, ya que el acontecimiento no es tanto el hecho en sí mismo, sino el hecho en tanto que es divulgado, mediatizado y, por supuesto, conocido del gran público. En este sentido, Debray afirma: “los maestros de los ecos y de las percepciones son los maestros de la historia inmediata” (Debray, 1992: 381). La tendencia actual nos lleva a tener muy en cuenta la televisión y, sobre todo, la ficción histórica. Esta última constituye una oferta muy relevante y un material muy destacado para apreciar las formas de representación del pasado, pues es en los géneros narrativos y en los formatos y estrategias de representación donde residen los modos de percepción de ese pasado. En este sentido, los acontecimientos históricos representados mediante la ficción audiovisual adquieren una dimensión social masiva y son incorporados con facilidad a la memoria social, ya que su representación se convierte fácilmente en influencia, en recuerdo y en percepción de un pasado que gracias a su dramatización se vuelve presente.

Es importante mencionar que las dinámicas televisivas actuales, basadas en la hibridación y el sincretismo de géneros, han provocando que dos lógicas tradicionalmente contrapuestas, como el género argumental de ficción y el género informativo-divulgativo, se hayan acercado de tal manera que sus fronteras han acabado por difuminarse completamente, siendo cada vez más difícil distinguir la ficción de la realidad. Esta clásica distinción entre emisiones de ficción y de no ficción, que brilla hoy por su ausencia, es un asunto de gran importancia a la hora de analizar las producciones audiovisuales, ya que sabemos que el género es condicionante del encuadre, de la tematización y, por supuesto, de su comprensión por parte de las audiencias. De este modo, un género como el documental de montaje –estandarizado con el paso de los años como contrario al llamado cine argumental de ficción– pierde hoy toda su consistencia en tanto que testimonio material de los acontecimientos, al mismo tiempo que éstos pierden su espacio predilecto de representación, divulgación y memoria.

El paradigma de dicho fenómeno cultural de hibridación se encuentra en un subgénero cinematográfico llamado *mokumentary* o falso documental, un producto audiovisual que alimentándose del estilo, la forma y las estrategias retóricas del documental de montaje y de los reportajes e informativos televisivos, disfraza de realidad la ficción, manipulando al espectador, con una pretensión que puede ir desde la simple parodia a una llamada a la reflexión⁶. Dicho subgénero ha sido calificado por multitud de autores como “impostura posmoderna” que se adueña de la verosimilitud del género informativo-divulgativo y que pone en jaque la credibilidad del espectador frente a la evidencialidad de las imágenes. Dicha posición estaría en concordancia con las teorías expuestas por Jean Baudrillard sobre el simulacro y la hiperrealidad, que nos llevarían, en su concepción extrema, a renunciar a cualquier posibilidad de lo real y a la liquidación de todos sus referentes (Baudrillard, 1981). En cambio, para otros autores, entre ellos Nichols y Plantinga, el falso documental nace como forma crítica de autoconciencia, en contra de la mirada ingenua y confiada de las audiencias. Una propuesta pedagógica y combativa frente a la espectacularización, la dramatización y la caricaturización de lo real, así como frente a su sustitución por parte de su propia representación. En relación con esto último, Claire Sécail afirma que a la inmediatez del acontecimiento le sucede la conmemoración y con ella la representación convocada por una ideología que no duda en apropiárselo, distanciándolo si cabe de la realidad del mismo. Así, librada de su alcance realista, la representación deja de estar en adecuación con el acontecimiento al que dice representar, siendo a partir de entonces el acontecimiento quien extrae su sentido de su propia representación,

6 La tipología del género documental más extendida en el terreno académico es la de Nichols, quien afirma que el falso documental es un documental “reflexivo” ya que ayuda al espectador a tomar una postura crítica sobre el propio medio de representación (Nichols, 1997: 65-114). Otra clasificación muy extendida es la de Plantinga (Plantinga, 1997) y para una actualización crítica de dichas teorías véase el trabajo de Stella Bruzzi (Bruzzi, 2006).

imponiéndose con ello la evidencia de que la representación es mucho menos la expresión de la realidad del acontecimiento que, una realidad en sí misma (Sécaill-Traques, 2001).

2 Genealogía de las representaciones mediáticas del 23-F

Este parece ser el caso del intento de golpe de Estado del 23 de febrero de 1981, un acontecimiento que, más allá de poseer cierta importancia histórica, acabó convirtiéndose en una de las fechas conmemorativas más decisivas del nuevo régimen democrático, imbricándose perfectamente tanto en los eventos mediático-políticos organizados por el Estado, como en las rutinas productivas de los medios de comunicación. Observamos así, como el fallido golpe de 1981 es sometido regularmente a una multitud de representaciones, convocadas en cada conmemoración, que partiendo de ideologías concretas acaban apropiándose del acontecimiento de tal modo que los diferentes relatos terminan imponiéndose a la realidad de los hechos. En este sentido, las diferentes representaciones mediáticas del 23-F han terminado por convertirlo en una narración maleable que, en lugar de reproducir de forma veraz sus circunstancias, atestigua de las proyecciones que los inestables vaivenes de la política presente ejercen sobre su memoria.

El 23-F es, en sí mismo, un acontecimiento político de naturaleza polémica que, como tantos otros, no sólo provocó inmediatamente, en caliente, que se hablara de él en la calle y que corriera la tinta en los medios⁷, sino que interpeló a multitud de sus observadores –artistas, intelectuales y periodistas– para que rindieran cuenta de él⁸. Sin embargo, esa intensa producción mediática inicial, duró lo que duran las agendas de los medios y, lógicamente, fue desapareciendo, para reaparecer, regularmente y de forma, ahora ya, estandarizada, casi siempre con motivo de los distintos aniversarios y efemérides.

