

Documentalismos contemporáneos y narrativas judiciales: inflexiones sobre la construcción de la verdad en la escena y las pantallas españolas¹

Contemporary Documentarism and Courtroom Narratives: Inflections on the Construction of Truth in Spanish Screen and Stage

MARÍA LUISA ORTEGA^a

Universidad Autónoma de Madrid

DOI: <https://doi.org/10.15366/secuencias2024.59-60.004>

RESUMEN:

El artículo propone una reflexión sobre las prácticas documentales en el cine y el teatro contemporáneos a través de manifestaciones que adoptan la forma de las narrativas judiciales. Presenta, como introducción, un bosquejo teórico de las perspectivas desde las que se ha pensado la expansión concomitante del documentalismo en diferentes campos artísticos. Tras ello, plantea ciertos ejes de inflexión en la representación de procesos legales y judiciales en el audiovisual y las artes escénicas en relación con las problemáticas de la construcción de la verdad en las sociedades contemporáneas. A partir de este bagaje teórico y contextual, analiza un conjunto de obras producidas en España en los últimos años que permiten diferentes aproximaciones a las cuestiones planteadas: *El pan y la sal* (Raúl Quirós / Andrés Lima, 2015-2018); *Ruz/Bárceñas* (Jordi Casanovas / Alberto San Juan, 2014) y *B* (David Ilundáin, 2015); *Jauría* (Jordi Casanovas / Miguel del Arco, 2017); *Sumario 3/94* (Vicente Arlandis, 2017); y *El jurado* (Virginia García del Pino, 2012).

Palabras clave: documentalismo; narrativa legal; narrativa judicial; teatro documental judicial; cine documental judicial; evidencia visual; testimonio.

ABSTRACT:

The article proposes a reflection on documentary practices in contemporary film and theatre through manifestations that take the form of courtroom narratives. As an introduction, it presents a theoretical sketch of the perspectives from which the expansion of documentary across disciplines and artistic fields has been considered. After this, it sets out certain axes of inflection in the representation of legal and judicial processes in the audiovisual and performing arts in relation to the problems of the construction of truth in contemporary societies. Based on this theoretical and contextual background, it analyses a series of works produced in Spain in recent years that allow for different approaches to the issues raised: *El pan y la sal* (Raúl Quirós / Andrés Lima, 2015-2018); *Ruz/Bárceñas* (Jordi Casanovas / Alberto San Juan, 2014) and *B* (David Ilundáin, 2015); *Jauría* (Jordi Casanovas / Miguel del Arco, 2017); *Sumario 3/94* (Vicente Arlandis, 2017); and *El jurado* (Virginia García del Pino, 2012).

Keywords: documentarism; courtroom narratives; documentary trial play; courtroom documentary; testimony; visual evidence.

[a] **MARÍA LUISA ORTEGA** es doctora en Filosofía y profesora de Comunicación Audiovisual en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de Madrid. Forma parte del Grupo de Investigación *DeVisiones* (Discursos, genealogías y

[1] Parte de la investigación que da lugar a este artículo se ha desarrollado en el marco del proyecto «Nuevos paradigmas en la representación cultural de los espacios de violencia de masas: mirar y contar el siglo XX desde el XXI (NUREVIO)» (PID2022-140003NB-I00).

prácticas en la creación visual contemporánea). Sus líneas de estudio se han centrado en la teoría y la historia del cine documental. Es autora de los libros *Especjos rotos. Aproximaciones al documental norteamericano contemporáneo* (2007) y *Culturas del cine documental: de la España republicana a los años sesenta* (2024); y ha editado, entre otros, los volúmenes colectivos *Mystère Marker. Pasajes en la obra de Chris Marker* (2006), *Nada es lo que parece. Falsos documentales, hibridaciones y mestizajes del documental en España* (2005), *Cine directo. Reflexiones en torno a un concepto* (2008) y *Le Nouveau du Cinéma Argentin*, (2015). Fue programadora de Documenta Madrid (Festival Internacional de Cine Documental de Madrid) y Cines del Sur (Festival Internacional de Cine de Granada).

En un proceso reproducimos los hechos, el tribunal es un escenario. Naturalmente, no representamos una obra de teatro, al fin y al cabo, no somos actores. Reproducimos los hechos a través del lenguaje, es la forma que tenemos de comprenderlos. Es un método que lleva mucho tiempo demostrando su eficacia. Cientos de años atrás los jueces se reunían en un lugar especial que se consideraba sagrado. Por aquel entonces, impartir justicia significaba volver a poner orden en el caos.

Juez en *Terror. Una obra de teatro*²

Descubro que en un juicio está contenida una gran carga dramática, hablo desde un punto de vista formal [...] el ordenamiento de un juicio por sí mismo ya tiene una dramaturgia perfecta.

Joaquim Jordà, a propósito de *De nens*³

Documentalismos contemporáneos

En los albores del siglo XXI se hizo evidente la conformación de un campo en el que proliferaban diversas prácticas artísticas y culturales adjetivadas como documentales o «de lo real» —el cine, las artes escénicas, la literatura (incluida la novela gráfica), las artes visuales, el videojuego...— exhibiendo nuevas y similares inquietudes ante la crisis tanto en modelos de representación y de acción sociopolítica como en parámetros epistémicos de constitución de la verdad en el espacio social. En el campo cinematográfico el adjetivo «documental» había adquirido forma sustantiva muy pronto, en las primeras décadas del siglo XX⁴, y una identidad que derivará en una tradición reconocible con sus continuidades y revoluciones. La última de estas se apuntaba desde finales de la década de 1980 y se materializará en las dos siguientes con un impresionante movimiento de renacimiento, renovación y transformación que trajo aparejado la atención hacia él de la crítica, de los festivales y de las salas de exhibición; también, una implosión de estudios académicos, principalmente de naturaleza teórica, que articulaban además el pasado y el presente de sus prácticas, a veces sustituyendo el pesado sustantivo por cines de lo real o de no ficción, expresión esta última extendida en la crítica y la academia anglosajona desde los años sesenta.

Entre aquella producción, tan sólo Stella Bruzzi en su *New Documentary: A Critical Introduction* (2000) giraba la mirada a las artes escénicas y tomaba las notas aproximativas de Peter Weiss en 1971 a la demarcación del teatro documental como base para su análisis de la constante negociación entre el evento real y su representación, los materiales y su disposición, como origen detonante, y no como problema, del documental⁵. Con esta operación o posición estratégica aspiraba a desplazar los recurrentes ejes de discusión teórico-programáticos —y genealogías de supuesta progresión histórica— asentados a lo largo de años noventa por los escritos de Erik Barnouw, Bill Nichols, Michael Renov y Brian Winston, que impugnaba en la introducción al volumen.

La avanzadilla teórica en el campo del documental cinematográfico devendrá en punto de partida para otros. El volumen *Get Real: Documentary Theatre Past and Present* (2010), entre cuyos propósitos estaba examinar «la extraordinaria movilización y proliferación de formas en las culturas del teatro occidental de las últimas dos décadas», se abría con un texto de Janelle Reinelt que optaba por la forma sustantiva

[2] Ferdinand von Schirach, *Terror. Una obra de Teatro* (Madrid, Salamandra Bolsillo, 2023), p. 10

[3] Anuschka Seifert y Adriana Castillo, «Entrevista a Joaquim Jordà» (*Lateral*, n.º 114, 2004).

[4] Véase Philip Rosen, «Document and Documentary», en Michael Renov (ed.), *Theorizing Documentary* (Nueva York / Londres, Routledge, 1993), pp. 58-89; y François Niney, *Le documentaire et ses faux-semblants. 50 questions* (París, Klincksieck, 2009), pp. 13-14, quien rescata de *Le Dictionnaire historique de la langue française* la entrada en el dominio del cine del adjetivo *documentaire* en 1906 y la sustantivación del término en 1915.

[5] Stella Bruzzi, «Ground Rules», en *New Documentary: A Critical Introduction* (Londres/ Nueva York, Routledge, 2000), pp. 9-10.

de «documentary» («The Promise of Documentary») frente a un uso adjetivo adherido a «teatro» o «performance». Reinelt organizaba sus argumentos referenciando el asentado corpus teórico en los estudios cinematográficos —Philip Rosen, Nichols, Winston, Renow, el giro de timón de Bruzzi y la fenomenología espectral de Vivian Sobchack— y a la popularidad alcanzada por algunas de sus prácticas en los albores del siglo XXI en paralelo a su proliferación del documental en el teatro. Planteaba a partir de ello los límites del documento dentro del contexto de la obra, donde el efecto y afecto de la forma documental se fundaba en una relación oposicional por la que, si el valor del documento es predicado sobre la base de una epistemología realista, la experiencia dependía de un compromiso fenomenológico, situándose la subjetividad como núcleo de la producción y la recepción⁶.

En 2003, había visto la luz «The Politics of Truth. Documentarism in the Art Field», texto en el que Hito Steyerl identificaba las estrategias documentales como uno de los rasgos más relevantes del arte contemporáneo y se manifestaban en la emergencia de «un área de superposición entre el videoarte, el cine, el reportaje, el ensayo fotográfico y otras formas en la que diversos géneros y formatos ya existentes interseccionan y cambian constantemente sus recursos estilísticos». En ellas, nos decía, convivían obras didácticas y realistas con producciones documentales cuyos dispositivos «reflexionan sobre la organización de documentos y organizan las subjetividades así generadas»⁷. El texto de Steyerl se editaba en castellano al año siguiente en el catálogo de la exposición *Ficcions documentals / Ficciones documentales* (2004), que exhibía una selección de obras representativas ese nuevo encuentro entre el cine y el arte contemporáneo caracterizado por «un documentalismo de segundo grado, complejo y en ocasiones contradictorio», que otros autores, como Anna María Guash, poco después definieron recurriendo a la expresión que acuñara John Grierson para el cine en 1933: «tratamiento creativo de la realidad»⁸. La complejidad o las contradicciones residentes en las nuevas disposiciones de relaciones entre el «documento» y las «subjetividades» habían sido señaladas en otros campos de avanzada del nuevo documentalismo como la fotografía⁹. Así lo hacía Joan Fontcuberta, a finales de los años ochenta, al llamar la atención sobre las paradójicas etiquetas mixtas que había proliferado en la fotografía: «documentación subjetiva», «documentación personal» o «documentación introspectiva»¹⁰. En esta suerte de «subjetivación documental» se encuentran nuevas formas del repuntar de la literatura documental, con Emmanuel Carrère como abanderado, cuya posición en la escritura nada expresara mejor que el título de su novela *D'autres vies que la mienne* (2009), pudiéndose bien extrapolarse la tensión que evoca a la manera en que los creadores contemporáneos acogen a los otros y el mundo en sus obras.

Así se manifestaba en buena parte de las obras analizadas en *Prácticas de lo real en la escena contemporánea* (2007). José A. Sánchez situaba la confrontación de la creación escénica contemporánea con lo real en el auge del documentalismo que se había manifestado en todos los ámbitos de la cultura en la última década, cuyas mejores y concomitantes manifestaciones en el cine, las artes plásticas y la literatura jalonaban el excelente estudio. El documentalismo presentaba también su cara fea, afirmaba, en los espectáculos de realidad televisivos, y otra poco alentadora en las prácticas escénicas que caían en lo trivial, la espectacularización o la estilización como fórmula. Frente a ello, se alzaban formas de representación de la realidad cuyo compromiso con lo político y lo social acogen la complejidad sin ocultar cómo la construyen y practicando también la intervención sobre ella¹¹.

[6] Janelle Reinelt, «The Promise of Documentary», en Alison Forsyth y Chris Megson (eds.), *Get Real: Documentary Theatre Past and Present* (Nueva York, Palgrave Macmillan, 2009), pp. 6-23. La teoría contemporánea sobre el film ensayo ha tenido también fortuna, de manera puntual, para releer el giro documental en las artes escénicas. Puede verse al respecto Jasper Delbecke, «Exploring the Essay in the New Documentary Turn», *Documenta*, vol. 36, n.º 1, 2008, pp. 8-33.

[7] Hito Steyerl, «The Politics of Truth. Documentarism in the Art Field» (*Springer Magazine*, vol. XL, n.º 3, 2003). Además de en el catálogo de la exposición, *Ficciones documentales* (Fundación La Caixa, 2004), se recogía en castellano en Antonio Weinrichter (ed.), *.Doc. El documentalismo en el siglo XXI* (San Sebastián, Festival Internacional de Cine Donostia-San Sebastián, 2010).

[8] Anna María Guash, «Prácticas documentales entre lo local y lo global» (2006). Disponible en: https://annamariaguasch.com/pdf/research/THE_DOCUMENTARY_PRACTICES_BETWEEN_THE_GLOBAL_AND_THE_LOCAL_.pdf

[9] Recordemos los textos seminales de Allan Sekula, «Reinventing Documentary» (1976) y «Dismantling Modernism, Reinventing Documentary (Notes on the Politics of Representation)» (*The Massachusetts Review*, vol. 19, n.º 4, 1978), pp. 859-883.

[10] Joan Fontcuberta, «Contravisiones: la fotografía otra» (1984), recogido en *Joan Fontcuberta. Ciencia y fricción: Fotografía, naturaleza y artificio* (Murcia, Mestizo, 1988), pp. 33-55.

[11] José A. Sánchez, *Prácticas de lo real en la escena contemporánea* (Madrid, Visor, 2007). Cine, literatura y artes escénicas estarán en igualdad en su posterior *Cuerpos ajenos. Ensayos sobre ética de la representación* (Segovia, Universidad de Castilla-La Mancha / La uña RoTa, 2017).

[12] François Niney, *Le documentaire et ses faux-semblants*.

[13] Son ejemplares de ello los artículos de Jose A. Sánchez, «Teatralidad y disidencia en el cine de Joaquim Jordà» (pp. 133-150) y Óscar Cornago, «Seducción, teatralidad y política: la mirada de Basilio Martín Patino» (pp. 119-132), en Verena Berger y Mercè Saumell (eds.), *Escenarios compartidos: cine y teatro en España en el umbral del siglo XXI* (Viena / Berlin, Verlag / Institut del Teatre, 2009); y José Antonio Pérez Bowie, «Teatralidad y reflexividad en el cine biográfico. En torno a *Buenaventura Durruti, anarquista* (de Jean-Louis Comolli)» (*Imagofagia: revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, n.º 14, 2016).

[14] John Corner, «Performing the Real: Documentary Diversions» (*Television & New Media*, vol. 3, n.º 3, 2002), pp. 255-269.

[15] Josep Maria Català Domènech, «Alegorías de lo real. La teatralización de la realidad documental», en Roberto Arnau Roselló, Teresa Sorolla Romero y Javier Marzal Felici (eds.), *Más allá del documento. Derivas y ampliaciones del cine de lo real contemporáneo* (Valencia, Tirant, 2022), pp.53-76.

[16] Curiosamente no recogida aún por los diccionarios de lengua inglesa, mientras sí lo hace nuestra RAE con «documentalismo», en las acepciones de «cine, fotografía o dibujo documental» y «tendencia a la obra documental».

[17] Erika Balson e Hile Peleg (eds.), *Documentary Across Disciplines* (Cambridge Massachusetts / Londres, The MIT Press, 2016), volumen derivado de los encuentros bianuales del Berlin Documentary Forum (2010-2014).

[18] Aline Caillet et Frédéric Pouillaude, «Introduction: L'hypothèse d'un art documentaire», en Aline Caillet et Frédéric Pouillaude (eds.), *Un art documentaire. Enjeux esthétiques, politiques et éthiques* (Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2017), pp. 7-25. Señalaban para la dilución teórica del documental los déficits

En los inicios de la segunda década del siglo XXI, François Niney no podía sino comenzar aludiendo, en su nuevo ensayo sobre el documental, a los nuevos cruces entre el cine y teatro que se manifestaban contemporáneamente en la cartelera parisina, con obras como *Des gens*, en la que Zabou Breitman adaptaba los diálogos entre policías y detenidos, médicos y pacientes de los documentales *Faits divers* (1983) y *Urgences* (1988) de Raymond Depardon, quien figuraba como autor de la pieza en el cartel. Terminaba Niney recapitulando sobre los modos de la puesta en escena, juego o situación que daban a luz una «teatralidad documental» específicamente cinematográfica¹². Por el concepto de teatralidad han transitado algunas de las reflexiones sobre figuras claves del documental filmado en España desde sus intersecciones con lo escénico¹³. También lo hace Josep M. Català con el paisaje de fondo, como Niney o Sánchez, de la cultura mediática televisiva que John Corner denominó postdocumental¹⁴ y las transformaciones de la propia estructura ontológica de lo real. Català, tras hacer un balance de las disposiciones posdramáticas del documento en el cine y el teatro, cifra la «teatralidad documental» en las potencias tecno-estéticas de la realidad virtual, una nueva teatralidad poscinematográfica donde el sujeto queda descentralizado al desplazarse al escenario¹⁵.

La expresión documentalismo (*documentarism*)¹⁶ se ha extendido, como vienen mostrando nuestras referencias, para dar cuenta de este territorio. Las editoras de dos de los pocos volúmenes colectivos que lo han abordado en su conjunto han recurrido a otras como «actitud documental» en *Documentary Across Disciplines* (2016) y «giro documental» (*tournant documentaire*) en *Un art documentaire* (2017). El primero pretendía volver a pensar el clásico problema —planteado por la fotografía y el cine en los orígenes del documental— de la triangulación ética entre la realidad, el significado y la forma en una situación de emergencia global, afirmaban sus editoras, en que las prácticas documentales contemporáneas llegan a conformar, cruzando medios y disciplinas, un lugar marcado por imperativos estéticos y políticos¹⁷. Las páginas transitaban por la antropología, la fotografía, la poesía, el cine, los medios digitales, el registro sonoro... aunque la imagen seguía siendo foco preferente de la reflexión en el contexto de la edad del espectáculo y la simulación, con espurios efectos de la realidad de los *mass-media*, las Torres Gemelas colapsando en directo, fotografías digitales de escenas teatrales de tortura e imágenes operacionales de ataques de dron.

Aline Caillet y Frédéric Pouillaude, editores del segundo volumen, eran menos originales en la nomenclatura, pero sin duda más ambiciosos. Aspiraban a una resituación teórica —formulada desde la estética y la filosofía del arte— en que el peso de lo visual (y, por ende, del discurso teórico tutor) quedaba restringido¹⁸. Las prácticas documentales en la literatura, la novela gráfica, el teatro, la danza o el circo habían desbordado, señalaban, la centralidad del problema de la «imagen inicial», como lo hacían también sus nuevas manifestaciones en el cine y las artes visuales. Asumiendo la polisemia del concepto «documental» (que demarcaban de lo «no-ficcional») y la manera en que las obras contemporáneas mezclan los dos modos de operar con el «documento» —la «representación», con la producción de documentos propios, y la «presentación» de documentos preexistentes— señalaban con acierto tres pistas sobre lo que importa (estética y filosóficamente) en el arte documental contemporáneo. En primer lugar, la poética de lo factual y de la existencia singular —frente a la poética clásica de lo verosímil—, cognitivamente pobre, dado que no reduce la singularidad de lo existe a un modelo o tipo genérico, y éticamente inquieta, que duda de estar a la altura de esas existencias reales y singulares. En segundo, la reflexibilidad, dado

que el pacto de referencialidad rara vez se da sin mediación, y suelen trasladarse las condiciones de acceso al objeto y, por ende, la génesis y condiciones de la representación. Así, las obras documentales, transitivas, orientadas al mundo, el espacio o la historia, se interrogan por sus propios procedimientos de verdad y de referencialidad con una flexibilidad situada no en el nivel epistemológico, sino artístico. En tercer lugar, comparten el producir maneras de actuar en el mundo, superando la oposición teórica entre la representación y la acción, e invitando a pensar en la pragmática, los efectos de las obras en la toma de conciencia y la implicación. Estos tres puntos sintetizan y abstraen admirablemente bien lo que ha estado en juego en las prácticas documentales y en su abordaje crítico y académico.

En trabajos anteriores hemos explorado estas tres pistas en el documental cinematográfico de diferentes geografías, a través del análisis de sus modos de apelación, intervención y dispositivos, algunos de los cuales pueden ser leídos en términos de teatralidad: el trabajo sobre la materialidad y la objetualidad de la imagen; los nuevos usos de la recreación y el *reenactment* que evidencian su naturaleza artificial y la actuación; las diferentes tipologías narrativas reflexivas y metacineamatográficas; o prácticas en las que los procesos, antes que el film concluido, operan como vector de la intervención política en lo real. En esta ocasión hemos elegido otra atalaya, la de las narrativas legales y judiciales como un espacio privilegiado de transacciones de lo epistemológico, lo político y lo social en el documentalismo contemporáneo. Las preocupaciones teóricas que nos movieron a pensar los relatos policiales y las narrativas judiciales fueron adelantadas en un texto anterior¹⁹. Ahora nos centraremos solo en estas últimas, como *locus* en que dilucidar ciertas claves de lo que Hito Steyerl denominó *documentality* por la que las formas documentales de producción de la verdad generan, soportan, rodean o cuestionan las relaciones de poder dominantes²⁰. Tras el siguiente epígrafe, en que plantaremos algunos ejes de referencia respecto al espacio judicial y su representación, analizaremos un corpus de obras escénicas y cinematográficas producidas en España que nos permitirán abordar algunos de estos problemas local y temporalmente acotados.

