

TELEVISIÓN Y FALSIFICACIÓN.

HISTORIA COMPARTIDA E IDENTIDAD NACIONAL
EN *¡VIVA LA REPÚBLICA!* Y *BYE, BYE BELGIUM*[1]

Carlota Coronado Ruiz

José Carlos Rueda Laffond

(Universidad Complutense de Madrid)

Anne Roekens

Bénédicte Rochet

(FUNDP, Namur)

INTRODUCCIÓN

La presente ponencia pretende plantear una reflexión sobre las relaciones entre televisión, realidad e historia mediante un punto de vista comparado. Es fruto de un trabajo conjunto desarrollado desde la UCM y la FUNDP de Namur. Desea aproximarse a las modalidades de representación existentes en la televisión generalista europea actual a partir de dos ejemplos específicos: *¡Viva la República!* y *Bye Bye Belgium*. Ambos programas ofrecen una similar naturaleza discursiva –son, respectivamente, un falso documental y un falso informativo-, y se enmarcan en contextos nacionales problemáticos (España y Bélgica). Ejemplifican, pues, dos ejercicios de uso mediático de la historia y de confusión narrativa. Este tipo de propuestas híbridas plantea problemas específicos de valoración y análisis para el historiador interesado en la producción de relatos sobre el pasado, sobre las formas adoptadas por la memoria pública y sobre sus modos de narrativización.

Nuestro trabajo se articula a partir de cuatro ejes complementarios. Inicialmente se abordarán las características del falso documental. En segundo término, se presenta una valoración de *¡Viva la República!*, centrada en resaltar sus estándares de representación como contrafactual. La tercera parte enmarca los condicionantes que explican *Bye Bye Belgium*. En la cuarta se presentan diversas reflexiones sobre su alcance como propuesta polémica que requiere de la invocación histórica. Finalmente, se presentan los ejes sintéticos para una posible conclusión comparada.

LA HISTORIA IMAGINADA

NOTAS SOBRE EL FALSO DOCUMENTAL HISTÓRICO

Tradicionalmente el documental ha sido considerado como sinónimo de veracidad. Se ha contrapuesto al concepto de ficción, vinculándose con la idea de reproducción fidedigna de la realidad. Desde sus orígenes, la cámara del documentalista ha sido estimada como un ojo capaz de mostrar la realidad sin apenas mediación. Como señala Plantinga (2008, 63), cuando un realizador anuncia que su obra es un documental, parece asegurar que lo que verá el espectador “son ejemplos precisos de lo que ocurrió delante de la cámara, y que lo que se afirma o insinúa son verdades del mundo real”.

Numerosos autores han apoyado esta tesis. Puede considerarse que el concepto documental no implica manipulación ni planteamientos previos, y puede significar, también, ser testigo directo de

los hechos y, como señalaba Flaherty, representar la vida bajo la forma en que se vive. En otros casos, se han establecido ciertos matices, estimándose que existe un compromiso con la realidad por parte del documentalista que pasa por un “tamiz artístico” (Francés 2003, 20): retratar la realidad fielmente es imposible, pero sí es posible acercarse al afán de objetividad.

Pero el ojo de la cámara también es subjetivo y lleva implícito un punto de vista, una marca del autor y una intencionalidad. Así, el documental divulgativo, que ha gozado durante décadas de gran credibilidad entre las audiencias, es susceptible de ser valorado bajo una falsa apariencia de objetividad: se ha ido contaminando de un lenguaje cercano al del cine de ficción, ha introducido mecanismos de dramatización... Ha experimentado, en resumen, un proceso de hibridación de formatos y géneros, incorporando técnicas del cine de ficción (Gómez Tarín 2009, 7). Éstas, como señala Hight (2008, 182-183), “se han difuminado por la eclosión de híbridos televisivos, entre los que se incluyen los concursos de telerrealidad, los *docusoaps*, los programas sobre el estilo de vida y otros formatos similares”. Para representar la realidad, estos programas incorporan imágenes de cámaras domésticas o de seguridad, que se convierten en auténticos indicadores de la autenticidad. Éstas se mezclan con reconstrucciones o dramatizaciones con actores, propias de la ficción, que hacen cuestionarse la veracidad de este tipo de formatos.

Se entra en la denominada por Ignacio Ramonet (Fecé 2001, 60) como “era de la sospecha”, en la que los ciudadanos desconfían de la información procedente de los medios, llegando a un escepticismo ante formatos tradicionalmente objetivos como el documental. En este contexto de hibridación de formatos de ficción y no ficción, se consagra una nueva manifestación del género documental: el denominado falso documental o *mockumentary*[2]. En éstos, la ficción se disfraza de realidad mostrando acontecimientos falsos con técnicas, mecanismos y códigos propios del género documental, como la presentación de testimonios en primera persona, la argumentación con fotos o el uso de imágenes de archivo. Para contribuir a la sensación de objetividad, se mezclan imágenes verdaderas con personajes falsos y falsificaciones que parecen reales. Las nuevas tecnologías han contribuido a dar verosimilitud a este género, hasta el punto que resulta imperceptible para el espectador la manipulación visual (Weinrichter 2004, 47).

Otro de los rasgos de este subgénero es la falsificación de los hechos de modo verosímil, es decir, manteniendo un sustrato de realidad, conseguido gracias a la utilización de personajes reales y reconocibles por el espectador, la inserción de datos reales, incluso en ocasiones científicos, y el realismo en el estilo. Se confiere una apariencia descuidada, de falsa espontaneidad, apropiándose las herramientas comunicativas del documental para aportar una sensación de verosimilitud y, en algunos casos, de aparente gravedad intelectual (García Martínez 2007, 6).

Ello pretende poner en evidencia la manipulación de los medios en la actualidad, para que el público sea consciente de los débiles cimientos sobre los que construye su representación de lo real: “*la parodia del documental permite al espectador cuestionarse por qué cree en el documental*” (Sánchez-Navarro 2001, 25). *Es por ello que en el falso documental se hace evidente su naturaleza ficcional.*

En los últimos años, se ha producido un “boom” del falso documental tanto cinematográfico como televisivo. Los motivos de este éxito, como señala Luca Franco (2003, 8), no sólo se deben a la reflexión sobre la realidad y la información en la actualidad, sino sobre todo al hecho de que convierten al espectador en agente activo frente al espectáculo que está viendo, además de tratar temas cercanos, de cierta relevancia para el público.