7 Los periódicos y revistas publicaron multitud de números especiales, *Informe Semanal* emitió un primer reportaje, “18 horas de tensión” a escasos días y durante los meses posteriores se difundieron con profusión multitud de canciones y cómics (Pinilla, 2008).

8 A escasas semanas del acontecimiento aparecen las dos primeras novelas: *La noche de Tejero* (Planeta, 1981) de José Oneto y *La noche de los transistores. El rey paraliza el golpe* (San Martín, 1981) de Rosa Villacastín y María Beneyto, así como los primeros ensayos periodísticos: *El golpe: anatomía y claves del asalto al Congreso* (Ariel, 1981) de Julio Busquets, Miguel Ángel Aguilar e Ignacio Puche, *Todos al suelo. La conspiración y el golpe* (Punto Crítico, 1981) de Ricardo Cid Cañaverl y *Los Ejércitos... más allá del golpe* (Planeta, 1981) de un colectivo de periodistas llamado 'Colectivo Democracia'.

En un primer momento, la reaparición de sus representaciones corrió a cargo de la producción escrita, sobre todo, novelas, pero también ensayos periodísticos. En cuanto a las primeras, éstas se consumieron prácticamente en la década de los 80, con la remarcable excepción de *Anatomía de un instante*⁹, y se caracterizaron por difundir principalmente una línea de interpretación como si el 23-F fuera el punto de inflexión entre los dos regímenes políticos, donde una minoría de militares involucionistas provenientes del Franquismo más reaccionario se enfrentaron a unos líderes políticos y a unas instituciones claramente comprometidas con la democracia.

Los ensayos periodísticos, por su parte, todavía siguen apareciendo con regularidad, muchos de ellos forman parte al igual que las novelas de lo que algunos autores han llamado proceso de “memorialización” del nuevo régimen político, generando recuerdos idealizados para su construcción identitaria. Otros, en cambio, constituyen los primeros productos culturales con voluntad de romper el consenso transicional y cuestionar el relato oficial del 23-F (López-Castelló, 2014: 145-173). Sin embargo, es a partir de mediados de los 90 que se desata su verdadera desmitificación y en ella participan mayoritariamente los ensayos publicados por militares que de una manera u otra participaron en la trama¹⁰, aunque también aquellos escritos por algunos periodistas que, más allá de ser o no testigos de la asonada militar, quisieron dejar su huella en la construcción memorística de la historia reciente de España.¹¹ La tónica de la mayoría de estos libros es su pretendido compromiso con el esclarecimiento de una verdad que aparentemente no fue debidamente demostrada, ni difundida, por el *Juicio de Campamento*, ni por una historiografía extrañamente escasa y que su crónica personal permite aclarar.

Frente a la profusión de dicha literatura, pocos han sido, por ahora, los trabajos realizados por historiadores, quienes han dedicado escasos esfuerzos a incluir el 23-F

9 Dicha obra, sexto libro de narrativa del conocido escritor Javier Cercas (Mondadori, 2009), Premio Nacional de Narrativa en 2010, es una especie de ensayo histórico narrado bajo la forma de novela, donde el autor transita libremente de la ficción a lo real, sin renunciar a la fuerza dramática de unos personajes propios de novela.

10 Destacamos: *Al servicio de la Corona* (Planeta, 1983) de Alfonso Armada, *23-F, la pieza que falta* (Plaza & Janés, 1998) de Ricardo Pardo Zancada, *23F. El golpe que nunca existió* (Foca, 2001) de Amadeo Martínez Inglés o *Apuntes de un condenado por el 23-F* (Espasa, 2005) de José Ignacio San Martín.

11 Cabría mencionar: *El enigma del elefante: la conspiración del 23-F* (Aguilar, 1991) de Joaquín Prieto y José Luis Barbería, *El 23-F: los cabos sueltos* (Temas de Hoy, 2001) de Diego Carcedo, *La conjura de los necios* (Foca, 2001) de Pilar Cernuda, Fernando Jáuregui y M. Ángel Menéndez, *23-F, la historia no contada. Caso Tejero 25 años después* (Ediciones B, 2006) de José Oneto, *23-F, la verdad* (Plaza & Janés, 2006) de Francisco Medina, los dos ensayos de Jesús Palacios *23-F: el golpe del Cesid* (Planeta, 2001) y *23-F, el Rey y su secreto* (Libros Libres, 2011) y finalmente el reciente y polémico *La gran desmemoria. Lo que Suárez olvidó y el Rey prefiere no recordar* (Planeta, 2014) de Pilar Urbano, quien vendría a desdecirse de lo escrito en su primera aportación *Con la venia... yo indagué el 23-F* (Argos Vergara, 1982)

en los meandros de la historia.¹² Algunos lo achacan a las dificultades de acceso a los archivos y fuentes primarias, entre ellas el sumario del proceso judicial, todavía clasificado. Otros afirman como causa la reducida dimensión histórica de un acontecimiento de difícil adscripción en el relato historiográfico canónico de la Transición.¹³ Frente a todo ello, el carácter político y altamente mediático que ha adquirido el acontecimiento, a golpe de conmemoración, ha provocado el aumento de su fascinación hasta convertirse en el hito memorístico de la Transición, catalizando con gran vigor la creatividad mediática y artística y, en consecuencia, la producción de representaciones memorísticas: novelas, películas, documentales, series y multitud de otros productos culturales.

