



LA NOVELA SIN FICCIÓN Y EL FALSO DOCUMENTAL: EL (DES)AJUSTE DE DOS DISCURSOS ANCLADOS EN LO REAL

NONFICTION NOVEL AND MOCKUMENTARY: THE (MIS) ALIGNMENT OF TWO DISCOURSES ANCHORED REALITY

María Paz Cepedello Moreno

Universidad de Córdoba

fe2cemom@uco.es

ORCID <https://orcid.org/0000-0002-0480-4394>

Resumen

Este trabajo aborda la novela sin ficción y el falso documental como dos prácticas narrativas ancladas en lo real cuyo funcionamiento se dirime por criterios formales, semánticos y pragmáticos. A partir de las aportaciones de Schaeffer, Pozuelo Yvancos, Browse, Gibbons y Hatavara, entre otros, el trabajo sostiene que ambos discursos se sitúan en una zona de inestabilidad entre la factualidad y la ficcionalidad, y que su eficacia depende del modo en que movilizan convenciones formales y orientan la recepción. Sobre esos presupuestos teóricos se estudian *Anatomía de un instante*, de Javier Cercas, y *Operación Palace*, de Jordi Évole, como casos paradigmáticos de dos movimientos inversos: en el primero, un relato comprometido con hechos reales se configura mediante estrategias literarias que acaban imponiendo un tipo de pacto con el lector que no es el esperado; en el segundo, una ficción adopta las formas del documental para poner en evidencia el carácter construido de los efectos de verdad. El análisis concluye que ambos discursos, por la forma que adoptan, obligan a repensar la verdad narrativa como un efecto inestable.

Abstract

This paper examines the non-fiction novel and the mockumentary as two narrative practices which functioning is determined by formal, semantic and pragmatic criteria. Drawing on the contributions of Shaeffer, Pozuelo Yvancos, Browse, Gibbons and Hatavara, among others, the study argues that both discourses occupy an unstable zone between factuality and fictionality, and that their effectiveness depends on the ways in which they mobilize formal conventions and shape reception. Based on these theoretical premises, Javier Cercas's *Anatomía de un instante* and Jordi Évole's *Operación Palace* are analyzed as paradigmatic cases of two inverse movements: in the novel, a narrative committed to real events is configured through literary strategies that ultimately impose a kind of pact with the reader other than the one initially expected; in the mockumentary, a fiction adopts documentary forms in order to expose the constructed nature of truth effects. The analysis concludes that both discourses, by virtue of the forms they assume, compel us to rethink narrative truth as an unstable effect.

Palabras clave

Novela sin ficción; Falso documental; Pacto factual; Ficción; Recepción; *Anatomía de un instante*; *Operación Palace*.

Keywords

Non-fiction novel; Fake documentary; Factual narration; Fiction; Reception; *Anatomía de un instante*; *Operación Palace*.

1. Introducción

La novela sin ficción y el falso documental, paradójicamente emparentados, guardan una singular relación en su configuración, como discursos anclados en lo real, y en el proceso de recepción de estos, en tanto que apuntan a un

espacio donde se dan cita la ficción, la realidad, la(s) verdad(es) y la(s) mentira(s).

Lo que se ha dado en llamar novela sin ficción hace referencia a aquellos textos que, utilizando la forma literaria de un género edificado sobre el concepto de ficción, entendido en sentido cervantino, renuncia pretendidamente a esta para intentar construir «relato real» por utilizar un atinado término que Javier Cercas popularizó en sus *Soldados de Salamina* (2001) y que va a ser pertinente en el abordaje que se propone.

Por su parte, el falso documental, denominación a mi juicio más atinada que la original inglesa «mockumentary» (mock significa, además de «fingir» o «imitar», «burla», y, por tanto, estas ficciones audiovisuales se entienden, también, con una finalidad burlona o paródica) remite a una elaboración de carácter ficcional a partir de las formas y los códigos de composición de un relato audiovisual cuya seña de identidad era el fiel reflejo de una realidad, presente o pasada, sobre la que se quiere dar cuenta.

