

# La fusión de los contrarios sobre falsos documentales y documentales dramatizados

Virginia Guarinos, Jesús Jiménez Varea  
Universidad de Sevilla

*This paper reflects on the existence of erasing borders between reality and fiction in audiovisual products in which it was non possible from the theoretical point of view: the merger of two elements, contrary by nature: mockumentary and drama documentary.*

“El simulacro no es lo que oculta la verdad.  
Es la verdad la que oculta que no hay verdad.  
El simulacro es verdadero”.

Jean Baudrillard

**Y**a no nos acordamos de cuánto nos reíamos cuando alguno de nuestros mayores atribuía verdad a los caracteres de los personajes de las películas antiguas, extendiéndolos a los de los actores que los interpretaban. Esa ingenuidad de pensar que actor y personaje eran una misma entidad y que lo que sucedía a uno sucedía a otro nos mueve a risa, porque la ficción cinematográfica parece tener muy bien delimitadas sus fronteras con respecto a la no ficción. Ante ello, ese acto de confusión se vuelve manifestación de una torpeza a la hora de interpretar los códigos que delimitan las barreras entre lo real y lo ficcional. Pero, ¿deberíamos reírnos también ahora con el borrado de esas mismas fronteras en televisión? o ¿es que no podemos reírnos porque no lo percibimos?

La hibridación de géneros es un fenómeno que se viene desarrollando en la televisión desde las últimas décadas. Puede decirse que ésta, junto con la fragmentación y el reciclado de materiales audiovisuales, son las características básicas de una televisión que, lejos de encontrar un lenguaje propio, fagocita lo suyo y lo externo de modo permanente. Como parte de esa hibridación, existe una contaminación evidente entre la información y la ficción, entre el servi-

cio informativo y el de entretenimiento. La mixtura de funciones del medio viene propiciada por el uso indistinto de retóricas que, hasta hace no mucho, eran excluyentes y que ahora se emplean de modo polisémico. La retórica de la realidad, el modelo de mundo de realidad efectiva, ya no se circunscribe al informativo, al documental o al reportaje, que pueden adoptar una forma de ficción. Del mismo modo, la ficción puede pretender adoptar apariencia de realidad alejándose de su modelo de mundo ficcional verosímil; de lo que se deduce que con un poco de fe, o de ingenuidad, del espectador, la ficción se convierte en realidad.

Quedan ya muy lejos las primeras teorizaciones sobre el docudrama.<sup>1</sup> Quedan casi tan lejos como el propio docudrama tal como se entendía en la España de los años ochenta del siglo XX, en la que *Vivir cada día* (RTVE) era lo único conocido, original, diferente, horizontal, donde la gente de la calle era la protagonista y donde se planteaba el problema de las fronteras entre realidad y ficción, de un modo, visto de ahora, inocente, cuando no sabíamos lo que la propia televisión nos deparaba. Desde entonces hasta ahora, en poco más de quince años, ha surgido –y hemos dejado de usar– el término *telebasura*,<sup>2</sup> se han desarrollado exitosamente los *reality shows*, los *infoshows*, los *talkshows*... Llamadas “experiencias sociológicas televisivas”, en formato de concurso, de reportajes, de documentales, de *coaching*, en definitiva, la telerrealidad se despliega en sus múltiples variantes y propuestas, con su hibridación y su fragmentación como buen producto que es de la postmodernidad más postmoderna.

Sea teledemocracia o neotelevisión, se ha superado ya la utilización simplista del término *telebasura* y se ha pasado a analizar, a veces desde la perplejidad, la realidad de la televisión actual que es precisamente ésa, la de la realidad. La telerrealidad afecta, hoy por hoy, a un altísimo porcentaje de programación de todas las cadenas generalistas, públicas o privadas. También afecta a casi todos los géneros que terminan tendiendo hacia al hiperrealismo y la espectacularización del mismo. Dicha espectacularización procede de los tratamientos ficcionales con que se abordan los temas y se construyen los discursos televisivos. Cualquiera que cuente con memoria histórica reciente puede construir todo un relato rosa por entregas, es decir, una telenovela, a partir de un programa de corazón (caso del extinto *Aquí hay tomate*, de Tele 5) sumando las noticias diarias que se dan sobre una determinada *celebrity*. Lo que supuestamente es realidad (un conflicto diario de una persona famosa con otra) es construido y transmitido como un relato de ficción: con trama principal y secundaria, con personajes fijos, fijos eventualmente o esporádicos (en función de con quién se relacione cada uno de los famosos), e incluso generando *spin-off* (cuando un desconocido, que se hace famoso por alguna relación mantenida con otro famoso, desarrolla su propia “noticia”, su propia trama y se independiza del anterior). Hasta el periodismo rosa puede considerarse telenovela de no ficción (Pérez Ariza, 2007).