A partir de mediados de los 90 comienza a acrecentarse el número y la importancia de las conmemoraciones del golpe, así como de las producciones audiovisuales, la mayoría de las cuales insisten en la revalorización del proceso de transición iniciada tras la crisis del proyecto político socialista y la aparición de un proyecto alternativo vinculado a lo que se denominó la “segunda Transición” (Aznar, 1994). Enmarcado en ese contexto, TVE emitió la conocida serie documental *La Transición* (Victoria Prego y Elías Andrés, 1995) y, en el marco de los especiales monográficos que ha venido destinando a cada conmemoración del 23-F, toda una serie de reportajes y documentales históricos como: “Quince años después” (Gabriel Laborie y Arturo Villacorta, 1996), “23-F. Radiografía del golpe” (Gabriel Laborie, 2001), “23-F. Regreso a los cuarteles” (Arturo Villacorta y Reyes Ramos, 2006) y “Memoria de un golpe” (Pedro Soler y Teresa Pérez Casado, 2011). Todos ellos, centrados en ofrecer una interpretación acorde con la versión sumarial. De este modo, dicha narración de los hechos acabó edificándose como la versión canónica del 23-F que, nacida del “Informe Oliart”¹⁴, apuntaba como su principal causa, la mentalidad involucionista de un sector reducido de las Fuerzas Armadas; subrayando asimismo, al igual que había hecho el temprano reportaje de *Informe Semanal* “18 horas de tensión” (Rafael Martínez Durbán y José Hervás, 1981), el decisivo papel de la monarquía en su desarticulación.

Por otro lado, enfrentada a esta memoria oficial, encontramos una serie de reportajes y documentales de investigación periodística, realizados tanto por televisiones

12 De entre las escasas aportaciones provenientes del campo de la historia académica se destacan: *El 23F sin máscaras. Primera interpretación histórica* (Fénix, 1998) de Ricardo de la Cierva, *El voto de las armas. Golpes de Estado en el sistema internacional a lo largo del siglo XX* (Catarata, 2000) de Jesús de Andrés, *El Laberinto del 23-F. Lo posible, lo probable y lo imprevisto* (Biblioteca Nueva, 2010) de Alfonso Pinilla y *23F. Los golpes de Estado* (Última Línea, 2015) tesis de Roberto Muñoz Bolaños de reciente publicación.

13 Para un análisis de las causas del escaso conocimiento entre el gran público y del poco interés que el acontecimiento ha generado en el campo de los historiadores académicos véase Roberto Muñoz Bolaños (Muñoz Bolaños, 2015: 81-109).

14 Informe presentado ante el Congreso de los diputados el 17 de marzo de 1981 por el entonces Ministro de defensa Alberto Oliart.

privadas de rango nacional como por televisiones públicas autonómicas, que vendrían a abordar la llamada “memoria alternativa” del fallido golpe (Rueda, 2014: 94). Dichas producciones, emitidas principalmente por Antena 3, pero también por Telemadrid, TV3 y Telecinco, se ven afectadas por algunas alteraciones formales y semánticas que tienen que ver tanto con la aparición de los canales privados y las nuevas lógicas competitivas, como por la irrupción de nuevas modalidades televisivas basadas en la “primera generación de la telerealidad” (Rueda y Coronado, 2009: 155-156). Así, producciones como “Se rompe el silencio” (Carlos Estévez, 1994), “Los silencios del 23-F” (Carlos Estévez, 1997) y “Las cintas secretas del 23-F” (Teresa Viejo, 2003), todas ellas de Antena 3 o “Las Claves del 23-F” (Jesús Palacios, 2013) de Telemadrid intentaron denunciar, así como exponer públicamente los principales cabos sueltos que el relato oficial no había terminado de aclarar, no sin una cierta dosis de sensacionalismo y espectacularidad vinculada a la nueva era televisiva. Estas producciones dieron resonancia pública a todos aquellos ensayos periodísticos que trataban de desmitificar el acontecimiento, aportaron la exclusividad de testimonios como Milans del Bosch, Alfonso Armada (recientemente excarcelados) o el mismísimo Sabino Fernández Campo –todos ellos consagrados como testigos de excepción y sujetos de memoria con gran autoridad interpretativa– y cuestionaron las principales sombras del acontecimiento: el desgaste del presidente Suárez, el componente civil de la trama golpista y la hipotética participación de los servicios secretos.

En cuanto a las producciones de TV3, destacamos “El 23-F des de dins” (Joan Ubeda y Andreu Farrás, 2001) y “El 23-F a Catalunya” (Núria Castejón y Joan Albert Lluch, 2004), dos reportajes que efectuaron un desplazamiento territorial de los hechos para que fueran vistos desde claves de contextualización propias a Cataluña. Éstos no sólo aludían a los mismos cabos sueltos del golpe, sino también a las responsabilidades que quedaban por establecer, incluyendo hipotéticamente la del monarca quien, en aplicación del principio de obediencia debida, era el máximo responsable militar. En la misma línea argumental, pero con mayor grado de especulación y sensacionalismo, nos encontramos con las producciones de Telecinco “Diario de una trama golpista” (Mercedes Milá, 2006) y “La máquina de la verdad” (Julián Lago, 1994), la primera por el uso de formatos neoinformativos de carácter polémico en el ejercicio de la profesión como la cámara oculta y, la segunda, por regocijarse en lo morboso y lo escabroso a través del sometimiento de un implicado en la trama golpista –el ex-agente del Cesid Gil Sánchez-Valiente– a la prueba del polígrafo.

