



Jauría: el teatro documento como testimonio ético de la violencia de género

Sonia Núñez Puente¹; Rocío Gago Gelado²

Recibido: 14 de noviembre de 2019 / Aceptado: 24 de noviembre de 2019

Resumen. Este trabajo explora las posibilidades que el concepto del testimonio ético, vinculado al teatro documento como forma específica de dramaturgia política, muestra para desestabilizar el discurso hegemónico sobre la violencia de género. Para ello, analizamos el texto y la puesta en escena de la obra de teatro documental, *Jauría*, escrita por Jordi Casanovas y dirigida por Miguel del Arco, que presenta directamente al público los hechos ocurridos en el caso de la llamada Manada, a través de las transcripciones del juicio que tuvo lugar en 2018 en el Tribunal Superior de Justicia de Navarra. La operacionalización de las cuatro dimensiones del testimonio ético nos servirá para indagar en los modos en los que *Jauría* se construye como narración ética de la violencia mediante, entre otros, el relato directo de los hechos y los mecanismos discursivos de la persuasión, específicamente vinculada a una forma de poder. Finalmente, concluimos que la narración de la violencia sexual situada en el paradigma del testimonio ético contribuye a desafiar el relato dominante sobre la violencia activando una respuesta política orientada a la transformación social.

Palabras clave: *Jauría*; la Manada; violencias sexuales; teatro documento; testimonio ético

[en] *Jauría*: Documentary Theater as an Ethical Testimony of Gender-Based Violence

Abstract. This work explores the possibilities that the concept of ethical testimony, linked to documentary theatre as a specific form of political dramaturgy, presents to destabilize the hegemonic discourse on gender-based violence. To do this, we analyze the text and the mise-en-scène of the documentary play, *Jauría* (The Pack). The work, written by Jordi Casanovas and directed by Miguel del Arco, directly presents to the public the events that occurred in the case of the so-called la Manada (wolfpack) through the transcripts of the trial that took place in 2018 in the High Court of Justice of Navarra. The operationalization of the four dimensions of ethical testimony enable us to investigate the ways in which *Jauría* is constructed as an ethical narrative of violence through, inter alia, the direct account of the facts and the discursive mechanisms of persuasion, specifically linked to a form of power. Finally, we conclude that the narrative of sexual violence in the paradigm of ethical testimony helps to challenge the dominant narrative about violence by triggering a political response oriented towards social transformation

Keywords: *Jauría*; The Wolfpack; Sexual Violence; Documentary Theater; Ethical Testimony

¹ Universidad Rey Juan Carlos, Madrid (España). Correo electrónico: sonia.puente@urjc.es

² Universidad Nebrija, Madrid (España). Correo electrónico: mgago@nebrija.es

Índice. 1. Introducción. 2. Contexto sobre el juicio y los hechos de La Manada. 3. Teatro documental: *Jauría* y las posibilidades políticas del testimonio ético. 4. Análisis de la representación y del texto dramático. 4.1. Relación entre el testigo y quien atestigua. 4. 2. Contenido del testimonio. 4. 3. Construcción de la resistencia desde la vulnerabilidad. 4. 4. Análisis de la representación, el texto. 5. Conclusiones.

Cómo citar: Núñez Puente, S.; Gago Gelado, R. (2019): *Jauría: el teatro documento como testimonio ético de la violencia de género*. In: Fernández-Ulloa, T. (ed.) *The Rhetoric of Persuasion. Talking to Our Emotions. Círculo de Lingüística Aplicada a la Comunicación* 80, pp. 71-90, <http://dx.doi.org/10.5209/CLAC.66601>

1. Introducción

El 26 de abril de 2018 el hashtag #YoSíTeCreo se viralizó, convirtiéndose en *trending topic* en España (Cantó 2018). Ese mismo día se hizo pública la sentencia del juicio a cinco hombres, autodenominados la Manada, por la violación de una mujer de dieciocho años durante las fiestas de San Fermín en Pamplona. Si bien la sentencia por parte del Tribunal Superior de Navarra fue de nueve años de cárcel por abusos sexuales, en el fallo del juicio se consideraba que los hechos se habían producido sin que mediase ni intimidación ni violencia. A la movilización del activismo digital feminista tras hacerse pública la sentencia, se unió un amplio movimiento en las calles, con numerosas protestas que se sucedieron en distintas ciudades españolas, siendo la manifestación en Madrid la más numerosa con diez mil personas congregadas ante el Ministerio de Justicia (*El País* 2018). El cuestionamiento del relato de la víctima acerca de la violación sufrida activó un proceso de reflexión desde las instituciones políticas, los discursos de los medios de comunicación y el activismo feminista acerca de los modos en los que se da testimonio de la violencia y de cómo a este testimonio se adscribe, o no, una dimensión ética y política.