En España también se ha cultivado este subgénero documental, aunque en casos aislados y especialmente en televisión. Miguel Ángel Martín y Manuel Delgado, en un programa de la serie *Camaleó* (TVE Cataluña, 1991), hacen homenaje a *La guerra de los mundos* de Orson Welles y reflexionan sobre la capacidad de “crear” verdad de la televisión, presentando un golpe de Estado en la URSS. Los medios de comunicación se hicieron eco de lo presentado en el documental como si se tratara de una noticia veraz. Curiosamente, meses más tarde – agosto de 1991 – la realidad soviética imitaría a la ficción (García Martínez 2008, 263).

En los años noventa, Basilio Martín Patino también se adentra en este juego de falsas realidades y reconstrucciones con su *tv-movie La seducción del caos*. El director salmantino también mezcló elementos reales y ficticios en la serie *Andalucía, un siglo de fascinación* (Canal Sur, 1996), con la intención de mostrar la identidad cultural de la comunidad andaluza. Cada capítulo pretende documentar una mentira haciendo uso de diferentes herramientas con las que se construye una retórica de la objetividad que confiere verosimilitud a cada documental (García Martínez 2007, 52). Uno de los mejores ejemplos es *Casas viejas*, donde datos constatados como el número de muertos y heridos, el lugar y la fecha de la tragedia, se mezclan a unas falsas imágenes de archivo de un documental ruso desconocido encontrado en la actualidad. La intención de Patino en este episodio es jugar con la memoria imaginada, como explica Carlos Heredero (1998, 160): “no se busca la obtención de documentos ni falsearlos, sino la posibilidad de jugar con lo que pudo ser y no fue, con la ficción fantástica levantada sobre los datos de lo real”. Esta propuesta documental de una historia contrafactual es la base del documental televisivo *¡Viva la República!* (La Sexta, 2008), que se tratará en las próximas páginas.

En ejemplos como *Casas Viejas* o *¡Viva la República!* se reflexiona sobre las diferentes formas de contar la historia. En el caso del documental de Patino, se contraponen dos modelos de documental histórico: el divulgativo, aséptico y objetivo al estilo británico, y el documental ideologizado de montaje soviético. El director pretende reflexionar a través de estas diferentes propuestas y estilos documentales, sobre la escritura-filmación de la memoria (García Martínez 2007, 58), para poner en entredicho la objetividad de determinados discursos históricos sobre el pasado.

¡VIVA LA REPÚBLICA! IDENTIDAD, CONTRAFCTUAL E HISTORIA FELIZ

Muestras como las señaladas evidencian la relatividad del documental histórico divulgativo. Señalan que la no ficción no sólo es susceptible de manipulación. También, paradójicamente, que la ficción o la misma mentira pueden tener una clara potencialidad para trabajar con el efecto-realidad, o para reflexionar sobre el *cómo fue* y el *cómo pudo haber sido*.

Por otra parte, tal y como ha analizado De Groot (2009), las narrativas históricas contemporáneas pueden ser abordadas desde la bisectriz trazada entre cultura popular y cultura histórica. El resultado es un amplio conjunto de materiales, que abarcan de la literatura de consumo al cine, la televisión o los videojuegos, y que coinciden en practicar ejercicios extraordinariamente heterogéneos de invocación del pasado.

Esta cuestión puede enmarcarse en parámetros más amplios. Anania (2008) ha resaltado la relación inversa entre respetabilidad y uso mediático de la historia en Francia, Italia o España. Es decir, se duda de que el conocimiento histórico permita

entender el hoy, pero, paralelamente, proliferan las propuestas públicas que aluden al pasado desde parámetros de rígida actualidad. Como trasfondo caben los problemas epistemológicos, claramente encarnados en el debate suscitado por Hayden White sobre conocimiento, representación y narrativa, que aún hoy continúan siendo objeto de discusión y polémica (Cabrera 2005).

Diversos autores –como Sturken (1997), Levy y Sznajder (2006) o De Leeuw (2007)- se han interesado por las formas de construcción de la historia en televisión, así como por sus implicaciones en la representación de identidades nacionales o globalizadas. En este eje se inscribe una reflexión común sobre la memoria mediática entendida como *lugar* simbólico, desde donde se proponen fórmulas de comprensión vinculadas con tales coyunturas de presente (cfr. con Nora 1984). Ello incluiría gestiones de negociación y asimetría, asociadas a operaciones de selección, omisión, olvido y censura, e, incluso, a la “canibalización” del recuerdo particularizado (Burke 2006 65-86, Zelizer 2009).

¡Viva la República! fue emitido, en horario de *prime time*, por el canal generalista La Sexta el 13 de abril de 2008, en la víspera de la conmemoración de la proclamación de la II República. Se trataba de un falso documental histórico realizado por Jaume Grau. La producción no sólo se situaba en el terreno de la discusión sobre los estándares de realismo y veracidad, y, con ello, en la extensa tradición de incertidumbre que ha jalonado la trayectoria del falso documental. Conectaba también con la problemática vinculada al uso público de la historia en televisión, con su conversión en materia periodística, con las formas de representación de la identidad nacional y con las estrategias de gestión discursiva de la memoria (cfr. con Edy 1999).

El documental partía del supuesto de una victoria republicana en la Guerra Civil, algo que ya había sido tratado por la literatura de ficción a inicios de los setenta (Torbado 1976). Ello servía como detonante para trazar una secuencialización alternativa de la historia española durante la segunda mitad del siglo XX. *¡Viva la República!* confrontaba el tono informativo y pedagógico con recursos como la dramatización, la interpretación o la falsificación de evidencias documentales. El relato aplicaba numerosos estándares del documental pedagógico histórico (cfr. con Hernández 2008, 45-49), hasta conformar un discurso conclusivo racionalizado. En él, los testimonios de diversos historiadores (Gabriel Cardona, Paul Preston y Romá Gubern) o de periodistas (Fernando Onega y Giles Tremlett) jugaban el papel de instancias explicativas de autoridad.