En ese contexto de fractura entre la memoria oficial y la memoria alternativa, con la consideración generalizada de que el golpismo era una etapa histórica ya superada en España, se inicia en el año 2009 el tratamiento ficcional del acontecimiento. Primeramente con la aparición de dos miniserias televisivas, *23-F. El día más difícil del Rey* (Silvia Quer, RTVE, 2009) y *23-F. Historia de una traición* (Antonio Recio, Antena 3, 2009), seguidas por el largometraje *23-F: la película* (Chema de la Peña, 2011), así

como por algunas escenas de la miniserie biográfica *Adolfo Suárez, el presidente* (Sergio Cabrera, Antena 3, 2010) y los dos episodios de la conocida *Cuéntame como pasó*: “Larga noche de transistores y teléfonos” y “El hombre de la casa” (Agustín Crespi, RTVE, 2013). Todas ellas, miradas televisivas de carácter ficcional que ejemplifican claramente la culminación de la hiperactividad mediático-memorística del fallido golpe, situándose en la oferta programativa de la televisión en función de sus diferentes conmemoraciones e insertándose con más o menos trascendencia, al igual que las anteriores realizaciones documentales, muchas de ellas redifundidas para la ocasión, en el recuerdo colectivo del acontecimiento.

A diferencia de las producciones de carácter divulgativo, anteriormente citadas, las ficciones históricas, además de escenificar la historia pública del golpe, permitiendo el reconocimiento y la identificación del espectador, introducen por primera vez una mirada sobre los entornos privados de sus protagonistas, logrando con ello dramatizar escenas hasta ese momento inéditas. Éstas hacen referencia a cómo vivieron los hechos sus protagonistas, cuáles fueron sus actuaciones personales y sus motivaciones emocionales. Todo ello, con la finalidad de procurar una recepción afectiva y empática por parte de los espectadores que sólo la ficción es capaz de lograr. En este sentido, estas ficciones no sólo apelan al recuerdo personal del fallido golpe, sino que dramatizan el acontecimiento reelaborando la narración del mismo e introduciendo ángulos y puntos de vista imposibles que posteriormente cristalizaran en el imaginario colectivo, pudiendo modificar su significación histórica y aportando nuevos elementos a la construcción de su memoria social.

Atendiendo al contenido de sus tramas, ninguna de las ficciones ataca frontalmente el relato canónico del golpe, a pesar de que cada una centre su narración de forma muy diversa. *23-F. El día más difícil del Rey* (RTVE) concentra toda su carga dramática en la resolutiva acción del monarca, único protagonista de la desarticulación de la trama golpista, construyendo, con vistas al futuro, una imagen mítica de la institución. *23-F: la película* apuesta por mostrarnos lo que sucedió en los pasillos del Congreso, así como las duras negociaciones entre poderes políticos, diplomáticos y militares, destacando también el gran protagonismo de la Casa Real. *Cuéntame como pasó* (RTVE) centra su relato en las vivencias de una familia de clase media que sin tener nada que ver con los hechos se ve confrontada a ellos de diferentes formas. Por su parte, las dos producciones de Antena 3 se desmarcan levemente de éstas para retratar el golpe. Así, en *Adolfo Suárez, el presidente*, éste se entiende como un signo de la debilidad del gobierno ante las luchas intestinas que se desataron por el poder una vez finalizada la etapa del consenso y, en *23-F. Historia de una traición*, la intentona golpista se nos muestra desde el interior de la trama militar, concentrando su atención en la minoría de insurrectos que lo llevaron a cabo y en la más que sospección de que el Cesid estuvo inmiscuido en su organización.

3 Operación Palace y las nuevas prácticas de memoria

En pleno contexto de hiperactividad mediático-memorística iniciada a partir de 2006, cuyo punto álgido se produjo en febrero de 2009, se emitió el domingo 23 de febrero de 2014, por un canal de televisión generalista, La Sexta TV, el falso documental *Operación Palace*. Esta emisión alcanzó una enorme repercusión social, no sólo en cuanto a su nada desdeñable éxito de audiencia, más de 5,2 millones de espectadores y una cuota de pantalla del 23,9%, el programa más visto ese día y la emisión de carácter no deportivo más vista de la historia de la cadena, sino también en cuanto al impacto generado tanto en la prensa escrita y otros medios de comunicación como, sobre todo, en las redes sociales. Se trató de una emisión especial de 'Salvados', un programa semanal de reportajes de actualidad que, producido por *El Terrat* y conducido por Jordi Évole, se emite en horario de *prime time* cada domingo desde febrero de 2008, logrando, gracias a su estilo particular y al carisma de su presentador, convertirse en el espacio informativo de referencia no sólo de su cadena, sino de toda la televisión en España (cabe destacar que ha recibido varios premios Ondas).

Operación Palace: la verdadera historia del 23-F apareció casi por sorpresa en un momento en el que la reciente emisión de diferentes ficciones televisivas daba la impresión de que ya se había dicho todo sobre el polémico acontecimiento y que además, se había hecho en todas las configuraciones posibles. Sin embargo, todavía no recurriendo al formato del falso documental, ni mucho menos, tal y como es costumbre en el programa de reportajes de actualidad 'Salvados', utilizando enormemente las redes sociales, principalmente el Twitter, tanto en las fase previa o promocional, como durante la misma emisión y tras ella. En este sentido, *Operación Palace* se convirtió en el líder indiscutible en el *share* social, con 267.505 comentarios durante la emisión y 107.980 espectadores sociales, generando 1.486 tuits por minuto (Ferreras, 2014: 175-192), un hecho que pone de manifiesto lo oportuno del todavía emergente concepto de “televisión social” que viene a definir el uso de las redes sociales en el entorno de las emisiones televisivas. El uso de dicha herramienta comunicativa convierte la televisión en un medio mucho más interactivo, reduciendo la pasividad de los espectadores, quienes sirviéndose de ella son capaces de comentar y compartir en tiempo real lo que están viendo, a la vez que multiplican su capacidad de captar audiencias al convertir las emisiones que la usan en un evento social. Justamente es eso en lo que se convirtió *Operación Palace*, en un evento social sin precedentes, un episodio clave de la historia de la televisión en España y en este sentido, está siendo analizado desde las ciencias de la comunicación y desde otros muchos ámbitos de las ciencias sociales.