El carácter movilizador del testimonio sobre la violencia sexual acerca el caso de la Manada al contexto más amplio de movimientos internacionales como el #MeToo (Gill y Orgad 2018; De Benedictis, Orgad y Rottenberg 2019; Mendes, Ringrose y Keller 2019). Es, precisamente, en estas prácticas de testimonio y de politización de las narraciones compartidas en las que se puede situar la obra de teatro documento *Jauría*. La compañía Kamikaze producciones crea y produce *Jauría*, que, según la información difundida por la propia compañía (Teatro Kamikaze 2019), es una dramaturgia a partir de la transcripción del juicio realizado a la Manada. La pieza de teatro documento, escrita por Jordi Casanovas, está construida con fragmentos de las declaraciones de los acusados y la denunciante. El director de escena Miguel del Arco, dramaturgo y cofundador de la productora teatral Kamikaze, ha dirigido, con éxito de público y crítica, el montaje de *Jauría* que estuvo en cartel en Madrid hasta el 21 de abril de 2019 y cuya gira finalizará el 27 de junio de 2020 en el Teatro Victoria Eugenia de San Sebastián.

Este artículo tiene como objetivo la discusión crítica de la obra dramática y de la puesta en escena de *Jauría* a partir del concepto de testimonio ético entendido como una posibilidad de desestabilización de los paradigmas en los que la violencia de género se hace inteligible. Para ello, nos proponemos el análisis de *Jauría*, y de su puesta en escena como parte de las nuevas prácticas de testimonio

que desafían el marco hegemónico en el que se narra la violencia. Nos interrogamos también acerca de cómo el teatro *verbatim* se constituye como testimonio activando, al tiempo, mediante ciertos mecanismos de persuasión una respuesta política a través de la dimensión performativa de la palabra y del propio testimonio (Parsons 1986; Van Dijk 2006). Un testimonio que se presenta de manera directa al público apelando a la importancia de su papel como testigo, asumiendo esta la responsabilidad en cómo se interpela y se participa en la producción del testimonio de la víctima. Las dimensiones de análisis del testimonio ético, que hemos operacionalizado en trabajos anteriores (Núñez Puente, D'Antonio Maceiras y Fernández Romero 2019), nos servirán para explorar cómo el teatro *verbatim* puede constituirse como una forma de intervención política allí donde el activismo, especialmente el digital, ha mostrado un desarrollo desigual, lo que ha permitido a la misoginia popular cooptar las narrativas de la violencia que circulan en el discurso social y mediático (Banet-Weiser 2019; Tambe 2018). Nuestro trabajo toma el concepto del testimonio ético como punto de partida para abordar los desafíos de las narrativas sobre la violencia y la capacidad transformadora de las mismas.

2. Contexto sobre el juicio y los hechos de la Manada

En julio de 2016, cinco hombres se desplazaron de Sevilla a Pamplona para acudir a los Sanfermines, las fiestas de esta localidad Navarra. El grupo de amigos nacidos entre 1988 y 1991, entre los que se encuentran un guardia civil y un militar, formaban parte de un chat de WhatsApp denominado la Manada. En la madrugada del 7 de julio de 2016, estos hombres violaron a una joven de dieciocho años en un portal en el centro de Pamplona. La víctima denunció a los agresores por violación, pero el suceso se consideró en dos tribunales de Navarra –Audiencia Provincial y Tribunal Superior de Navarra– como un abuso sexual. Esta sentencia movilizó a gran parte de la población española que se manifestó en desacuerdo con ella, y tuvo una gran repercusión mediática, consiguiendo que el caso fuera revisado y sentenciado por el Tribunal Supremo. Finalmente, el 21 de junio de 2019, el fallo del Supremo lo consideró violación e interpuso 15 años de cárcel a José Ángel Prenda Martínez, Ángel Boza Florido, Jesús Escudero Domínguez, Alfonso Jesús Cabezuelo Entrena (militar) y a 17 años, dos más que a sus compañeros, por el robo del móvil de la joven, a Antonio Manuel Guerrero Escudero (guardia civil).

Los hechos se iniciaron alrededor de las 2:50 horas, cuando los cinco jóvenes se encontraban en la Plaza del Castillo de Pamplona. Allí, entablaron conversación con la víctima, madrileña, de 18 años, que había llegado a Pamplona con un amigo para disfrutar de las fiestas, aunque en ese momento se encontraba sola. A los pocos minutos, la chica les señaló que se iba a dormir al coche en el que habían viajado. Los acusados se ofrecieron a acompañarla, aunque la intención de los chicos era la de buscar un lugar donde mantener relaciones sexuales en grupo con ella, propósito que, según la fiscalía, la víctima desconocía (*El imparcial* 2019).