Pero lo opuesto a telenovela de no ficción no es telenovela de la realidad. Hay ya un hueco entre la ficción y la realidad: la no ficción, distinta de la reali-

dad, donde también se encuentra la información, expuesta en según qué modo. El paso de la objetividad al sensacionalismo ha provocado que el hueco cada vez menor entre ficción e información deba ser rellenado con otras etiquetas como la de *non-fiction* (videoclips referenciales, cine abstracto no argumental, parte de la publicidad...) y la de *factual film*, esta última específica para lo genuinamente documental. Ahora bien, el espectador común no entiende de terminología, ni de trucos ni de retóricas ni de leyes deontológicas audiovisuales que se cumplen o no. La credibilidad del medio televisivo continúa siendo alta en lo referente a la información o lo que se parezca, simule ser información. De lo que se deduce que todo aquello que posea apariencia de realidad, sumado a la fe del espectador, se convierte en verdad, aunque el producto sea sólo aparentemente realidad, es decir, ficción. Bien es cierto que entre la ficción y la realidad hay muchos grados, pero la elaboración barroca de la realidad, aun no siendo ficción argumental, es tan ficción como cualquier otra.

Sin duda, se esconde bajo esta desigualdad de tratamiento un problema general con el que cuenta el cine; pero este problema no lo experimenta el espectador de cine. El cine, al ser realista por naturaleza, levanta un horizonte de expectativas en los receptores, críticos o no, que presuponen en él verosimilitud. Si bien existe el cine documental, es verdad que el espectador entiende cuándo se le está planteando un relato como fabulación reconstruida, a lo sumo testimonial, y cuándo se le está planteando un texto documental, donde lo verosímil se vuelve real y no “basado en hechos reales”. El cine documental puede ser un documento; el ficcional será un testimonio de su tiempo, verosímil pero no verdad y no real.<sup>3</sup>

Como afirma Germán Arango (2003), “contar historias reales acerca de lo que podríamos aceptar en términos generales como cotidianeidad se ha convertido en la razón de ser de la televisión alejada del formato argumental, dramático y de ficción. La naturaleza del documental, por ejemplo, centra precisamente el objeto de su función en la investigación acerca de una realidad específica y la proyección de esa realidad al ojo del televidente, a través del lenguaje basado en la narrativa documental”. El problema se produce cuando se da el doble fenómeno:

- Temas que se desarrollan con contenidos reales con retórica de ficción.
- Temas que se desarrollan como contenidos de ficción con retórica de documental.

O lo que es lo mismo:

- La espectacularización de la realidad: reportajes y documentales dramatizados.
- La objetivización de la ficción: falsos documentales.

## Una parrilla “realista”

Muchos son los tipos de programas de la realidad que se encuentran actualmente en emisión. Programas de testimonio, de superación, de convivencia, de transformación, de asesoramiento, hechos desde el dominio del programa por parte de los profesionales, en los que el protagonista es el ciudadano. Pero también hay otros docudramáticos donde el protagonista se interpreta a sí mismo o donde los controladores de la producción deciden ficcionalizar parte del documento con actores profesionales.

En los *realities*, la hibridación de géneros y de contenidos ha marcado la historia reciente de la televisión en España: género documental, género musical, género educativo, género concurso y género implicación/participación del espectador se mezclan, por ejemplo, como desarrollara Cebrián (2003) en su investigación sobre *Operación Triunfo* (RTVE). No obstante, Cebrián habla de este tipo de programas como *reality show* y no como una ficción, a pesar del tratamiento de ficción que reconoce que se le imprime. Una cosa es el tratamiento, y otra, lo que es el contenido. La base es realismo y espectáculo. La concepción multimediática, multipantalla (en emisión en la gala semanal, en directo, en resúmenes diarios, en emisión ininterrumpida por internet, en foros...) de todos estos fenómenos mezcla varios modelos de televisión: generalista, temática y multimediática en conexión en Internet. En éstos, la intermedialidad y la intertextualidad afectan a temas, contenidos y tratamientos.