El documental parte del supuesto acceso que el equipo de 'Salvados' tuvo a una serie de documentos y testimonios inéditos, “silenciados hasta ahora, que revelan lo que

ocurrió verdaderamente el 23 de febrero de 1981" (*Operación Palace*, 2014). Se afirma que se trata concretamente de unos documentos desclasificados recientemente por la CIA y por el Departamento de Estado estadounidense, que ofrecen una interpretación original del acontecimiento, cambiando de forma radical el cómo y el porqué del mismo. Ello servirá de detonante para trazar una secuencialización alternativa a la tradicionalmente propuesta por el relato oficial, algo que se puede observar atendiendo tanto a la estructura de la emisión como al hecho de que ésta evite usar en el inicio de la narración las conocidísimas imágenes de archivo de la entrada de Tejero y los guardias civiles en el hemiciclo, claras huellas del formateo y la estandarización de la versión canónica establecida por otras representaciones anteriormente citadas. *Operación Palace* construye una narración alternativa, aplicando los estándares del documental de investigación y otorgando el protagonismo de ésta a las fuentes o informantes y a su autoridad interpretativa, en tanto que testimonios de primera mano, conocidos del gran público, cuyas entrevistas son montadas con buena dosis de agilidad para que las ideas sean expuestas entre varios entrevistados y que, con un ritmo nada desdeñable, logren conformar un discurso racionalizado, conclusivo e inapelable.

La trama es construida en función del engaño y *Operación Palace* lo hace de manera solvente y eficaz, logrando mantener la atención del espectador gracias no sólo a lo increíble y lo asombroso de la historia narrada sino, sobre todo, a una estructura narrativa de documental de investigación, así como a las estrategias retóricas y estilísticas utilizadas, determinantes a la hora de convertir dicho relato fantástico en verosímil. En cuanto a la estructura narrativa destacamos que cada hecho es presentado por la voz en *off*, acompañada de imágenes de recurso y de contextualización, a continuación, éstos son argumentados, secundados y completados por toda una variedad de materiales de archivo, bocetos y montajes periodísticos y, finalmente, contrastados y ampliados por las declaraciones de los entrevistados. Además, el *modus operandi* de la emisión es ir adelantando progresivamente los hechos, sin que por ello éstos sean completamente desvelados, generando suspense y manteniendo el interés del espectador no sin aportar una pequeña dosis de tensión, incrementada gracias al acompañamiento sonoro y a una iluminación de carácter expresionista. Destaca especialmente la primera secuencia, de aproximadamente 3 min. de duración, que concebida en tanto que reclamo publicitario de autopromoción, a modo de *teaser*¹⁵ –fue así utilizada en los días previos a la emisión–, sirve tanto para desmarcarse de uno de los estándares establecidos como sellos de identidad del propio 'Salvados' (la realización de introducciones contextualizadas de alta calidad cinematográfica), como para permitir a Jordi Évole

15 Este tipo de estrategia, conocida como *teaser*, es un formato publicitario que funciona como técnica de lanzamiento de un producto o servicio (en nuestro caso una producción audiovisual) basada en el anticipo un tanto fragmentario y enigmático del producto con el objetivo de generar curiosidad y expectación en las audiencias.

hacerse cargo de la responsabilidad de lo que se verá a continuación en pantalla. Dicha secuencia, todo un ejercicio de telerealidad –un visionado de los 20 primeros minutos de *Operación Palace*, en exclusividad y primicia, para unos 15 espectadores que de este modo se convertirán en sus “conejiillos de indias”–, es aprovechada además para avanzar toda una serie de importantes claves de lectura que podrían poner sobre aviso al espectador¹⁶.

En lo que respecta a las estrategias retóricas, *Operación Palace* utiliza claramente elementos propios del género documental informativo o divulgativo para construir una ficción encubierta. Así, la voz en *off* o narrador omnisciente, elemento persuasivo por excelencia, junto con los testimonios de personajes conocidos por el gran público, constituyen los dos elementos centrales en la construcción del engaño, gracias, sobre todo, a la autoridad que el espectador les otorga. Esa voz en *off* casi inapelable es reforzada gracias al uso de materiales de archivo que funcionan como pruebas fehacientes de gran fuerza referencial. Dichos materiales de archivo se componen de fotografías, titulares de periódico, esquemas, bocetos realizados a mano y, como no, el audio del periodista Rafael Luís Díaz, cuya voz sirve para corroborar la idea de que el golpe fue un montaje. En cuanto a los testimonios, éstos gozan de un criterio de autoridad interpretativa indiscutible, que viene dado por su calidad tanto de políticos protagonistas de la época, como de periodistas reconocidos e incluso de ex-cargos de los servicios secretos. En este sentido la técnica narrativa de la entrevista adquiere en esta llamada “era del testigo” un valor y una fuerza fuera de toda duda en tanto que escenificación del acceso a la verdad, pues pone un rostro al relato, que si además se trata de personajes con nombres y apellidos, conocidos del gran público y testimonios de primera mano, el sello de autenticidad está más que garantizado.

Además, la emisión hace gala del uso de toda una serie de estrategias estilísticas y claves dramáticas que la vinculan con la ficción cinematográfica, al construir a lo largo de las escenas un ambiente típicamente característico del cine negro. El montaje de las imágenes de recurso y del material de archivo parece corresponderse mucho más con el género policiaco que con el documental de investigación, pues la escenificación de la supuesta obtención de los documentos desclasificados se asemeja enormemente a la clásica representación del laborioso trabajo del investigador privado y del ambiente de una película de espionaje. Todo ello acompañado formalmente de fondos oscuros, estrategias de iluminación expresionista que provocan cierta sensación onírica y una música extradiagética empática con el clima de teoría de la conspiración en la que parece sustentarse la narración.