El programa puede ser leído como reflexión en torno a la accidentalidad del franquismo, un período que era valorado en términos de traba o freno histórico. *¡Viva la República!* basculaba entre el engaño, la producción de “mentiras hiperconscientes” y el estatuto de credibilidad que los públicos tienden a otorgar al documental didáctico televisivo (cfr. con Sánchez-Navarro 2005, 85-87). No obstante, su sesgo radicalmente ficcional no impedía trazar claras concomitancias con la valoración otorgada al franquismo desde la historiografía académica que se ha interrogado sobre una posible España sin Guerra Civil (Juliá 1998, 181-210). Desde este enfoque se ha insistido, igualmente, en ese carácter de la dictadura como paréntesis innecesario entre el fondo democrático

presente entre la experiencia republicana y la Monarquía parlamentaria consagrada en 1978.

Ello permite resaltar, asimismo, un enlace obvio entre el falso documental y los enfoques contrafactuales. Estos últimos se han fundamentado como ejercicios de intermediación entre eventos del pasado e imaginación sobre lo posible. Siguiendo la reflexión formulada por uno de sus más conocidos inspiradores, Niall Ferguson (1998, 77(, dicha apuesta debe ser entendida como una perspectiva basada en postulados como la teoría del caos, la probabilística y el juego entre causación y contingencia. Se definiría entonces como operación entrópica, articulada mediante la combinación de conexiones plausibles de hechos, intenciones y posibilidades. A pesar de las numerosas críticas que han recibido, la cuestión de qué habría pasado si se alteran determinados detonantes ha sido tomada en consideración por algunos historiadores. En España este enfoque se ha reflejado en reflexiones interesadas en formular razonamientos virtuales, bien desde el cálculo económico sobre los pulsos de la modernización (Gómez Mendoza 1989, 183-207(, bien desde la ensayística de reflexión política (Townson 2004, Thomas 2007(.

Cabe destacar, complementariamente a esta desestimación del franquismo, la intensa relevancia de la representación de lo nacional en *¡Viva la República!* Su relato desarrollaba una mirada sobre lo colectivo fundamentada en una noción de consenso desde una perspectiva simplificada, que hacía de la historia sustancia para metaforizar sobre una posible estructuración socioterritorial ideal.

La trama del documental se construyó a partir de la combinación entre materiales de archivo descontextualizados, efectos de postproducción y secuencias dramatizadas. Como localizaciones en exteriores presentaba filmaciones realizadas en espacios como el centro de Cádiz o Madrid, la Casa de Campo, o el puerto y la estación de Francia en Barcelona. Estos escenarios servían como marcos de encuadre para el relato. El documental manejaba la tesis de que la victoria republicana fue una victoria nacional, y la consiguiente implicación de España en la II Guerra Mundial, un proceso que envolvió por igual al conjunto de la ciudadanía. La lucha contra el nazismo sería, así, una empresa esencialmente comunitaria y civil. En este punto, *¡Viva la República!* imaginaba una hipotética resistencia patriótica, cuya localización física y simbólica se emplazaría, al igual que en 1810-1812, en la ciudad de Cádiz. Esta evocación espacial estaba, pues, impregnada del recuerdo del fuerte nacionalismo de invocación democrática que suele acompañar al mito memorístico del constitucionalismo fundacional español.

Pero más allá de este tipo de citas, *¡Viva la República!* incorporaba otras claves dramáticas que evidenciaban dispositivos ligados con lo que Michael Billig (1995(ha definido como el “nacionalismo banal”. Son los pequeños detalles, las alusiones implícitas que, en el marco de lo cotidiano, constatan y ayudan a articular sentimientos razonables de reconocimiento, identidad e integración. En efecto, el relato televisivo ofrecía distintos detalles de tono costumbrista, donde subrayaba un fenómeno de socialización a partir de la visibilidad de un aparato simbólico tópico de republicanismo: el canto del *Himno de Riego* en la escuela laica, la presencia de banderas tricolores en una peña futbolística madridista, o el pago de una consumición con una moneda de euro

donde figuraba la efigie de Manuel Azaña.

Estas claves formalizaban una idea de resolución del proceso de nacionalización contemporánea española. En el guión no cabían las alusiones a las fricciones suscitadas entre diferentes proyectos nacionalistas durante el último tercio del siglo XIX y todo el siglo XX (Taibo 2007). *¡Viva la República!* gestionaba, en cambio, su narración a partir de criterios basados en la negociación e integración consensuada. Según su lógica, la victoria aliada habría permitido el afianzamiento de una República democrática y parlamentaria que asimilaría, sin tensiones, el autogobierno catalán, vasco y gallego prefigurado durante los años treinta. También sin conflictos aparentes, una hipotética revisión constitucional realizada a finales de la década de los setenta habría extendido el sistema territorial descentralizado en forma de República federal.

Esta última alusión no era más que la adecuación ficcional del diseño autonómico perfeñado en la Transición. Sin embargo, en *¡Viva la República!* se transcribía como algo no contradictorio con esa socialización eficaz de valores integracionistas nacionales. El documental establecía así una clausura coherente desde el tiempo del espectador hacia la historia ideal, entendida como proceso modernizador desde el consenso. En ella se combinaba, como un todo, el comunitarismo, el laicismo, la descentralización armónica, la cohabitación política, el europeísmo y el alineamiento occidental. En estas coordenadas, determinados fenómenos históricos –en particular, el terrorismo de ETA– quedaban invisibilizados. No tenían cabida en un ejercicio de imaginación de la memoria pública mediante la fábula, en la que la neutralización del franquismo conllevaría el vaciado de significación de este tipo de referentes traumáticos.