La perspectiva cuantitativa del número de este tipo de programas en cadenas generalistas, en abierto, de cobertura nacional, públicas y privadas, arroja cifras escasas en TVE, que tiende al informativo y programas de reportajes y documentales al estilo clásico (*Informe semanal*, *Al filo de lo imposible...*), aunque es la cadena de concursos-*realities* de gran audiencia (*Operación Triunfo* nació en la 1 de TVE, *Mira quién baila*, *El coro de la cárcel*). Antena 3 amplía su perspectiva con el programa de testimonios al estilo *El diario* y programas magazín de fuerte apego a la información rosa y amarilla (*Tal cual lo contamos*, *¿Dónde estás corazón?*); igualmente entra en la dramatización de lo real con *El rastro del crimen* y hace concursar a desconocidos que cenan juntos en *Ven a cenar conmigo*. Por su parte, Tele 5 no necesita comentarios: *Operación Triunfo*, *Gran Hermano*, *Dutifrí*, *La noria*, *Mujeres y hombres y viceversa*, *Supervivientes...*

Las nuevas cadenas no se han quedado atrás y comenzaron su programación con una fuerte apuesta por la telerrealidad. La Sexta cuenta con *De patitas en la calle*, *Terapia de pareja*, *Una cámara en mi casa* o *Vidas anónimas*. Finalmente, Cuatro, sin duda, es la que más ha arriesgado, haciendo de este tipo de programas su sello corporativo: *Pekín Express*, *Factor X*, *Fama*, *Circus*, *Granjero busca esposa*, *Madres adolescentes*, *Supernanny*, *Supermodelo*, etc. *Callejeros* es uno de los ejemplos de caso, fuera de los *realities*, donde los formatos integran telerrealidad y casi caída directa en la ficción. En el caso de *Callejeros* se manifiesta por la propia selección de los casos que salen a antena, que suelen ser construcciones muy parceladas de la realidad, en busca de un neonaturalismo claro.<sup>4</sup> No obstante,

pensamos que éste no pasa de ser también un *reality*, susceptible de ser incluido en este término *ómnibus*, un espacio-trampa que se presenta como reportaje informativo tendente a reproducir lo que se llama “autobiografía universal de la gente corriente”. El problema radica en que no coincide como tal autobiografía porque el yo constructor no es el mismo que el yo parlante. El sujeto de la enunciación nunca es el sujeto del enunciado. La selección de lo que cuentan hace ver que en este tipo de programas es más importante quién lo cuenta que lo que cuenta. Como afirma Roberto Arnau (2000), suelen ser además testimonios de ejemplificación negativa, poco edificantes, una transmisión que cala inconscientemente en el espectador de modo nocivo.

### La fusión de los contrarios

“Las características posmodernas anunciadas por los teóricos se han integrado en el discurso audiovisual (microrrelatos, fragmentación, cuestionamiento de lo real, etc.), siendo representadas principalmente en lo que se ha denominado como hiperrealidad” (Jiménez Morales, 2008: 40). En la estética de la telerrealidad se hace hincapié en la veracidad de lo contado, de relatos y de imágenes. Pero el sesgo de no realidad parte de lo pretextual, de la selección de los participantes, y se enraíza en lo textual a través de la realización y la edición a lo largo del programa, es decir, a través de la retórica visual empleada. Esta hiperrealidad no es la realidad, es una realidad que no es más que la reconstrucción creada, que termina siendo la única realidad, la nuestra. A ello contribuyen, por supuesto, los dos ejemplos que traemos para la reflexión. Hibridación y fragmentación se muestran en estos dos relatos<sup>5</sup> que funden realidad y ficción con una sola retórica, la del documental y el reportaje:

- Los falsos documentales de Basilio Martín Patino, *Andalucía, un siglo de fascinación* (RTVA, 1996).<sup>6</sup>
- El docudrama y/o documental dramatizado del programa *El rastro del crimen* (Albert Castellón, Antena 3).<sup>7</sup>