16 En dicha introducción se suceden algunas afirmaciones que representan verdaderos avisos a los teleespectadores. Entre ellas destacamos: “el domingo próximo no va a haber Salvados”, “esto no es un documental más del 23-F” y “no os podéis perder el final”.

Por lo demás, cabe destacar que las secuencias centrales destinadas a representar el conflicto –las reuniones del Hotel Palace destinadas a organizar el falso golpe, que los documentos de la CIA desvelan y que las entrevistas corroboran– se construyen en base a una línea argumental atravesada por la tensión vivida por sus participantes. En estas secuencias, la mayoría de las localizaciones que sirven de marco de encuadre de la trama son interiores, lo que denota que el falso documental parece manejar la tesis de que el golpe de Estado formó parte de esas intrigas palaciegas que caracterizaron el desarrollo de la alta política durante la Transición. Así parece concebir *Operación Palace* la tan valorada política del “consenso”, en la que las negociaciones y los acuerdos que se llevaron a cabo, lo hicieron al calor de las habitaciones de hotel o las mesas de restaurantes, a puerta cerrada, donde el debate político perdía su carácter público. Una conspiración en toda regla, a través de la cual la asombrosa idea propuesta paradójicamente por Gutiérrez Mellado, hacer un falso golpe para evitar otro verdadero, se va progresivamente concretando, como una metáfora del mismo falso documental, es decir, una ficción enmascarada de documental informativo-periodístico que se enfrenta a otros relatos anteriores que desde la ficción televisiva han pretendido narrar el mismo acontecimiento en tanto que realidad objetiva.

En la escenificación de esos debates que supuestamente tuvieron lugar para concretar los detalles del falso golpe saltan a la vista, además de los sentimientos nacionalistas y partidistas más rancios y exacerbados de la política¹⁷, los primeros elementos capaces de desvelar el engaño. En primer lugar, toda una serie de elementos inverosímiles, aunque todavía sutiles, que permiten alertar al espectador sobre la naturaleza ficcional de la emisión. El principal elemento delator es la exageración, una exageración que si bien se inicia con la improbable relación entre el 23-F y el Oscar de Garci, sólo se instala progresivamente a partir del segundo tramo de la emisión, yendo en constante aumento hasta llegar al esperpento. Un ejemplo de ello, es la tan anunciada desclasificación de documentos que se hace esperar y esperar y que nunca llega; otro, la inconcebible dimisión de Suárez a petición de Felipe González y Alfonso Guerra. Así como el inimaginable rechazo de Josep M^a Flotats por ser simplemente catalán o el sorprendente ensayo en el Colegio de Médicos sólo 24h antes del falso golpe, sin que, por supuesto, nadie se percatara. Todo ello debería haber levantado sospecha, al igual que la analogía realizada por Carrillo entre el espacio físico del Congreso y el cine, en tanto que espacios predestinados a la industria del entretenimiento y del espectáculo, “impecable” al entender de los entrevistados, ya que “nadie iba a sospechar de ella

17 *Operación Palace* parece así vincular la realidad de 1981 con los problemas políticos de la actualidad. En este sentido hay que observar que la emisión es posterior tanto al anuncio por parte del gobierno catalán de su intención de celebrar un referéndum consultivo sobre la posible independencia de la comunidad autónoma, como a la generalización de toda una serie de movimientos sociales que como el 15-M han reavivado la lucha política a favor de la revisión total del sistema y del advenimiento de una nueva forma de hacer política.

puesto que estábamos acostumbrados a todo lo que conlleva el espectáculo teatral de la política” (*Operación Palace*, 2014).

En el tramo final de la emisión el engaño se hace más que evidente, sobre todo, gracias a la propia actuación de los entrevistados (4 de ellos son actores) cuyo carácter innegablemente humano dificulta que la falsedad se sostenga durante toda la emisión. Así, afirmaciones como la de que el tapiz que preside el despacho del Rey fue manufacturado para la ocasión, la de los seis tanques dando vueltas en círculo delante de las cámaras para aparentar una mayor movilización de tropas o la del hambre de Manuel Fraga, son todas ellas declaraciones que hablan por sí mismas y delatan completamente una emisión que voluntariamente ha girado hacia el sarcasmo, la parodia o la burla. Resultan paradigmáticas las anécdotas de relleno sobre la película *El pirata y la princesa* que supuestamente eligió José Luis Garci para emitirse con anterioridad al discurso del Rey, los “23 millones de pesetas” que Tejero negoció en lo que se conoce como “el pacto del capó”, la salida de los guardias civiles por la ventana, supuestamente prevista como homenaje a Alfred Hitchcock, la aparición en escena de mismo Garci y el enigma de la caja blanca que acompaña siempre al Rey.

Todos esos guiños destinados al espectador perspicaz componen un epílogo cada vez más grotesco, con el que termina la emisión, no sin mandar como colofón un aviso que, con la intención de no alargar más la falsedad, se viste con los ropajes de una denuncia en toda regla frente a la falta de transparencia de un Estado que se niega a esclarecer un acontecimiento clave como el 23-F, cuyos puntos oscuros continúan produciendo múltiples especulaciones. El aviso final dice lo siguiente:

Nos hubiese gustado contar la verdadera historia del 23-F. Pero no ha sido posible. El Tribunal Supremo no autoriza la consulta del sumario del juicio hasta que hayan transcurrido 25 años desde la muerte de los procesados o 50 años desde el golpe.