BYE BYE BELGIUM : HYBRIDATION EXTREME DU REEL ET DE LA FICTION

Sur les petits écrans, les frontières s'estompent entre réel et fiction: *docufictions*, *pseudocumentaires*, *mockumentaries* induisent une grille de lecture de plus en plus ambiguë... Le délitement des genres télévisuels renvoie le téléspectateur à un "incessant travail de décodage et de positionnement face à ces nouvelles formes de productions audiovisuelles" [Klein Tixhon 2009, 8]. Le faux *Journal Télévisé (JT)*, diffusé le 13 décembre 2006 par la chaîne publique belge francophone, constitue une forme extrême de mélange télévisuel entre réalité et fiction. Ce soir-là, les programmes de la RTBF sont brutalement interrompus. Une édition spéciale du *JT* déclare qu'«un événement aussi important qu'inattendu est en train de se produire: la Flandre serait en train de voter son autonomie», ce qui entraînerait de facto l'explosion du royaume de Belgique. Le scénario de l'indépendance impromptue de la Flandre est complètement improbable: l'indépendance de la Flandre ne pourrait être décidée unilatéralement, et devrait nécessairement être négociée. Le faux *JT* (aussi connu sous le titre *Bye Bye Belgium*, du nom du livre ultérieurement publié par les concepteurs de l'émission) est «formellement dans le vrai, fondamentalement, dans le faux» [Lits 2007, 14]. Un mensonge pur et simple s'est glissé dans un genre télévisuel explicitement et exclusivement consacré au réel. Quel en sera l'impact dans un pays en cours de fédéralisation?

GENÈSE ET ÉVOLUTION DU CONTENTIEUX COMMUNAUTAIRE BELGE

Depuis sa création en 1830, la Belgique est animée par des mouvements centrifuges (flamand,

d'abord ; wallon, ensuite) qui gagnent progressivement en audience [Mabille 2000]. Dès la naissance de l'État belge, une frange intellectuelle de la population déjà appelée «flamingante» s'insurge contre la prééminence du français comme seule langue officielle du pays. Dans les faits, c'est toute la vie publique, de la législation à l'enseignement, de l'armée à la justice, qui est alors réglée en français, langue de l'élite et des bourgeois. Les racines du mouvement flamand sont donc culturelles et linguistiques. Il faut attendre la fin du XIX^e siècle pour voir apparaître un mouvement wallon embryonnaire, qui correspond surtout à une réaction anti-flamingante. Ce sont les revendications économiques et sociales qui, dans la seconde moitié du XX^e siècle, donneront au mouvement wallon une assise populaire.

Au niveau industriel, Flandre et Wallonie ont connu, depuis 1830, des trajectoires à ce point divergentes que l'on pourrait presque déceler entre les deux régions des relations de «vases communicants» tant la prospérité de l'une correspond dans le temps au déclin de l'autre. Au XIX^e siècle, alors que la Wallonie a le vent en poupe, portée par la vague de la première révolution industrielle, la Flandre reste majoritairement agricole et miséreuse. Le XX^e siècle voit s'éroder progressivement la prépondérance économique du sud du pays. En effet, entre 1947 et 1971, la crise charbonnière internationale frappe de plein fouet l'économie wallonne qui dépend quasi exclusivement des secteurs charbonniers et sidérurgiques [Cammarata, Tilly 2001]. Inexorablement, les infrastructures vieillies de la sidérurgie wallonne sont en perte de vitesse en comparaison des jeunes et ambitieuses entreprises flamandes. Le mouvement wallon revendique alors une plus grande autonomie décisionnelle au niveau de la politique économique et industrielle.

À la croisée des préoccupations culturelles flamandes et des priorités économiques wallonnes, les années 1960 marquent l'amorce d'un processus de fédéralisation de l'État belge. En 1962-1963, on fixe définitivement le tracé de la frontière linguistique entre la Flandre et la Wallonie. Au terme d'une décennie scandée par différentes scissions, notamment celle de la télévision publique en 1960 et celle de l'Université Catholique de Louvain en 1968, la révision constitutionnelle de 1970-1971 crée officiellement trois Communautés culturelles (francophone, néerlandophone et germanophone) et trois Régions (Flandre, Wallonie et Bruxelles). La profonde divergence des revendications flamandes (autonomie culturelle) et wallonnes (régionalisation économique) donne lieu à la création d'un système hybride qui ne résout pas définitivement le contentieux communautaire. Les années 1970 et 1980 sont marquées par la création de nouvelles institutions, par la régionalisation et la communautarisation de différentes compétences.

Depuis la révision constitutionnelle de 1993, l'article 1^{er} de la Constitution proclame que «*la Belgique est un état fédéral, composé de communautés et de régions*». Aujourd'hui encore, les sujets communautaires et les revendications (majoritairement flamandes) d'une plus grande autonomie régionale nourrissent les débats politiques. En avril 2010, le gouvernement belge est d'ailleurs tombé suite à un désaccord communautaire au sujet de la scission de l'arrondissement électoral de Bruxelles-Halle-Vilvoorde. Autant dire que la fragmentation de l'État belge semble constituer un processus indéfiniment perfectible, même si le scénario de l'implosion du pays effraye et rebute une bonne partie de l'opinion publique.

OBJECTIFS ET EFFETS D'UN «OVNI MÉDIATIQUE» [LITS 2007, 11]

Dans le contexte institutionnel et identitaire particulier à la Belgique, le faux *JT* de la RTBF a fait

l'effet d'une bombe. Ce programme particulier constitue un intéressant objet d'étude non seulement par sa forme et son contenu, mais aussi par la réception particulière qui lui a été réservée. Selon leurs propres dires, les concepteurs de l'émission ont voulu causer un électrochoc afin d'ouvrir un débat public sur l'avenir institutionnel de la Belgique. Dans une perspective d'«infotainment» qui rend l'information ludique et attrayante, la «mise en situation fictionnelle» visait à lancer un processus de réflexion. Manifestement, l'objectif n'a pas été atteint: l'émission de politique-fiction a suscité de nombreuses réactions d'inquiétude (et parfois, d'effolement) parmi les téléspectateurs belges francophones. Près de 900.000 personnes (c'est-à-dire un francophone sur quatre) ont vu, en tout ou en partie, le faux *JT*. Les sondages publiés au terme du programme ont révélé que 89% des spectateurs ont cru à la véracité de l'émission, durant un long moment. 5% disent ne pas y avoir cru du tout, le même pourcentage de personnes y ont cru jusqu'au terme de l'émission [Lits, 2007, 4].