*El rastro del crimen*, tal como reza en la web de Antena 3, es un programa que “reconstruye los crímenes más estremecedores de la crónica negra de nuestro país”.<sup>8</sup> Esta misma frase ya resulta de tendencias subjetivas y augura, como también en lo de “reconstrucción”, la idea de información sensacionalista y espectacular. Anclado en una amplia tradición televisiva, el programa entronca con *La huella del crimen* (1985 y 1991), que hiciera Televisión Española pero como adaptaciones totalmente ficcionales, y con la vía cinematográfica de reconstrucción de casos sin resolver o resueltos pero de amplia repercusión social (al estilo de *Los invitados*, de Víctor Barrera, 1986, o *La estanquera de Vallecas*, de Eloy de la Iglesia, 1987), y la de producciones de *tv-movies* (como *Padre Coraje*, de Benito Zambrano, de 2002 para Antena 3, o *Futuro: 48 horas*, de Manuel Estudillo, 2007, también para Antena 3).

Mientras los títulos ahora mismo referidos son historias totalmente ficcionales basadas en hechos reales, el programa *El rastro del crimen* se articula mezclando componentes en sus docudramas. Utiliza una estructura fragmentaria que alterna intervención del conductor y director del programa con documentos de imágenes reales y testimonios de policías encargados de los casos. En la cadena está clasificado como programa de entretenimiento, no como informativo o periodismo de investigación, y esto debería tenerlo en cuenta el espectador. En general, se emplea un tono docudramático que lo aleja del distanciamiento y la focalización externa pedida a la objetividad de una información, y no se le reprocha nada porque adopta una retórica de verdad creíble que hace que el resto de matices pasen desapercibidos.

Son varios los elementos que estos documentales desarrollan denotando una “fragilidad del concepto documental” (Gómez Tarín, 2006). Uno de ellos es la prioridad enunciativa con predominancia del montaje alterno que va intercalando escenas ficcionales dramatizadas por actores profesionales con imágenes de archivo, reales y entrevistas, así como la intervención dominante del conductor. Éste, además de su función narrativa y conectora, se apodera del mantenimiento de un clima intenso de intriga, de emoción. En el caso del programa elegido para ser observado, dicha emoción se intensifica por la selección del caso de violación y asesinato de una joven deficiente mental, el caso real de Sandra Palo. Decía Arango (2003) que “el conductor de este tipo de programas pasó de animador a exaltador de estados anímicos”, aunque lo decía referido a presentadores de *talkshow*. Por otro lado, la transversalidad televisiva pone en la mente del telespectador la imagen de Castellón como colaborador, tertulio en programas de temas amarillos y, especialmente, en casos forenses muy polémicos en la sociedad española más actual.

Las dramatizaciones usadas son ficción en toda regla: caracterización de personajes, interpretación, localizaciones, iluminación, montaje, diálogos... El paso de la “realidad” informativa a la dramatización sin previo aviso en ocasiones provoca confusión entre la zona informativa del discurso y la “ilustrativa” de aquélla.

Del otro lado, el falso documental cubre el itinerario inverso: se ofrece una retórica de documental con un contenido ficcional, falso, inexistente como realidad. El “efecto realidad” se basa en el uso de una retórica de la realidad pero no la realidad. Los falsos documentales tienen vocación de juego, de subversión, de experiencia estética y artística pero no de engaño. La misma hibridación que lleva a la utilización de personas reales en publicidad de testimonio, de empleados de las empresas anunciantes como protagonistas del *spot*, es la que hace que la contaminación afecte a fórmulas tradicionales evidenciando la interacción propia de la transmedialidad y ya no sólo de la intermedialidad o intertextualidad. La ficción se esfuerza por tomar apariencia de documental. Es el caso de la exitosa comedia *The Office* (NBC, 2001-3 y 2007-8, Ricky Gervais y Stephen Merchant),<sup>9</sup> rodada como falso documental, que ha supuesto la absorción del sistema de producción televisivo para el consumo masivo de algo que en su

origen era un experimento de desconfianza hacia los géneros de la verdad, los documentales tradicionales.