El juicio: las narrativas, las pruebas y la construcción de la verdad

Jaqueline O'Connor resumía bien los elementos que comparten el juicio y el teatro: el espacio físico similar con áreas definidas para cada interviniente, una de ellas elevada; el papel prescrito para los hablantes; los movimientos rituales de entrada y salida de la escena; las recreaciones dramáticas (*dramatic reenactments*) y las relevaciones; y los giros de la trama con potenciales fines sorpresivos. Con un nuevo paradigma judicial surgido tras la II Guerra Mundial, también comparten, afirma, otra propiedad ritual: lidiar y liberar los traumas que inextricablemente vinculan lo individual y colectivo²¹. También lo hacía Jose A. Sánchez en el lucido ensayo *Tenéis la palabra. Apuntes sobre teatralidad y justicia*²². Mientras la representación dramática de procesos judiciales priorizará la vista oral, que en el drama se articulaba por conflictos intersubjetivos manifestados en la palabra, esta ponía también de relieve la teatralidad judicial (convenciones espaciales, de vestimenta, protocolos y uso de lenguajes expertos) como marcadores de su estructura jerárquica. Sánchez hacía orbitar su reflexión en torno a la justicia como práctica política, cuya teatralidad es manifestación de su naturaleza social en la reconstrucción de los hechos y el despliegue de la argumentación. Ante ello, el teatro haría valer su función política, de intervención en la esfera pública, como

tanto de la estética analítica —ensimismada en el estatus ontológico, cognitivo o ético de los objetos ficcionales— como de la estética continental, aún bajo la influencia del postestructuralismo y la deconstrucción, que impedía tomar en serio todo deseo o estrategia artística basada en la referencialidad fuerte en el arte. Ambas compartían un ángulo ciego: que el arte pudiera proponer representaciones factuales del mundo, procurar un cierto régimen de exactitud y veracidad y hacer de ello el centro de la operación artística.

[19] María Luisa Ortega, «Crímenes en el documental expandido: epistemologías del relato policial, el *true crime* y las narrativas judiciales en tiempos de incertidumbre», en Rosane Kaminski y Pedro Plaza Pinto (eds.), *Cinema e Pensamento* (Sao Paulo, Editora Intermeios, 2021), pp. 15-38.

[20] Hito Steyerl, «Documentary as Politics of Truth» (*Transversal Texts*, n.º 5, 2003). Disponible en: <<https://transversal.at/pdf/journal-text/910/>> (9/2/2023).

[21] Jacqueline O'Connor, *Documentary Trial Plays in Contemporary American Theater* (Carbondale Edwardsville, Southern Illinois University Press, 2013), pp. 12-13.

[22] José A. Sánchez, *Tenéis la palabra. Apuntes sobre teatralidad y justicia* (Segovia, La uña RoTa, 2023).



Doce hombres sin piedad (Twelve Angry Men, Sidney Lumet, 1957).

espacio para hacer público el desacuerdo o la impugnación (de la administración de la justicia o el contenido de las leyes) o comprender y reparar simbólicamente a las víctimas, con dispositivos que se fueron transformando al socaire de como lo hacían los públicos.

El juicio fue, hasta el siglo XX, escenario de la palabra y la actuación. En la antigua Roma, los juicios concitaban un público numeroso que los asimiló al teatro, donde los intervinientes recurrían a todo tipo de estrategias no verbales para ampliar el impacto de sus palabras y argumentos: del aspecto físico a las lágrimas, que le conferían la espectacularidad a la que hoy nos han acostumbrado el cine y las series²³. En la Francia de la Revolución Francesa, la práctica de hacer interpretar a los criminales sus transgresiones ante el público modeló los procedimientos del juicio en términos de representaciones dramáticas: hizo que los jueces imitaran las inclinaciones emocionales de los espectadores y que los abogados, que querían emular además a sus ídolos romanos, tomaran clases privadas de interpretación²⁴. Esta potencia del espectáculo y el poder de seducción de los oficiantes, así como el drama intrínseco del proceso (la oposición entre las partes y la resolución en el veredicto) se trasladará a la ficción judicial audiovisual en sus múltiples variantes, incluida la complejidad epistémica y psicosocial de la deliberación del jurado popular en *Twelve Angry Men* —escrita originalmente para televisión en 1954, adaptada al teatro al año siguiente y llevada a la gran pantalla por Sidney Lumet en 1957—. Otras potenciales críticas y políticas bajo múltiples formas de puesta en escena han sido también exploradas en el cine, desde *M* (Fritz Lang, 1931) a *Bamako* (Adderrahmane Sissako, 2006).

Sobre este telón han actuado y actúan los documentalismos, para distanciarse o acercarse a formas canónicas o alternativas. El teatro documento se ha conformado, desde sus orígenes, con los procesos judiciales como referentes, por analogía o literalmente enfrentando investigaciones y juicios reales. Erwin Piscator deseaba convertir el teatro en un tribunal político —a la sazón denominó a la sala que fundó en 1929 Das Tribunal— y al público en jurado; hoy algunas de las obras que adoptan narrativas judiciales lo hacen tomar decisiones con prácticas participativas. *Die Ermittlung (La indagación)*, de Peter Weiss, se estrenó a poco de concluirse en Frankfurt las vistas del proceso que enjuició a veintidós nazis por los crímenes de Auschwitz que la obra extractaba²⁵. Similar contemporaneidad ha presidido buena parte de las exitosas «tribunal plays» editadas por el periodista Richard Norton-Taylor y dirigidas por

[23] Véase la reseña de Luis Unceta al libro Jon Hall, *Cicero's Use of Judicial Theater* (2014) (*Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, vol. 36, n.º 1, 2016), pp. 175–177.

[24] Robert Yann, *Dramatic Justice: Trials by Theater in the Age of the French Revolution* (University of Pennsylvania Press, 2019). Disponible en: <<http://www.jstor.org/stable/j.ctv16t6h26>>. Más de doscientos años después, el más controvertido abogado del siglo XX, Jacques Vergès, deviene dramaturgo y actor en *Serial Plaidoirie*, monólogo en seis actos con el hilo conductor de las analogías entre la literatura y la justicia, estrenado en el teatro de La Madelaine en septiembre de 2008. Émeline Seignobos, «*Serial Plaidoirie* ou l'orateur qui voulait être un héros (*Communication & Langages*, vol. 4, n.º 162, 2009), pp. 115–129. Barbet Schroeder lo había retratado en el documental *L'avocat de la terreur* (2007).

[25] Lo hizo simultáneamente en 16 ciudades alemanas —y con una lectura dramatizada dirigida por Peter Brook en la Royal Shakespeare Company— en 1965. Sobre la puesta en escena de Erwin Piscator, véase José A. Sánchez, *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*, pp. 187–191.



M, el vampiro de Düsseldorf (M, Fritz Lang y Thea von Harbou, 1931).

Nicolas Kent en el Tricycle Theatre de Kilburn, convertidas en referente de la revitalización del teatro documental y político británico en el tránsito de siglo XX al XXI²⁶. En este último, las obras del suizo Milu Rau y su International Institute of Political Murder conforman un complejo repertorio de producción de dispositivos a partir de juicios reales y de otros que no tuvieron lugar (aunque debieron hacerlo) que explora, además, quiebres e intersecciones del documentalismo teatral y cinematográfico en las versiones para ambos medios de *Los últimos días de Ceaușescu* (2009 / 2011) y *El tribunal del Congo* (2015 / 2017).

La cultura audiovisual y la jurídica se conmovieron en 1992. Los medios difundieron globalmente la grabación de una cámara *amateur* de la brutal paliza al ciudadano afroamericano Rodney King infringida por la policía de Los Ángeles. En el juicio, que se saldó con un veredicto exculpatorio que incendió las calles, las imágenes fueron utilizadas por la fiscalía y los abogados de la defensa como pruebas de realidades alternativas, al igual que lo hicieron los medios. En la relevancia de este episodio para el documentalismo coinciden quienes a él se acercan desde las prácticas cinematográficas y escénicas²⁷ dado el peso, como comentábamos, que el valor indicial de la imagen ha tenido en el discurso teórico tutor sobre el documental. El caso de Rodney King había antes ocupado, entre otros, a Jacques Derrida y Bernard Stiegler en *Echographies of Television* (1998) para discutir la naturaleza del testimonio en la sociedad contemporánea. La imagen fotográfica —junto a otras nuevas pruebas que compartían con ella la condición de índice— entró pronto en los procesos legales de la segunda mitad del XIX; y la cinematográfica se desplegará, con ambivalente valor, en los Juicios de Núremberg. Pero la proliferación de dispositivos de registro, con capacidad de producir «evidencias» de crímenes —que los convertía al mismo tiempo en potencial arma defensiva para colectivos vulnerables— ha supuesto un desafío para las ciencias jurídicas, creando sinergias interdisciplinarias con los estudios visuales y culturales²⁸. Los trabajos de Jessica Silbey son ejemplares de ello, quien acuña la expresión *evidence vérité* —claro préstamo terminológico del cine documental— para distinguir este tipo de pruebas audiovisuales sustantivas, directas y no mediadas, de otras demostrativas producidas en vista a los procesos judiciales (*reenactments*, demostraciones de los expertos, etc.) dentro del sistema procesal norteamericano²⁹.

[26] Algunas fueron retrasmittidas, por canales de radio y televisión de la BBC. Tom Cantrell, *Acting in Documentary Theatre* (Londres, Palgrave Macmillan, 2013), pp. 90-93.

[27] El volumen que recogía los resultados de los primeros congresos de Visible Evidence, referencia los estudios contemporáneos sobre el documental, aludía al caso Rodney King en su introducción como eje de inflexión. Jane M. Gaines y Michael Renov (eds.), *Collecting Visible Evidence* (Minneapolis, University of Minnesota Press, 1999), p. 1. Reinetl lo hacía en el citado artículo «Promise of Documentary».

[28] El volumen editado por Austin Sarat, Lawrence Douglas y Martha Merrill Umphrey, *Law and the Visible* (Amherst / Boston, University of Massachusetts Press, 2012) convocaba a académicos del derecho, los estudios visuales y mediáticos y de vigilancia en torno a las nuevas tecnologías visuales y las problemáticas del enjuiciamiento.



Cartel del film *El tribunal del Congo* (*Das Kongo Tribunal*, Milo Rau, 2017).



Imagen de la grabación del juicio a Nicolae y Elena Ceaușescu (retransmitido por televisión), difundida por los medios internacionales (1989).



Reenactment del juicio a los Ceaușescu en la obra teatral y la película de Milo Rau *Los últimos días de los Ceaușescu (Die letzten Tage der Ceauseșcu, 2009/2011)*.

[29] Jessica Silbey, «Judges as Films Critics: New Approaches to Filmic Evidence» (*University of Michigan Journal of Law Reform*, vol. 37, n.º 2, 2004), pp. 493-571. Una parte del extenso artículo analizaba sus diferentes tipologías aplicando conceptos de la teoría del cine. Había identificado las narrativas características del *trial film* en Jessica Silbey, «Patterns of Courtroom Justice» (*Journal of Law and Society*, vol. 28, n.º 1, 2001), pp. 97-116.

[30] Sobre la centralidad de ello en el uso de las imágenes y las transcripciones tecnológicas en la obra teatral *Ubu and the Truth Commission* (Jane Taylor y la Handspring Puppet Company, 1997), véase Yvette Hutchison, «Verbatim Theatre in South Africa: 'Living History in a Person's Performance'», en Alison Forsyth y Chris Megson, *Get Real. Documentary Theatre Past and Present*, pp. 209-223.

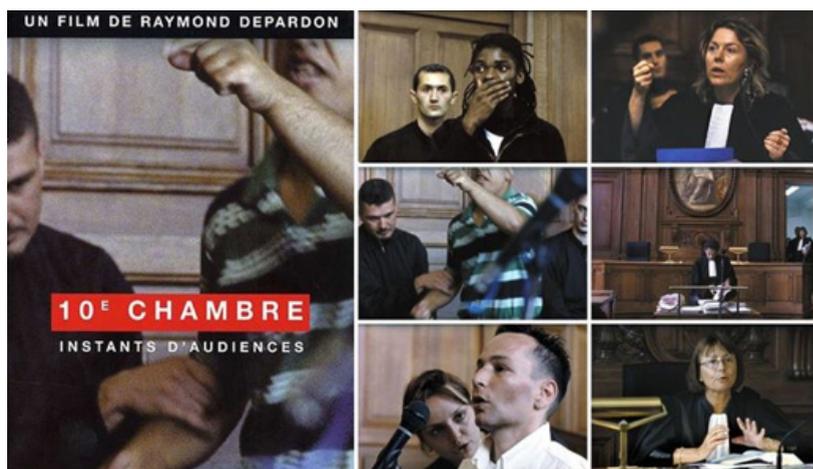
[31] Cabe igualmente recordar los documentales que desvelan los mecanismos represivos de los sistemas jurídicos en regímenes totalitarios a través del montaje de material de archivo, como *The Trial* (Sergei Loznitza, 2018) sobre el juicio en el Moscú de 1930 a los supuestos traidores a Stalin.

Las cámaras de los noticiarios cinematográficos filmaron juicios históricos como los de Núremberg dando lugar a documentales de apropiación y montaje. Tomaron el relevo las de la televisión, con la retransmisión de célebres vistas públicas, como lo fue el proceso del ejército contra el senador Joseph McCarthy en 1954, cuyos materiales del archivo de la CBS seleccionará y montará Emile de Antonio en un clásico del documental político, *Point of Order* (1963). Se retransmitirán después el juicio a Adolf Eichmann en Jerusalén (1961) o las vistas de la Comisión para la Verdad y la Reconciliación en Sudáfrica (1996)³⁰. En las últimas décadas del siglo xx emergerá toda una corriente de espectáculo y telerrealidad con cadenas temáticas íntegramente dedicadas a procesos judiciales. Nacerá también toda una nueva corriente de documental de montaje con los archivos de procesos «históricos», que enjuiciaron a perpetradores de crímenes de masas bajo sistemas dictatoriales, desde *Un spécialiste, portrait d'un criminel moderne* (Eyal Sivan, Israel, 1999) con los materiales del juicio a Eichmann al reciente *El Juicio. El proceso judicial a los comandantes de la última dictadura argentina* (Ulises de la Orden, 2023)³¹.

Tardó el documental independiente, de autor, en encontrar estilos, lenguajes y herramientas para representar procesos legales y juicios con una mirada propia. Lo hará Raymond Depardon depurando el documental observacional desde los parámetros visuales y las estructuras acuñadas en el cine directo por Frederick Wiseman. *Délits flagrants* (1994) y *10e chambre. Instants d'audiences* (2004) eludían cualquier progresión dramático-narrativa y trabajaban sobre la reiteración de gestos, espacios, modalidades de la palabra, el lenguaje especializado y microinteracciones entre los sujetos para evidenciar las relaciones de poder y la producción en masa de la justicia. A su estela se sitúan los documentales de la brasileña María Augusta Ramos —*Justiça* (2004), *Juízo* (2007) y *O Processo* (2018)— que transitan entre la rutina de las cortes, los procesos a menores infractores y el juicio político a Dilma Rousseff.



Délits flagrants (Raymond Depardon, 1994).



10e chambre. Instants d'audiences (Raymond Depardon, 2004).

Entre las décadas de los años ochenta y noventa parecen en Estados Unidos un conjunto de documentales que, hibridando el *thriller* y el *courtroom film*, sembraban dudas sobre la «verdad judicial» construida en los casos que revisaban. Como analizara Charles Musser, funcionaban como artefactos «parajudiciales» que oponían a la *legal truth* una posible «verdad filmica legal» (*a film legal truth*)³², a través tanto del relato como de nuevas pruebas fácticas o testimoniales. Lo hacían planteando, implícita o explícitamente, problemas de la epistemología clásica, centrada en el sujeto, y de la social, con narrativas en las que se discutían los procesos de interpretación de las pruebas (visuales o forenses) y el valor probatorio del testimonio (de testigos y expertos) revelando aspectos de su naturaleza performativa y productiva respecto a lo real. Todo el cine y el teatro judicial sobre casos reales adopta, en cierta medida, el modo de la interpelación parajudicial, invitando al espectador a juzgar, de nuevo. Pero este nuevo documentalismo lo hacía desde parámetros más complejos y con la incertidumbre de que pudiera alcanzarse una verdad unívoca, no relativa, ante versiones o hipótesis alternativas de lo ocurrido que se exponían en narrativas confrontadas³³.

La película fundacional de esta corriente, *The Thin Blue Line* (Errol Morris, 1988), era, sin embargo, un *thriller* perfecto que descubría al falso culpable y al verdadero asesino. Pero, por el camino, sus interrogatorios y artificiosos *reenactments* apuntaban a las condiciones contemporáneas de la creencia y el autoengaño, cuyas manifestaciones en la producción e interpretación de imágenes se resumían en su célebre consigna «creer es ver» («*believing is seeing*»)³⁴. La sombra de Morris será alargada y sus estilos visuales se estandarizarán en el *true crime* que prolifera con la llegada de las plataformas. HBO emitió como miniserie la trilogía *Paradise Lost* (Joe Berlinger y Bruce Sinofsky, 1996-2011) que había renovado la no ficción contemporánea en modos distintos a los de Morris e interpelado a los teóricos del derecho³⁵. Andrew Jarecki, autor del señero documental parajudicial *Capturing the Friedman* (2003), ilustrará este movimiento con la célebre miniserie *El gafe* (*The Jinx: The Life and Death of Robert Durst*, HBO, 2015). Stella Bruzzi analizó esta producción y *The Staircase* (Jean-Xavier de Lestrade, 2004)³⁶ en un artículo que abordaba en profundidad las problemáticas y los diferentes dispositivos documentales que venimos reseñando³⁷. También lo hacía con el documental alemán *Der Kick* (Andres Veiel y Gesine Schimdt, 2006) en que sus autores trasladaban al cine la homónima obra de teatro, sin limar la teatralidad original que intensificaba efectos de

[32] Charles Musser, «Film Truth, Documentary, and the Law: Justice at the Margins» (*University of San Francisco Law Review*, vol. 30, 1996), pp. 963-984 y Charles Musser, «War, Documentary and Iraq Dossier. Film Truth in the Age of George W. Bush» (*Framework*, 48, n.º 2, 2007), pp.9-35.

[33] Kristen Fuhs, «The Legal Trial and/in Documentary Film» (*Culture Studies*, vol. 28, n.º 5-6, 2014), pp. 781-808, exploraba todas estas dimensiones partiendo de las afinidades epistemológicas entre el juicio y el documental (evidencias, narrativas y argumentación).

[34] Dará título a su libro *Believing Is Seeing. Observations on the Mysteries of Photography* (Nueva York, Penguin Press, 2011) en el que analizaba, entre otras, las fotografías y vídeos de torturas en la prisión de Abu Ghraib como lo hiciera en su film *Standard Operating Procedure* (2008). Hemos analizado este nuevo documentalismo en María Luisa Ortega, *Espejos rotos. Aproximaciones al documental norteamericano contemporáneo* (Madrid, Ayuntamiento de Madrid / Ocho y Medio, 2007).

[35] Jennifer Mnookin, «Re-producing a Trial: Evidence and its Assessment in *Paradise Lost*», en Austin Sarat, Lawrence Douglas y Martha Merrill Umphrey (eds.), *Law on the Screen* (Redwood City, Stanford University Press, 2005), pp. 153-200. Disponible en: <<https://doi.org/10.1515/9780804767675-007>>

[36] Originalmente producida por Canal+ (Francia), será reactualizada y ampliada para Netflix en 2018.

[37] Stella Bruzzi, «Narrative, 'Evidence Vérité', and the Different Truths of the Modern Trial Documentary», en Erika Balsom e Hila Peleg (eds.), *Documentary Across Disciplines*, pp. 252-279.