Se entiende, pues, que tanto la novela sin ficción como el falso documental responden a dos parámetros vertebradores fundamentales: 1. una poética de la representación de lo real y 2. el cuestionamiento de la verdad. Respecto al primer parámetro, el texto literario que es la novela sin ficción pretende ajustar el relato a contenidos estrictamente verificables, y el falso documental se propone subvertir la verdad inherente al documental como género canónico. En cuanto al segundo parámetro, la intención de ambos estaría orientada al cuestionamiento de una sola verdad, pero no de la verdad alcanzable, esto es, de lo que en un momento histórico se entiende por real por parte de una comunidad de receptores, y que conlleva una construcción de la verdad.

2. Pacto factual¹, ficcionalidad y recepción

La novela de no ficción ocupa un lugar particularmente incómodo y fértil en la teoría literaria contemporánea. Su dificultad conceptual no deriva de una impureza genérica accidental sino de la obligación de revisar los criterios mismos con que se ha querido distinguir ficción y referencia. Allí donde la

¹ Véase Fludernik, 2019: 51-74.

tradición crítica buscó decidir el estatuto de los textos a partir de su relación con el mundo o de sus marcas formales, la novela de no ficción desplaza el problema hacia el terreno de las convenciones de lectura, de las pretensiones de verdad y de los usos interpretativos que regulan su recepción.

Schaeffer (2014: 179) mostró con especial claridad que la oposición entre narración ficcional y narración factual ha sido pensada, sobre todo, desde tres perspectivas bien conocidas, a saber, la semántica, la sintáctica y la pragmática. La primera atiende a la referencia; la segunda, a la organización formal; la tercera a las pretensiones de veracidad y al modo en que las representaciones son procesadas por los receptores. De estos tres planteamientos teóricos es, quizá, la definición pragmática la que permite comprender mejor por qué la diferencia –caso de que la haya de facto– entre ficción y no ficción no reside de manera plena en la textura, –formal y semántica– del enunciado, sino en el régimen de lectura que lo actualiza. De ahí que el error de confundir, como se verá, una narración ficcional con una factual, o a la inversa, no sea un simple desliz taxonómico, sino una equivocación que afecta a la función social y cognitiva del discurso.

Desde este mismo lugar teórico, Pozuelo Yvancos (2022: 673), ha insistido en que el espacio de la ficción –en las autofiguraciones²– se define pragmáticamente, esto es, por el pacto que el texto establece con el entendimiento de quienes lo leen. No se trata, por tanto, de negar que en la novela de no ficción operen procedimientos tradicionalmente asociados con la ficción, sino de advertir que su sentido cambia cuando quedan inscritos en una estructura pseudoapelativa³ que precisa ser recibida como comprometida con la verdad. La pregunta pertinente no es relativa a la naturaleza de estos textos sino en qué condiciones

² Para Pozuelo el concepto de autofiguración o figuraciones del yo, como las denominó en un primer momento en su libro *Figuraciones del yo en la narrativa: Javier Marías y E. Vila-Matas* (2010), «había nacido para poder atender obras tan distintas en cuanto a la narración de un yo figurado o imaginado como *Todas las almas* y *Tu rostro mañana* de Javier Marías (que a diferencia de *Negra espalda del tiempo* no cabía calificar de autoficciones), como lo mismo ocurre en el caso de *París no se acaba nunca* de Vila-Matas y su diferencia con la novela *El mal de Montano*. A medida que pasa el tiempo se ha ido haciendo más evidente la necesidad de una categoría teórica como la *Figuración* o construcción de un yo figurado que es diferente pero no opuesto al yo autobiográfico ni opuesto al yo reflexivo de Montaigne» (Pozuelo, 2022: 680).

³ Resulta pertinente recordar la posición de Searle (1975 y 1983) cuando sostenía que el significado y la función de las frases ficcionales es idéntica a las de las frases no ficcionales y que la diferencia estribaba en que el autor de un texto de ficción hace «como si» hiciese una aserción, finge (*pretend*) afirmar, ordenar, etc. pero sin engaño, pues participa de un juego institucionalizado regulado por convenciones culturales horizontales frente a las verticales que rigen la relación lenguaje-realidad. Y el receptor, por su parte, dispone de los recursos necesarios para decodificar adecuadamente estas representaciones porque responde a sus destrezas de trasfondo en término searleanos.

reclaman crédito, qué clase de validación exigen y de qué manera propician una determinada forma de lectura.