En el trayecto hacia el coche, J.A.P. se percató de que una mujer iba a acceder a un inmueble, y se acercó simulando que estaba alojado allí para poder entrar con el resto. Dos de los acusados agarraron a la chica, la metieron en el portal tapándole la boca y, en un espacio de reducidas dimensiones, la rodearon entre todos y la

obligaron a realizar diferentes actos sexuales con cada uno de ellos, valiéndose de su superioridad física y numérica y de la imposibilidad de la joven de ejercer la más mínima resistencia (*El imparcial* 2019).

Durante la violación, AMG y AJCE grabaron vídeos e hicieron fotos con sus teléfonos. Finalizada la agresión sexual, se marcharon escalonadamente, abandonándola sin preocuparse de su estado. Antes de irse, AMG se apoderó del teléfono móvil de la víctima. Cuando la chica advirtió que estaba sola, salió a la calle y se sentó en un banco de la Avenida de Roncesvalles (*La Vanguardia* 2018). Una pareja se acercó al verla llorando y la víctima les informó de que le habían robado el móvil y que cinco hombres acababan de violarla en un portal. Esa noche denunció los hechos. Las detenciones ocurrieron a las pocas horas. Por la tarde, miles de personas se manifestaron en Pamplona como muestra de repulsa a lo ocurrido (*El País* 2019).

Algo más de un año y nueve meses es el tiempo que transcurrió después del suceso hasta que, el 26 de abril de 2018, el Tribunal Superior de Justicia de Navarra (TSJN) consideró que los cinco acusados abusaron sexualmente de la joven, pero que la agresión no fue una violación, aunque reconoció que la víctima fue coaccionada y sometida.

El suceso ha tenido un impacto social y político sin precedentes en nuestro país, porque ha supuesto la revisión de la jurisprudencia. En España, el delito de sexo sin consentimiento tiene dos categorías legales: agresión sexual y abuso sexual. La agresión sexual se refiere como actividad sexual que involucra violencia o intimidación, mientras que el abuso sexual ocurre sin violencia (Mónica Ceberio 2018).

Después de conocerse el fallo, colectivos de mujeres convocaron protestas en toda España y representantes de todos los partidos políticos se manifestaron en contra de la decisión judicial. Miles de personas atendieron a esta llamada de asociaciones feministas, bajo el lema “La Manada somos nosotras”, con un mismo objetivo: mostrar su rabia y decepción con la resolución de la sentencia por la que la Audiencia Provincial de Navarra ha condenado a los cinco miembros de La Manada a nueve años de prisión por un delito continuado de abuso sexual hacia la joven de 18 años que denunció haber sufrido una violación en los Sanfermines de 2016. Entre las frases más coreadas se encuentran “si no nos matan, no nos creen”, “no es abuso, es violación” o “no es no, lo demás es violación”, “yo sí te creo”, “nos tocan a una, nos tocan a todas” “hermana, yo sí te creo”, o “La Manada somos nosotras” “estamos contigo”, “JusticiaPatriarcal”, entre otros (*El Mundo* 2018). Las redes sociales también se manifestaron con los hashtags #LaManada, #YoSiTeCreo, #EstaEsNuestraManada, #Justicia Patriarcal, #NoesNo, convirtiéndose en trending topic a los pocos minutos de conocerse el fallo (*El Imparcial* 2018; *Noticias de Navarra* 2018).

En la resolución de esta primera sentencia, el TSJN no entiende que haya violencia ni intimidación, por lo que no lo considera violación, cuestión esta que desencadenó un debate social: ¿hubo o no consentimiento por parte de la víctima? Wiener reflexiona acerca de la circunstancia que rodea a la víctima: “¿Alguien cree que, en ese momento, con cinco hombres rodeándola con los pantalones abajo, si ella dice ‘No quiero hacer eso’ o ‘No me apetece’, la dejan marchar?” (Wiener 2018). A este respecto, para Miguel Lorente (2017), lo ocurrido es un ejemplo

típico de machismo, por el intento de cuestionar a la víctima hasta con informes sobre su vida después de la agresión sufrida por los integrantes de la Manada. En este sentido, Gabriela Wiener (2018) apunta que el sistema jurídico español revela su lado más patriarcal con lo ocurrido. Los hechos concentran todas las paradojas, puesto que a los acusados se les otorga infinidad de presunciones y la víctima es juzgada por un tribunal popular implacable, lo que provoca estigmas y discriminaciones, razón por la que muchas denunciantes se declaran en estado de insumisión ante una ley que no las protege (Wiener 2018).