[38] Jacqueline O'Connor, *Documentary Trial Plays in Contemporary American Theater*. No hay pleno acuerdo en el uso del concepto *verbatim*, menos utilizado en la academia americana que en la británica. Derek Paget trazaba las diferencias, a la luz de la tradición teatral británica, entre el «*tribunal theatre*», basado en la transcripción de actas de procesos y juicios con puesta en escena e interpretación realista, y el *verbatim* donde el aura del testimonio constituye la base de representación con formas más fluidas en el uso del espacio y los modos de la actuación. Véanse sus trabajos: «Verbatim Theatre: Oral History and Documentary Techniques» (*New Theatre Quarterly*, 1 de noviembre, 1987), pp. 317-336, «New Documentary on Stage: Documentary Theatre in New Times» (*Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik*, vol. 56, n.º 2, 2008), pp. 129-141 y «The Broken Tradition' of Documentary Theatre and Its Continued Powers of Endurance», en Alison Forsyth y Chris Megson (eds.), *Get Real*, pp. 224-238.

[39] Producción: Teatro del Barrio, en colaboración con Teatro Español, Teatre Lliure y Teatro Central de Sevilla. Dirección: Andrés Lima. Estreno: Teatro del Barrio, 26-28 de octubre de 2015. Para el análisis, tomamos como fuente la grabación de la función del 20 de septiembre de 2018, en el Teatro Español, de la Unidad de Audiovisuales del Centro de Tecnología del Espectáculo del INAEM.

[40] Remitimos a las conversaciones de Quirós con Carole Viñals, «*El pan y la sal* de Raúl Quirós: de la realidad al pie de la letra a la realidad fantomática», en José Romera Castillo (ed.), *El teatro como documento artístico, histórico y cultural en los inicios del siglo XXI* (Madrid, Verbum, 2017), pp. 358-370.

[41] Véase entrevista a Quirós del 27 de enero de 2020 en <<https://www.cazarabet.com/conversacon/fichas/fichas1/elpanylasal.htm>>.

extrañamiento en la pantalla, compuesta por un *collage* de transcripciones de entrevistas y fragmentos del proceso por el asesinato del adolescente Marinus Schöberl en 2002, que se presentaban como monólogos a cargo de dos actores. Los ejes comparativos de Bruzzi adquieren además un sentido ulterior en la medida en que toda una corriente del documentalismo audiovisual contemporáneo que abordaba —incluido el *true crime* de autor— recurría a una combinación similar a la señalada por Jacqueline O'Connor para el *documentary trial play* norteamericano: extractos literales (*verbatim*) de las transcripciones legales, la cobertura mediática de los eventos y entrevistas en primera persona, compiladas durante el proceso o meses y años después³⁸.

Sobre este paisaje de prácticas y reflexiones teóricas, proponemos un recorrido por producciones documentales, teatrales y audiovisuales, realizadas en España que despliegan de diferentes maneras las narrativas judiciales y vetas que las inscriben, con matices, en ciertas corrientes internacionales. Será un corpus restringido, pero esperamos, representativo. *El pan y la sal* (Raúl Quirós / Andrés Lima, 2015-2018) nos permitirá abordar el lugar del teatro como espacio de la memoria y la pedagogía histórico-política. Con las versiones escénica y cinematográfica de un mismo proceso y texto base —*Ruz/Bárceñas* (Jordi Casanovas / Alberto San Juan, 2014) y *B* (David Ilundáin, 2015)—, exploramos cómo la disposición dramática del material legal puede derivar en el retrato, subgénero documental abundante pero poco estudiado, como artefacto apto para la crítica política. Analizaremos las elecciones dramáticas y de puesta en escena en *Jauría* (Jordi Casanovas / Miguel del Arco, 2017) en el contexto de los regímenes escópicos y narrativos del documental de autor y del *true crime* contemporáneo que lidian con el ecosistema mediático entregado a los juicios paralelos. Desde este marco, abordaremos el funcionamiento de las narrativas divergentes y las cuestiones epistemológicas que de ello se derivan —versiones alternativas amparadas en pruebas y testimonios—, así como la especificidad que todo ello adquiere en el enjuiciamiento de crímenes de violencia (sistémica) de género. Finalmente, pondremos en diálogo dos piezas experimentales, *Sumario 3/94* (Vicente Arlandis, 2017) y *El jurado* (Virginia García del Pino, 2012), que corroen los materiales para llevar al límite, quebrar y subvertir el orden que la justicia pretende imponer.

1. Memoria y pedagogía: *El pan y la sal* (Raúl Quirós / Andrés Lima, 2015-2018)³⁹

En febrero de 2012, se juzgaba en la Audiencia Nacional al magistrado Baltasar Garzón por prevaricación. El juicio derivaba de la querrela presentada por el sindicato de externa derecha Manos Limpias después de que, en diciembre de 2008, la justicia detuviera y cerrara la causa que Garzón abriera sobre los crímenes del franquismo a instancias de las denuncias presentadas por los familiares de las víctimas de la dictadura en 2006. Garzón resultará absuelto del cargo en un proceso popularmente conocido como Juicio a la Memoria Histórica por la importancia y trascendencia en él de los testimonios de víctimas, familiares, historiadores y representantes de las asociaciones que venían luchando por la justicia y reparación de la violencia sistémica de los vencedores de la guerra civil, reclamando dar sepultura a sus muertos y nombre a los asesinos. Raúl Quirós señalaría lo paradójico de un juicio en que los testigos, que lo eran de la parte del acusado, no estaban allí en calidad de víctimas: «Por transferencia (Garzón era el criminal), ellos también son culpables»⁴⁰.

Habiendo trabajado en Londres con *Teatro x La Memoria*, movimiento que denunciaba el robo de bebés en la dictadura argentina⁴¹, Raúl Quirós incursiona, en

paralelo a la preparación a *El pan y la sal*, en otras dramaturgias en torno a la memoria histórica española a través de personajes e historias relativas a crímenes cometidos durante la guerra civil y el franquismo en las cuatro piezas que componían en *Flores de España* (2015)⁴². De ellas, la dedicada al asesinato del estudiante Enrique Ruano en 1969 por agentes de la Brigada Político-Social se acercaba a la escritura legal al recrear el posible diálogo entre el asesino y su abogado defensor.

En *El pan y la sal*, Raúl Quirós parte de la literalidad de las actas de las cinco sesiones del proceso y construye el texto dramático a partir de una selección de los testimonios y las intervenciones de la acusación particular, el fiscal, la defensa y el juez⁴³. La pieza se enraiza en la tradición más clásica del teatro documento: Quirós reconoce la deuda de su trabajo con *La indagación* de Peter Weiss y del *verbatim* contemporáneo, en especial con el practicado por los británicos Richard Norton-Taylor y Nicholas Kent⁴⁴. Se inscribe, por tanto, en esa revitalización del documentalismo escénico de impronta social y política donde los juicios, reales o simulados, sirven a la crítica del sistema legal y a la apertura en el espacio público de los debates candentes. La producción de la obra por Teatro del Barrio la ubica en el principal *locus* de activación del teatro político y comprometido de las artes escénicas en España bajo la batuta de Alberto San Juan, y espacio ineludible de la revitalización del teatro documento contemporáneo en el país⁴⁵.

La puesta en escena de la obra adoptó la forma de la lectura dramatizada, en la que Andrés Lima representaba al juez de la causa (Carlos Granados), al autor⁴⁶ y al director de la obra. El escenario, cuyo fondo lo componía de un gran *collage* fotográfico de los rostros de víctimas propio de la iconografía memorialista internacional, estaba dispuesto a la manera de la topografía judicial —la defensa y la acusación situadas a un lado y otro de las tablas, el lugar de los testigos en el centro de cara al público y el juez, de espaldas—. Sin embargo, no emulaba la elevación jerárquica del estrado de los jueces en la sala original que inscribe en el espacio las relaciones de poder y que algunos de los testigos de la causa recordaban como un escenario intimidatorio en el que «no sabes si eres acusado o testigo»⁴⁷.

En el arranque Lima baja al foso desde escenario —en el que se respira aire de ensayo—, se gira hacia el público y toma el micrófono para dar lectura a la cita de Eduardo Galeano introductora del texto de Quirós, cuyas últimas palabras son: «Cuando está de veras viva, la memoria no contempla la historia, sino que invita a hacerla». Después, al preámbulo del autor en que se exponen los antecedentes del juicio⁴⁸. También lee la acotación inicial de que la obra transcribe fragmentos de ese juicio en que «las víctimas de una dictadura [brutal y sanguinaria]⁴⁹ tuvieron que sentarse enfrente de un tribunal por defender su derecho a la verdad, la justicia y la reparación».

A lo largo de la representación, Andrés Lima, sentado en una mesa con luz de espaldas al público, alterna sus papeles de juez y de director de la lectura. En esta condición, irá introduciendo el número y los títulos de las quince escenas —coincidentes con las secciones jurídicas del proceso—. El texto dramático altera el orden temporal de las sesiones del juicio y de las intervenciones, y modifica ciertos términos legales y técnicos «para una dramatización más sencilla»⁵⁰. Se inicia con la presentación del caso por la acusación (escena I, que continua en la escena XII) y el interrogatorio de esta al acusado, quien se negó a responder a la prolija batería de preguntas (escena II). El interrogatorio de la defensa al juez Garzón pauta, dividido en cuatro segmentos (escenas IV, VII, X y XV), la progresión expositiva y pedagógica de la pieza, al

[42] Estreno, con dirección de Miguel Ángel Quirós, en el Teatro de los Santos de la Humosa (Madrid, 16 de mayo de 2015).

[43] La literalidad del texto era mostrada en la pieza audiovisual del Telediarario de La 2, emitido el 27/10/2015, que montaba en alternancia el archivo del testimonio de Garzón en la Audiencia Nacional y la lectura de este por el actor Gonzalo de Castro (quien en lo encarnaba en esta fecha de estreno) durante el ensayo de la obra. Disponible en: <<https://www.rtve.es/play/videos/la-2-noticias/2-noticias-pan-sal-obra-teatral-recrea-juicio-batalsar-garzon/3336267/>>. Las grabaciones del juicio estaban, y siguen estando, disponibles en YouTube en la cuenta de la Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica (ARMH): <<https://www.youtube.com/playlist?list=PLFB-1CA1327BFEF9C9>>.

[44] Quirós en Carole Viñals, «*El pan y la sal* de Raúl Quirós: de la realidad al pie de la letra a la realidad fantomática», pp. 322-332.

[45] Pueden verse al respecto los trabajos de Julio Vélez-Sainz, «Teatro documento y denuncia social en tiempos de crisis: Alberto San Juan y el Teatro del Barrio» (*Acotaciones*, julio-diciembre 2016), pp. 51-68 y «En los alrededores del teatro documento: Animalario y Teatro del Barrio», en José Antonio Castillo (ed.), *El teatro como documento artístico, histórico y cultural en los inicios del siglo XXI*, pp. 407-418.

[46] En el texto, Quirós dejaba abierta la encarnación del autor a cualquier actor o actriz del repertorio.

[47] Así lo hacía Emilio Silva Barrera, presidente de la Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica, en el coloquio tras el estreno de la obra en el Teatro de Barrio. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=U-9bo0jSsQw&t=643s>>.

[48] La denuncia de asociaciones y familiares en 2006; el auto de Garzón de 2008 en que se declaraba competente en la instrucción de los hechos de «delito contra el gobierno legítimo», que «indujo a matan-

zas y detenciones sistemáticas de los opositores políticos y el exilio forzado de miles de personas» cifrándose por las asociaciones en 140000 el número de desaparecidos; el recurso a este auto por la justicia española amparándose en la Ley de Amnistía de 1977 para la que estos serían «delitos comunes»; y la causa iniciada por la querrela de Manos Limpias.

[49] Estos dos adjetivos son eliminados en la lectura dramatizada.

[50] En la puesta en escena, se eliminaron algunas partes del texto propias de la literalidad ligadas a la temporalidad real del proceso, como las palabras del juez «terminamos con testigos hoy, seguiremos mañana» al final de la escena XI.

[51] Garzón reseñó la excepción del Ayuntamiento de Madrid recogida por Quirós. En la escena VII, cuando el acusado expone los delitos para los que sí se declaró competente y no sujetos a prescripción, al cometido «contra la forma de gobierno y la constitución» se añadió la paráfrasis «contra el gobierno legítimamente establecido de la II República» ausente en la dramaturgia original.

[52] En la puesta en escena, se eliminó el personaje del fiscal, Luis Navajas, presente en el texto, enfatizándose el enfrentamiento entre la acusación popular, ejercida por Joaquín Ruiz Infante, interpretado por Alberto San Juan, y el abogado de Garzón, Gonzalo Martínez Fresneda, encarnado por Ginés García Millán. E incorpora la figura del Ujier, papel asumido por Laura Galán, ayudante de dirección.

[53] Interpretado por Ramón Barea en las representaciones en el Teatro Español de 2018 y por Pepe Viyuela en el Teatro del Barrio en 2015.

[54] Asesinaron a su padre en septiembre de 1936, y fallece antes del estreno de la obra.

desgranarse, entre las preguntas y las respuestas, las tipologías de crímenes cometidos durante y después de la guerra civil —desaparición forzada de personas, ejecuciones extrajudiciales, enterramientos ilegales y el secuestro de menores aún desaparecidos— con equiparación legal a los cometidos por otros regímenes autoritarios entre 1933 y 1945 por sus mecánicas —eliminación sistemática y plan preconcebido de desaparición—, y los posteriores, tipificados de lesa humanidad, que los tribunales internacional exigen de la prescripción. También permite denunciar la inanición de las instituciones, la falta de colaboración de diferentes organismos en la investigación de Garzón⁵¹ y la ausencia de datos, siquiera de un censo oficial de desapariciones forzadas, puntos que reforzarán después algunos testimonios.

Los careos entre la defensa y la acusación puntúan la tensión dramática con la contraposición y choque de argumentos en torno al empeño del abogado de Manos Limpias, en las explicaciones de la causa, de igualar la violencia «de ambos bandos» y equiparar a las víctimas en términos de justicia y reparación pendientes —con la réplica recurrente del abogado defensor aduciendo que crímenes como el de Paracuellos del Jarama ya fueron juzgados en la «Causa General» iniciada en 1940—, o de socavar la asimilación de la Ley de Amnistía española con la de punto final en Argentina, una de las bases del auto de Garzón (escenas III, VI y IX)⁵². Uno y otros van enmarcando los testimonios: de Emilio [Silva, presidente de la Asociación por la Recuperación de la Memoria Histórica, ARMH]⁵³, nieto del primer desaparecido en ser identificado por ADN tras su exhumación de una cuneta en el Bierzo y fundador de la ARMH (V); María [Martín López], superviviente de 81 años (VIII)⁵⁴; en la escena XIII se escuchan las palabras de Ángel [Rodríguez Gallardo], historiador y miembro de la Asociación Memoria Histórica do 36 (Pontereas) (XI), de Josefina [Musulén], nieta de un militante de la CNT asesinado, sobrina de una bebé robada y miembro de la Asociación para la Recuperación Histórica de Aragón, y Fausto [Canales], hijo de desaparecido y miembro de la Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica de Valladolid (escena XIII); el último testimonio, de Pino [Sosa], superviviente de 75 años y miembro de la Asociación de Memoria Histórica de Arucas (Canarias), conforma la penúltima escena (XIV)⁵⁵. El actor que encarna a Emilio será el encargado de iniciar la lectura en escena del epílogo del autor en la dramaturgia de Quirós.

Las funciones expositivas y pedagógicas de las palabras del Baltasar Garzón y su defensa (en el proceso y en la obra) se prolongan en los parlamentos de los testigos. La condición excepcional de este juicio —asumido por los querellantes de la causa contra los crímenes del franquismo como sustitutorio del que debió haberse celebrado y como instrumento para ubicar en el espacio público los relatos de vencidos y represaliados desde una memoria afectiva y afectada, en lo individual, y también la histórica en lo colectivo— llevó a una discursividad acordada en algunos de los testimonios. Así, Ángel Rodríguez Gallardo pactó con el abogado de la defensa, Gonzalo Martínez Fresneda, los puntos de su intervención para que, aunque no deviniera en una expo-



El pan y la sal (Raúl Quirós / Andrés Lima). Teatro Español, 2018.



Imágenes del teaser de *El pan y la sal* (Raúl Quirós / Andrés Lima). Teatro del Barrio, 2015.

sición técnica, si incluyera datos y etiquetas discursivas, como «plan sistemático», y dejara también constancia de la urgencia de abrir los archivos penitenciarios, de la policía y la guardia civil a historiadores como él y expertos judiciales para reconstruir la represión⁵⁶. Todo ello se traslada a la obra, junto a la reivindicación y visibilización del trabajo de largo aliento de las asociaciones de memoria histórica encarnado en representantes de diferentes generaciones y con vocación de transferencia a los más jóvenes. Estas peculiaridades del juicio, reforzadas por la selección de las intervenciones y ajustes en el texto de Quirós, provocan una suerte de territorio comunicativo, semántico y retórico sin destacadas inequidades entre los profesionales del derecho y buena parte de los testigos de la defensa. En su testimonio, Fausto responde airado a las preguntas de la acusación «Somos personas informadas y contamos con abogados». Ello contrasta con el foco recurrente que el documentalismo contemporáneo ha puesto en las desiguales relaciones de poder manifiestas en los procesos judiciales a través de las competencias lingüísticas y expresivas determinadas por la clase o el grupo social, como veremos en otras piezas que analizaremos después.

Como decíamos, la puesta en escena adoptó el modo de la lectura dramatizada. Derek Paget analizaba las connotaciones de la «*rehearsed reading*» como dispositivo escénico elegido por corrientes del teatro documental *verbatim* del siglo XXI abocado al compromiso y el activismo político⁵⁷. Destacaba Derek cómo el dispositivo enfatiza la condición de laboratorio-experimento de estas prácticas; y cómo las limitaciones estéticas —despojamiento escénico, la luz de ensayo y la actuación en clave menor— adquieren un valor ligado a la ética de una representación que transita del «estar por» (*standing for*) al «hablar por» (*speaking for*), resultando las presencias en marcadores de las ausencias⁵⁸. En *El pan y la sal*, no obstante, la elección de la lectura dramatizada redundaba en otras dimensiones aptas para el proyecto. El seguimiento del texto escrito por los actores amplifica la instancia del referente real (los documentos y su materialidad) y facticidad actual de la palabra; y la limitación del rango de actuación gestual y de movimiento se acomodaba a las constricciones propias de la escena judicial, con la habitual consulta de papeles por magistrados y partes. Esto se combinaba con la operación más significativa de la puesta en escena de *El pan y la sal* para que la obra deviniera en acto cívico-político y simbólico: la elección del elenco. Los cuerpos y las voces de grandes figuras de la escena y el cine españoles adquieren, en cierto modo, la condición de ciudadanos ilustres, y al mismo tiempo de representantes de todos, en

[55] En la causa testificaron otros miembros de Asociaciones de Memoria Histórica de diferentes territorios, como Manel Perona (ARMH de Catalunya), Antonio Solsona (Castellón) o Antonia Oliver (Mallorca).

[56] Puede verse al respecto su intervención el coloquio citado en nota anterior. Este punto, el de los archivos, era una de las reclamaciones a Garzón en la causa de 2006.

[57] Derek Paget, «Acts of Commitment: Activist Arts, the Rehearsed Reading, and Documentary Theatre» (*New Theatre Quarterly*, vol. 26, n.º 2, mayo 2010), pp. 173-193. El artículo se centraba en el trabajo del grupo Actors for Human Rights y piezas como *The Illegals*, 2008.

[58] Entre las contrapartidas y riesgos, Derek advertía la tendencia a la propaganda o a la predicación para la conversión.



El pan y la sal (Raúl Quirós / Andrés Lima). Teatro Español, 2018.

el acto de abrazar la causa de una memoria ejemplar y colectiva. Mario Gas leyó las palabras de Baltasar Garzón, Nuria Espert y María Galiana, el testimonio de María, Emilio Gutiérrez Caba y José Sacristán los de Ángel y Fausto respectivamente⁵⁹. Estas encarnaciones de la palabra operaban en una peculiar combinación de la abstracción, la colectivización del relato y la responsabilidad político-social de los discursos. En el tramo final se escuchaban puntualmente las voces originales, reales, grabadas cuyo volumen se alzaba al final de la obra hasta ocupar todo el espacio sonoro.

Cuando Hans-Thies Lehmann identificaba en el teatro documental de los años sesenta uno de los ejes de inflexión hacia el teatro posdramático, lo hacía enfatizando el cambio en la generación de la tensión dramática en escritura y puesta en escena de asuntos judiciales, procesos e interrogatorios respecto a las dramaturgias tradicionales. Ahora, decía, el suspense no se localizaba en el transcurso de los acontecimientos, en un mundo narrado y comentado de forma dramática, sino en una dimensión objetiva, mental y, en su mayoría, ético-moral⁶⁰. Carol Martin cifraba entre las funciones de la reactivación contemporánea del teatro documental la reapertura de juicios, la creación de relatos históricos complementarios y el vincular la autobiografía a la historia⁶¹. *El pan y la sal* constituye un ejemplar modelo de ello.