Comment expliquer l'important décalage entre les effets visés (objectif de conscientisation) et les effets produits (propagation de la panique) par ce «canular» télévisuel ? Pour répondre à cette question, il faut s'interroger à la fois sur le dispositif mis en place par ce programme particulier et sur la teneur des débats identitaires qui animent la Belgique fédérale. Comment l'invraisemblable a-t-il été présenté et reçu comme crédible ?

D'emblée, le faux *JT* de la RTBF brouille les pistes et superpose indices de fiction et indices de réalité. Deux minutes après avoir débuté, le magazine «Questions à la Une» est interrompu par l'apparition de barres de couleur doublées d'un bip sonore, puis par un écran noir sur lequel se détache la phrase suivante : «Ceci n'est peut-être pas une fiction». Est ensuite lancé le générique du Journal Télévisé. François De Brigode, un des présentateurs habituels des actualités, annonce, sur un ton solennel, la déclaration d'indépendance de la Flandre. Si l'habillage et l'identité des différents intervenants (envoyés spéciaux, journalistes politiques) sont conformes aux normes du Journal Télévisé de la RTBF, plusieurs indices de fiction sont présents dès l'entame du programme. À partir de la deuxième minute de l'émission spéciale, le sigle de la chaîne est remplacé par le logo de l'émission d'information décalée de la RTBF, «Tout ça (ne nous rendra pas le Congo)». Ce logo fait office de «signature» de l'équipe de journalistes qui, sous la houlette de Jean-Philippe Dutilleul, ont conçu le faux *JT*. Dutilleul compte à son actif une quarantaine de séquences du magazine *Strip-Tease* qui partage, avec «Tout ça (ne nous rendra pas le Congo)» la particularité de permettre un double niveau de lecture : «celui de la narration objectivante et celui d'un second degré où triomphe la subjectivité grinçante du regard du réalisateur» [Lits 2007, 13].

Durant plus de 100 minutes, dans le respect des codes du *JT*, l'émission spéciale consiste en une succession rapide de séquences de nature différente: des commentaires en studio introduisent des reportages, des interviews, des analyses qui visent à présenter les conséquences politiques et pratiques de la scission de la Belgique. Afin de rendre son scénario le plus crédible possible et d'apporter des images probantes des événements relatés, *Bye Bye Belgium* utilise deux procédés distincts. À l'instar de *¡Viva la República!*, le faux *JT* recourt à des images d'archives, les décontextualise et y ajoute un commentaire idoine: il s'agit par exemple d'images de rassemblements flamingants, de défilés de voitures de ministres, ou de l'arrivée du couple royal à l'aéroport de Bierset. Outre la réutilisation d'images d'archives, l'émission procède également à quelques mises en scène fantaisistes, avec la complicité de diverses personnalités : on voit notamment les chanteuses Axelle Red et Annie Cordy

qui font semblant d'apprendre en direct l'indépendance de la Flandre.

À première vue classique, le faux *JT* est truffé d'éléments invraisemblables tant au niveau du contenu qu'au niveau de sa présentation formelle. En ce qui concerne le fond, la principale incohérence réside dans un improbable emballement des événements [Lits 2007, 24]. Au moment où s'ouvre l'émission spéciale, la rupture de l'État belge n'est pas encore consommée. Six minutes plus tard, un reportage annonce en direct l'indépendance de la Flandre. Trois minutes après, les habitants d'Anvers célèbrent déjà l'événement dans les rues. Se succèdent alors les réunions de crise du Parlement Wallon (en 5 minutes), de la Commission Européenne (en 25 minutes) et de l'OTAN (en 65 minutes). L'émission fait alterner séquences vraisemblables et passages rocambolesques : on annonce notamment que le gouvernement bruxellois s'est réuni dans une hypothétique dixième boule de l'Atomium. Souterraine, celle-ci serait reliée par des tunnels au centre de la capitale belge. Quelques minutes plus tôt, un reportage anecdotique et décalé a été consacré au contrôle policier de la frontière linguistique, au-delà de laquelle les trams ne peuvent plus circuler.

Au niveau formel, les anachronismes et les incohérences sont légion. Le présentateur en studio n'est pas muni de l'habituelle oreillette, mais décroche ostensiblement un téléphone pour recevoir des nouvelles en direct. Alors que l'émission se présente comme l'écho d'événements qui se déroulent au même moment, elle comporte des reportages préalablement montés et ne rencontre aucun problème technique qui caractérise normalement les reportages en direct.

Malgré les nombreux indices de fiction intentionnellement introduits au cours de l'émission, une majorité du public belge francophone a cru, le 13 décembre 2006, à la fin de la Belgique. L'émotion a pris le pas sur la raison, et a empêché une partie des téléspectateurs de douter de la véracité des informations étonnantes données par une seule chaîne de télévision. Le retentissement de la fausse nouvelle est considérable et largement supérieur à ce que les concepteurs de l'émission avaient prévu. 31.368 appels sont enregistrés sur le numéro qui, mis en place pour l'occasion par la RTBF, annonce qu'il s'agit bien d'une fiction. Face à l'afflux de réactions affolées et incrédules, les journalistes vont annoncer de plus en plus explicitement aux téléspectateurs que ceux-ci regardent bien une fiction. À la 29^{ème} minute, apparaît un bandeau orange qui répète le message initial du générique : «ceci n'est peut-être pas une fiction». De la 33^{ème} minute au terme de l'émission, un bandeau rouge (apparemment, exigé par la ministre de tutelle) évacue cette fois toute équivoque, en stipulant que «ceci est une fiction». À partir de ce moment-là, le présentateur en studio et les envoyés spéciaux rappelleront oralement à plusieurs reprises l'aspect fictionnel du programme.