Todas las partes, Fiscalía, acusaciones y defensa, recurrieron la condena y el 21 de junio el Tribunal Supremo eleva a 15 años de prisión a los cinco acusados por delito de violación por el caso de la Manada, en el que agredieron sexualmente a una joven de 18 años durante los Sanfermines de 2016.

En la última sentencia notificada se argumenta por qué el caso tiene que ser considerado una agresión sexual y no un abuso. El Tribunal considera que la joven había sido llevada por los agresores a un lugar “recóndito, buscado a propósito” y se encontraba “agobiada, impresionada, sin capacidad de reacción, sintiendo en todo momento un intenso agobio y desasosiego que le produjo estupor, haciendo todo lo que los acusados le decían que hiciera”. En este contexto, señala Rincón (5-7-2019), el silencio de la víctima “solo se puede interpretar como una negativa” (Rincón 5-7-2019). Apunta la periodista (21-6-2019) que la Fiscalía, en los hechos probados en la sentencia del Tribunal navarro, se constata que los acusados “con su sola presencia, constriñeron a la víctima, que, doblegada por el miedo, no pudo ofrecer resistencia alguna”. La situación descrita es “intimidante y opresora”, afirmó la fiscal Rodríguez. “Nos atenemos a los hechos que declara probados la Audiencia de Navarra”, advirtió la representante del ministerio público antes de detallar esa situación:

La víctima entra en el portal apremiada por dos acusados de modo súbito. En el portal hay un habitáculo de reducidas dimensiones. 2,73 metros de largo por un metro de ancho y en un punto final llega a 1,63 de ancho. El habitáculo no tenía ninguna otra salida. Cuando la víctima accedió llevaba a un acusado delante y a los otros cuatro detrás. En el interior fue rodeada por los acusados sintiéndose amenazada y sin capacidad de reacción. Notó cómo le desabrochaban la riñonera y la desnudaban” (Rincón 21-6-2019).

El alto tribunal, al resolver un recurso de casación, no puede alterar los hechos, ya probados por los magistrados que juzgaron el caso, pero sí la calificación penal que cree que merece. Y eso es lo que ha hecho con el ataque cometido por la Manada. La sentencia califica como “terrible” el relato de lo ocurrido y se basa en su propia jurisprudencia para sostener que la joven se vio sometida e intimidada, uno de los requisitos para que haya delito de violación. Si los agresores ejercen “una intimidación clara y suficiente”, la resistencia de la víctima “es innecesaria”, según advierte la sentencia, para demostrar que hubo violación (Rincón 5-7-2019).

El relato de los hechos que se han descrito anteriormente constituye el argumento de *Jauría*, escrita por Jordi Casanovas a partir, exclusivamente, de la transcripción del juicio realizado a la Manada. La productora teatral Kamikaze, fundada por Miguel del Arco, es la responsable de esta ficción documental que permite al espectador situarse como testigo de los hechos, impidiendo al tiempo que el público permanezca impasible. Se busca, por tanto, una respuesta que, tal

como señala María Hervás, la actriz que encarna a la víctima, se activa “porque te van a vibrar cosas que no entiendes desde la cabeza, sino desde el corazón. Eso es el teatro” (Romo 2019). Por otra parte, y en relación con la respuesta que deriva de *Jauría* como testimonio de la violencia, Del Arco está seguro de haber hecho una función “necesaria” porque “hay un antes y un después de este caso, que va a crear jurisprudencia” (Romo 2019).

La dramaturgia, dirigida por Miguel del Arco, denuncia, tal como él mismo señala, la “cultura de la violación” existente, reproduciendo los testimonios de la víctima y sus cinco agresores (Romo, 2019). De esta manera, la puesta en escena de *Jauría* supone en sí misma un mecanismo de persuasión al interpelar e invitar continuamente al espectador a posicionarse (Vidales 2019). En este sentido, Casanovas, autor del texto dramático argumenta que “no es lo mismo leer un testimonio que verlo interpretado sobre un escenario. Los matices se amplifican y obligan a reconsiderar muchas cosas que se dan por asumidas” (Vidales 2019). El teatro documento o *verbatim*, como es el caso de *Jauría*, articula la dramaturgia alrededor del hecho relatado politizando dicha narración con la intención de interpelar al público. La obra introduce elementos de análisis y discusión que pueden hacernos avanzar tanto en el reconocimiento como en la interpretación de la violencia sexual ejercida por los miembros de la Manada. Del Arco apunta, incidiendo en la construcción ontológica de la víctima desde un paradigma hegemónico, que esta era “para ellos era un agujero en el que saciarse y se lanzan como lobos” (Romo 2019). Esto es lo que, precisamente, evoca el título del montaje que se mantuvo con éxito en Madrid hasta el 21 de abril de 2019 y cuya gira ha incluido representaciones en Latinoamérica y se prolongará hasta 2020.