Algunos de los testigos de la defensa en este «Juicio de la Memoria Histórica» esperaban que, tras la obra teatral que les daba voz y palabra, lo hiciera también el cine. No fue así, al menos bajo la forma de un documental para la pantalla homólogo a la propuesta de la obra; esto es, que asumiera la materia prima judicial como dispositivo, mientras proliferaban otras múltiples formas, canónicas y experimentales, para rescatar la memoria y catalizar la postmemoria de la violencia y la represión ejercida por los sublevados y vencedores de la guerra civil. Tan sólo una pieza de nuestro corpus tendrá transposición cinematográfica, la que abordamos en el siguiente epígrafe.

2. Del duelo al retrato: *Ruz/Bárceñas* (Jordi Casanovas / Alberto San Juan, 2014) y *B* (David Ilundáin, 2015)

*Ruz/Bárceñas*⁶² fue la primera obra de teatro documento escrita por Jordi Casanovas, a quien podemos considerar el más conspicuo exponente, en nuestro país, en la autoría de piezas documentales para la escena con narrativas legales, con esta y las posteriores piezas *Port Arthur* (2015)⁶³ y *Jauría. Una ficción documental* (2019), que nos ocupará más adelante. Según expresaba el autor, la excepcional recepción por los espectadores de *Ruz /Bárceñas* —respuesta y éxito que se reflejó en las críticas y reseñas de las primeras funciones en prensa—, para una obra que «generaba un pacto completamente

[59] En las funciones en el Teatro del Barrio de 2015, el papel de Garzón fue para Antonio de Castro. Como indicamos en notas anteriores, Ginés García Millán interpretó al abogado de la defensa en 2018 y Tristán Ulloa en 2015, Alberto San Juan a la acusación y Ramón Barea a Emilio en 2018 y Pepe Viyela en 2015; el elenco se completaba con Gloria Muñoz leyendo el testimonio de Pino y Natalia Díaz, el de Josefina.

[60] Hans-Thies Lehman, *Teatro posdramático* (Murcia, CENDE-AC, 2017), p. 96.

[61] Carol Martin, «Bodies of Evidence», en Carol Martin (ed.), *Dramaturgy of the Real on the World Stage* (Nueva York, Palgrave Macmillan, 2010), pp.17-26.

[62] Fue la tercera producción del Teatro del Barrio, que abre sus puertas en diciembre de 2013, estrenada el 23 de mayo de 2014.

[63] Estreno: El Pavón Teatro Kamikaze (6 de marzo de 2019). Dirección: David Serrano. Producción: Kamikaze Producciones, Milonga Producciones, Hause & Richman Stage Producers y Zoa Producciones para El Pavón Teatro Kamikaze.



Ruz/Bárceñas (Jordi Casanovas / Alberto San Juan, 2014).

nuevo para el público, de códigos, de verosimilitud», constituyó una experiencia que le «abrió las puertas a una nueva teatralidad» que continuó en las siguientes⁶⁴.

En cada una de las tres obras, Casanovas explora diferentes modulaciones y estructuras dramáticas del teatro documental derivado de registros y actas de procesos legales: la *deposiatio* ante de juez Pablo Ruz del exesorero del Partido Popular Luis Bárceñas en la Audiencia Nacional el 15 de julio de 2013 como medio de desvelamiento y comprensión de los mecanismos, lenguajes y cosmovisiones de la corrupción política; el interrogatorio, en 1996 en el Centro Penitenciario de Risdon (Australia), realizado por los policías John Warren y Ross Paine a Martin Bryan, acusado de una masacre en Port Arthur (Tasmania)⁶⁵, con un rico tejido intertextual en la composición de escenas y personajes con los relatos clásicos de la ficción criminal y policial; y la dramaturgia estrictamente judicial construida desde las narrativas divergentes, apuntando con ello a las problemáticas epistemológicas de la construcción de la «verdad legal» que la tradición del *courtroom* o *trial* cinematográfico (ficcional y documental) ha explorado.

Ruz/Bárceñas se inscribe, política y estratégicamente, en ese «teatro histórico de urgencia» del que hablaba Juan Mayorga a propósito *Alejandro y Ana: todo lo que España no pudo ver del banquete de la obra de la hija del presidente* (Juan Mayorga y Juan Cavestany / Andrés Lima, 2003)⁶⁶ producida por Animalario, cuyos tono y objetivos de crítica sociopolítica del presente y pasado inmediato se prolongaría en los proyectos del Teatro del Barrio⁶⁷. Además, la boda de la hija de Aznar fue el escenario por el que desfilaron, ante las cámaras de televisión, de la prensa periodística y la rosa, todos los políticos y empresarios implicados en la «trama Gürtel», cuya investigación judicial, iniciada en 2009, descubre los primeros indicios de la existencia de una presunta contabilidad «B» del Partido Popular gestionada por Bárceñas⁶⁸.



B (David Ilundáin, 2015).

[64] Svetlana Antropova y Elisa García-Mingo, «El nuevo Pacto de Jordi Casanovas con el público: teatro-documento en España. Entrevista a Jordi Casanovas, dramaturgo y director del teatro» (*Pygmalion*, n.º 12, 2020), pp. 215-226.

[65] La pieza toma como materia prima la transcripción de la grabación del interrogatorio, realizado en julio de 1996, disponible en el portal de Wikileaks. Estos datos y las consecuencias que tuvo la masacre —la reforma del gobierno australiano, doce días después del crimen, de la ley de armas por la que se requisaron 700.000 armas, sin que se haya producido tiroteos masivos desde entonces— se ofrecían en voz en *off* al inicio y fin de la dramaturgia. Jordi Casanovas, *Port Arthur* (Madrid, Antígona, 2019).

[66] «Retrato del corrupto: ‘Alejandro y Ana’, la obra de teatro que destapó la trama Gürtel», *El Confidencial* (12/12/2014). Dio lugar a una pieza audiovisual, con dirección de Sandra Gallego y Lima y editada en DVD, que reinstalaba la obra en un salón de bodas real, el Lady Ana del madrileño barrio de Prosperidad. Está actualmente disponible en YouTube: <<https://www.youtube.com/watch?v=IzTKhyZZkYo>>.

[67] Como las producciones de Alberto San Juan *Marca España, cuando las ovejas miran al horizonte* (2011), *Autorretrato de un joven capitalista español* (2014) y *El rey* (2015).

[68] El juego con las comillas en B está en el texto de Casanovas. Jordi Casanovas, *Ruz/Bárceñas* (Madrid, Antígona, 2019).

Jordi Casanovas extrae de las 100 páginas de la transcripción del registro de la declaración de Luis Bárcenas en la Audiencia Nacional —acto en sede judicial de gran repercusión para la política y la opinión pública españolas, por las expectativas de que el extesorero «tirara de la manta» e implicara a los altos cargos del partido en el poder— la sección del interrogatorio del juez Pablo Ruz al acusado, dejando fuera las intervenciones del ministerio fiscal, las acusaciones particulares y la defensa⁶⁹. La estructura de la dramaturgia corresponde plenamente, pese a las necesarias reducción y reordenación del material original, a los objetivos de esta audiencia y, en especial, del magistrado: la fijación de hechos y fechas, la ratificación y clarificación de datos (nombres y cuantías), la dilucidación del volumen y la autenticidad de los documentos-evidencias (parte de ellos, filtrados a la prensa), para, en suma, determinar el *modus operandi* de la presunta financiación ilegal del Partido Popular y el pago de sobresueldos desde los años noventa. Así lo pone de manifiesto la segmentación en escenas: Las objeciones (ratificación o negación de las declaraciones anteriores), Los papeles, Las entregas, El método, Los nombres, Los nombres indescifrados, Las recogidas, Las donaciones finalistas / Cospedal⁷⁰ y Los sobresueldos. La composición de la última escena, «Su defensa final», opera un cambio sustantivo respecto a la temporalidad y lógica original del proceso.

En la vista real, el juez Ruz tuvo que interrumpir el acto, mediada la declaración, al haberle comunicado la Comisaría de la Audiencia Nacional filtraciones en las redes sociales imputables a alguno de los presentes. La dramaturgia sitúa la salida del magistrado de la sala en la escena final, deja solo a Bárcenas en el escenario quien se gira al público para interpellarlo con un monólogo conformado por las respuestas que el imputado había dado a su abogado defensor, Javier Gómez de Liaño. Al público —identificado ahora con el real presente en la *depositio*— se dirigirá también Ruz a su regreso para conminar al uso exclusivo de notas manuscritas. Tras ello, se reanuda el interrogatorio y en el diálogo antes del oscuro final se dice: «¿Sabe usted por qué se termina este sistema de caja “B”, o de contabilidad “B”?» [...] «Es que, disculpe, yo no sé si este sistema de contabilidad ha terminado. No lo sé». Con ello la obra sitúa su discurso en un escenario real de incertidumbre, abierto en lo político y lo judicial. El otro eje dramático-discursivo estaría en la coyuntura del personaje Bárcenas en aquel enero de 2013, internado en la prisión de Soto del Real desde hacía tres semanas —como informa la voz en *off* inicial de la dramaturgia— y sufriendo amenazas intimatorias, como denuncia en el monólogo, por el partido, cuyo abogado se había retirado de la defensa.

En la depuración lingüística y expresiva de los parlamentos originales y la reescritura de las alternancias en la palabra entre Ruz y Bárcenas predominan las frases cortas y un acerado ritmo que produce el efecto de un duelo, en el que no se lidia una derrota, sino el sometimiento o la soberbia del declarante dentro del teatro judicial. El director de la obra, Alberto San Juan, bien sintetizaba los efectos buscados:

Nos interesaba ver esa conversación porque es como una ventana que permite contemplar el paisaje completo: cómo funciona este sistema de convivencia del poder político y el económico. Hay algo de juicio popular; como ser testigos de lo que pasa de una manera más intensa. La gente se ríe porque flipa⁷¹.

La elección de los intérpretes, Manolo Solo y Pedro Casablanc, fue esencial para lograrlo y para componer la figura del magistrado, cuyas reacciones de perplejidad

[69] Sergio Vélez-Sainz identifica los cambios más significativos entre la transcripción de la grabación de la declaración —publicada en la web del diario *El Mundo*— y la escenificación —el texto aún no se hallaba publicado— en «En los alrededores del teatro documento: Animalario y Teatro del Barrio».

[70] María Dolores de Cospedal, entonces Secretaria General del partido.

[71] (*El Mundo* 16/06/2014).

ante la soltura del declarante son potenciales espejos de las del público⁷². La puesta en escena optó por el despojamiento y el minimalismo de un fondo negro —con proyecciones de rótulos previstos en la dramaturgia—, las sillas y la mesa que separa apenas a los actores. San Juan ha relatado cómo desestimaron caracterizar a Casablanc para acercarlo al de Bárcenas: «nos dimos cuenta de que era inverosímil si Pedro se maquillaba. Sin estar caracterizado, hay un rito laico en el que entra la gente; el teatro es convención»⁷³. También decidieron no imitar el tono agudo de su voz⁷⁴. Estas elecciones son coherentes con la preferencia de Casanovas por la composición interpretativa de los personajes en las obras documentales a partir exclusivamente del texto (por lo que se decantarán también en *Jauría*)⁷⁵, una opción —la de evitar el contacto de los actores con los sujetos o visionar grabaciones de ellos— que en el teatro legal defendieron los autores de *The Exonerated* (Jessica Blank y Erik Jensen, 2000-2002)⁷⁶. Es este un campo abierto a la creación dentro del documentalismo escénico en el que se juegan diferentes tomas de posición en lo ético y lo estético⁷⁷. El análisis de la adaptación cinematográfica de *Ruz/Bárcenas* nos permitirá profundizar en algunos de estos aspectos.

B, la película dirigida por David Ilundáin un año después del estreno de la obra, toma como base la dramaturgia original, pero introduce materiales de la transcripción de la declaración que quedaron fuera en aquella, por lo que representación de una hora de duración pasa a 75 minutos de metraje. En palabras del director de la cinta, el 40% del guion no estaba en la obra⁷⁸. Los primeros cuarenta y cinco minutos del filme mantienen en lo esencial (después señalaremos algunas diferencias) el texto original de Casanovas centrado en el duelo entre los dos personajes que son interpretados por el mismo elenco, Solo y Casablanc. El resto del metraje corresponde a los interrogatorios del fiscal (interpretado por Carlos Olalla), las acusaciones particulares —Enrique Santiago (Patxi Fraytez), José María Benítez de Burgos (Enric Benavente) y Gonzalo Boye (Eduardo Recabarren)— y el abogado de la defensa Javier Gómez de Liaño (Pedro Civera)⁷⁹. Toda esa parte hace que la película abunde en detalles y matices de la cultura, tosca y cutre, de la corrupción político-empresarial desvelados por los enfoques político-judiciales de las acusaciones particulares, en especial de la ejercida por Enrique Santiago en representación de Izquierda Unida, la Asociación Libre de Abogados, Ecologistas en Acción y la Asociación Justicia y Sociedad.

La introducción del nuevo material y los personajes forzó, señalaba Ilundáin, a reforzar el arco dramático de Luis Bárcenas. Nosotros diríamos, más bien, su retrato, en el marco de una puesta en escena constreñida a un único y reducido espacio que reproducía la topografía de las salas provisionales de la Audiencia Nacional, con parte de los letrados sentados junto a la prensa en el lugar asignado al público⁸⁰. Al retrato sirven diversos elementos que diferencian el filme de la obra. Los gestos, las miradas

[72] La dramaturgia incluye puntuales murmullos del público en la sala. La película si ofrecerá contracampos de reacción con risas abiertas en puntos de la declaración, como las menciones al ventrilocuo José Luis Moreno, aunque, según relataba Pedro Casablanc, de esto se habían reído muy poco los espectadores de las funciones. Véase sobre esto último, Alfonso Álvarez-Dardet, «El Teatro del Barrio revive el duelo entre Bárcenas y Ruz» (*El Público*, 23/05/2014).

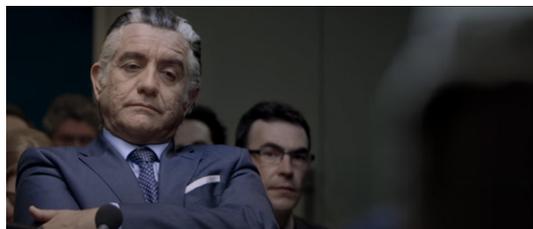
[73] (*El Mundo*, 16/06/2014).

[74] Alfonso Álvarez-Dardet, «El Teatro del Barrio revive el duelo entre Bárcenas y Ruz» (*Público*, 23/05/2014).

[75] San Juan, no obstante, aludía a la ausencia de archivo audiovisual de la declaración y al recurso a material gráfico existente para la preparación de la obra.

[76] Jessica Blank y Erik Jensen, «Notes on the Performance of the Play», en *The Exonerated* (Nueva York, Farrar, Straus & Giroux Publishers, 2003). Tuvo adaptación cinematográfica, producida por Radical Media, para la cadena CourTV en 2005, bajo los códigos de ficción y con actores como Susan Sarandon, conocida también por su activismo político.

[77] El estudio más completo hasta la fecha sobre la interpretación en el teatro documental es el de Tom Cantrell, *Acting in Documentary Theatre* (Londres, Palgrave Macmillan, 2013), que incorpora entrevistas a actores, directores y dramaturgos de referencia. En España, Lucía Miranda, cuyas obras documentales toman como principal base las entrevistas, se ubicaría en el polo opuesto, facilitando a los actores las grabaciones quienes reproducían, por ejemplo, en *Fiesta, Fiesta, Fiesta* (2017) las variaciones dialectales de las personas entrevistadas.



B (David Ilundáin, 2015).

y las acciones por los que Bárcenas interactúa con sus abogados —antes, durante y después de la declaración— construyen un perfil del personaje con diferentes matices, desde la autoridad con la que, a golpe de seña, pide los documentos al trato cariñoso y maternal que le dispensa su abogada defensora, signos vinculados su situación personal de potencial vulnerabilidad afectiva en prisión. En los minutos últimos de la película, el encausado se quita la corbata y entrega su alianza a la letrada antes de ser esposado por los policías que lo devolverán a Soto del Real tras las extenuantes horas de interrogatorio. En las respuestas a las partes, Bárcenas / Casablanc conforma un arco rico también en modulaciones, que no se reducen al cinismo o a la resignación: la cortesía seca con la que pide perdón a Benítez de Lugo de ADADE (Asociación de Abogados Demócratas por Europa), la chulería con la que precisa y corrige a Santiago / Fraytez o el memorable «me dio cariño» cuando este le interroga por las contrapartidas recibidas en un presunto acuerdo con el Presidente Mariano Rajoy. El segmento final de respuestas a su abogado —que Casanovas convirtió en clímax con el monólogo al público— aun siendo esencialmente el mismo en contenido adquiere, tras estas réplicas, el *pathos* de la resolución y conclusión del retrato de un hombre abandonado por los suyos, sometido en los últimos tiempos a una fuerte presión y que había estado a punto de hacer estallar todo, aunque finalmente no lo hiciera. Un primer plano pensativo de B condensa este cierre, remachado por la inserción, previa a los créditos, del archivo videográfico con las palabras de Rajoy en el Congreso de los Diputados: «Me equivoqué al mantener la confianza en quien no la merecería».

David Ilundáin señalaba que, a diferencia del método de trabajo con los actores para la obra, habían elaborado la composición de todos los personajes a partir del mayor conocimiento posible de los sujetos reales a los que interpretaban y del contexto, de lo que estaban en juego⁸¹. Es reconocible la caracterización de Casablanc en el peinado y el maquillaje, y su interpretación, como señalara la crítica, contrasta en su desbordada expresividad con la tensa contención de Solo⁸². La modulación de su voz imita el timbre que la escenificación de San Juan había evitado. A ello se suma, en pro de una representación naturalista, la reescritura de los diálogos que desdibujaba el estilo breve, conciso e incisivo del que los había dotado Casanovas al alargar los parlamentos e insuflarles la soltura y espontaneidad del habla.

[78] (*La Vanguardia*, 17/09/2015).

[79] La otra abogada de la defensa, María Dolores Márquez de Prado (Celia Castro), no interviene en el interrogatorio, pero la película le otorga un interesante papel en la construcción del personaje de Bárcenas. Renunció a su turno de preguntas Miguel Durán (Ramón Ibarra), letrado que representaba a Pablo Crespo, empresario y político del PP condenado después en el caso Gürtel.

[80] La Audiencia Nacional estaba en obras —como conocemos por las voces de periodistas que se escuchan al inicio de la película— y la declaración se realizó en una sala provisional, que la película recrea en otro sitio oficial. El rodaje se redujo a seis días por problemas de presupuesto y de permisos, filmando «un poco a escondidas», dice Ilundáin, por tratarse de un proyecto incómodo (*La Vanguardia* 17/09/2015). Se financió con una campaña de micromecenazgo.

[81] (*La Vanguardia*, 17/09/2015).

[82] Jordi Costa «La punta del iceberg» (*El País*, 18/09/2015).



B (David Ilundáin, 2015).

B constituye un filme liminal y excéntrico respecto a los parámetros de su potencial adscripción al documental o la ficción en el territorio audiovisual. El recurso a actores bien conocidos por el público y a una interpretación naturalista desplaza la película de un

virtual pacto espectadorial de naturaleza documental, dado que no se ajusta ni a los usos o convenciones del docudrama —con intérpretes desconocidos y en clave de figurantes— ni a las formas extrañadas y artificiosas con las que el documental creativo contemporáneo ha trabajado los cuerpos y voces de intérpretes profesionales. El proyecto, por su propia condición, dista de acomodarse a los paradigmas dramático-narrativos del cine de ficción al uso, y adopta una unidad de espacio y tiempo que le imprime una suerte de teatralidad a los ojos del espectador cinematográfico. No hay cesuras ni marcadores de elipsis temporales en un filme que condensa más de cinco horas del evento real, pero de ello deja constancia el dispositivo que Ilundáin elige para remitir al sustrato real, documental, de la cinta. Esta se abre y cierra con un metraje que simula, por su textura visual y timbre metálico, la grabación de una cámara de registro. Ofrecen las imágenes un plano general de la sala, en cuyo margen inferior figuran códigos de identificación administrativa y la fecha y hora: 15/07/2013, con inicio del registro a las 11:15:15 y fin a las 16:48:11. Este es el único guiño documentalizante en una película cuya planificación, con recurrentes planos de reacción del público, prensa, letrados y auxiliares, lima la aspereza y el rigor de la narrativa judicial con la que sus autores ensayaron una vía de cine político poco transitada después.