Esta decisión es tierra abonada para teorías y fabulaciones de todo tipo... como ésta. Posiblemente la nuestra no será ni la última ni la más fantasiosa.

4 Conclusiones

A modo de conclusión, nos gustaría considerar la lectura moral, política e histórica que despierta el hecho de elaborar una representación histórica falsa de uno de los hitos memorísticos por excelencia del actual régimen político, así como las consecuencias sociales que se desprenden de dicho ejercicio mediático.

Moralmente, como acabamos de ver, existe la intención por parte de la emisión de no alargar más la mentira, así como de discutir serenamente los hechos en un programa debate que se emitió inmediatamente a continuación. Sin embargo, también es cierto que, a pesar de ello, para una buena parte de la opinión pública, a la vista de la polémica desatada en los medios en los días y semanas posteriores, sigue pareciéndoles frívolo el hecho de satirizar un acontecimiento histórico como el intento de golpe de Estado de 1981.¹⁸ En cambio, otras opiniones se dirigen más bien hacia la idea de que la crítica satírica al desacralizar la gravedad del acontecimiento lo que verdaderamente fomenta es que los ciudadanos aborden el tema con mayor naturalidad y que la investigación histórica se movilice para romper con lo intocable y mitológico de su relato.

Políticamente, lo que resulta relevante de la práctica televisiva llevada a cabo por Jordi Évole y su equipo es el ejercicio de reflexión planteado a las audiencias tanto sobre “el secretismo oficial que no permite desclasificar documentos”, como sobre “lo fácil que puede resultar que a uno le engañen viendo la televisión, si uno utiliza las técnicas formales y narrativas adecuadas”.¹⁹ En este sentido, *Operación Palace* pone de relieve el hecho de que los medios de comunicación y más concretamente la televisión, en tanto que creadores de verdad y vectores de memoria, juegan a diario con el desconocimiento histórico, la credulidad y la inocencia de los espectadores y lo hacen a través del uso indiscriminado de la imagen en tanto que prueba factual del relato propuesto. Todo ello, en un contexto en el que la profusión de las representaciones audiovisuales de carácter histórico-memorístico parece estar en su apogeo. De ahí que la emisión *Operación Palace* establezca claramente un diálogo con anteriores documentales y ficciones del 23-F, “explotando la sobriedad y la solemnidad que poseen en general, así como exagerando de forma paródica la imagen heroica que en ellos se trasmite del ex-monarca”.²⁰

Sin embargo, vista la repercusión de la consolidación social del engaño generado por *Operación Palace*, quizá el aspecto más controvertido y más denunciado de la emisión, las consecuencias sociales que se desprenden de dichos ejercicios mediáticos pueden

18 En este sentido es importante recordar el expediente deontológico que se le abrió a *Operación Palace* a petición del presidente de la Asociación de Usuarios de la Comunicación (AUC) y la respuesta de la Comisión de Quejas y Deontología de la Federación de Asociaciones de la Prensa de España (FAPE, Resolución 2014/94) quien lo desestimó tras afirmar que repudiar programas como el reportaje de ficción de Jordi Évole supondría “poner límites a la imaginación y la creatividad” al tratarse de un espacio “alejado intencionalmente, ajeno, de la disciplina de veracidad y de la verificación y de las normas de la deontología profesional que propone el Código Deontológico del periodista”. Esta resolución afirmaba además que *Operación Palace* es un reportaje “fruto de la imaginación de sus guionistas” y por tanto “una patraña”, cuyo objetivo no es tanto engañar al público, sino “obtener audiencia” a pesar de que con ello “perjudique su crédito”.

19 Declaraciones de Juanlu de Paolis (jefe de contenidos de 'Salvados' y uno de los guionistas creadores de *Operación Palace*) al autor en entrevista concedida el 10 de junio 2016.

20 *Ibidem*.

ser muy dispares. Por un lado, como venimos diciendo, nos encontramos con esa invitación a que el espectador tome una postura crítica frente a cualquier forma de representación del pasado pero, por otro, tenemos el problema de enfrentarnos a una lógica degeneración de esa misma postura crítica que podría terminar por convertirse en una especie de nihilismo basado en la generalización por parte de la sociedad de la sensación de vivir en un engaño permanente, que nos lleve a un relativismo absoluto que impida asimismo cualquier intento legítimo de acercamiento a la verdad de los acontecimientos. Frente a ello, la salida propuesta por *Operación Palace* es la transparencia de un Estado que en el caso del 23-F debería anteponer el interés general –facilitar su investigación y la divulgación del conocimiento histórico del acontecimiento– a la protección de los derechos particulares de los procesados e implicados en él.

Finalmente, desde un punto de vista histórico, *Operación Palace* podría encarnar un punto de inflexión en la evolución genealógica de las representaciones mediáticas del 23-F, el tiempo lo dirá. Si bien en los primeros años ochenta el contexto social y político, basado en la superación del pasado franquista a partir de la creencia en el proyecto político socialista, permitió la canonización de una narración mítica del 23-F, nacida del consenso oficial y de la versión sumarial de los hechos. Desde finales de los 90, el resurgir político de una derecha desacomplejada generalizó la polarización de los discursos sobre la memoria y también de las representaciones del 23-F. Éstas han pasado a ser utilizadas mediáticamente como elementos clave del llamado proceso de “memorialización” del nuevo régimen, frente al que empezó a construirse un relato contra-mito de la Transición. Sin embargo, esos primeros intentos de romper con la versión mítica oficial poseen todavía poca aceptación social, sobre todo, en un contexto de expansión económica de un país cuyas dinámicas de acercamiento al resto de Europa parecían pronosticar un progreso social ilimitado. Ahora bien, es a partir de la generalización de la crisis –económica, política, social e institucional– acontecida a finales de la primera década del nuevo siglo que las relecturas de la Transición y, por ende, del 23-F, se afianzan pareciendo no sólo cuestionar el papel jugado por la clase política y por la propia monarquía, sino también superar el mito oficial que permitiría revisar en profundidad el propio sistema político. Es en este contexto donde se inserta *Operación Palace*, hasta la fecha, la última representación audiovisual del golpe, la más radical en su planteamiento formal y la que lleva más lejos la significación del acontecimiento, en tanto que crítica del consenso transicional, crítica de la vieja política y crítica de un discurso mitológico construido por unos medios de comunicación de masas que a base de recreaciones históricas ficcionales han enturbiado el conocimiento social de un acontecimiento que si bien su imagen mediática lo retrata como clave para la consolidación e institucionalización del nuevo régimen, sigue siendo un gran desconocido a los ojos de la historia.