Algunos abordajes teóricos recientes han mostrado que resulta insuficiente, incluso improcedente, explicar la novela de no ficción como disolución de fronteras entre ficción y no ficción. Así Victoria García (2021) objeta precisamente, ese lugar común crítico: que un texto incorpore procedimientos de intensificación narrativa no implica que abandone por ello sus pretensiones de factualidad. Lo característico de estas narrativas es, justamente, la tensión entre medios formales heredados de la ficción y fines referenciales que continúan remitiendo a hechos, sujetos y conflictos del mundo histórico:

La relación de las narrativas de no ficción con la verdad es ambigua: ni ajena al problema, como se desprende de las perspectivas que insisten en la disolución de los límites entre ficción y no ficción, ni adaptada a una noción simplista de verdad objetiva, como surge de los enfoques que rechazan de plano el pacto factual que introducen estos textos (García, 2021: 197).

Este señalamiento permite entender la novela sin ficción no como una anomalía, sino como forma narrativa cuyo centro de gravedad está en el pacto de lectura que reclama. Pozuelo (2022) formula este problema de modo especialmente fértil al hablar de «pactos de no ficción». La noción es decisiva porque desplaza la discusión desde la esencia del género hacia su funcionamiento. Un pacto de no ficción no descansa exclusivamente en la intención autoral ni en la selección de un contenido referencial, sino en la eficacia con que el texto logre presentarse como insustituible en su pretensión de autenticidad. No basta con declarar la referencialidad, hay que construirla retóricamente.

Browse *et alii* (2019: 255 y ss.) han descrito esta situación mediante nociones como «fictionalizing strategies» y «cross-fictionality». La utilidad de estas categorías radica en que permiten pensar narraciones cuyo marco contextual señala con claridad su inscripción no ficcional, aun cuando en ellas sigan operando técnicas procedentes de la ficción narrativa y que van más allá, o más acá, del género novela. En estos casos, y muy especialmente en el de algunos géneros periodísticos como la crónica, lo decisivo no es preguntarse sobre la ficción de un determinado texto sino sobre la eficacia de unas técnicas

dentro de un discurso cuyo horizonte de recepción permanecería ligado a la referencialidad.

La relación entre la novela sin ficción y el falso documental puede pensarse a partir de una misma operación estética y pragmática: ambas formas se sitúan en una zona de inestabilidad entre el discurso factual y la construcción ficcional y ambas comparten modos de movilizar convenciones de autenticidad. La novela sin ficción incorpora procedimientos propios de la investigación periodística, el testimonio, el archivo y la crónica para organizar narrativamente materiales vinculados al mundo histórico; el falso documental adopta las formas reconocibles del documental –entrevistas, imágenes de archivo, cámara observacional, testimonio, huellas de registro directo, etc.– para producir una ficción que se presenta bajo apariencia factual. En este sentido, mientras la novela sin ficción literaturiza lo real, el falso documental documentaliza lo ficticio.

La teoría del falso documental permite precisar esta comparación. C. Hight y J. Roscoe (2001) entiende el *mock-documentary* como una forma que se apropia de los códigos convencionales del documental para poner en crisis la asociación entre forma documental y verdad factual. Su estudio pone el foco, precisamente, en que esta forma híbrida arroja luz sobre el estatuto del documental mismo en tanto revela que la autoridad factual del género depende de procedimientos formales e institucionales reconocibles por el espectador. Así, el falso documental no debe reducirse a una simple falsificación o engaño, sino que funciona como una práctica reflexiva: al imitar el documental, hace visible el carácter construido de sus efectos de verdad.

Al igual que el falso documental, la novela sin ficción no solo no elimina la mediación narrativa sino que la vuelve central. La presencia de nombres propios, fechas, documentos o referencias históricas no garantiza transparencia absoluta con respecto a lo real; esos elementos operan, más bien, como signos de factualidad que son seleccionados, montados y organizados mediante estrategias narrativas. De manera análoga, el falso documental muestra que la imagen no es una prueba directa de verdad, sino un dispositivo retórico. Juhasz y Lerner en su introducción a *F Is for Phony: Face Documentary and Truth's Undoing* han subrayado pertinentemente cómo los falsos documentales exploran problemas como la división entre ficción y documental, la ética de la

manipulación de lo real y la cuestión de si la «documentalidad» deriva de la forma o de la recepción. Esta última cuestión es clave, según se ha visto, puesto que ambas formas narrativas dependen de un pacto interpretativo, es decir, de las expectativas con las que el lector o espectador se enfrenten a un discurso anclado en lo real.