3. Narrativas divergentes, juicios mediáticos y violencia de género.

3.1. Regímenes escópicos y ecosistemas mediáticos.

De nens (2003), del entonces ya veterano cineasta Joaquim Jordà, constituye, para lo que nos ocupa, un filme esencial en la marcación de problemáticas sociales, políticas y epistémicas por las que había transitado y lo seguirán haciendo el documentalismo audiovisual. En *De nens*, un caso de pederastia en el barrio barcelonés de El Raval propiciaba una punzante reflexión sobre la paidofilia, la castración química de pedófilos y la historia social del entorno urbano de víctimas y acusados, que se retrotraía a los cambios políticos del país durante la transición de la dictadura a la democracia. Abordaba, también, el problema de la construcción de la verdad legal, las liturgias del teatro judicial y el papel de los medios de comunicación como *locus* del juicio paralelo⁸³.

El equipo de Jordà tuvo un acceso privilegiado a la sala para grabar los once días del juicio celebrado en Barcelona en 2001, también a las bambalinas. Las largas secuencias que *De nens* le dedica al proceso compartían con otros documentales de autor mencionados el visibilizar las relaciones de poder y la desigualdad ante la justicia derivada de la condición social de los diferentes actores intervinientes. La filmación daba cuenta de los usos del lenguaje, los gestos y la jerarquía distributiva de cuerpos y voces en el espacio, a la que hemos venido aludiendo. Ponía de manifiesto el menosprecio con que los letrados trataban a los encausados y los testigos, y la desidia y la



De nens (Joaquim Jordà, 2003).



[83] El caso estalló en 1997, hubo un primer juicio en estos años y un segundo, el filmado, en 2001. La sentencia dictada por la Audiencia de Barcelona condenó a 66 años de prisión a Xavier Tamarit y a 44 a Jaume Lli. Los otros tres procesados —padres de los menores que supuestamente habrían consentido o beneficiario económicamente de los abusos— fueron absueltos por falta de pruebas.

[84] La película tomaba como base el libro de Espada, *Raval: De l'amor als nens* (Barcelona, Anagrama, 2000). Respecto a la menor fuerza que en el film adquieren las escenas teatralizadas por la compañía La Vuelta a partir de los materiales del juicio, véase José A. Sánchez, «Teatro y disidencia en el cine de Joaquim Jordà», en Verena Berger y Mercè Saumell (eds.), *Escenarios compartidos: cine y teatro en España en el umbral del siglo XXI* (Viena / Berlín, Lit Verlag, 2009), pp. 133-150.

[85] La pieza partía de los casos reales de Bastian Bosse, un joven alemán de dieciocho años que, en 2006, dispara contra sus compañeros de instituto y se suicida tras haber anunciado su plan en internet; y de la austríaca Natascha Kampusch, que ese mismo año escapaba de la casa donde había vivido diez años secuestrada. Murga utilizó como fuentes el blog de Bastian, *faits-divers*, entrevistas de Natascha... La adaptación al castellano fue de Borja Ortiz de Gondra y dirigió la puesta en escena el propio Murgia, con un complejo dispositivo de proyecciones audiovisuales que evocan la omnipresencia de pantallas.

[86] Termina el monólogo interrogando(se) por la culpabilización exclusiva a los medios y sobre Herrero convertida en chivo expiatorio, en la bruja del cuento: «y han dicho, bruja, no debía haber filmado, han dicho, bruja, debía haber apagado la cámara, han dicho, bruja, las ha matado una segunda vez, por qué, por qué, porque queremos saber por qué. Nos gusta saber el peso que cada niña muerta» [...] «Nos gusta creer, necesitamos creer. Creer que es culpa de la cámara». Asistimos a la representación en la Sala Verde de los Teatros del Canal, y la hemos revisado por la grabación de la Unidad de Audiovisuales del Centro de Tecnología del Espectáculo del INAEM de la función del 2 de febrero de 2018.

[87] Rebautizada como *Operación Nenúfar. El caso Asunta* al integrarse en el catálogo de Netflix.

[88] Véase el artículo y la entrevista de Gonzalo de Pedro a Elías León Siminiani (*El País*, 17/05/2017). Disponible en <https://elpais.com/elpais/2017/05/17/tentacion-nes/1495015093_466655.html>

negligencia con la que se había instruido la causa y se desarrollaba el juicio. El testimonio experto de Arcadi Espada que recoge la cámara, denunciando estas desigualdades intrínsecas al sistema, sirve de vicario agente discursivo de Jordà en este segmento, cuya potencia cinematográfica reside en su naturaleza observacional —en contraste con el uso de otros dispositivos performativos, teatrales y situacionales habituales en el cine del director⁸⁴—. De hecho, el trabajo de cámara enfatizaba, como lo hiciera el primer cine directo en los años sesenta y a su estela la cinematografía posterior, la diferenciación entre la mirada de los medios y la del documental en proceso.

Los límites éticos de la información audiovisual y los mecanismos de los juicios mediáticos paralelos habían, no obstante, encontrado un punto de no retorno en la España de finales de 1992 con el conocido como caso Alcàsser: el secuestro, la violación, la tortura y el asesinato de tres adolescentes (Miriam, Antonia y Desirée) en esta localidad valenciana. La manera en que las televisiones —en especial, los programas *Quién sabe dónde* (TVE), presentado por Paco Lobatón, y *De tú a tú* (Antena 3), por Nieves Herrero— siguieron y cubrieron los setenta y cinco días de desaparición, la investigación hasta la localización de los cuerpos y la casi inmediata detención de los asesinos desató el debate sobre los límites deontológicos del periodismo audiovisual. En la adaptación para su estreno en Madrid en 2018 de *La tristeza de los ogros* (*Le Chagrin des ogres*, Fabrice Murgia, Bélgica, 2009) —obra teatral que transita entre lo onírico y lo real de dos crímenes con adolescentes como víctima y victimario⁸⁵— se integraba en la dramaturgia, como una de las «tres pequeñas historias» que jalonaban la trama principal, un texto con referencia explícita al caso y se proyectaba el *footage* televisivo con la reconocible presencia de Nieves Herrero. La maestra de ceremonias y narradora de la obra pronunciaba un monólogo entrecortado —con alternancia entre la voz distorsionada y la interpretación desgarrada— en torno al descubrimiento de los cuerpos, la llegada de los padres y las cámaras, cuya cobertura mediática se evocaba con frases como: «en la imagen filman el rostro de la madre, y filman los cuerpos de las niñas» [...] «Debían apagar la cámara, pero no lo hacen» [...] «Después de 65 [sic] días esperando, allí delante de la televisión, tenemos derecho a escuchar la voz de la madre, y no apagan la cámara. Pero yo sí quiero, señora Herrero, yo sí quiero, apagar la cámara. [...]»⁸⁶.

En ese 2018 —casi treinta años después de los sucesos— se terminaba de filmar la miniserie documental, producida por Ramón Campos y dirigida por Elías León Siminiani, *El caso Alcàsser* (Bambú Producciones para Netflix, 2019), tras la realización por el mismo tándem de *Lo que la verdad esconde* (Antena 3, 2017)⁸⁷. Esta apuntaba a la imparable ascensión del *true crime* en las pantallas españolas y atrajo la atención de la crítica por el interés de sus propuestas narrativas y audiovisuales, cuyos referentes se retrotraían a *The Thin Blue Line* de Morris⁸⁸. Murgia y Campos / León Siminiani recuperaban el caso —que, además de conmocionar a la opinión pública, marcó los imaginarios sobre la violencia sexual de toda una generación de mujeres— al tiempo que la academia lo estudiaba como ejemplar instancia de narración política, en tanto generadora del terror sexual en las mujeres, y de los mecanismos de poder social tras los crímenes machistas⁸⁹.

El caso Alcàsser hacía uso de los múltiples dispositivos que sitúan al *true crime* de autor como práctica relevante para la reflexión sobre las encrucijadas socio-epistémicas de la construcción de la verdad: la metanarración, derivada de los dispositivos performativos que practicara Leon Siminiani en sus documentales cinematográficos, que desvelaba el proceso de realización y de investigación; y los *reenactments* «en

vacío», con la guardia civil, forenses y testigos, o las comprobaciones sobre el terreno practicadas por los miembros del equipo. Ambos artefactos intensificaban la naturaleza construida y artificial de la representación y el estatus condicional de cualquier recreación de lo que ocurrió, dependiente de las diferentes versiones, teorías, de los hechos. El episodio 4 —«El juicio»— se construyó a partir de las 392 horas de grabaciones inéditas de las 49 sesiones matinales del juicio, celebradas entre mayo y julio de 1997 en Valencia, imágenes puntuadas por gráficos con la topografía jerárquica de la sala del tribunal. El material de archivo de las vistas se editaba, en un minucioso montaje paralelo, con el de los «juicios» mediáticos a los que se entregaban diariamente en



El caso Alcàsser (Elías León Siminiani, Bambú para Netflix, 2019).

horario vespertino dos cadenas de televisión dando pábulo a teorías conspiratorias⁹⁰. Ponía, así, de manifiesto los relatos divergentes que, sobre los indicios, pruebas y testimonios, se generaban en el espacio jurídico y en el televisivo; y el descaro con que algunos testigos declaraban lo contrario en la sala de vistas y en los platós. También los disensos en los peritajes policiales y forenses que daban lugar a tensos careos en sede judicial. La selección del material no evitaba al espectador los detalles más escabrosos del caso, por lo que sus autores han sido acusados de reproducir las lógicas escópicas del machismo de los programas de televisión que criticaban⁹¹. Porque la serie pretendía, con mayor o menor fortuna, inscribir la relectura del crimen en el marco de la violencia de género⁹².

El que en los años noventa fuera un estremecedor caso de crónica negra, un crimen común, en la segunda década del siglo XXI no podía sino contemplarse a la luz de la violencia de género sistémica en el contexto del progresivo reconocimiento, legal y social, de esta en España. En julio de 2016 una joven de 18 años había presentado una denuncia contra cinco hombres por agresión sexual, por una múltiple violación cometida durante las fiestas de San Fermín. El caso de «La Manada» provocó multitudinarias movilizaciones y una revisión de la jurisprudencia en materia de violencia sexual que ha concluido con la Ley Orgánica 10/2022 de garantía integral de la libertad sexual. Tres años después de la denuncia y uno tras el juicio que condenó a los agresores, se estrenaba la obra teatral *Jauría*. Compartía con la miniserie documental sobre Alcàsser lidiar con las narrativas derivadas en la dramaturgia intrínseca del juicio: un teatro en que acusaciones y defensas construyen versiones confrontadas y alternativas de lo que ocurrió, en ocasiones a partir de un mismo conjunto de evidencias y testimonios, un espacio donde se construye un tipo de verdad, la judicial, en cuyo seno están inscritas, como en un microcosmos especular, las lógicas sociales. Pero sus elecciones en la dramaturgia y la puesta en escena operaban precisamente a la contra del régimen escópico dominante en el *mainstream* audiovisual.

3.2. Narrativa divergente, testimonios y pruebas visuales en *Jauría* (Jordi Casanovas/ Miguel del Arco, 2019)⁹³

En el texto dramático, Jordi Casanovas indicaba: «Se recomienda NO usar ningún tipo de apoyo audiovisual grabado o de archivo. Se puede utilizar audiovisual siempre que sea filmación en directo. Se recomienda NO usar ninguna imagen de las personas

[89] Se acababa de publicar el libro de Nerea Barjola, *Microfísica sexista del poder. El caso Alcàsser y la construcción del terror sexual* (Barcelona, Virus, 2018).

[90] Canal 9 en el espacio «El juí del cas Alcàsser» y Telecinco en el programa «Esta noche cruzamos el Mississippi», producido y presentado Pepe Navarro.

[91] Véase la demoledora crítica de Nerea Barjola, explicando por qué se negó a participar en la serie: «Netflix y el caso Alcàsser: Una reflexión feminista sobre la teoría de la conspiración (machista)» (*Pikara Magazine*, n.º 7, 2019). Disponible en: <https://www.pikaramagazine.com/2019/07/alcasser-netflix-barjola/>

[92] Los rótulos finales reseñan la aprobación de la Ley Integral contra la violencia de género en 2004, el Pacto de Estado de 2017 de medidas de implementación de la ley y aluden al movimiento *MeToo*.

[93] Producción de Kamikaze Producciones, Milonga Producciones, Hause & Richman Stage Producers y Zoa Producciones para El Pavón Teatro Kamizaze. Se estrenó, en temporada, en El Pavón Kamikaze de Madrid, 6 de marzo 2019.



Jauría (Jordi Casanovas/Miguel del Arco, 2019).

[94] Jordi Casanovas, *Jauría* (Madrid, Antígona, 2019), p. 10.

[95] Puede verse un balance de ello —tanto de la desigual información sobre víctima y acusados como los estereotipos de los agresores— en Juan A. Ríos Carratalá, «Jauría, de Jordi Casanovas, una invitación a la reflexión y el asombro», en Ana Contreras Elvira y Guadalupe Soria Tomás (coords.), *A la sombra de las luces. Homenaje a Fernando Doménech* (Madrid, Fundación Universitaria, 2022), pp. 369-386.

[96] Aclaraba Casanovas, en entrevista, que esta parte extraía las respuestas a las preguntas más ortodoxas de la fiscal. Svetlana Antropova y Elisa García-Mingo, «El nuevo Pacto de Jordi Casanovas con el público: teatro-documento en España. Entrevista a Jordi Casanovas, dramaturgo y director del teatro», p. 224.

[97] La violación se cometió en mayo de 2016, crimen que será juzgado en 2019.

[98] Acota el texto dramático que cuatro de los cinco hombres acusados harán de abogados de la defensa y el quinto, de presidente, pauta que sigue la escenificación.

[99] La sentencia resultó en nueve años de prisión por «abuso sexual», absolviéndoles del delito de agresión sexual, con un voto particular abogando por la absolución. La ratificación confirma la misma condena, por «abuso sexual» con el agravante de «prevalencimiento», con dos votos particulares, que daban crédito al testimonio de la víctima y veían en las pruebas delito de agresión sexual. Las tipifica-

reales involucradas en el caso y en los interrogatorios»⁹⁴. La sugerencia resultaba en desiderata no sólo ética —de preservación y resguardo de las identidades— sino para lograr un espacio de suspensión y borrado temporal del bagaje de imágenes y relatos generados por los medios que el público llevaba consigo a la sala⁹⁵, aunque no pudiera hacerlo quizás con algunos de sus prejuicios.

La dramaturgia fragmentaba, reordenaba y reducía las declaraciones de la denunciante (ELLA) y de los cinco acusados (José Ángel P., Ángel B., Antonio Manuel G, Jesús E. y Alfonso C.) en la vista oral que se celebró, a puerta cerrada, entre los días 3 y 27 de noviembre de 2017. Toda la carga de la obra recae en la palabra, también cuando el texto describe un fragmento de la prueba visual principal del caso: los vídeos de la agresión, que la voz en *off* lee en la representación. A diferencia de las piezas anteriores de Casanovas que respetaban, con pequeñas licencias, el orden de las declaraciones, *Jauría* compone el texto con un montaje alternado de los testimonios de víctima y victimarios en el primer arco dramático, que reconstruye los acontecimientos desde los antecedentes a la agresión sexual y concluye con la detención de los encausados por la policía en Pamplona⁹⁶. Un segundo bloque se abre con la lectura de los mensajes de los chats, encontrados en sus teléfonos por la policía, que los acusados se habían intercambiado meses antes tras otra violación grupal en Pozoblanco (Córdoba)⁹⁷. Este segundo bloque representa el interrogatorio de la defensa a ELLA con breves intervenciones del presidente del tribunal, quien cierra la sesión por los ruidos del exterior que perturban la vista. Escuchamos en la representación las voces de las manifestaciones en apoyo de la víctima: «yo sí te creo». El tercer arco corresponde al interrogatorio del fiscal a José Ángel P. (nombre de pila que es sustituido en la representación por el apellido «Prenda»), con puntuales comentarios de los otros acusados, y, en este, la intérprete de ELLA asume el papel de la fiscal⁹⁸. Concluye con la solicitud de condenas del Ministerio Fiscal de 22 años y 10 meses de prisión para cada uno por agresión sexual.

A partir de ese punto, la voz en *off*, que informa de la sentencia del 26 de abril de 2018 —muy inferior a la solicitada por la fiscalía al no encontrar indicios de agresión— y de su ratificación por el Tribunal Superior de Justicia de Navarra el mes de diciembre, se alterna con la discusión en escena entre cinco jueces togados. El debate traslada al espectador las justificaciones de la sentencia y de los votos particulares en las dos instancias aludidas, con fuertes discrepancias⁹⁹. La dramaturgia las focaliza en la discusión sobre la prueba documental que otorgaba peculiaridad al caso: las grabaciones de vídeo y las fotos. Como en el caso de Rodney King, las acusaciones habían presentado las imágenes como elemento probatorio de cargo y las defensas, como un medio de prueba de descargo. Sobre las tablas, los togados se entregan a la

interpretación alternativa y opuesta de las imágenes, de lo que puede inducirse de ellas y su coherencia con los testimonios: la «ausencia de fuerza y vigor por la denunciante, que evoca una actitud de sometimiento y sumisión» y «en estos dos últimos vídeos está agazapada, acorralada contra la pared [...] expresó gritos que reflejan dolor»; o «no aprecio en los vídeos cosa distinta a una cruda y desinhibida relación sexual, mantenida entre cinco varones y una mujer, en un entorno sórdido, cutre e inhóspito [...] sin visos de fuerza, imposición, conminación o violencia» y «el modo en que se dirigen a ella a mí me sugiere que todos creen que ella participa en lo que están haciendo».

La movilización social en las calles que provocó el resultado del juicio se refleja en la obra con voces de los manifestantes en apoyo a la víctima en diferentes puntos. La indignación, teñida de estupor, se acrecentaba con la difusión por los medios de comunicación de los chats en el grupo «La Manada» de los agresores con sus amigos que la dramaturgia reproduce íntegros al final de esta parte, cuyos fragmentos más significativos —«Follándonos a una los 5. Jajaja. Todo lo que cuente es poco. Puta pasada. Hay video»— se escuchan previamente por boca de la fiscal. La última palabra en la obra la tiene ELLA.

La arquitectura descrita habilita un dispositivo dramático acorde con los mecanismos del testimonio legal: la repetición. Tres veces se relatará la violación, cuatro veces se discutirán las imágenes registradas del crimen. Jordi Casanovas relataba que el principal hallazgo en la escritura de *Jauría* radicaba en la construcción de una «narración divergente» en el primer bloque de la obra¹⁰⁰. Sin duda lo fue, no solo en términos de creación de una sobrecogedora tensión dramática —dado el objeto del relato—, sino lo hacía abrazando los modos que caracterizaban al teatro documental judicial reseñados por Carol Martin:

El drama de un juicio, al menos de los juicios estadounidenses, depende de la presentación de pruebas en forma de testimonios contradictorios [*conflicting testimony*]. El teatro documental se inspira en esta tradición judicial de narración contradictoria [*conflicting narration*]. Sus autores utilizan el archivo como prueba para crear una representación del testimonio; el público entiende lo que ve y oye como no ficción; los actores interpretan ostensiblemente al pie de la letra [*perform verbatim*]¹⁰¹.

El mecanismo de la narrativa «contradictoria», «discordante» o «en conflicto» enfrentaba al público de *Jauría* con los hechos depurando, abstrayendo, la esencia de la dramaturgia intrínseca del juicio real. Pero, además, como venimos argumentando —apropiándonos de la expresión de Casanovas, «narrativas divergentes»— también lo hacía con las lógicas de construcción de la «verdad» jurídica, epistemológicamente distintas a la de otros ámbitos¹⁰². Las frases muy cortas de la víctima y los victimarios se intercalan, se turman, se enzarzan, para describir las situaciones y las conversaciones previas a la agresión haciéndose patentes las discrepancias de los testimonios. La dramaturgia indicaba la ausencia de miradas entre ellos y ELLA en el cruce de palabras, que la representación respeta. La disposición del escenario desde el inicio mostraba seis sillas orientadas hacia el público, anticipando la ruptura de la cuarta pared habitual en el teatro documental que la obra adoptaba. Miguel del Arco —quien se enfrentaba por primera vez a un texto de esta naturaleza— imprimió un vertiginoso ritmo en la interpretación y la puesta en escena, coreográfico y musical. «Había que crear —comentaba el director— una partitura a partir de las dinámicas sonoras y las

ciones correspondían al Código Penal entonces vigente, que se modificara en 2022 eliminando el concepto de «abuso» y tipificando todos los delitos como la libertad sexual como agresión. Esta era la recomendación de la Comisión de expertos que se constituye tras la sentencia y ante la movilización social que provocó, como la dramaturgia recoge en tres segmentos de la voz en *off*.

[100] Svetlana Antropova y Elisa García-Mingo, «El nuevo Pacto de Jordi Casanovas con el público». Casanovas citaba como uno de sus referentes *Urtain* (Juan Cavestany / Andrés Lima, 2008), mención relevante porque, a pesar de que la obra construía un amplio arco temporal, a caballo entre la biografía y la crónica histórica, se acercaba en su arquitectura a la del retrato practicado por el cine documental desde los años sesenta, donde retazos y fragmentos (testimonios, documentos, etc.), a menudo divergentes, desisten de ofrecer una imagen cerrada del personaje.