3. Teatro documental: *Jauría* y las posibilidades políticas del testimonio ético

El teatro documental como forma teatral ha recibido la atención de la literatura especializada sobre todo a partir de su resurgimiento en Estados Unidos (Schlossman 2002; Fernández Morales 2002). La obra *The Political Theatre* de Erwin Piscator, publicada en 1929, sitúa el inicio de la corriente documental cuyos principios formales estableció Peter Weiss (1968), quien lo definió como una forma de teatro persuasivo que trata de acercarse lo máximo posible a los hechos, recurriendo para ello a distintos tipos de documentación que se incorporan al texto dramático. Este tipo de teatro mantiene como eje vertebrador el enfoque político que se observa en la temática abordada en las obras, que va desde la crisis de la inmigración hasta los efectos de los conflictos bélicos.

Los años 30 en Estados Unidos constituyen el inicio del teatro *verbatim* como una forma de teatro documental, también llamado teatro de testimonio, que experimentó un notable auge en Europa a partir de los años 90, vinculado a la producción documental en Gran Bretaña, Estados Unidos y Australia (Abuín González 2016: 273; Megson y Forsythe 2009). En el teatro *verbatim*, que proviene del adverbio latino cuyo significado es “al pie de la letra”, los personajes repiten literalmente las palabras, previamente grabadas, de los testigos de determinados hechos (Hammond y Steward 2008). La intención política del teatro *verbatim* se manifiesta en una voluntad de conocimiento de los hechos narrados frente a la escasa certeza que se ofrece en la sociedad contemporánea para acceder a un relato fiable de lo acontecido (Hamidi-Kim 2008). Ello se explica, siguiendo la literatura

científica (Abuín González 2016; Müller-Schöll 2004; Weber 2006), tanto por la especificidad de los procesos de comunicación de los medios de comunicación de masas (Corner 2017; Dean 2015; Mihailidis y Viotta 2017; Srnicek 2016; Waisbord 2018) como por la desconfianza en los gobiernos y las clases dirigentes. La retórica de la posverdad y los hechos alternativos en el contexto de los relatos mediáticos contribuye a alejar los hechos del relato de estos (Bos, Van-der-Brug y De-Vreese 2011; Block 2019; McIntyre 2018; Sismondo 2017). Frente a la posverdad, el teatro *verbatim* fija la importancia de un tipo de dramaturgia en la que lo acontecido se ofrece a la audiencia propiciando una suerte de memoria asentada en la oralidad (Abuín González 2016: 285; Paget 1987). El relato en el teatro *verbatim* se presenta así directamente al público como el modo idóneo para conocer la realidad de los hechos narrados (Abuín González 2016: 273; Bottoms 2006). El teatro *verbatim* ofrece, de esta manera, una oportunidad de considerar la palabra como una acción performativa que desvela un paradigma ético operando directamente entre el testimonio de los hechos y el público (Oberkrome 2018; Luckhurst 2008). En el caso de este tipo de dramaturgia, resulta esencial la forma específicamente dialógica del relato. Ello posibilita que la relación entre lo narrado, el testimonio y el público, el testigo, adquiera una dimensión política. Lo relacional define, así, tanto lo narrado como la manera en que los hechos narrados activan la responsabilidad del público. Lo narrado abandona, por tanto, el espacio de los hechos acontecidos a un sujeto concreto para convertirse en un relato compartido por una comunidad, transformando al tiempo la oralidad en resistencia, y lo narrado, en contrahistoria (Abuín González 2016: 284-285; Forsyth and Megson 2009; Kritzer 2008).

Es, precisamente, la característica relacional y testimonial del teatro *verbatim* lo que nos permite introducir en nuestro análisis de *Jauría* el concepto del testimonio ético desarrollado por Oliver (2001; 2004). El testimonio ético se vincula a las posibilidades de los relatos para superar los legados representacionales hegemónicos mediante la visibilización de los modos no dominantes en los que narramos. Dar testimonio ético supone así desvelar las condiciones en las que se produce el relato de la violencia, al tiempo que se vertebra una posición política que desafía el mero proceso espectral y aumenta el potencial del teatro documento para la acción social (Hazou, 2009).