Les auteurs du faux *JT* ont transgressé les codes du contrat d'information, en y entremêlant indices de réalité et indices de fiction. «Dans cette superpositions de signes contradictoires, l'indicateur *information* a supplanté l'indicateur *fiction*. Soit parce que les signaux renvoyant à la mise en fiction étaient trop ténus pour être perçus, soit parce que le contrat informatif, immédiatement perceptible, a écrasé tous les indices divergents» [Lits 2007, 5]. Deux facteurs supplémentaires permettent de comprendre pourquoi tant de Belges francophones ont cru à la véracité d'un scénario pourtant improbable. Il faut, d'abord, rappeler que la majorité des téléspectateurs n'ont pas suivi le programme dans son intégralité, et n'ont donc pas tous pu percevoir les indices de fiction les plus clairs. Ensuite, et plus fondamentalement, ces mêmes

télespectateurs semblaient prêts à croire à une éventuelle indépendance de la Flandre. Ce scénario, même craint et rejeté, n'est donc pas apparu comme complètement farfelu. L'évocation de la fin de la Belgique a touché de nombreux téléspectateurs qui ont cru voir se confirmer une crainte préexistante et qui, sous le coup de l'émotion individuelle et collective, ont fait fi de leur sens critique.

Les concepteurs de l'émission n'ont pas atteint l'objectif qu'ils s'étaient fixé (à savoir, le fait d'ouvrir une réflexion commune sur l'avenir politique et institutionnel du pays), mais ont par contre ouvert un débat public sur la déontologie journalistique et sur la légitimité du recours à la fiction dans le cadre de l'information télévisée. Les réactions suscitées par le faux JT de la RTBF se sont ainsi concentrées sur le phénomène médiatique en tant que tel, plutôt que sur le contenu politique de l'émission. Est-ce que le format de cette émission n'était-il pas finalement bien plus original que son contenu ?

UNE ÉMISSION «SPÉCIALE» QUI NE L'EST PAS TANT QUE CA...

Le faux *JT* rompt d'un point de vue formel avec la norme du discours d'information médiatique, mais ne s'écarte pas beaucoup des contenus journallement véhiculés par la RTBF au sujet de l'avenir du pays et des dissensions communautaires. Si l'on parcourt la programmation de la RTBF dans les années 1990, il apparaît que de nombreux programmes émettent des doutes au sujet de la viabilité du pays, et présentent régulièrement la Belgique comme victime des revendications nationalistes et autonomistes flamandes [Roekens 2009]. Des émissions de la chaîne publique belge francophone procèdent souvent à l'hyper-dramatisation des tensions centrifuges qui disloquent le pays, tendent à prouver l'imminence possible de la fin du pays, et expriment déjà une certaine nostalgie vis-à-vis des derniers ciments de la cohésion nationale : la monarchie, le football, Manneken Pis... Les titres de certains de ces programmes annoncent le discours pessimiste qui y est véhiculé : «Que veut la Flandre ?» (15/09/1992), «Quel avenir pour la Wallonie et les Francophones de Bruxelles ?» (30/09/1996), «La Belgique : stop ou encore ?» (17/12/1996), «Hier la Yougoslavie, demain la Belgique ?» (12/01/1998) en sont quelques exemples.

Si l'on en croit ces émissions de télévision, la Flandre semble avoir les cartes en main, tandis que la Wallonie est confinée dans un rôle de «suiveur». La tendance qui consiste à soumettre l'avenir de la Belgique aux seules initiatives de la Flandre peut être rapprochée de ce Klein et Marion nomme le processus de «désignation». Selon ces deux chercheurs, la représentation de soi se construit à partir de la conjonction entre l'auto-perception (définition interne) et la désignation (définition externe) [Klein, Marion 1996, 44-45]. Dans le cas de la Wallonie et de la Belgique francophone, nombre de discours télévisuels subordonnent la définition et le devenir de cette collectivité au bon vouloir de la Flandre. Ces émissions accordent ainsi un certain primat de la désignation sur l'auto-perception, en définissant le sud du pays davantage par rapport à l'Autre que par rapport à lui-même. Les Wallons et les Belges francophones se posent en victimes, se placent en position d'attente par rapport aux initiatives flamandes. Sur les petits écrans, on envisage de plus en plus sérieusement la perspective d'une Belgique «en creux», orpheline de la Flandre.

En corollaire à la position de victime qu'adoptent Wallons et Belges francophones au travers de

ces programmes télévisés, se dessine le portrait caricatural d'une opinion flamande homogène et inflexible. Soit, les journalistes de la RTBF résument eux-mêmes les revendications de « La » Flandre ou des Flamands, présentés comme unanimes. Soit, des personnalités flamandes sont interviewées et implicitement présentées comme représentatives d'une opinion publique plus ou moins monolithique. La tendance à caricaturer l'Autre s'explique à la fois par les processus de construction identitaire qui s'opposent nécessairement à un pôle d'altérité schématisé, et par les caractéristiques des dispositifs télévisuels qui recourent inévitablement à la simplification et aux raccourcis visuels. Dans le cas particulier du contentieux communautaire belge, Dave Sinardet a d'ailleurs montré que les récents débats politiques tant francophones que néerlandophones procèdent systématiquement à la victimisation de leur propre communauté, à l'homogénéisation de l'autre collectivité, ainsi qu'à la dramatisation et à la conflictualisation des rapports entre Flamands et francophones [Sinardet 2008].

Sur un total de 92 séquences, le faux *JT* compte 16 interviews, dont 5 entretiens avec des responsables politiques flamands. Quelles que soient les conditions de production de ces interviews, il est intéressant d'observer l'adéquation entre la langue utilisée par l'interviewé et la teneur de ses propos. Les personnalités flamandes qui s'expriment en français (Herman De Croo et Guy Van Hengel) font, toutes deux, part de leur désaccord vis-à-vis du vote du Parlement flamand. L'un déclare que cette décision n'est pas acceptable d'un point de vue institutionnel, l'autre dit qu'il s'agit d'une « erreur monumentale ». Les trois autres personnes interrogées (Jean-Marie Dedecker, Filip De Winter et Nelly Maes) sont des partisans de l'indépendance de la Flandre et utilisent le néerlandais pour exprimer leur satisfaction au micro de la RTBF. En l'occurrence, le choix de la langue s'explique plus par des motivations idéologiques que par un manque de maîtrise de la langue française. Conformément à leur habitude, la rédaction de la RTBF choisit alors de traduire ces interviews, non par des sous-titres, mais par une voix off qui recouvre les déclarations en néerlandais. Ce choix de la traduction sonore simultanée a plusieurs implications : premièrement, il préjuge des compétences linguistiques du public de la RTBF considéré comme incapable de comprendre le néerlandais. Deuxièmement, il accentue encore l'« étrangéité » de ces Flamands qui veulent l'indépendance de leur région... Au travers de cette impossibilité pratique de parler la même langue, le dialogue de communauté à communauté paraît ni plus ni moins impossible et impensable.