En esta línea se sitúa la serie de falsos documentales *Andalucía un siglo de fascinación*, de Martín Patino, en la subversión propia de su autor al usar el falso documental como parodia, como crítica y como deconstrucción, como afirmaba Roscoe (2001), que eran las funciones del falso documental. Las relaciones entre documental y ficción no se limitan sólo a los falsos documentales o a la presencia de zonas ficcionales reconstruidas en documentales o reportajes, también se extienden a la influencia y creación de series de ficción a partir de series documentales, como *CSI*, por ejemplo (Cascajosa, 2007).

El documental en sí mismo ha cambiado mucho a lo largo de su historia, alentado por el cambio tecnológico y el aligeramiento de peso de los equipos, que ha permitido una agilidad de movimiento al cámara y, en consecuencia, una amplia libertad de movimientos y creaciones espaciales. Por el lado del espectador, también ha conseguido un *boom* inesperado que ha llevado al estreno de documentales en salas comerciales a partir de los años noventa del siglo XX. La tendencia del nuevo espectador, no sabemos si influido por el realismo televisivo, hacia el visionado de documentales como piezas fílmicas al mismo nivel que las ficcionales puede llevarnos a reflexionar sobre el hecho del acercamiento o la ambigüedad del documental hacia otras fórmulas retóricas. Platinga (2007) dice que la noción de veracidad es diferente de la verosimilitud, más cómoda, conservadora y tramposa. Del mismo modo, dice que los personajes de ficción no gozan de ningún derecho y se les puede manipular como se quiera, pero ante uno real de un documental, el director debe mantenerse fuera de la ofensa y del estereotipo, porque el guionista y el director tienen obligaciones con respecto a los espectadores. Pero “la necesidad de seleccionar y omitir, de hacer hincapié en un aspecto o en otro, de introducirse en la historia y de presentar un punto de vista significa que la caracterización de las personas que hace el documentalista es, de algún modo, una construcción” (2007: 53).<sup>10</sup>

Entonces, ¿qué sucede con los falsos documentales? ¿Son un intento de mofa hacia el espectador, hacia los sujetos del enunciado? Hight afirma que el falso documental, o *mockumentary*, es un elemento imprescindible en la narrativa de ficción contemporánea. En palabras suyas, “se puede definir el falso documental como un texto ficticio que se apropia, de forma continuada, de los códigos y las convenciones de los documentales y, por tanto, en este sentido, se le puede considerar un parásito del documental” y “puede ejemplificar la subversión de los documentales, ya que demuestra lo fácil que es falsificar estas modalidades de representación” (2008: 176). Hecho de un determinado modo puede ser un ejercicio lúdico, una diversión, una experimentación.

El caso de Basilio Martín Patino es de estos últimos. La serie a la que nos referimos está organizada en forma de siete largos sobre tópicos de Andalucía. El capítulo elegido para ejemplificar, sobre el mito andaluz de Carmen, recrea la llegada de Lupasco, un famoso director de ópera, a Sevilla para organizar el montaje de una ópera sobre el personaje. Ésta es la línea argumental objetiva de



lo que se puede ver bajo el título del capítulo *Carmen y la libertad*. Pero si alguien solicitara que le contaran la película, habría que decirle, como mínimo, primero que no es una película, que tampoco es un documental, ni un docudrama, o todos a la vez; y después, habría que contarle varias historias: la de Carmen, la del mundo de la producción operística, la de las cigarreras y Sevilla. Si además nuestro interlocutor quisiera saber no sólo por la significación sino también por el sentido, habría que hablarle de la libertad o las libertades: la libertad moral, la libertad creativa, la libertad de la mujer, la libertad de la tecnología. Esta complicación en la sistematización de lo visto para hacerlo narrable no es más que la consecuencia de la complejidad diegética del propio texto.