[101] Carol Martin, «Bodies of Evidence», p. 20.

[102] Véase un análisis desde la filosofía del derecho en Jordi Ferrer Beltrán, *La valoración racional de la prueba* (Madrid / Barcelona / Buenos Aires, Marcial Pons, 2007), p. 24 y ss.

[103] Elisa García Mingo y Svetlana Antropova, «*Jauría*: el poder curativo y pedagógico del teatro. Entrevista a Miguel del Arco a propósito de *Jauría*» (*Anagnórisis. Revista de investigación teatral*, n.º 20, diciembre de 2019), pp. 451-470.

[104] Sobre los detalles de cómo Miguel del Arco trabajó con el escenógrafo Alesio Meloni y el «mago de la luz» Juan Gómez Comejo, remitimos a la entrevista de Elisa García Mingo y Svetlana Antropova, «*Jauría*: el poder curativo y pedagógico del teatro».

[105] Utilizamos el concepto de Charles S. Peirce, puesto en relación con la epistemología moderna de la ficción criminal en Umberto Eco y Thomas A. Sebeok, (eds.), *The Sign of Three: Dupin, Holmes, Pierce* (Bloomington, University of Indiana Press, 1983). Hemos abundado en ello en María Luisa Ortega, «Crímenes en el documental expandido».

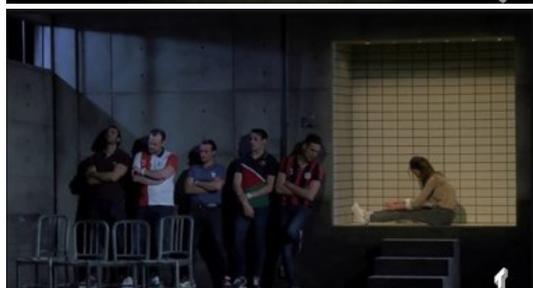
del movimiento [...] un ritmo casi musical para enhebrar unos fragmentos con otros [...] una partitura con un texto a priori anti teatral», donde los cuerpos, como el de los músicos de un cuarteto de cuerda al interpretar sentados en sus sillas, se movieran y contagiaban unos a otros¹⁰³.

El punto álgido de esta estrategia narrativa se alcanza en la violación, y la escenificación es la que diverge ahora de las palabras. La escena del crimen se abstrae en un cubículo —de similares dimensiones al original en un portal— situado al fondo del escenario en el que las acciones físicas de los actores, constreñidas al reducido espacio, se modulan al ritmo de las versiones contrapuestas, alternativas, de los hechos, pero sin reproducirlas en un modo ilustrativo de corte realista. La interpretación corporal extrae la esencia de la agresión sexual tipificada legalmente «por la intimidación ambiental» en la que la víctima valora como inútil cualquier resistencia. La representación contradictoria, así, las versiones de los agresores, respecto al consentimiento, participación y disfrute, al dibujar a una mujer cercada, cercenada en sus movimientos, sometida, cuyo cuerpo se zarandea para terminar inerte cayendo al suelo. No hay énfasis ni efectos escénicos en estas acciones que se desarrollan bajo una luz clara con foco cenital sobre ELLA¹⁰⁴. La obra abría el campo de posibilidades de la inferencia abductiva¹⁰⁵ respecto a lo que pasó antes, durante y después de la agresión para enfrentar al espectador a la incertidumbre enunciativa de la verdad, la mentira, el olvido y el autoengaño propia de

la naturaleza performativa del testimonio. Pero al mismo tiempo la dramaturgia, la puesta en escena y la dirección de actores remarcaba los rasgos psicosociales y culturales de los agresores y la indefensión de la joven sometida a una doble violencia que la intimida y acorralla, el día de autos y en las jornadas del juicio.

Una vez narrados los hechos y tras el monólogo de ELLA culpándose de lo ocurrido y describiendo el infierno personal en que se sumió mientras intentaba recuperar su vida, el cubículo se convierte en la segunda parte en el estrado del juez, funcionando, señala Del Arco, «como metáfora de revictimización»¹⁰⁶. El segundo bloque de la obra se orienta hacia la reproducción social de la violencia patriarcal en el espacio judicial, manejando la reiteración y la redundancia informativa, también la escénica, cuando los cinco togados y ELLA entran al cubículo mientras los letrados de la defensa la interrogan sobre la violación. La dramaturgia revelaba, al hacerse eco de la técnica y retórica del interrogatorio, los micromachismos y la misoginia del sistema social, que ponía en cuestión la «versión» de los hechos y «percepción» de la situación de ELLA, no por las pruebas, sino al demandar una exposición de detalles personales (manejados como indicios), que no fueron exigidos a sus agresores, con el fin de socavar su credibilidad y arrojar sombras sobre el sexo no consentido.

Miguel del Arco pidió a los actores, en esta escena, vehemencia al preguntar, que la acecharan sin tregua «no la dejéis pensar. Que no haya espacio entre su respuesta



Jauría (Jordi Casanovas/Miguel del Arco, 2019).

y vuestras preguntas». Describía admirablemente bien el proceso de hallazgos en los ensayos —como el grito de María Hervás—; el método de convertir la sala de ensayos un lugar seguro para «que las funciones puedan ser peligrosas»; y los resultados del arte de la repetición que hace que «lo que ayer era imposible, física y emocionalmente, sea posible al día siguiente, y al siguiente sea afinado para que pueda llegar al espectador»¹⁰⁷. La tercera parte, con el tono muy diferente de la fiscal, incide en el retrato de los agresores, con matices entre ellos, a través de la actitud en las respuestas y las reacciones a las preguntas, sin un ápice de culpabilidad, que percibían todo como algo «normal». Aunque en la representación, el sollozo de Jesús E. al relatar el adiós a la joven roza la compasión.

El director relataba también, en la prolija entrevista que vinimos citando, lo que buscaba en la obra: estar con la víctima y al mismo tiempo comprender —no justificar— a los agresores, tratar de entender por qué actuaron así y cuánto de la Manada hay en «cada uno de nosotros». Casanovas recordaba detectar en sí mismo prejuicios al leer inicialmente la declaración¹⁰⁸. En el programa la obra se publicitaba de la siguiente manera:

Una ficción documental a partir de un material muy real, demasiado real, que nos permite viajar dentro de la mente de víctima y victimarios. Un juicio en el que la denunciante es obligada a dar más detalles de su intimidad personal que los denunciados. Un caso que remueve de nuevo el concepto de masculinidad y su relación con el sexo de nuestra sociedad. Un juicio que marca un antes y un después¹⁰⁹.

El caso marcó, efectivamente y como hemos señalado, un punto de no retorno en la sociedad española y la obra funcionaba como un espejo puesto ante los espectadores —especialmente masculinos— de los micromachismos tatuados socialmente¹¹⁰. Pero matizaríamos sobre el hecho de que esta dramaturgia y su representación de acceso o expresión a la interioridad de los sujetos. Como hemos intentado mostrar, la palabra y la expresión de la subjetividad están constreñidas, dado el registro documental, por la normas y rituales del juicio; y la naturaleza performativa del testimonio entraña una pragmática enunciativa y actancial que no siempre desvela (por los intereses jurídicos de las partes) una unicidad mental o emocional del sujeto. Las discusiones de los jueces sobre las pruebas visuales exponían un amplio y complejo campo: desde la interpretación de las imágenes —territorio en que lo jurídico y la cultura visual se entrelazan sin solución de continuidad— a los prejuicios machistas de los letrados respecto a qué gestos y palabras denotan el consentimiento. Precisamente en esto reside la potencia de *Jauría*, que fuerza al espectador a un exigente ejercicio de discernimiento y toma de posición constantes. Constituye, por ello, una ejemplar, rigurosa y demoledora expresión del documentalismo contemporáneo abocado a contraponer la complejidad al maniqueísmo simplificador de los discursos mediáticos y a la exaltación de los afectos individuales que han amparado las perversas lógicas de postverdad¹¹¹. De ahí también la dimensión ética y a la postre política que no pasa necesariamente por la compasión, la empatía o el pleno discernimiento de lo que está en juego.

Cuando vimos la función en el Kamikaze Pavón, se hizo un profundo silencio al final, como si el aplauso pareciera impropia respuesta. O quizás sentíamos la necesidad de dejar a María Hervás tiempo para salir de la suerte de trance, del estremecimiento provocado por haber dado su cuerpo y voz a ELLA¹¹². Los actores se fundían en un abrazo dando la espalda al público. En los largos aplausos y ovaciones con el público puesto en pie el rostro de la actriz aún acusaba la conmoción.

[106] Elisa García Mingo y Svetlana Antropova, «*Jauría*: el poder curativo y pedagógico del teatro».

[107] Elisa García Mingo y Svetlana Antropova, «*Jauría*: el poder curativo y pedagógico del teatro».

[108] «El nuevo Pacto de Jordi Casanovas con el público: teatro-documento en España. Entrevista a Jordi Casanovas, dramaturgo y director del teatro», p. 220.

[109] Tomado del programa de la obra disponible en: <<https://teatrokamikaze.com/programa/jauria-2/>>

[110] Juan A. Ríos Carratalá, en la citada reflexión sobre la obra —«*Jauría*, de Jordi Casanovas, una invitación a la reflexión y el asombro»—, concentra sus únicas dudas en la construcción del personaje de Ella, por lo que espectadores como él echaron en falta: antecedentes —personales, familiares, educativos, amistades— para «balizar el camino hacia ese portal sin descartar el sinsentido», y comprender los «motivos que la llevaron a protagonizar una situación que era potencialmente peligrosa para cualquier mujer sola y con 18 años». Sus palabras son eco del machismo de los letrados recogidos en la obra sin caer en la trampa de su reproducción; pero también del «terror sexual» que el tratamiento mediático de casos como el de Alcàsser reinstauraron para cercenar la libertad de las mujeres. De ahí los eslóganes que se escuchan hoy en las manifestaciones feministas: «sola, borracha, quiero llegar a casa».

[111] Véase la acertada y sucinta descripción que ofrece Jorge Luis Marzo del *modus operandi* de la postverdad, al manejar los efectos y los afectos de la autenticidad, sinceridad y proximidad en *La competencia de lo falso. Una historia del fake* (Madrid, Cátedra, 2018), p. 27.

[112] Hemos refrescado nuestras impresiones de la función, y tomado como base para el análisis, la grabación de 29 de marzo de 2019 disponible en la Teatroteca del INAEM.

4. Corrosiones de la palabra y la imagen: *Sumario 3/94* (Vicente Arlandis, 2017) y *El jurado* (Virginia García del Pino, 2012)



Nadar (Carla Subirana, 2008).

Joaquim Jordà pensó inicialmente impregnar del estilo del cine negro americano su abordaje del crimen de El Raval. Sustituyó el enfoque al descubrir la dramaturgia intrínseca del juicio, como mostraba la cita con la que encabezábamos este texto. Años después, su discípula Carla Subirana rendirá homenaje al maestro recientemente fallecido recuperando la idea. Lo hará en *Nadar* (2008), un documental en que la directora hibridaba las narrativas del *thriller* y del filme performativo en prime-

ra persona al investigar la historia de su abuelo, fusilado en 1940 por el atraco a una zapatería. La lectura de las actas policiales de la instrucción y el juicio sumarísimo, que resultó en cuatro condenas a muerte, generaba recreaciones en blanco y negro a la manera del *film noir* cuyo valor referencial se movía entre la literalidad de los documentos, los paisajes mentales de los autores del sumario y la imaginación poética de la cineasta. Era el mismo Jordà quien, en sus charlas filmadas con Carla, interpretaba los datos y las pruebas producidos por sistema judicial franquista con una explicación alternativa: en aquellos años, los grupos de resistencia al régimen habían utilizado el atraco para financiar sus acciones políticas¹¹³; y la manera en que los documentos se expresaban, así como la condena, apuntaban a la hipótesis más que probable de que su abuelo hubiera formado parte de uno de ellos.

Vicente Arlandis trabajaba en *Sumario 3/94* un proceso que marcó su historia familiar: el enjuiciamiento y condena a su padre por asesinato, que lo llevó a prisión por más de trece años. Los vídeos que en la pieza escénica mostraban las interacciones del autor y su progenitor comparten signos y estéticas con la gran avenida del documental cinematográfico contemporáneo que podemos adscribir al retrato familiar, que ha transitado por múltiples modos en la exhumación del trauma¹¹⁴. Al igual que en algunos de estos retratos cinematográficos, *Sumario 3/94* evidenciaba también la distancia entre la generación de los padres (cuasi analfabetos) y la de los hijos, trabajadores culturales (precarios), cuyos proyectos y forma de estar en el mundo aquellos no entienden. El proyecto de Arlandis —una pieza escénica y una novela «no creativa»— lo hacía desde la transcripción y reordenamiento del sumario por el que se condenó a su padre, gesto inédito, hasta donde alcanzamos a recordar, en esta tradición cinematográfica, para romper también todas las convenciones del *verbatim* en la escena. Como lo hacían en cierto modo la lectura y reinterpretación (verbal y cinematográfica) de los atestados en el film de Subirana, el trabajo de Arlandis visibilizará el papel de la mediación lingüística de los agentes del sistema legal en la «traducción» de las declaraciones y las pruebas testificales, para señalar, en este caso, la inequidad epistémica ante la justicia marcada por la clase social y visibilizada en el lenguaje.

Los casos hasta ahora analizados ejercen su crítica eligiendo procesos y delitos cuya tipificación legal lo propicia, en la media en que están asociados violencias de masas y sistémicas o culturas de la corrupción política. También ha transitado nuestro recorrido por formas narrativas y estéticas enraizadas en tradiciones y convenciones reconocibles. Terminaremos con dos piezas que no se acomodan ni ajustan a lo uno ni a lo otro. Los crímenes y su enjuiciamiento no son elegidos por su «ejemplaridad» histórico-social, y parecieran pertenecer a la sordidez del crimen común. Adoptan

[113] De ello había hablado Jordà, para un periodo histórico posterior, en *Veinte años no es nada* (2005).

[114] Sobre el retrato familiar dentro del documental autobiográfico, remitimos a la investigación psicológico-cinematográfica de Noemi García, *Una casa. El retrato familiar en el cine documental: infancia, trauma, memoria y narración*. Tesis Doctoral, Universidad Autónoma de Madrid, 2021.

lenguajes experimentales —en lo escénico-textual y lo cinematográfico— para expresar la indignación ante la injusticia sistémica de los procesos legales o la perplejidad e incertidumbre sobre cómo situarse ante ellos. Las hemos integrado en un mismo epígrafe interpretativo porque ambas apuestas corren formas, narrativas y estructuras —eluden cualquier progresión dramática, incluida la dramaturgia judicial, cuyas tramas narrativas ponen en crisis en el sentido literal y conceptual—, y también los materiales: Arlandis, la palabra y el cuerpo en escena; Del Pino, la imagen. Es también la única asociación de nuestro corpus en que pieza escénica y cinematográfica comparten también la identidad actancial. *Sumario 3/94* exponía en escena el cuerpo y la voz de tres víctimas: el condenado, su mujer y su hijo.

4.1. *Sumario 3/94*

Sumario 3/94 (2017) es, como decíamos, un proyecto de naturaleza transmedial compuesto por una pieza escénica y una novela «no-creativa», coescrita por Vicente Arlandis y Miguel Ángel Martínez, cuya edición se financió por micromenazgo¹¹⁵. Este proyecto en dos formatos trabajaba a partir de los seis volúmenes del sumario completo del caso —que incluían diligencias, cartas, informes, fotografías...— que condujo a la condena de Vicente Arlandis Ruiz. «A través de ambos artefactos pretendemos —afirmaban los creadores— revisar la historia que hasta el momento había sido contada solamente por la institución de la justicia. Ahora la contamos nosotros»¹¹⁶.

Vicente Arlandis hijo resume la historia con estas palabras:

El 25 de junio de 1994, mi padre Vicente Arlandis es detenido por la Guardia Civil acusado de asesinar a María Lidia Bornay, una señora de 84 años, vecina nuestra. Él mismo había denunciado su desaparición unas horas antes, extrañado de que María Lidia llevara varios días sin contestar a sus llamadas. Debido a su avanzada edad y también a que padecía Alzheimer, a mi padre le preocupa que le hubiera podido pasar algo dentro de su vivienda. Cuando aparece el juez y abren la puerta, encuentran el cuerpo de la mujer desangrado, con numerosas heridas de arma blanca y la casa totalmente desordenada. Mi padre fue desde el primer momento uno de los sospechosos principales, hizo más de cinco declaraciones a la Guardia Civil tratando de explicar qué había hecho el día del asesinato, narrando dónde y con quién había estado, y en cada una de ellas expuso unos hechos diferentes. Después de numerosas declaraciones de vecinos y testigos y diferentes diligencias realizadas por el juzgado, los forenses y la policía, mi padre, junto a dos personas más, es detenido y acusado de homicidio. Tras cinco años de juicios y recursos, es condenado a 29 años, 6 meses y 1 día de cárcel. Cumplió condena en varias prisiones del Estado y estuvo encarcelado durante 13 años, 7 meses y 10 días¹¹⁷.

La novela —escriben Arlandis y Martínez en la contraportada— puede leerse como «una novela policial, y, como artefacto narrativo, pone en evidencia y la vez contesta la trama narrativa de la justicia». Se construía, continuaban, a partir de «un juego de apropiación, selección, transcripción, corta-pegar o recontextualización de los textos que formaban el sumario». En el uso de todas estas las expresiones —incluida «no creativa» que tomaban de Kenneth Goldsmith— resonaban las acciones y consignas del último conceptualismo de la poesía americana, pudiendo verse en ella una

[115] La pieza escénica es una producción de los Festivales TNT y BAD, que se estrenó el 29 de septiembre de 2017 en la sala María Plans (Tarrasa) dentro del Festival TNT Noves Tendències. Asistimos a la representación en la Casa Encendida el 26 de enero 2018 a las 22:00 horas, y hemos recurrido, como apoyo al análisis, a la grabación, de esta misma función, disponible en <<https://vimeo.com/261734725?from=outrouto-embed>>. La novela se publicó en un extenso volumen acompañada de un conjunto de textos críticos. Vicente Arlandis y Miguel Ángel Martínez (eds.), *Sumario 3/94. La historia judicial de Vicente Arlandis* (Segovia, La uña RoTa, 2017) En noviembre de 2024, con este artículo en fase de corrección de pruebas, Vicente Arlandis y el director Abel García Roure presentan en el Festival de Gijón el largometraje documental *Sumario 3/94*.

[116] Tomado de: <<https://vicente-arlandis.weebly.com/sumario.html>>

[117] Texto que acompaña a materiales audiovisuales del proyecto. Disponible en: <<https://vimeo.com/223161524>>. En el sumario y la novela, se enmascaran los nombres reales. En la novela, María Isabel Picó Moltó se adopta como nombre de la víctima.

de sus «mutaciones periféricas»¹¹⁸. En el acto primero de la obra escénica, Arlandis leía el poema-collage que había compuesto con las palabras de la sentencia (que escucharemos después en la voz grabada de su padre y también en el acto IV), cuya inteligibilidad solo se cifra sus operaciones constituyentes. Sin embargo, la novela seleccionaba y ordenaba los diversos materiales policiales y judiciales del sumario en una trama, en un relato comprensible, de once capítulos: El cuerpo; La víctima; El testigo (I). La prueba de cargo; La detención; La coartada; La policía científica; Testigo (II). El historial penal; El juicio oral; y La sentencia. El epílogo transcribía la escueta comunicación, del 2 de agosto de 2012, que acompañaba el certificado de liberad por cumplimiento de la condena, que la pieza escénica evoca con la inserción de la grabación de la salida de la cárcel. Con ello, no pretendían, afirmaban los autores, denunciar las contradicciones o las irregularidades del caso (aunque todo apuntaría a la inocencia del condenado), sino llamar la atención sobre los factores sociales y culturales que entran en juego en todo proceso judicial.

Tomaban para ello el concepto de «trama narrativa de la justicia» de los trabajos de Raquel Taranilla, cuyo detallado análisis del sumario original (3/94 de la Sección Tercera de la Audiencia Provincial de Alicante), incluido en el volumen junto a la novela, terminaba:

Está muy lejos de la capacidad de este estudio determinar si Arlandis mató o no a su vecina. Sin embargo, recurriendo a las herramientas que proporciona la lingüística, resulta posible mantener que la construcción del relato de los hechos probados que le llevó a prisión es fruto de una actividad discursiva en la que se ha privilegiado una versión de los hechos, en su perjuicio evidente¹¹⁹.