La teoría clásica del documental de B. Nichols permite afinar el argumento. Nichols (2001), como se sabe, ha descrito el documental a partir de modos de representación –expositivo, observacional, participativo, reflexivo, performativo– mediante los cuales el cine establece una relación con el mundo histórico. La edición más reciente de *Introduction to Documentary* (2024), junto a Jaimie Baron, mantiene esta preocupación por cómo el cine documenta la realidad y por cómo los distintos modos documentales construyen formas de persuasión y conocimiento⁴. El falso documental se apropia de esos modos: puede reproducir la autoridad explicativa del modo expositivo, la apariencia de espontaneidad del observacional, la entrevista del participativo o la autoconciencia del reflexivo. Pero su eficacia no descansa solo en el argumento narrado, ni en la imitación de formas audiovisuales culturalmente codificadas como veraces⁵ si no, sobre todo, en un modo de leer las estrategias desplegadas y la información genérica.

Tanto en la novela sin ficción como en el falso documental la inteligibilidad depende del lugar que ocupa el receptor, no como consumidor terminal del sentido sino como instancia constitutiva de su cumplimiento. En este sentido Browse *et alii* (2019) evidencian que en los estudios contemporáneos de la ficcionalidad ha cobrado fuerza una orientación cognitiva en virtud de la cual aquella emerge como un atributo que los lectores aportan a la experiencia estética⁶. Este giro es fundamental para el análisis que se abordará a

⁴ Desde una perspectiva pragmática, el falso documental puede entenderse como una ficción que simula actos de habla propios del documental. No solo imita una estética, sino también una posición enunciativa: habla como si estuviera afirmando hechos del mundo.

⁵ Stella Bruzzi (2006) resulta útil en este punto pues entiende el documental contemporáneo como un acto performativo, fluido e inestable. Si el documental mismo implica puesta en escena, selección y negociación entre realidad y dispositivo, el falso documental radicaliza esa condición al exhibir la posibilidad de fabricar documentalidad.

⁶ Darío Villanueva, en *Teorías del realismo literario*, ya excluía que la intención del autor sea determinante para producir ficcionalidad, pues, aunque este posea cierta capacidad de condicionar la recepción, la decisión queda siempre al arbitrio del destinatario, que puede incluso contrariar los designios del autor (1992: 97). Así, un texto como la novela sin ficción concebido como histórico-periodístico puede ser leído como ficticio y a la inversa, un falso documental, que se declara ficticio, es decodificado como potencialmente real. Ello supone que ni en la forma ni en el contenido se puede dirimir, de manera definitiva, la frontera entre el relato histórico y el ficcional.

continuación porque las dos prácticas narrativas existen en el punto de encuentro entre una oferta textual de (in)autenticidad y una práctica receptora que decide cómo procesar esa oferta. Su estatuto se juega en la interacción entre contexto, horizonte de expectativa, marcas de autoridad factual y modos de interpretación.

3. Anatomía de un instante frente a Operación Palace

El autor de *Anatomía de un instante*, según declara en el prólogo que es «Epílogo de una novela», rechaza el manuscrito de una novela sobre el 23F que acaba de concluir para dedicarse al relato real que

no renuncia a acercarse al máximo a la pura realidad del 23 de febrero, y de ahí que, aunque no sea un libro de historia y nadie deba engañarse buscando en él datos inéditos o aportaciones relevantes para el conocimiento de nuestro pasado reciente, no renuncie del todo a ser leído como un libro de historia; tampoco renuncia a responder ante sí mismo además de responder ante la realidad, y de ahí que, aunque no sea una novela, no renuncie del todo a ser leído como una novela (Cercas, 2009: 25-26).

Desde el principio se sabe que al autor le ha embargado un gesto, el de Adolfo Suárez impertérrito, sentado en su escaño, mientras el Congreso de los Diputados era tomado por un grupo de guardias civiles al grito de «quieto todo el mundo, al suelo». Intentar entender ese gesto «sin los poderes y la libertad de la ficción es el reto que se plantea este libro» (Íbid.).