El capítulo de la serie, el más largo (100 minutos), se construye de forma fragmentaria, no lineal, a partir de una gran cantidad de materiales audiovisuales de muy diversa procedencia, materiales, como es del gusto de Patino, que terminan por construir un gran puzzle con un sentido rotundo, profundo, incontestable; y eso que era sólo un divertimento. En las propias palabras de Basilio Martín Patino, “no son películas, son simples divertimentos, no tienen ningún afán trascendente” (Bellido, 1996: 205). De verdad que Basilio es un artista-creador, sólo los artistas crean por divertimento y alumbran productos como *Carmen y la libertad*: objetos trascendentes, aunque no lo haya pretendido su autor, más aún cuando quien lo analiza y escribe es mujer y andaluza y quiere seguir siendo libre, aunque no se llame Carmen. Nada en lo referido en el capítulo es verdad: ni la ópera virtual a la que se refiere, ni la existencia de Lupasco, ni las entrevistas que le hicieron televisiones locales y autonómicas. Sin embargo, un espectador no andaluz podría interpretar que todo lo contado es cierto por los lugares que aparecen, por la presencia de un conductor del documental, por la retórica visual, por las declaraciones de afectados...

Con nuevas vestimentas, lo cierto es que en el fondo falsos documentales, docudramas, reportajes dramatizados y demás telerrealidades parten de una base extremadamente tradicional, por no decir antigua: exposición oral, biografía, relato mítico y ejemplarización. La espectacularización visual es un hecho, la ficcionalización también. Todo se presenta como real; lo que se pretende que el espectador retenga en su mente es la sensación de realidad. El problema radica en que se haga tan bien que el telespectador deje de percibir la barrera en función del medio. Se convierte en una cuestión de fe, de credibilidad del medio para el receptor. Se hace urgente una alfabetización visual desde la infancia: aunque el niño aprenda por constatación empírica que la publicidad es engañosa, cuando ve que el juguete de la tienda no es tan grande como el de la tele, hay que procurar que no se le olvide y que lo extienda a otros programas que no quieren vender nada desde el punto de vista económico, que pretenden vender morbo, opinión y, en el peor de los casos, ideología.



## Notas

1. Recuerden la obra casi primeriza en nuestro país de Maqua (1992).

2. Nada más claro que el uso y disfrute de este término para demostrar la época de lo efímero que vivimos. Así lo explica Manuel Palacio (2007) en su artículo sobre la genealogía del término *telebasura*.

3. Dentro de las taxonomías cinematográficas se plantea un problema a la hora de clasificar determinado tipo de filmes donde se mezclan las etiquetas de cine histórico, cine político, cine testimonial, social, realista, docudramático... (Guarinos, 2003). El testimonio como relato de las personas directamente afectadas por los hechos se presenta en el cine documental pero también puede existir un cine ficcional con intención, con voluntad testimonial aunque no aparezcan los afectados.

4. Programa de máxima audiencia, como explican Gordillo y Ramírez (2008), es definido por su cadena como la ventana de Cuatro a la realidad y adopta la apariencia de asepsia informativa donde la cámara recoge por sí sola la presencia de lo real en las calles.

5. En cualquier caso, son sólo dos los ejemplos traídos, no dos excepciones. Por poner algún ejemplo más, recuérdese que el propio Patino no es nuevo en estas lides, como otros

directores que han jugado a ello (Utrera, 2006). La famosa película de realidad no verosímil *Zelig* (Woody Allen, 1983) es un texto de la misma especie, como los falsos noticieros que se incluyen en algunas películas (las *News of the World* de *Calabuch*, por ejemplo, de Luis G. Berlanga, 1956). Por otra parte, por la vía de las dramatizaciones en documentales, hasta de los más reputados de National Geographic cuentan con escenas reconstruidas, y, sin ir más lejos, también aparece el fenómeno en documentales recientes, y considerados para la recuperación de memoria histórica, como el versado sobre las Trece Rosas (Guarinos, 2008) producido y emitido por la Sexta (*Del olvido a la memoria. Presas de Franco*, 2007).

6. Tomamos como base el capítulo último, dedicado a Carmen. Existe una monografía completa sobre la serie (Utrera, 2006).

7. Usamos el capítulo sobre el caso de Sandra Palo. Emisión semanal, martes, a las 23.30, temporada 2008.

8. [http://www.antena3.com/PortalA3com/El-rastro-del-crimen/P\\_1007351](http://www.antena3.com/PortalA3com/El-rastro-del-crimen/P_1007351) (3 noviembre 2008).

9. En España, en la Sexta, temporada 2008.

10. Opinión generalizada entre los expertos en documental.

## Bibliografía

ARANGO, G. "De la televerdad a la telerrealidad". *Palabra Clave* (2003), núm. 9. [En línea]. <<http://biblioteca.unisabana.edu.co/revistas/index.php/palabraclave/article/view/186/275>> [Consulta: 30 octubre 2008].