Taranilla analiza cómo se había materializado en este, a la vista del sumario, el hacer de nuestro sistema jurisdiccional por el que el proceso judicial, llamado a penar el delito, ensambla los relatos parciales sobre los hechos que, en su contradicción, hacen emerger un relato de hechos probados. El estudio de los relatos del caso mostraba que el proceso a Arlandis estuvo marcado por una investigación que sobreprotegió la validez de pruebas condenatorias y ninguneó datos beneficiosos a la presunción de inocencia; que la declaración voluntaria de una de las vecinas condicionó el resto de los discursos, fundando rumores que contagiaron al resto de los testimonios; que, como todos los procesos, este chocó con la «tragedia epistemológica» de *Rashomon* para acabar en una solución de urgencia a un enigma irresoluble; que esta se materializó en el relato del juez instructor (seguido por la fiscalía), el del robo con violencia, cuya verosimilitud reside en nuestro conocimiento del mundo y las expectativas comunes respecto a una escena del crimen como la descrita; y como pesó, en la práctica de la ratificación de las declaraciones, la transcripción por voz interpuesta de los autores del sumario —policías, secretarios judiciales y jueces— que borrarían potenciales contradicciones, vacíos y errores, además de construcciones lingüísticas capciosas que orientaban las informaciones hacia ciertas conclusiones¹²⁰.

Con este encuadre teórico, Miguel Ángel Martínez exponía las líneas maestras de la novela, cuyas operaciones no distaban de aquellas por las que el fiscal y el juez compusieron un relato coherente, que no verdadero, pero ellos las hacían visibles desde el principio. Organizaban y rotulaban con paratextos capítulos y epígrafes. Exponían las declaraciones de los testigos como un coro de voces por momentos indiscernibles, que reproducían lo que habían oído como vivencia propia, lo modi-

[118] María Salgado, «La escritura no creativa de Kenneth Goldsmith y la ola conceptualista», en Vicente Arlandis y Miguel Ángel Martínez (eds.), *Sumario 3/94*, pp. 453-461.

[119] Raquel Taranilla, «De la construcción de la verdad judicial (Consideraciones lingüísticas a la luz del Sumario 3/94)», en Vicente Arlandis y Miguel Ángel Martínez (eds.), *Sumario 3/94*, pp. 415-447, p. 447.

[120] Resaltamos solo las líneas centrales del magnífico análisis de Raquel Taranilla, cuya lectura recomendamos vivamente por cómo ilumina algunas de las reflexiones y argumentos que intentamos desplegar en estas páginas.

ficaban o lo proliferaban, se corregían, desdecían o reafirmaban en lo dicho anteriormente —más bien, de lo que decían las transcripciones de la Guardia Civil—. Evidenciaban el lenguaje estereotipado de la burocracia policial y judicial, que se separa de los registros coloquiales y vulgares de la lengua como no lo hacen otros lenguajes especializados, porque al mismo tiempo que incorporan el habla real, la bloquean, la filtran, la destilan. Distribuían a los personajes por sexos, procedencias, ideologías, edades, razas y, sobre todo, clases sociales con sus formas de hablar en la España de los años noventa; personajes a los que cruzaban y encontraban en diferentes situaciones. El archivo del sumario conservaba también las cartas dirigidas al juez que Vicente Arlandis escribía a mano, y su hijo «pasaba a limpio», transcribía, reescribía, a máquina¹²¹.

Vicente Arlandis presentaba la obra de teatro con las siguientes palabras:

Este proyecto pretende construir una nueva historia y una nueva versión de los hechos. [...] Partir de la frialdad y la supuesta objetividad del relato judicial y hacerlo estallar en mil pedazos. Y rescatar nuestra historia a nuestra manera. Este proyecto pretende construir, quizás, una nueva inocencia. No tanto la que decretaría la institución judicial (que todavía hoy seguimos reivindicando), sino la inocencia que podría materializar (renovar, ampliar) el hecho escénico¹²².

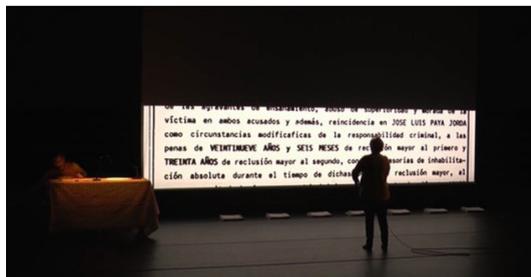
[121] Miguel Ángel Martínez, «Sumario 3/94: una 'novela de lenguajes' y una puesta en común», en Vicente Arlandis y Miguel Ángel Martínez (eds.), *Sumario 3/94*, pp. 471-482.

[122] Disponible en: <<https://vimeo.com/223161524>>.

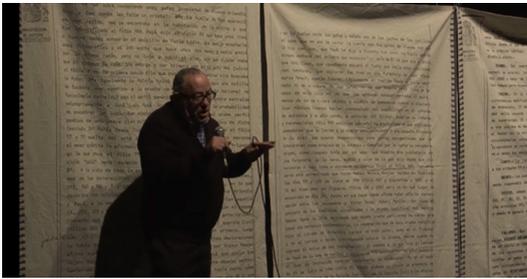
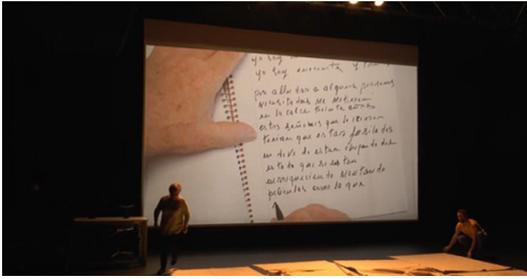
«Nuestra historia a nuestra manera», porque en ella ponen el cuerpo y la voz el hijo (de 17 años en 1994), el padre y la madre reinstaurando la palabra, hablada y encarnada, y mostrando la manera en que la creación y la vida pueden encontrarse. En el arranque, Vicente hijo introducía el proyecto, la historia y la clave: la culpa del lenguaje de una maraña de textos —de la policía, testigos, abogados, fiscal, juzgado, Instituto Nacional de Toxicología, médicos forenses, del informe dactilar, del Defensor del Pueblo, de la Casa Real...—.

La proyección de las partes de la sentencia pauta, con sus ordinales, determinadas cesuras de la pieza, apoyadas en los negros. Dolores (Recuerda) comienza la lectura de «1. Antecedentes del hecho»: «adolescentes con pecho», bromea el hijo; «no, antecedentes con hecho», se corrige la madre. Vicente se sienta junto a ella, «vamos allá», la anima. Mientras Dolores prosigue a duras penas con la tarea de lectura, cuyos errores evidencian su precaria alfabetización y la incomprensión de las palabras que llevaron a su marido a la cárcel, Vicente acompaña con una coreografía de movimientos repetitivos y espasmódicos, corroe la escucha —cuando se pasa a «2. Fundamentos de Derecho»— con ruidos bocales, balbuceos, y distorsiona, hace reverberar, el sonido del micrófono con el que su madre lee, ahora de la pantalla, la «3 Parte expositiva» hasta ahogar la voz.

La copresencia escénica de padre e hijo está jalónada y mediada, en el centro de la obra, por grabaciones



Sumario 3/94 (Vicente Arlandis, 2017).



Sumario 3/94 (Vicente Arlandis, 2017).

sonoras y vídeos —en ocasiones pixelados, de imagen precaria— que retratan a Arlandis Ruiz en el oceanográfico o fumando en silencio, mientras lo escuchamos hablar de sus gustos por la ciencia ficción, de astronomía, del tiempo en prisión; oímos también el tango *Volver* por Gardel en uno de ellos. También desvelan claves del proceso de creación y de negociación, desacuerdos sobre cómo representar esta historia o el tanteo respecto a los artefactos escénicos y discursivos a utilizar: «no dice ná», responde el padre cuando el hijo pregunta por el poema que le ha hecho leer, misma tarea que le impone con la frase «salirse del marco narrativo que impone la lógica judicial». Arlandis Recuerda en escena puntúa tocando la armónica, cuyo sonido manipula en la mesa de mezclas, y repite el poema. En la última escena —mientras extienden y pliegan las grandes telas con la sentencia inscrita que han trasteado y trajinado por los cuerpos— la pantalla proyecta el vídeo que muestra la mano del padre escribir una y otra vez en el cuaderno «soy inocente», y «tonto por...» que sigue con un texto plagado de faltas de ortografía.

A Vicente Arlandis Ruiz le hubiera gustado ver representada la historia de esta injusticia, dice en una de las conversaciones grabadas con su hijo, en una película realista con dos guardias civiles como villanos, quizás con ciertos toques de melodrama —a la sazón, este fue el tono que adoptó ante el juez para conmovérselo¹²³—. O a la manera del *El Conde de Montecristo*, que

relata en uno de los vídeos. Cuando termina el andamiaje escénico compuesto por Arlandis Recuerda, Arlandis Ruiz toma el micrófono y, delante las telas colgadas con las páginas de la sentencia, se dirige al público para contar la historia a su manera: «esto es un hecho triste, real. Esto fue una película montada [...] El Supremo tira esta película y monta otra [...] Tengan cuidado con la Guardia Civil». Se resarce así de los juegos conceptuales y formales, del humor corrosivo que el hijo imprime a la representación. «Compren el libro del niño, que ahí está todo», dice antes de los saludos.

El jurado (Virginia García del Pino, 2012)

Para el que fuera su primer largometraje, *El jurado*, Virginia García del Pino logra acceso a un juicio por asesinato con jurado popular de nula trascendencia mediática ni interés para la prensa¹²⁴. Lo hace tras haber seguido en los juzgados otro caso, guiada por el deseo de realizar una película sobre un asesino. Serán, sin embargo, los rostros de los miembros del jurado popular del proceso que finalmente logra filmar los protagonistas absolutos de la banda visual de la cinta. Situada en el balcón reservado a la prensa, García del Pino accedía a una vista general de la sala —el juez al frente, abogados y fiscales a la izquierda y el jurado a la derecha— que forzaba a la cámara a adoptar una angulación en picado sobre su elegido objeto. Para la directora:

[123] Miguel Ángel Martínez, «Sumario 3/94: una 'novela de lenguajes' y una puesta en común», p. 478.

[124] La realización se extiende desde 2011 a enero de 2012.

[...] ese plano picado me venía perfecto para evidenciar la autoridad de la cámara y mi postura ante el jurado. Ellos están ejerciendo el poder sobre aquellos que están juzgando y yo estoy ejerciendo el poder sobre ellos, que no pueden escapar a la cámara, les estoy juzgando¹²⁵.



El jurado (Virginia García del Pino, 2012).

La distancia a la que debía realizar la filmación obligó, además, a accionar el *zoom* digital para observar los gestos y los rostros, lo que producía un pixelado que los desdibuja y una textura que otorga a las imágenes diferentes matices en la construcción del sentido. Según la autora, los efectos del *zoom* le permitían abstraerse del tema y del objeto grabado, elemento —la abstracción del caso particular en pro del acto de juzgar— que el film refuerza con otras herramientas. «Cuando más intentaba acercarme —apunta— más me alejaba de esa verdad que buscaba en sus rostros». Su precaria calidad deviene, en ciertos momentos de la cinta, en signo autorreferencial respecto a su similitud con las grabaciones de cámaras de seguridad sobre las que discuten peritos y abogados en el desarrollo de la vista. Para García del Pino, el *zoom* en una pieza documental como esta inscribía y denotaba su postura como realizadora, «de cobarde», «de voyeur». La radicalidad del dispositivo de registro, determinado por las condiciones materiales y las decisiones formales, se convertía en un artefacto simbiótico en lo ético, lo estético y lo epistémico en su interpelación al espectador. En su dimensión espacial, la película desfiguraba y transformaba radicalmente la intrínseca arquitectura profilmica del teatro judicial, con esa distribución jerarquizada de los cuerpos de los intervinientes y sus rituales, para sustituirla por un minimalismo observacional del rostro tan elocuente como esquivo en sus efectos discursivos.

A lo largo de los poco más de sesenta minutos de duración del film, la banda de imagen focaliza la atención en cuatro rostros, de tres mujeres y un hombre, todos ellos jóvenes, filmados siempre en primerísimos planos inestables y con puntuales transiciones con movimiento de cámara que desvelan otros rostros (de mayor edad) del jurado popular. A pesar de un cierto tono inexpresivo resultado de las instrucciones para no revelar sus potenciales posiciones ante el desarrollo de la causa, la lente capta

[125] Entrevista de M. Martí Freixas a Virginia García del Pino (*Blogs&Docs*, 25 de enero de 2013). Disponible en: <<http://www.blogsandocs.com/?p=4508>>.



El jurado (Virginia García del Pino, 2012).

sus gestos de reacción a lo que sucede siempre fuera de campo para el espectador. De él emanan las voces del juez, los abogados, los fiscales y los peritos (fugazmente del acusado por asesinato), pero también, sin jerarquía auditiva respecto a la palabra, el sonido ambiente que registra los silencios durante las esperas provocadas por la preparación de pruebas y testimonios, los ruidos de acople de los micrófonos, de manipulación de papeles, susurros, toses, carraspeos e, incluso, una voz que irrumpe con amenazas al encausado. La gestualidad de los rostros refleja diversas reacciones a las intervenciones —ratificación, negación, extrañeza, duda, risa, hastío, puntuales signos del abrumarse, quien sabe si por el exceso de datos o la responsabilidad—, pero también responden a la presencia y acción de la cámara, como lo hace el joven que protagoniza el tramo final de la cinta y que mira inquisitiva y sostenidamente al objetivo.

El montaje de los materiales adopta, como el dispositivo de filmación, decisiones radicales. Opta, primeramente, por una continuidad visual focalizada en los cuatro jóvenes mencionados cuyas imágenes se montan en sucesión marcando la estructura general del filme. Ello deriva en una reiteración, no progresiva, sobre ejes recurrentes del proceso en que se discuten pruebas (físicas y visuales), informes (policiales, psicológicos, técnicos) y otras evidencias. La selección inicial del material primó, de partida, los segmentos de la causa que manifestaban este punto esencial de la

construcción jurídica de la «verdad» y su lenguaje experto en detrimento de otros habituales en la representación cinematográfica y escénica de los relatos —la credibilidad de testigos, víctimas y acusados, la retórica de la convicción, la empatía y la emoción del proceso—. La mujer asesinada queda retratada por la lectura pericial de los mensajes de su teléfono móvil al supuesto asesino, que da ciertas pistas sobre el móvil y las circunstancias y apuntan a violencia de género. «Me atraía —recordaba García del Pino— el lenguaje especializado de los peritos, dándole vueltas a lo mismo con unas palabras elaboradas para intentar encontrar un hueco, un fallo, en los argumentos de unos y otros»¹²⁶.

Con ello, *El jurado* se alinea con preocupaciones epistemológicas que hemos apuntado en otras piezas analizadas —interpretaciones alternativas y opuestas de las mismas pruebas materiales, forenses o testimoniales— y responden a inquietudes filosóficas y sociales que se debaten en el espacio público desde los años noventa. Pero llevándolas, de nuevo, al extremo de la deconstrucción y la (in)significancia. Porque el documental de Virginia García del Pino elude cualquier construcción narrativa o trama en que los interrogatorios y discusiones de los profesionales adquieran sentido. Se nos hurta la presentación del caso, los alegatos de la fiscalía y la defensa o la resolución, el veredicto; las elipsis no identificadas, la fragmentariedad y la reiteración de evaluación de las mismas pruebas en diferentes puntos del metraje intensifican la incertidumbre sobre la relación entre la temporalidad de

[126] Entrevista de M. Martí Freixas en *Blogs&Docs* (25 de enero de 2013).

lo real filmado y el tiempo construido cinematográfico, y dificultan al extremo la reconstrucción, por parte del espectador, de lo que se halla en juego en el proceso; y la absoluta restricción del campo visual —que sí comparten el jurado popular y los oficiantes en que se despliegan objetos, documentos, vídeos y fotografías—, fuerza al público a entrar en un inédito ejercicio. Mientras las alocuciones están plagadas de deícticos sobre ellos, sentimos el efecto de la castración escópica a la que se nos somete. El film deja, por tanto, al espectador huérfano de los habituales esquemas de comprensión de la dramaturgia del juicio y el lugar en el que lo ubican este tipo de narrativas, precisamente el del jurado popular, resulta subvertido igualmente por el despojamiento de referentes.

La mayor parte de las disputas y negociaciones sobre el valor de informes y pruebas que escuchamos *El jurado* derivan de las torpes (en ocasiones, irrisorias) maniobras de uno de los abogados buscando resquicios para la defensa en el interrogatorio a los peritos. Se enzarza con el médico forense en la definición de «muerte» o sobre una supuesta enfermedad, no reconocida por la medicina, que podría aquejar al acusado; con el psiquiatra para que defina la «normalidad» —a lo que este responde que es una cuestión sin sentido en su disciplina, que evalúa y cuantifica el número de criterios para considerar una patología mental— y se pronuncie sobre los efectos perniciosos en su defendido el fumar porros, obteniendo como respuesta «soy un experto, no un miembro de un comité de ética»; también con los peritos que analizan las imágenes registradas en la escena del crimen y por una cámara de seguridad que muestra al victimario moviendo el cuerpo de la víctima.

De manera irónica respecto a la rigurosa apuesta formal de García del Pino, actúan algunos de estos intercambios. El abogado interpela al psiquiatra: «En una serie de televisión usted interpretaría el papel de quien afirma: “este psicópata o asesino en serie muestra este o este otro perfil”. ¿Podría decir este tipo de cosas por la conducta?» Y la directora juega su mejor baza autorreferencial al final del documental, con un cierre circular respecto al arranque *in medias res* donde lo primero que escuchamos es la petición de proyectar un vídeo desde el principio. Su continuación se halla en el último segmento de la película, cuando los peritos son convocados a analizar las mencionadas imágenes de la cámara de seguridad, momentos en que el joven jurado ya no mira a cámara y su atención se concentra en el fuera de campo. Los expertos declaran la dificultad de realizar afirmaciones, inferencias de lo que ocurrió a partir de imágenes de escasa calidad y sin continuidad de las que solo cabe una descripción literal de lo que se ve. Y esta se traslada así, verbalmente, al espectador de *El jurado*. Las últimas palabras que se escuchan son: «Estamos interpretando imágenes. A las 24 horas 44 minutos y 9 segundos, la cámara enfoca y hace *zoom* aumentando el tamaño de la imagen», tras las cuales hay un brusco corte a negro, visual y sonoro.



El jurado (Virginia García del Pino, 2012).

Consideraciones finales

En el recorrido analítico por este conjunto de obras hemos intentado desgranar la especificidad en que cada una modula los tres elementos presentados en la introducción. En sus poéticas de lo factual, todas ellas atienden a las existencias singulares sin deslizamientos a la tipificación, propia tanto de la ficción realista como del documentalismo clásico, aunque con operaciones simbólicas (*El pan y la sal*) y de abstracción (*El jurado*) ligadas, precisamente, a inquietudes éticas. Los grados de reflexibilidad son diversos en sus modos de presentación y representación de los materiales con dispositivos en un amplio rango: la lectura dramatizada en *El pan y la sal*, las acotaciones metatextuales o paratextuales en todas las piezas escénicas en voces en *off*, textos proyectados o dirigidos al público por distintas personificaciones del autor; la traslación a materia y la manipulación física de las palabras de los documentos (*Sumario 3/94*), las texturas e indicadores videográficos (*B*), el montaje visible del material de archivo, la artificialidad y reiteración de las recreaciones (en las series de Elías León) o los marcadores radicalmente mediacionales inscritos en la imagen (*El jurado*). Hemos entrevisto, además, como en la pantalla y la escena se lidia con los regímenes escópicos dominantes haciendo que *Jauría* y *El jurado* compartan, a pesar de la disparidad de sus propuestas en términos éticos y estéticos, una misma estrategia de sustracción y sustitución de las pruebas visuales por la palabra, que las interpreta de modos divergentes o que resulta en evidencia muda a la lectura forense.

Estas operaciones formales y estéticas se inscriben en narrativas y disposiciones espaciotemporales cuya relación con el conocimiento y las relaciones de poder, puestas en juego en los procesos legales y judiciales que abordan, determinan el modo de interpelación hacia una potencial toma de conciencia crítica. Ante la prepotencia que impregna las declaraciones de Bárcenas amparada en redes y lógicas del poder político-empresarial. Ante la injusticia epistémica del sistema cuando, como mostraran *De nens*, *Jauría* y *Sumario*, los testimonios son ignorados, menospreciados o cuestionados en su credibilidad por prejuicios asociados a la condición de clase o de género¹²⁷. Ante ese «creer es ver» de Morris que determina la interpretación de los vídeos de La Manada o el contagio de los testimonios en el caso Arlandis. O por un juicio que no debiera haberse celebrado, pero que da voz a quienes debieron tenerla en otros que debieron hacerlo.