Como ha desmenuzado Celia Fernández en su estudio sobre el texto de Cercas, *Anatomía de un instante*, en tanto novela sin ficción, plantea «problemas de carácter ontológico, pragmático y retórico» (2016: 68). Por una parte, el enunciador del discurso, que habla en presente, se identifica con el autor real, contraviniendo aquel famoso «*qui parle (dans le récit) n'est pas qui écrit (dans la vie) et qui écrit n'est pas qui est*» (Barthes, 1966: 20), y, además, insiste en que aun siendo novelista pretende escribir un ensayo en forma de crónica o una crónica en forma de ensayo, en todo caso, un discurso anclado en lo real que dé cuenta de unos acontecimientos que tienen una dimensión histórica y colectiva pero también personal.

Con un horizonte de expectativas creado a partir del prólogo pero también generado por la configuración de esta práctica discursiva desde su aparición y los precedentes literarios del propio Cercas⁷, el lector se introduce en una obra que no inaugura un mundo ficticio, *stricto sensu*, sino donde habría una singular identificación entre el campo de referencia interno de la obra y el campo de referencia externo del lector, dicho en términos de Harshaw (1997). Esto implicaría, a priori, la no operatividad del pacto ficcional en la recepción de este tipo de relato pero sí el establecimiento de lo que Fludernik llamó «pacto factual» y Pozuelo «pacto de no ficción» que «ocurre cuando una referencia dada [...] implica que el mundo creado por tu palabra excede la dimensión de dependencia respecto a tu sola decisión, puesto que la vida de los otros puede ser confrontada con ese texto» (Pozuelo, 2022: 692).

Pero lo cierto es que el lector, a medida que avanza por las páginas de *Anatomía de un instante*, se ve absorbido por la *epojé* de un discurso donde la ficción, en tanto pacto de lectura, se impone merced a la forma que adopta este discurso que muestra, además, a cada paso las incertidumbres de su enunciador, que no sostiene el rigor que se le supone a un historiador bien informado. Así, en varias ocasiones, el narrador afirma «es verdad: la historia fabrica extrañas figuras y no rechaza las simetrías de la ficción, igual que si persiguiera con ese designio formal dotarse de un sentido que por sí misma no posee» (Cercas, 2009: 211) o, con más descaro:

Yo me atrevo a elegir otro, no menos arbitrario pero quizá más apto para hacer lo que me propongo hacer en las páginas que siguen: describir la trama del golpe, [...], forzando los límites de lo posible hasta tocar lo probable y tratando de recortar con el patrón de lo verosímil la forma de la verdad. Naturalmente, no puedo asegurar que todo lo que cuento a continuación sea verdad; pero puedo asegurar que está amasado con la verdad y sobre todo que es lo que más cerca yo puedo llegar de la verdad, o de imaginarla (Cercas, 2009: 277).

Paradójicamente, el pacto ficcional acaba regulando la relación entre texto y lector de una novela sin ficción y el receptor acaba por construir una verdad

⁷ Según Justo Serna «las obras de Cercas son la suma de contingencias verificadas y de sucesos hipotéticos, presuntos, incluso probables, que completan el curso de los acontecimientos. Los narradores nos dicen lo que han descubierto para indicarnos inmediatamente lo que no saben e imaginan conforme avanzan en sus investigaciones» (*El País*, 12 de junio de 2012).

que es textual, sobre todo, por más que entre los Campos de Referencia Externo e Interno haya correspondencia, por más que el autor se empeñe en construir un relato real, e intuya que la completez del texto que se realiza en la actividad de la lectura apunte en otra dirección cuando casi al final confiesa: «el reto que me planteé al escribir este libro, tratando de responder mediante la realidad lo que no supe y no quise responder mediante la ficción, fue un reto perdido de antemano, y que la respuesta a esa pregunta –la única respuesta posible a esa pregunta– sea una novela» (Cercas, 2009: 431). Lo que mejor explica este desplazamiento es la preponderancia de la forma novelesca que acaba regulando las operaciones mentales que se despliegan en la percepción de determinadas estrategias discursivas.