Bibliografía

- AZNAR, J. M^a. (1994): *España: la segunda Transición*, Madrid, Espasa Calpe.
- BAUDRILLARD, J. (1981): *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée.
- BLOC, Marc (1925): “Mémoire collective, tradition et coutume. À propos d'un livre récent”, en *Revue de Synthèse Historique*, 118-120, tomo XIV, pp.73-83.
- BRUZZI, Stella (2006): *New Documentary* (2nd edition), Londres, Routledge.
- COLMEIRO, J. (2005): *Memoria histórica e identidad cultural. De la posguerra a la posmodernidad*, Barcelona, Anthropos.
- DEBRAY, R. (1992): *Vie et mort de l'image*, Paris, Gallimard, coll. « Folio ».
- DE CERTEAU, M. (1994): *La prise de parole et autres écrits politiques*, Paris, Le Seuil, coll. « Points ».
- DOSSE, F. (2010): *Renaissance de l'événement. Un défi pour l'historien: entre sphinx et phénix*, Paris, Presses universitaires de France.
- DUBY, G. (1973): *Le dimanche de Bouvines*, Paris, Gallimard, coll. « Folio ».
- FENTRESS, J. y WICKMAN, C. (2003): *Memoria social*, Madrid, Cátedra.
- FERRERAS RODRÍGUEZ, Eva M^a (2014): “Los nuevos prosumidores: audiencias de la televisión social. Análisis de Operación Palace en Twitter”, en *Revista Mediterránea de Comunicación*, Universidad de Alicante, vol.5, n^o2, diciembre 2014, pp. 175-192.
- HABERMAS, J. (1990): *Écrits politiques. Culture, droit, histoire*, Paris, éditions du Cerf, coll. « Passages ».
- HALBWACHS, M. (1994): *Les cadres sociaux de la mémoire*, Paris, Albin Michel.
- HARTOG, F. (2012): *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, Paris, Le Seuil, coll. « Points ».
- JELIN, E. (2002): *Los trabajos de la memoria*, Madrid, Siglo XXI.
- LEVI, P. (1994): *Le Devoir de mémoire*, Paris, Mille et une Nuits.
- LÓPEZ, F. (2014): “De travestis, coleópteros y héroes: el 23-F en la novela”, en LÓPEZ, F. y CASTELLÒ, E. (eds.), *Cartografías del 23-F. Representaciones en la prensa, la televisión, la novela, el cine y la cultura popular*, Barcelona, Laertes, pp.145-173.

- MARTÍNEZ GALLEGO, F. (2005): "Memoria social e 'historiografía mediática' de la Transición", en *VII Congrès de l'Associació d'historiadors de la Comunicació "25 anys de llibertat d'expressió"*, Barcelona, Treballs de Comunicació, 20, pp.34-54.
- MUÑOZ BOLAÑOS, R. (2015): "Un análisis incompleto de un acontecimiento excepcional: la literatura sobre el golpe de Estado del 23-F (1981-2014)", en *Historiografías*, 9 (enero-junio, 2015), pp. 81-109.
- NICHOLS, Bill (1997): *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*, Barcelona, Paidós.
- NORA, Pierre (1972): "L'événement monstre", en *Communications*, 18, pp.162-172.
— (1997): *Les lieux de mémoire*, Paris, Gallimard.
- PINILLA GARCÍA, A. (2008): *La transición de papel: el atentado contra Carrero Blanco, la legalización del PCE y el 23-F a través de la prensa*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- PLANTINGA, Carl R. (1997): *Rhetoric and representation in nonfiction film*, Nueva York, Cambridge University Press.
- RUEDA LAFFOND, J.C. (2014): "El 23-F como recuerdo-destello: prácticas de memoria en el documental televisivo nacional", en LÓPEZ, F. y CASTELLÒ, E. (eds.), *Cartografías del 23-F. Representaciones en la prensa, la televisión, la novela, el cine y la cultura popular*, Barcelona, Laertes, pp. 81-105
— y CORONADO RUIZ, C. (2009): *La mirada televisiva. Ficción y representación histórica en España*, Madrid, Fragua.
- RICOEUR, P. (2000): *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Le Seuil, coll. « Points ».
- SÉCAIL-TRAQUES, C. (2001): "Image, représentations, mémoire de l'événement", en *Vingtième Siècle, Revue d'histoire*, octubre-diciembre, pp. 136-137.
- THOMPSON, J. B. (2004): *Los media y la modernidad. Una teoría de los medios de comunicación*, Barcelona, Paidós.
- TODOROV, T. (2000): *Mémoire du mal, tentation du bien. Enquête sur le siècle*, Paris, Robert Laffont.
- WIEVIORKA (Annette), *L'Ère du témoin*, Paris, Plon, 1998.