En el arco que hemos construido nos ha interesado además transitar desde casos, vistas y procesos ligados a la violencia de masas y sistémica (los crímenes del franquismo y machistas) o con claras implicancias políticas a la manera en que las piezas más experimentales transitan por la aparente sordidez del crimen de sangre común. Prevenía Michel Foucault en *Yo, Pierre Rivière, habiendo degollado a mi madre, a mi hermana y a mi hermano...* (1973) que este no fue nunca «un caso importante», puesto que los parricidios eran numerosos en los juzgados de la época, de ahí que fuera cubierto por prensa menor como *Le Pilote du Calvados*. En la ordenación de las transcripciones de los diferentes documentos del expediente que constituyen exclusivamente la obra, eligió Foucault, frente al método tipológico, una agrupación cronológica en torno al desarrollo de los acontecimientos: el crimen, la instrucción, el juicio y conmutación de la pena de muerte. Los documentos medulares —la extensa Memoria escrita por el asesino y las consultas medicolegales— se insertaban entre los constituyentes del sumario y el proceso. Todos los documentos venían jalonados por los artículos de prensa que iban dando cumplida cuenta y discutiendo todo. Visi-

[127] Miranda Fricker, *Injusticia epistémica. El poder y la ética del conocimiento* (Barcelona, Herder, 2017).

[128] *Yo, Pierre Rivière, habiendo degollado a mi madre, a mi hermana y a mi hermano... Un caso de parricidio presentado por Michel Foucault* (Barcelona, Tusquets Editores, 2001), p. 20.

bilizaba sin intervención ni interpretación «la confrontación de los diferentes tipos de discursos, las reglas y los efectos de esa confrontación».¹²⁸ Es claro el hilo que vincula, en sentido fuerte, la novela no creativa *Sumario 3/94 con Yo, Pierre Rivère*, ambas resultado, además, de un trabajo colectivo. Pero el recurso al montaje de documentos que confronta tipologías de discursos del adentro y el afuera de los regímenes epistémicos jurídicos —entrevistas y relatos autobiográficos, prensa y medios, etc.— está presente en un amplio espectro de registros en narrativas judiciales o parajudiciales del documentalismo contemporáneo.

Sobre los crímenes comunes de sangre (ficticios o reales) se conformó la novela policíaca popular y el folletín que interesaron a Antonio Gramsci en sus *Cuadernos de la cárcel* (1929-1935) como medio para acceder a la filosofía de la época, a las concepciones del mundo de una multitud silenciosa, siempre atraída por el aparato de la justicia, una justicia «trascendental» en la que no creía¹²⁹. Hoy el lugar para esta reflexión estaría sin duda en el *true crime*, de ahí su presencia en estas páginas. La escritora mexicana Fernanda Melchor llamaba la atención sobre el consumo mayoritariamente femenino del género en su versión escrita, mientras no tenía empacho en reconocer que sus historias abrevan de la nota roja¹³⁰. Esto ha dado lugar a la emergencia de una línea feminista en su desarrollo en el *mainstream* audiovisual¹³¹, en la que se inscribe, sin duda, el documental dirigido por Tània Balló, *El caso Wanninkhof-Carabantes* (Brutal Media para Netflix, 2021)¹³², al poner el énfasis en los estereotipos machistas (el de la lesbiana malvada) que pesaron en la condena a Dolores Vázquez y la connivencia del sistema y los medios con la ideología patriarcal, con la vocación de contribuir además a la restitución a una víctima de la justicia y a la redención social a través de la reflexión colectiva¹³³. En tanto «filosofía de época», la atracción popular por el *true crime* sería indicador también del cambio cultural, señalado por Eyal Weizman en su descripción del «giro forense», que se manifiesta tanto en movimientos filosóficos como la ontología orientada al objeto como en las series de televisión, donde la atención se ha desplazado de las intrincaciones psicológicas de la posición del sujeto a narrativas regidas por las cosas, las huellas, los objetos y los algoritmos¹³⁴. Una sensibilidad de época con manifestaciones extremas en el fetichismo forense del entretenimiento y la construcción de pruebas que el equipo de Forensic Architecture liderado por Weizman eleva a los tribunales en juicios por crímenes de guerra y lesa humanidad.

Emmanuel Carrère estaba tan lejos del escenario principal del juicio por los atentados yihadistas de 2015 en París como Virginia García del Pino al filmar *El jurado*; «tan lejos —relata en *V13. Chronique judiciaire* (2022)— que lo vemos sobre todo por las pantallas por las que se va a retransmitir [...] es como si viéramos el juicio por televisión»¹³⁵. Sin embargo, la visión en la pantalla de un proceso, que algunos consideraban el Núremberg del terrorismo, quedó desplaza por la experiencia del tiempo y la convivencia con otros cuerpos en la sala. Una sala que Carrère comenzó percibiendo como un teatro (p. 12) para acabar encontrando en ella «una iglesia moderna» en la que se había «celebrado algo sagrado» (p. 250), como en la antigüedad, recordaba al público el juez en la obra de Ferdinand von Schirach que citábamos al inicio. Nada tenía que ver en ello la vivencia de un evento edificante para la historia ni el «faraónico e inútil *happening* judicial». Ni el que se hubiera hecho justicia con una sentencia basada en una retorcida construcción jurídica. Habían escuchado día tras día experiencias extremas de vida y de muerte. «Nos han dado —recogía Carrère de boca de Aurélie— un lugar y un tiempo para hacer algo

[129] Citamos por Antonio Gramsci, «Cultura popular» en *¿Qué es la cultura popular?* (Valencia, Universitat de València, 2011), pp.127-158.

[130] «La realidad en México puede ser atroz, pero también estrambótica y novelesca» (*El País*, 19/12/2020). Disponible en: <<https://elpais.com/mexico/2020-07-17/la-realidad-en-mexico-puede-ser-atroz-pero-tambien-estrambotica-y-novelesca.html>> 9/14>.

[131] Véase el posfacio de Tanya Horeck, *Justice on Demand. True Crime in the Digital Streaming Era* (Detroit, Wayne State University Press, 2019), libro que trabaja sobre las redes afectivas del género.

[132] Revisaba dos casos que convergieron en uno, al resultar ser el mismo quien violó y asesinó a Rocío Wanninkhof y a Sonia Carabantes.

[133] Véase la entrevista a la directora en: <https://www.elespanol.com/series/netflix/20210623/tania-ballo-quiero-lesbofobia-caso-wanninkhof-no/590692056_0.html>.

[134] Eyal Weizman, *Forensic Architecture. Violence at the Threshold of Detectability* (Nueva York, Zone Books, 2017), p. 83.

[135] Emmanuel Carrère, *V13. Crónica judicial* (Barcelona, Anagrama, 2023), p. 12.

con el dolor» (p. 250). Una experiencia única de espanto, de piedad, de proximidad, de presencia.

Agradecimientos: a Virginia García del Pino y Victoria Pérez Royo.

BIBLIOGRAFÍA

- ARLANDIS, Vicente, y MARTÍNEZ, Miguel Ángel, (eds.), *Sumario 3/94. La historia judicial de Vicente Arlandis* (Segovia, La uña RoTa, 2017).
- BALSOM, Erika, y PELEG, Hila, «Introduction: The Documentary Attitude», en Erika Balsom e Hila Peleg, *Documentary Across Disciplines* (Cambridge Mas-Londres, The MIT Press, 2016), pp. 10-19.
- BARJOLA, Nerea, «Netflix y el caso Alcàsser: Una reflexión feminista sobre la teoría de la conspiración (machista)» (*Pikara Magazine*, n.º 7, 2019). Disponible en: <<https://www.pikaramagazine.com/2019/07/alcasser-netflix-barjola/>>
- BLANK, Jessica, y JENSEN, Erik, «Notes on the Performance of the Play», en *The Exonerated* (Nueva York, Farrar, Straus & Giroux Publishers, 2003).
- BRUZZI, Stella, «Ground Rules», en *New Documentary: A Critical Introduction* (Londres / Nueva York, Routledge, 2000), pp. 9-10.
- CAILLET, Aline, y POUILLAUDE, Frédéric, «Introduction: L'hypothèse d'un art documentaire », en Aline Caillet et Frédéric Pouillaude (eds.), *Un art documentaire. Enjeux esthétiques, politiques et éthiques* (Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2017), pp. 7-25.
- CANTRELL, Tom, *Acting in Documentary Theatre* (Londres, Palgrave Macmillan, 2013).
- CARRÈRE, Emmanuel, *V13. Crónica judicial* (Barcelona, Anagrama, 2023).
- CORNAGO, Óscar, «Seducción, teatralidad y política: la mirada de Basilio Martín Patino», en Verena Berger y Mercè Saumell (eds.), *Escenarios compartidos: cine y teatro en España en el umbral del siglo XXI* (Viena / Berlín, Verlag-Institut del Teatre, 2009), pp. 119-132.
- CORNER, John, «Performing the Real: Documentary Diversions» (*Television & New Media*, vol. 3, n.º 3, 2002), pp. 255-269. DOI: 10.1177/152747640200300302.
- DELBECKE, Jasper, «Exploring the Essay in the New Documentary Turn», *Documenta*, vol. 36, n.º 1, 2008, pp. 8-33. DOI: <https://doi.org/10.21825/doc.v36i1.16445>
- CASANOVAS, Jordi, *Port Arthur* (Madrid, Antígona, 2019)
- , *Ruz/Bárceñas* (Madrid, Antígona, 2019)
- , *Jauría* (Madrid, Antígona, 2019)
- ECO, Umberto, y SEBEOK, Thomas A. (eds.), *The Sign of Three: Dupin, Holmes, Pierce* (Bloomington, University of Indiana Press, 1983).
- FERRER BELTRÁN, Jordi, *La valoración racional de la prueba* (Madrid / Barcelona / Buenos Aires, Marcial Pons, 2007).
- FRICKER, Miranda, *Injusticia epistémica. El poder y la ética del conocimiento* (Barcelona, Herder, 2017).

- FONTCUBERTA, Joan, «Contravisiones: la fotografía otra» (1984), recogido en Joan Fontcuberta. *Ciencia y fricción: Fotografía, naturaleza y artificio* (Murcia, Mestizo, 1988), pp. 33-55.
- FORSYTH, Alison, y MEGSON, Chris (eds.), *Get Real: Documentary Theatre Past and Present* (Nueva York, Palgrave Macmillan, 2009).
- FOUCAULT, Michel, *Yo, Pierre Rivière, habiendo degollado a mi madre, a mi hermana y a mi hermano... Un caso de parricidio presentado por Michel Foucault* (Barcelona, Tusquets Editores, 2001).
- FUHS, Kristen, «The Legal Trial and/in Documentary Film» (*Culture Studies*, vol. 28, n.º 5-6, 2014), pp. 781-808.
- GAINES, Jane M., y RENOV, Michael, (eds.), *Collecting Visible Evidence* (Minneapolis, University of Minnesota Press, 1999).
- GARCÍA, Noemí, *Una casa. El retrato familiar en el cine documental: infancia, trauma, memoria y narración*. Tesis Doctoral, Universidad Autónoma de Madrid, 2021.
- GARCÍA MINGO, Elisa, y ANTROPOVA, Svetlana, «Jauría: el poder curativo y pedagógico del teatro. Entrevista a Miguel del Arco a propósito de Jauría» (*Anagnórisis. Revista de investigación teatral*, n.º 20, diciembre de 2019), pp. 451-470.
- GRAMSCI, Antonio, «Cultura popular» en *¿Qué es la cultura popular?* (Valencia, Universitat de València, 2011), pp.127-158.
- GUASH, Anna María, «Prácticas documentales entre lo local y lo global» (2006). Disponible en: <https://annamariaguasch.com/pdf/research/THE_DOCUMENTARY_PRACTICES_BETWEEN_THE_GLOBAL_AND_THE_LOCAL.pdf>
- HORECK, Tanya, *Justice on Demand. True Crime in the Digital Streaming Era* (Detroit, Wayne State University Press, 2019).
- HUTCHISON, Yvette, «Verbatim Theatre in South Africa: 'Living History in a Person's Performance'», en Alison Forsyth y Chris Megson (eds.), *Get Real. Documentary Theatre Past and Present* (Nueva York, Palgrave Macmillan, 2009), pp. 209-223.
- LEHMAN, Hans-Thies, *Teatro posdramático* (Murcia, CENDEAC, 2017).
- LÓPEZ MOZO, Jerónimo, «Mapa del teatro documento en los albores del siglo XXI en España», en José Antonio Castillo (ed.), *El teatro como documento artístico, histórico y cultural en los inicios del siglo XXI* (Madrid, Verbum, 2017), pp. 23-45.
- MARTIN, Carol, «Bodies of Evidence», *Documentary Theatre*, número especial (*Drama Review* vol. 50, n.º 3, 2006), pp. 9-15, citado por su reimpresión en Carol Martin (ed.), *Dramaturgy of the Real on the World Stage* (Nueva York, Palgrave Macmillan, 2010), pp.17-26.
- MARTIN, Carol (ed.), *Dramaturgy of the Real on the World Stage* (Nueva York, Palgrave Macmillan, 2010)
- MARTÍNEZ, Miguel Ángel, «Sumario 3/94: una 'novela de lenguajes' y una puesta en común», en Vicente Arlandis y Miguel Ángel Martínez (eds.), *Sumario 3/94. La historia judicial de Vicente Arlandis* (Segovia, La uña RoTa, 2017), pp. 471-482.
- MARZO, Jorge Luis, *La competencia de lo falso. Una historia del fake* (Madrid, Cátedra, 2018).
- MNOOKIN, Jennifer, «Reproducing a Trial: Evidence and its Assessment in *Paradise Lost*», en Austin Sarat, Lawrence Douglas y Martha Merrill Umphrey (eds.), *Law*

- on the Screen (Redwood City, Stanford University Press, 2005), pp. 153-200.
DOI: <https://doi.org/10.1515/9780804767675-007>
- MUSSER, Charles, «Film Truth, Documentary, and the Law: Justice at the Margins» (*University of San Francisco Law Review*, vol. 30, 1996), pp. 963-984.
- «War, Documentary and Iraq Dossier. Film Truth in the Age of George W. Bush» (*Framework*, vol. 48, n.º 2, 2007), pp.9-35.
- NINEY, François, *Le documentaire et ses faux-semblants. 50 questions* (París, Klincksieck, 2009).
- O'CONNOR, Jacqueline, *Documentary Trial Plays in Contemporary American Theater* (Carbondale Edwardsville, Southern Illinois University Press, 2013).
- ORTEGA, María Luisa, *Especios rotos. Aproximaciones al documental norteamericano contemporáneo* (Madrid, Ayuntamiento de Madrid / Ocho y Medio, 2007).
- , «Crímenes en el documental expandido: epistemologías del relato policial, el *true crime* y las narrativas judiciales en tiempos de incertidumbre», en Rosane Kaminski y Pedro Plaza Pinto (eds.), *Cinema e Pensamento* (Sao Paulo, Editora Intermeios, 2021), pp. 15-38.
- PAGET, Derek, «Verbatim Theatre: Oral History and Documentary Techniques» (*New Theatre Quarterly*, 1 de noviembre de 1987), pp. 317-336.
- , «New Documentary on Stage: Documentary Theatre in New Times» (*Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik*, vol. 56, n.º 2, 2008), pp. 129-141.
- , «Acts of Commitment: Activist Arts, the Rehearsed Reading, and Documentary Theatre», (*New Theatre Quarterly*, vol. 26, n.º 2, mayo de 2010), pp. 173-193.
DOI:10.1017/S0266464X10000308.
- , «'The Broken Tradition' of Documentary Theatre and Its Continued Powers of Endurance», en Alison Forsyth y Chris Megson (eds.), *Get Real: Documentary Theatre Past and Present* (Nueva York, Palgrave Macmillan, 2009), pp. 224-238.
- QUIRÓS MOLINA, Raúl, *El pan y la sal. Flores de España* (Madrid, Punto de Vista, 2019).
- REINELT, Janelle, «The Promise of Documentary», en Alison Forsyth y Chris Megson (eds.), *Get Real: Documentary Theatre Past and Present* (Nueva York, Palgrave Macmillan, 2009), pp. 6-23.
- SÁNCHEZ, José A., *Prácticas de lo real en la escena contemporánea* (Madrid, Visor, 2007).
- , «Teatro y disidencia en el cine de Joaquim Jordà», en Verena Berger y Mercè Saumell (eds.), *Escenarios compartidos: cine y teatro en España en el umbral del siglo XXI* (Viena / Berlín, Lit Verlag, 2009), pp. 133-150.
- , *Cuerpos ajenos. Ensayos sobre ética de la representación* (Segovia, Universidad de Castilla-La Mancha / La uña RoTa, 2017).
- , *Tenéis la palabra. Apuntes sobre teatralidad y justicia* (Segovia, La uña RoTa, 2023).
- SEIFERT, Anuschka, y CASTILLO, Adriana, «Entrevista a Joaquín Jordà», *Lateral* (n.º 114, 2004).
- RÍOS CARRATALÁ, Juan A., «Jauría, de Jordi Casanovas, una invitación a la reflexión y el asombro», en Ana Contreras Elvira y Guadalupe Soria Tomás (coords.), *A la sombra de las luces. Homenaje a Fernando Doménech* (Madrid, Fundación Universitaria, 2022), pp. 369-386.
- ROSEN, Philip, «Document and Documentary» en Michael Renov (ed.), *Theorizing Documentary* (Nueva York / Londres, Routledge, 1993), pp. 58-89.

- SALGADO, María, «La escritura no creativa de Kenneth Goldsmith y la ola conceptualista», en Vicente Arlandis y Miguel Ángel Martínez (eds.), *Sumario 3/94. La historia judicial de Vicente Arlandis* (Segovia, La uña RoTa, 2017), pp. 453-461.
- SARAT, Austin, DOUGLAS, Lawrence y UMPHREY, Martha Merrill, *Law and the Visible* (Amherst / Boston, University of Massachusetts Press, 2012).
- SEIGNOBOS, Émeline, «Serial Plaidéur ou l'orateur qui voulait être un héros (*Communication & Langages*, vol. 4, n.º 162, 2009), pp. 115-129.
- SILBEY, Jessica, «Patterns of Courtroom Justice» (*Journal of Law and Society*, vol. 28, n.º 1, 2001), pp. 97-116.
- , «Judges as Films Critics: New Approaches to Filmic Evidence» (*University of Michigan Journal of Law Reform*, vol. 37, n.º 2, 2004), pp. 493-571.
- STEYERL, Hito, «The Politics of Truth. Documentarism in the Art Field» (*Springer Magazine*, vol. XL, n.º 3, 2003).
- , «Documentary as Politics of Truth» (*Trasversal Texts*, n.º 5, 2003). Disponible en: <<https://transversal.at/pdf/journal-text/910/>>.
- TARANILLA, Raquel, «De la construcción de la verdad judicial (Consideraciones lingüísticas a la luz del Sumario 3/94)», en Vicente Arlandis y Miguel Ángel Martínez (eds.), *Sumario 3/94. La historia judicial de Vicente Arlandis* (Segovia, La uña RoTa, 2017), pp. 415-447.
- UNCETA, Luis, «Jon Hall, Cicero's Use of Judicial Theater (2014)» (*Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, vol. 36, n.º 1, 2016), pp. 175-177.
- VÉLEZ-SAINZ, Julio, «Teatro documento y denuncia social en tiempos de crisis: Alberto San Juan y el Teatro del Barrio» (*Acotaciones*, julio-diciembre de 2016), pp. 51-68.
- , «En los alrededores del teatro documento: Animalario y Teatro del Barrio», en José Antonio Castillo (ed.), *El teatro como documento artístico, histórico y cultural en los inicios del siglo XXI* (Madrid, Verbum, 2017), pp. 407-418.
- VIÑALS, Carole, «El pan y la sal de Raúl Quirós: de la realidad al pie de la letra a la realidad fantomática», en José Romera Castillo (ed.), *El teatro como documento artístico, histórico y cultural en los inicios del siglo XXI* (Madrid, Verbum, 2017), pp. 358-370.
- WEINRICHTER, Antonio (ed.), *.Doc. El documentalismo en el siglo XXI* (San Sebastián, Festival Internacional de Cine Donostia-San Sebastián, 2010).
- WEIZMAN, Eyal, *Forensic Architecture. Violence at the Threshold of Detectability* (Nueva York, Zone Books, 2017).
- YANN, Robert, *Dramatic Justice: Trials by Theater in the Age of del French Revolution* (University of Pennsylvania Press, 2019). Disponible en: <<http://www.jstor.org/stable/j.ctv16t6hz6>>.

Recibido: 20 de agosto de 2024.

Aceptado para revisión por pares: 1 de septiembre de 2024.

Aceptado para publicación: 31 de octubre de 2024.