Por su parte, *Operación Palace* se programa el 23 de febrero de 2014 en La Sexta. La emisión había estado precedida de una campaña publicitaria por parte de la cadena donde se anunciaba un documental que desvelaría las claves, hasta ahora ocultas, del 23F. El género periodístico elegido para revelar tamaños secretos, la dirección de este a cargo de Jordi Évole y el espacio de su emisión, dedicado tradicionalmente a un programa anclado en lo real, incitaban a la recepción del producto audiovisual en términos no ficcionales. Pero, por otra parte, el receptor avezado habría de percatarse, sin mucha dificultad, de que la misma campaña publicitaria, sensacionalista y descarada, la denominación del pretendido documental, que alude flagrantemente al conocido *Operación Luna* de William Karel (2002) y la trayectoria periodística de Évole, en ocasiones iconoclasta cuando no gamberra, estaban poniendo sobre aviso del engaño que se ocultaba en el seno del documental. *Operación Palace*, como señalan Montagut y Araüna, «opera en un espacio de ambigüedad que se sustenta tanto en un relativo equilibrio de la verosimilitud del texto como en un enmarcamiento contextual que legitima el producto» (2015: 135).

La configuración discursiva del falso documental combina, en este caso, los testimonios falseados de personas bien conocidas, y de distinta manera conectadas con el suceso recreado, con las imágenes de archivo, sometido todo ello a la manipulación irónica, y por momento paródica, de un relato ficcional. Para los directores, según escribe Aguilar Alcalá a partir de Hight y Roscoe:

Los falsos documentales son películas que siempre esperan que la audiencia sea consciente de lo ficticio, que «entiendan el chiste», que vea la intención del uso de los códigos y convenciones documentales. [...] no solo (que) esté familiarizada con las convenciones del documental, sino que además esté dispuesta a explorar las relaciones más complejas con el discurso de la factualidad (Aguilar Alcalá, 2020: 44).

Durante y tras la emisión de *Operación Palace*, las reacciones de los telespectadores, desestabilizados sus horizontes de expectativas, se sucedieron en los medios de comunicación periodísticos que, mayoritariamente, afearon la propuesta de Évole por la creación de un producto vacío que no aportaba reflexión alguna; y la de los políticos como Alfonso Guerra, que consideró el falso documental como una «payasada» que «ni Goebbels hubiera hecho mejor». Detrás de estas respuestas se ocultaba un hilo de indignación que solo se explica por el cuestionamiento de la verdad oficial en el que habían desembocado no pocos espectadores que afirmaban, en redes sociales, «haber estado al tanto de que todo lo que contaba Évole era verdad».

Operación Palace evidencia la vulnerabilidad del pacto ficcional porque, en tanto (falso) documental, reproduce modos discursivos propios de un género anclado en lo real que persigue la veracidad. El programa activa una serie de señales de credibilidad que el espectador ha aprendido a asociar con la verdad: entrevistas a figuras reconocibles, tono expositivo, montaje de archivo, aire de investigación periodística, dosificación de revelaciones y sobriedad enunciativa. El falso documental produce una estética factual que intenta «to create a position for audiences in which we are encouraged to take up unproblematically the truth claims offered to us» (Hight y Roscoe, 2001: 23).

La consecuencia es de enorme interés teórico. *Operación Palace*, mientras cuenta una ficción, demuestra, performativamente, que el pacto factual de un relato audiovisual depende de convenciones de lectura propiciadas por unas marcas formales que se imponen en la mente del receptor durante el proceso de decodificación, del mismo modo que ocurría, en sentido inverso, con *Anatomía de un instante*. La verdad pública no circula desnuda sino siempre a través de formas, géneros y mediaciones discursivas que la determinan para ser

leídas en unas coordenadas u otras⁸. Lo verdaderamente incisivo del falso documental es, según se demuestra, el (des)ajuste que impone al espectador. Cuando este descubre el truco, la caída en la trampa formal, revisa todo lo visto y oído y puede comprender hasta qué punto había colaborado en la producción del efecto de verdad.