El modelo analítico que proponemos se fundamenta en una operacionalización del concepto teórico del testimonio ético (Gámez Fuentes, Gómez Nicolau y Maseda García 2016; Gámez Fuentes y Núñez Puente 2013), que se despliega en cuatro dimensiones de análisis (Núñez Puente, D'Antonio Maceiras y Fernández Romero, 2019):

1. La relación entre el testigo y quien atestigua. En esta primera dimensión de análisis proponemos cuestionar las lógicas relacionales entre quien da el testimonio y quien lo recibe. El reconocimiento ético del otro se consigue en el relato testimonial mediante la superación de la mera representación, incidiendo, a cambio, en una dinámica que nos pone en relación con el otro más allá de su representación en los marcos hegemónicos. En el caso de *Jauría*, se indagará en las características de la voz enunciativa que relata la violencia sufrida. Se observará si el relato se construye desde una posición en la que se abandona la simple observación de la víctima huyendo de posiciones moralistas en las que se establece

una dicotomía entre la víctima “ideal” en oposición a la víctima alejada del canon representacional.

2. El contenido del testimonio. Las narrativas de la violencia de género pueden construirse de manera general sin dar cuenta de cómo se genera la violencia y de cómo esta obedece a patrones representacionales dominantes. El relato de la violencia puede, sin embargo, encerrar una búsqueda de nuevas producciones de significado que escapen al relato hegemónico. Esta nueva articulación de significados haría posible que se desvelen condiciones no previamente inteligibles en las que la violencia emerge. En el caso de *Jauría*, nos ocuparemos de explorar si existe una aproximación a la violencia de género desde un abordaje alejado de la espectacularización de la violencia y de la propia individualización de la experiencia vivida. Se trataría, en definitiva, de concluir si se narra una experiencia vivida, situada, en cambio, en el espacio de las narraciones compartidas de la violencia, más allá de cualquier singularización de la violencia.

3. La construcción de la resistencia desde la vulnerabilidad. Las mujeres se construyen discursivamente en los relatos dominantes a partir de su condición de “heridas”, condición intrínseca e invariable de ser dañadas (Butler and Athanasiou, 2013). La representación de la aparente necesidad de las mujeres de ser rescatadas deriva en una aparente falta de agencia o capacidad para construir la propia subjetividad. La situación de rescate a la que se somete a las mujeres que han sufrido violencia en los relatos puede tener carácter individual o social, como en el caso de las políticas públicas del Estado, que son una consecuencia de la sobredimensión del discurso judicial y asistencial en torno a la violencia de género (Gámez Fuentes, García Nicolau y Maseda García 2016: 836). Es precisamente este último el que impide hacer visibles los ejes de desigualdad que favorecen la violencia (Gámez-Fuentes 2012). En los relatos dominantes, la víctima de la violencia de género se entiende solo a partir de su condición de víctima, minimizando, e incluso impidiendo, cualquier respuesta política (Kaplan 2005). El examen detallado de la dimensión ética del testimonio nos ofrecerá una oportunidad de pensar críticamente acerca de aquellas otras narrativas en las que la vulnerabilidad permite articular procesos de resistencia (Butler, Gambetti y Sabsay 2016; Faulkner y MacDonald 2009). En el análisis de *Jauría* nos interrogaremos acerca de cómo en la obra y en la puesta en escena de esta se dota a la víctima de agencia, y dicha agencia se contextualiza en el relato de supervivencia de la víctima, cuestionando las tecnologías políticas y jurídicas a las que se somete su propio testimonio.

4. Los nexos con el marco general de luchas en las que se inscriben las narrativas sobre la violencia de género. El posicionamiento ético del relato de la violencia de género se entiende a partir del relato de los testimonios que conducen a la revelación de las condiciones estructurales de la violencia y a su conexión con una genealogía del activismo feminista. Las propuestas de testimonio ético inciden, de esta manera, en la vinculación con la politización de las estrategias que ponen en primer término del relato sobre la violencia las desigualdades estructurales ligadas al marco general de las luchas sociales. En este sentido, se indagará en la incorporación de las propuestas del activismo feminista a la producción y al texto de *Jauría*, que, como veremos, en el caso de la Manada, supusieron un desafío del relato judicial y mediático de la violencia.

4. Análisis de la representación y del texto dramático

Dos definiciones encontramos en el Diccionario de la Lengua Española para *Jauría* (2019), una, “conjunto de perros mandados por el mismo perrero que levantan la caza en una montería” y la otra, “conjunto de quienes persiguen con saña a una persona o a un grupo”. El término *Jauría* da título a la función que se estrenó en el Teatro Kamikaze junto con *Port Arthur*, ambos textos pertenecientes a un programa doble de Teatro Documento y escritos por Jordi Casanovas partiendo de dos hechos reales: el juicio por violación de la Manada y un interrogatorio policial que trata de esclarecer una matanza sucedida en Australia. Casanovas es autor de una treintena de textos teatrales. Su dramaturgia está orientada a la exploración de la violencia; el propio autor reconoce que es uno de los temas recurrentes en sus obras y que esta surge “cuando ya hay una imposibilidad manifiesta de poder resolver el conflicto con la palabra y el diálogo” (2019). Casanovas describe *Jauría* como un texto duro, pero creado con la vocación de que “el temblor que produce en el momento se torne luego en fortaleza en los espectadores” (Vélez 2019).