Lorsqu'on replace le faux *JT* de la RTBF dans un contexte télévisuel plus large, force est de constater que le contenu de cette émission spéciale n'est ni exceptionnel, ni novateur. Il correspond tout au plus au paroxysme des scénarios-catastrophes diffusés par la télévision belge francophone depuis une vingtaine d'années au sujet de la viabilité de la Belgique. *Bye Bye Belgium* a poussé le procédé de « désignation » à l'extrême : ce sont les députés flamands qui, dans une écrasante majorité et dans un certain anonymat, ont décidé du sort de la Belgique tout entière. Dans ce sens, le faux *JT* constitue, non pas une exception, mais plutôt un symptôme de l'image de la Flandre, telle qu'elle est construite par certaines émissions de la RTBF. Seul l'avenir permettra de mesurer l'impact éventuel ou l'aspect prémonitoire de ce *Bye Bye Belgium*...

CONCLUSIONES

Este trabajo se ha fundamentado en cuatro premisas:

1.- El registro audiovisual de la memoria se ha basado, tradicionalmente, en los documentales didácticos. A través de ellos se ha construido una idea sobre el pasado que puede ser aceptada como objetiva por parte de la audiencia.

2.- Cuestionarse hasta qué punto el cine de ficción no puede ser más fiel a la realidad histórica, aunque utilice mecanismos propios de la narración cinematográfica.

3.- Y cuestionarse hasta qué punto una mentira nos permite reflexionar sobre todo lo que hemos visto sobre el pasado: un falso documental sobre la guerra civil, aunque sea mentira, puede ayudar al espectador y al historiador a reflexionar sobre la verdad o mentira que presentan los documentales de corte divulgativa.

4.- Finalmente, plantearse cómo se construye la memoria histórica audiovisual: esta puede estar basada en documentos aparentemente objetivos, pero que han sido manipulados. La mentira o la ficción a veces permiten reflexionar sobre el pasado y mostrar realidades a través de falsedades.

Georges Méliès dedicó un documental “reconstruido” al hundimiento del acorazado Maine, en 1898. Woody Allen metaforizó en *Zelig* (1983) la capacidad camaleónica de un personaje imaginario, capaz de asimilarse a cualquier entorno. Méliès jugaba con las posibilidades del cine como imagen especular; Allen, con una reflexión sobre la confusión surgida desde la imagen especulativa. Pero ambos filmes partían de premisas equiparables: la representación de lo objetivo mediante la ficción de fragmentos de historia.

Bye Bye Belgium se propuso como relato imaginario de presente imperfecto. Su discurso se fundamentó como trayectoria narrativa sobre la (des) articulación nacional. Tal y como hemos apuntado, ejemplificó la polémica belga a través de una hiperdramatización de las tensiones centrífugas, a pesar del uso de una trama plagada de anacronismos e incoherencias. Hemos indicado cómo Klein y Marion lo valoran en forma de representación dual, a caballo entre la autopercepción del Nosotros (valones) y la designación del Otro (flamencos).

¡Viva la República! fue, en cambio, la figuración de un pasado imaginado que debería haber servido para un presente perfecto. Su lógica era establecer una crónica hipotética de (re) articulación nacional. Estaríamos así ante una fábula contrafactual acerca del consenso centrípeto español. No fue una representación dual, sino unívoca, sobre un sentido de justicia histórica (la victoria republicana) frente a la opción surgida desde el golpismo (el régimen franquista). Se trató, pues, de un producto televisivo sobre la cohesión, un extremo éste mucho más complejo de valorar en *Bye Bye Belgium*, aunque ambas propuestas coincidan en la finalidad de trasladar reflexiones sobre la identidad nacional.

En el momento de escribir estas líneas la nación española se está visibilizando de modo notable en la información televisiva, al hilo del suspense último que ha acompañado la resolución del Mundial de fútbol. Al igual que puede mencionarse respecto a *Bye Bye Belgium*, las cadenas están practicando un destacado ejercicio de “historia en directo”

mediante el *Infotainment* [Dayan y Katz 1995]. *¡Viva la República!* no puede desligarse del sentido ético, y como relato es impensable fuera de los parámetros del debate sobre la Memoria Histórica en España. Pero también se inscribe en esas mismas coordenadas de hibridación entre información y entretenimiento. Comparte, además, el objetivo último de *Bye Bye Belgium*, o de las crónicas sobre el fervor patriótico desatado ante la última jornada del Mundial de Sudáfrica: sacudir a la opinión pública, gracias a la emoción y al sentimiento, a través de una pequeña pantalla abierta a la ilusión de la realidad.