A la luz de lo expuesto, cabe preguntarse qué procesos cognitivos entran en funcionamiento en ambas prácticas discursivas, cuya eficacia se dirime en términos pragmáticos, para que el pacto factual devenga en ficcional en la novela sin ficción y, en sentido opuesto, el pacto de ficción se vuelva factual, cuando no de veracidad, en el falso documental. Se ha sostenido hasta ahora que la forma que adoptan ambos discursos es determinante para que este desplazamiento tenga lugar.

En *Anatomía de un instante*, el lector se enfrenta a un relato que reclama ser recibido como no ficcional y que, sin embargo, adopta una forma narrativa de enorme densidad estética. Por un lado, busca permanecer anclado en lo real, en unos hechos históricos precisos y verificables; por otro, no renuncia a la configuración que organiza esos materiales bajo parámetros novelescos. De ahí su carácter paradójico y el desplazamiento cognitivo que demanda: es un relato real que necesita de la forma literaria para aproximarse a una verdad que no sea informativa, sino también interpretativa.

La obra no inventa los hechos, pero sí los dispone, en términos formales, para el lector los experimente como problema, como interrogación y como trama de sentido. La conclusión que de ahí se desprende es que la novela sin ficción no se define por una ausencia de artificio, sino por el modo específico de subordinar ese artificio a una pretensión de referencialidad que acaba sucumbiendo ante el poder de la ficción.

En *Operación Palace* este desplazamiento se radicaliza. Si en *Cercas* la mediación formal se pone al servicio de una verdad factual, en *Évole* la apariencia factual se pone al servicio de una ficción que busca revelar el

⁸ En este punto, la conexión con la posverdad resulta especialmente fértil. Browse, Gibbons y Hatavara (2019: 250-251) señalan que la cultura contemporánea ha intensificado la preocupación por el *ethos* personal, el afecto y las estrategias de factualidad. Los públicos no solo atienden a la proposición, sino a la autenticidad proyectada por quien habla y al régimen mediático que hace creíble lo dicho. *Operación Palace* explota justamente esa coyuntura cultural: muestra que, en un ecosistema saturado de imágenes y mediaciones, la frontera entre información y performance puede depender menos de la verdad del contenido que de la solidez del dispositivo que lo presenta.

carácter construido de toda verdad mediática. El falso documental reproduce con extraordinaria precisión los códigos del discurso del que procede que genera en el espectador una posición de credulidad. Ahora bien, esa credulidad no nace de una ingenuidad individual, sino de un aprendizaje cultural: el receptor reconoce ciertas formas como veraces porque durante largo tiempo han funcionado como emblemas de autenticidad, que orientan su proceso inconsciente de decodificación⁹.

El pacto ficcional que demandaba la recepción de *Operación Palace* se desplaza hacia una suerte de pacto de veracidad que lleva a considerar que el falso documental no debe reducirse, como se ha dicho con frecuencia, a una mera broma u operación vacía. Su rendimiento crítico es más profundo porque se trata de un discurso, como el de la novela sin ficción, que viene a demostrar performativamente que la factualidad no es un atributo natural de según qué tipo de discursos sino una construcción retórica y receptiva. Tanto la novela sin ficción como el falso documental se ven atravesadas por unas estrategias formales que orientan decisivamente su recepción.

La consideración conjunta de estas dos obras permite afirmar que ambas prácticas narrativas constituyen espacios privilegiados para pensar el funcionamiento de la ficción y el manejo de la verdad en la cultura contemporánea. Ambas coinciden en algo esencial: obligan a reconocer que entre realidad y relato se abre un espacio de mediación donde intervienen unos códigos, genéricos y estéticos, y unos procesos cognitivos e interpretativos. En ese cruce, precisamente, se juega la verdad narrativa como efecto inestable de la relación entre mundo, discurso y recepción.

Referencias bibliográficas

AGUILAR ALCALÁ, Sergio (2020), «Del falso documental a lo falso de los documentales: el falso documental como síntoma del documental», *adCommunica. Revista Científica de Estrategias, Tendencias e Innovación en Comunicación*, 19, pp. 41-60. <https://doi.org/10.6035/2174-0992.2020.19.4>

⁹ Sobre este proceso escribe Rafael Núñez que «el acto de lectura de una narración literaria no es un mero reconocimiento de unos hechos narrados, [...] Si nos ponemos a analizarlos, a analizar su relación con otros hechos, podemos descubrir ciertos elementos que comparten, encontrar términos para describirlos, demostrar en suma, cómo hay una relación lógica que nos permite legitimar, en cierto modo, esa veracidad en sentido histórico y filosófico, pero en ese proceso hemos perdido la viveza de los hechos [...]. Sentirlos como verdaderos es apreciar todo esto sin ser consciente de ningún proceso lógico» (Núñez Ramos, 2010: 104).