En este sentido, la productora teatral Kamikaze, que surge en 2016, se define (2019) como un espacio para el entretenimiento, la reflexión, el diálogo y la transformación, cuya intencionalidad es que su teatro vaya más allá de la función (Kamikaze 2019). La propuesta de este espectáculo estrenado el 6 de marzo de 2018 formó parte del programa doble Teatro Documento. En el caso de *Jauría*, Del Arco articula un espacio simbólico de acoso e intimidación en el que sitúa a la víctima, lo que incita al espectador no solo a solidarizarse con ella desde el comienzo de la función, sino también a reconocer la violencia ejercida contra ella en un contexto más allá de la empatía, desafiando así los modos dominantes en los que la violencia se hace inteligible.

La ficha artística la forman: Jesús Escudero (Álex García), Alfonso Jesús Cabezuelo (Raúl Prieto), José Ángel Prenda (Fran Cantos), Antonio Guerrero (Martíño Rivas) y Ángel Boza (Ignacio Mateos). Todos ellos, además de interpretar a los miembros de la Manada y la víctima, encarnan también a los abogados de la defensa, los jueces y la fiscal. Alessio Meloni es el director artístico responsable del vestuario y la escenografía, que juega un papel indiscutible en la puesta en escena. El escenario acoge la calle en la que se conocieron víctima y verdugos, el portal donde se produjo la violación y el salón donde se celebra el juicio de la Manada. Como elementos de utilería, las sillas son las protagonistas, puesto que juegan un papel fundamental en toda la obra, tanto por movimientos como por ser utilizadas como excusa para marcar ciertas situaciones de la función a las que se impregna de ruido y violencia. Analizamos, a continuación, escenas extraídas del texto, siguiendo las cuatro dimensiones del modelo analítico propuesto a partir del concepto del testimonio ético.

4.1. Relación entre el testigo y quien atestigua

Para contestar a la dimensión 1, nos planteamos en esta parte de la obra, donde los actores vestidos de jueces encarnan a la defensa y la actriz a la víctima, si la voz enunciativa que relata la violencia sufrida lo hace desde una posición no paternalista o incluso moralista. Si analizamos la puesta en escena en este punto, la víctima está sentada en el centro del escenario, como agazapada, intimidada completamente por la situación. La defensa, desplegada en los cinco personajes,

está de pie, revoloteando a su alrededor lanzando preguntas. Esta decisión de cómo están situados los actores es una forma de persuadir al público, mostrando de manera efectiva el acorralamiento de la víctima. Esta contesta tímidamente, y la defensa, al unísono asiente con expresiones como “ajá”, dejando entrever, por la interpretación, la ironía implícita en sus palabras. La defensa, a ojos del espectador, resulta agresiva no tanto por el comportamiento, sino por la puesta en escena y la interpretación de los actores, puesto que el texto resulta más agresivo precisamente por la “cierta dulzura” con la que están formuladas las preguntas. La defensa pretende desacreditar a la víctima. Cuestionan, por sus reacciones y la manera en que están hechas las preguntas, el testimonio de la chica. Incluso, como podemos leer a continuación, solo con esta primera frase en la que le piden explicación de su comentario sobre “ojeras farloperas” ya observamos cómo la acorralan, mostrando la hegemonía del discurso de los abogados de la defensa frente al de la víctima:

DEFENSA

¿Podría explicar ahí una foto en la cual aparece usted indicando, creo, por su propio comentario, “ojeras farloperas”?

Pausa.

DEFENSA

¿Sabe usted lo que es la farlopa?

ELLA

Sí, también es una canción.

DEFENSA (TODOS)

Ajá.

ELLA

“Ojeras farloperas” es una parte de una canción.

DEFENSA

Y la utiliza, perfecto.

Pausa.

*En el exterior se oyen gritos de una manifestación en contra de los acusados.
Cada vez más fuertes.*

ELLA

La pusimos porque esa tarde habíamos salido...

DEFENSA (TODOS)

Gracias.

ELLA

...y pusimos eso.

DEFENSA (TODOS)

No hay más preguntas, señorita.

ELLA queda algo aturdida. Sin posibilidad de réplica. (Casanovas 2019: 74-75).