BIBLIOGRAFÍA

- ANANIA, Francesca, *I mass media tra storia e memoria*, Roma: RAI-ERI, 2008.
- BILLIG, Michael, *Banal Nationalism*, London: Sage, 1995.
- BURKE, Peter, *Formas de historia cultural*, Madrid: Alianza, 2006.
- CABRERA, Miguel Ángel, “Hayden White y la teoría del conocimiento histórico. Una aproximación crítica”, *Pasado y Memoria. Revista de Historia Contemporánea*, 4 (2005), pp. 117-146.
- CAMMARATA, François, TILLY, Pierre, *Histoire sociale et industrielle de la Wallonie (1945-1980)*, Bruxelles: Vie Ouvrière, 2001.
- DAYAN, Daniel, KATZ, Elihu, *La historia en directo. La retransmisión televisiva de los acontecimientos*, Barcelona: Gustavo Gili, 1995.
- DE GROOT, Jerome, *Consuming History. Historians and the Heritage in Contemporary Popular Culture*, London: Routledge, 2008.
- DE LEEUW, Sonja, “Dutch Documentary Film as a Site of Memory: Changing Perspectives in the 1990s”, *Journal of European Cultural Studies*, 10, 1 (2007), pp. 75-87.
- EDY, Jill A., “Journalistic Uses of Collective Memory”, *Journal of Communication*. 49, 2 (1999), pp. 71-85.
- FERGUSON, Niall, “Historia virtual: hacia una teoría caótica del pasado”, en Niall Ferguson, ed., *Historia virtual. ¿Qué hubiera pasado sí...?*, Madrid: Taurus, 1998, pp. 11-86.
- FRANCÉS, Miguel, *La producción de documentales en la era digital*, Madrid: Cátedra, 2003.
- FRANCO, Luca, *Il mock-documentary e la decostruzione del genere documentario*, Roma: Università Roma Tor Vergata, 2003.
- GARCÍA MARTÍNEZ, Alberto Nahum, “La realidad como estilo. Los límites de la representación en *Andalucía, un siglo de fascinación*”, *Ámbitos*, (2007), pp. 37-59.
- GARCÍA MARTÍNEZ, Alberto Nahum, “La traición de las imágenes: mecanismos y estrategias retóricas de la falsificación audiovisual”, *Zer*, 22, (2007), pp. 301-322.
- GARCÍA MARTÍNEZ, Alberto Nahum, *El cine de no-ficción en Martín Patino*, Pamplona: Ediciones Internacionales Universitarias, 2008, pp. 237-282.
- GÓMEZ MENDOZA, Antonio, *Ferrocarril, industria y mercado en la modernización de España*, Madrid: Espasa-Calpe, 1989.
- GÓMEZ TARÍN, Francisco Javier, “¿La ficción documentada?: discursos híbridos en la frontera de lo real”, en *Image et Manipulation, Les cahiers du Grimh, Actes du 6e Congrès International du Grimh*, Lyon, Le Grimh - LCE, 2009, pp. 319-330.
- HEREDERO, Carlos, “La historia como representación y el espejo apócrifo” (A propósito de *Andalucía, un siglo de fascinación*), en *Archivos de la Filmoteca*, 30, octubre de 1998.
- HERNÁNDEZ, Sira, *La historia contada en televisión. El documental televisivo de divulgación histórica en España*, Barcelona: Gedisa, 2008.

- HIGHT, Craig, “El falso documental multiplataforma: un llamamiento lúdico”, en Josep María Catalá y Josetxo Cerdán, (Eds.), *Después de lo real. Archivos de la Filmoteca*, núms. 57-58, IVAC-Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay, Valencia, 2008.
- JULIÁ, Santos, “España sin Guerra civil. ¿Qué hubiera pasado sin la rebelión militar de julio de 1936?”, en Niall Ferguson, ed., *Historia virtual ¿Qué hubiera pasado sí...?*, Madrid: Taurus, 1998, pp. 181-210.
- KLEIN, Annabelle, MARION, Philippe, “Reconnaissance et identité face à l’espace médiatique”, *Recherches en Communication*, 6 (1996), pp. 39-64.
- KLEIN, Annabelle, TIXHON, Axel, *La communication audio-visuelle: entre réalité et fiction*, Namur: PUN, 2009.
- LEVY, David y SZNAIDER, Nathan, *Holocaust and Memory in the Global Age*, Philadelphia: Temple University Press, 2006.
- LITS, Marc (ed.), *Le vrai-faux journal de la RTBF*, Charleroi: Couleur Livres, 2007.
- MABILLE, Xavier, *Histoire politique de la Belgique. Facteurs et acteurs de changement*, Bruxelles: CRISP, 2000.
- NORA, Pierre (ed.), *Les lieux de mémoire*, Paris: Gallimard, 1984.
- ROEKENS, Anne, *Mon bel écran, dis-moi qui est encore belge... La RTB(F) face au débat identitaire wallon (1962-2000)*, Namur: PUN, 2009.
- SÁNCHEZ-NAVARRO, Jordi, “(Re)construcción y (re)presentación. Mentira hiperconsciente y falso documental”, en Casimiro Torreiro y Josetxo Cerdán, eds., *Documental y vanguardia*, Madrid: Cátedra, 2005, pp. 85-108.
- SINARDET, Dave, “Vlaamse en Franstalige media over Franstaligen en Vlamingen. Wederzijdse representaties van de “andere” in politieke debatprogramma’s” en VAN DEN BULCK, Hilde, DHOEST, Alexander, *Media cultuur identiteit Actueel onderzoek naar media en maatschappij*, Ghent: Academia Press, 2008.
- STURKEN, Marita, *Tangled Memories. The Vietnam War, the AIDS Epidemic and the Politics of Remembering*, Berkeley: University of California Press, 2007.
- TAIBO, Carlos (ed.), *Nacionalismo español: esencias, memoria e instituciones*. Madrid: Libros de la Catarata, 2007.
- THOMAS, Joan María (ed.), *La historia de España que no pudo ser*, Barcelona: Ediciones B, 2007.
- TORBADO, Jesús, *En el día de hoy*, Barcelona: Planeta, 1976.
- TOWNSON, Nigel (dir.), *Historia virtual de España (1870-2004). ¿Qué hubiera pasado sí...?*, Madrid: Taurus, 2004.
- WEINRICHTER, Antonio, *Desvíos de lo real. El cine de no-ficción*. Madrid: T & B, 2004.
- ZELIZER, Barbie, “Cannibalizing Memory in the Global Flow of News.” On Media Memory, **Haifa: Israel Science Foundation, 2009**, <http://on-media-memory.org.il/113240/Abstracts>

[1] Este trabajo se enmarca en los proyectos “Televisión y memoria. Estrategias de representación de la Guerra Civil y la Transición” (Proyecto I+D+i del MICINN, HAR2010-20005), y “El relato histórico televisivo: narrativas, representaciones culturales y proyecciones identitarias” (MICINN y Ministerio de Educación, PR2009-0035).

[2] La expresión *falso documental* es la más extendida, pero algunos autores prefieren utilizar otros términos como *pseudodocumental*, *mofumental*, el término inglés, *fake* o *fakery*, o *mockumentary*, del inglés *mock* (burla). Se puede encontrar una completa genealogía de este último término (o de *mock-documentary*: documental paródico) en Roscoe y Hight (2001).