- BARTHES, Roland (1966), «Introduction à l'analyse structurale des récits», *Communications*, 8, pp. 1-27.
- BROWSE, Sam, GIBBONS, Alison y HATAVARA, Mari (2019), «Real fictions. Fictionality, factuality and narrative strategies in contemporary storytelling», *Narrative Inquiry*, 29, 2, pp. 245-267. <https://doi.org/10.1075/ni.19025.bro>
- CERCAS, Javier (2001), *Soldados de Salamina*, Barcelona: Tusquets.
- CERCAS, Javier (2009), *Anatomía de un instante*, Barcelona: Mondadori.
- FERNÁNDEZ PRIETO, Celia (2016), «Las paradojas de una novela sin ficción: Anatomía de un instante de Javier Cercas», *Studi Ispanici*, 41, pp. 67-76.
- FLUDERNIK, Monika (2019), «Factual Narration in Narratology», en FLUDERNIK, Monika y RYAN, Marie Laure (eds.), *Narrative Factuality: A Handbook*, Berlín-Boston: De Gruyter, pp. 51-74.
- GARCÍA, Victoria (2021), «Crítica y no ficción. Notas para repensar el género en tiempos de "posverdad"», *RECIAL*, XII, 20, pp. 195-211. <https://doi.org/10.53971/2718.658x.v12.n20.35439>
- HARSHAW, Benjamín (1997), «Ficcionalidad y campos de referencia», en GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio (comp.), *Teoría de la ficción literaria*, Madrid: Arco/Libros, pp. 123-157.
- HIGHT, Craig y ROSCOE, Jane (2001), *Faking it: Mock-Documentary and the Subversion of Factuality*, Manchester: Manchester University Press.
- JUHASZ, Alexandra y LERNER, Jesse (eds.) (2006), *F is for Phony: Fake Documentary and Truth's Undoing*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- MONTAGUT, Marta y ARAÜNA, Núria (2015), «Entre la indignación y la interpretación lúdica: el diálogo intergeneracional ante el falso documental *Operación Palace*», *Historia Actual Online*, 38, pp. 131-146.
- NICHOLS, Bill (2001), *Introduction to Documentary*, Bloomington: Indiana University Press.
- NICHOLS, Bill y BARON, Jaimie (2024), *Introduction to Documentary* (4ª ed.), Bloomington: Indiana University Press.
- NÚÑEZ RAMOS, Rafael (2010), *El pensamiento narrativo. Aspectos cognitivos del relato*, Oviedo: Universidad de Oviedo.
- POZUELO YVANCOS, José María (2010), *Figuraciones del yo en la narrativa: Javier Marías y E. Vila-Matas*, Valladolid: Universidad de Valladolid.
- POZUELO YVANCOS, José María (2022), «Autofiguraciones: de la ficción al pacto de no ficción», *Signa*, 31, pp. 673-696. <https://doi.org/10.5944/signa.vol31.2022.29418>
- SCHAEFFER, Jean-Marie (2014), «Fictional vs. Factual Narration», en HÜHN, Peter, MEISTER, Jan Christoph, PIER, John y SCHMID, Wolf (eds.), *Handbook of Narratology*, Berlín: De Gruyter, pp. 179-196.
- SEARLE, John Rogers (1975), «Indirect Speech Acts», en COLE, Peter y MORGAN, Jerry L., *Syntax and Semantics. Vol 3, Speech Acts*, New York: Academic Press, pp. 59-82.

- SEARLE, John Rogers (1983), *Intentionality: An Essay in the Philosophy of Mind*. Cambridge University Press.
- SERNA, Justo (2012), «Javier Cercas. La moral del pasado», *El País* (edición de la Comunidad Valenciana), 12 de junio, pp. 1-2.
- VILLANUEVA, Darío (1992), *Teorías del realismo literario*, Madrid: Espasa Calpe.