ARNAU DÍEZ, R. "La televisión en su función normativa: el *reality show*". *Revista Latina de Comunicación Social* (2000), núm. 26. [En línea]. <<http://www.ull.es/publicaciones/latina/aa2000vfe/137VAarnau.html>> [Consulta: 4 noviembre 2008].

BELLIDO, A. *Basilio Martín Patino, un soplo de libertad*. Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1996.

CASCAJOSA, C. "Reality Bites. De cómo la telerrealidad ayudó a salvar la ficción". *Trípodos* [Barcelona] (2007), núm. 21, p. 97-102.

CEBRIÁN, M. "La nueva frontera de los *reality shows* y de las estrategias multimedia". *Palabra*

*Clave* (2003), núm. 9. [En línea]. <<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2118719>> [Consulta: 28 octubre 2008].

GARCÍA MARTÍNEZ, A.N. "La realidad como estilo. Los límites de la representación en Andalucía, un siglo de fascinación". *Ámbitos* (2007), núm. 16, p. 37-59. [En línea]. <[http://grupo.us.es/grehcco/ambitos\\_16/03nahum.pdf](http://grupo.us.es/grehcco/ambitos_16/03nahum.pdf)> [Consulta: 22 noviembre 2008].

GORDILLO, I.; RAMÍREZ, M. "Presencias y ausencias del cuerpo en programas no ficcionales de televisión". En: VVAA: "Investigar la comunicación". *Actas del I Congreso Internacional Fundacional de la AE-IC*, Santiago de Compostela, DVD, 2008.

GUARINOS, V. "Cine testimonial". En: VVAA: *Literatura y cine*. Jerez de la Frontera: Fundación Caballero Bonald, 2003.

—. "Ramos de rosas rojas. Las trece rosas: memoria audiovisual y género". *Quaderns de cine*, núm. 3. Cine i Memoria histórica, Alicante,

Universidad de Alicante, 2008, p. 91-104. [En línea] <<http://www.cervantesvirtual.com/servelet/SirveObras/13584955445683839644424/index.htm>> [Consulta: 9 noviembre 2008].

HIGHT, C. "El falso documental multipantalla: un llamamiento lúdico". *Archivos de la filmoteca*, núm. 56-57, 2008, p. 176-195.

JIMÉNEZ MORALES, R. "La estética posmoderna: la hiperrealidad". En: LEÓN, B. (coord.). *Transformar la televisión*. Salamanca: Comunicación Social Ediciones, 2008, p. 38-45.

MAQUA, J. *El docudrama, fronteras de la ficción*. Madrid: Cátedra, 1992.

MARTÍN MORÁN, A. "La inocencia subversiva. Pistas falsas y alguna certeza sobre la producción audiovisual de Basilio Martín Patino". En: ORTEGA, M.L. (coord.). *Nada es lo que parece. Falsos documentales, hibridaciones y mestizajes del documental en España*. Madrid: Ocho y Medio, 2005, p. 47-82.

PALACIO, M. "Elementos para una genealogía del término *telebasura* en España". *Trípodos* (2007), núm. 21, p. 9-15.

PÉREZ ARIZA, C. "El periodismo rosa como telenovela de no ficción en el marco de la libertad de expresión". *Revista Latina de Comunicación Social* (2007), núm. 62. [En línea] <[http://www.ull.es/publicaciones/latina/200712Perez\\_Ariza.htm](http://www.ull.es/publicaciones/latina/200712Perez_Ariza.htm)> [Consulta: 5 noviembre 2008].

PLATINGA, C. "Caracterización y ética en el género documental". *Archivos de la Filmoteca* (2007), núm. 56-57, p. 47-67.

ROSCOE, J.; HIGHT, C. *Faking It: Mock-documentary and the Subversion of Factuality*. Manchester: Manchester University Press, 2001. [En línea]. <<http://books.google.com/>> [Consulta: 9 noviembre 2008].

UTRERA, R. (ed.). *Andalucía un siglo de fascinación. Homenaje a Basilio Martín Patino*. Cádiz: Pedro Romero, 2006.