En este momento de la función, los actores se mueven continuamente a su alrededor recordándonos el título de la obra, esa jauría de animales persiguiendo a su presa. Se marca así la superioridad de la defensa frente a la víctima, que intenta hablar y a la que, cuando ella contesta brevemente, la defensa dice “gracias”, todos a la vez, tajantemente, como si de un ataque se tratara, dejando ver, claramente la hegemonía sobre ella. Al finalizar esta parte del texto, los personajes salen rápido de escena, deshaciéndose el círculo que habían formado alrededor de ella.

En el momento en el que los actores le preguntan a la actriz, en las dos frases elegidas (Casanovas 2019: 73), se dirigen hacia proscenio, levemente, sin que cese el movimiento circular en torno a ella. Dinámica esta que se repite, puesto que generalmente el personaje que habla toma la primera posición, si bien se advierte que el hecho de girar sobre ella se hace *ad libitum*, pero compensando los espacios, privilegiando al que tiene que hablar, dejándole visibilidad y mostrándose más al público. De esta manera, observamos de nuevo otra forma de persuasión: el protagonismo continuo de la defensa en contraposición con la estaticidad de la víctima, que no tiene oportunidad de defenderse:

DEFENSA

¿No será más cierto que usted, cuando se da cuenta de que no tiene el móvil, relaciona, me han podido grabar y que esas imágenes pueden estar colgadas en las redes sociales? (Casanovas 2019: 73).

DEFENSA

Es usted una chica joven, universitaria, ¿no se planteó que lo primero que tenía que realizar es denunciar que había sido agredida sexualmente, buscar ayuda para esa agresión? (Casanovas 2019: 73).

La puesta en escena de este fragmento analizado dentro de esta primera dimensión es una forma de persuasión, vinculada al ejercicio del poder, puesto que se elige una posición en el relato de la violencia que contribuye a persuadir al público y hacerle tomar posición. Asegura Raúl Prieto (Vidales 2019), uno de los actores, que “la imaginación del espectador es otro protagonista porque en sus mentes se va conformando toda la historia”. Se politiza así el testimonio, activando no solo la empatía, sino la responsabilidad del público como testigo del testimonio.

4. 2. Contenido del testimonio

Buscamos explorar en esta dimensión si el relato rompe con el legado representacional dominante y si este se aproxima al problema desde un abordaje alejado de la espectacularización de la violencia y de la individualización de la experiencia vivida.

En este pequeño monólogo (Casanovas 2019: 92-93), el escenario es transformado en el salón de actos donde se celebra el juicio. María Hervás, en un registro totalmente diferente, está vestida con la túnica, es la fiscal. Situada en el centro del escenario y más cerca del público, es decir, en proscenio, tiene a los actores detrás de ella, en un segundo término, sentados cada uno en una silla en este orden, si nos situamos en el escenario mirando al público: Jesús Escudero

(Álex García), Alfonso Jesús Cabezuelo (Raúl Prieto), José Ángel Prenda (Fran Cantos), Antonio Guerrero (Martíño Rivas) y Ángel Boza (Ignacio Mateos). El primero de los dos textos da cuenta de cómo la fiscal enfatiza que, en la narración, la víctima se ajusta a los hechos huyendo de cualquier relato hiperbólico. Y ello a pesar de la privación de voz y agencia a la que es sometida la víctima y que se observa en las grabaciones que realizaron los miembros de la Manada. No existe ningún tipo de interacción más allá del mandato imperativo que dirigen a la víctima:

FISCAL

Habría sido muy fácil para la víctima exagerar.

(Pausa breve).

Si hubiera querido, podría haber dicho que la agarraron con fuerza o que la amenazaron con matarla. Pudo inventarse amenazas.

(Pausa.)

Y no lo hizo.

(Pausa).

Se escucha en las grabaciones cómo todas las conversaciones eran entre varones, ninguna palabra pertenece a la víctima. Se oyen dos tipos de conversaciones: las que se dirigen entre ellos, que son de colaboración, y las que se dirigen a la víctima, que son imperativas. Varios varones con una mujer que en ningún momento mantiene una conducta activa. No hay una sonrisa, ni una mirada, ni una sola palabra. Es lo que se ve: una mujer de rodillas, con cinco hombres rodeándola (Casanovas 2019: 92-93).

La fiscal, en primer término, está dirigiéndose al público simulando que este es el jurado y analiza la declaración de la víctima. Recuerda al público que el testimonio de la chica podría haberse exagerado mucho más, puesto que la situación y el estado en el que se encontraba le permitían agravar la intencionalidad de los hechos. Muestra que la víctima no tiene intención de dañar a los acusados, aún corriendo el riesgo de que sus declaraciones se pongan en entredicho y parezca que ella consentía los actos, se mostraba de acuerdo con ellos y era parte activa. No hay, por tanto, espectacularización de la violencia ni individualización de la experiencia vivida. La fiscal intenta hacer al espectador reflexionar sobre el juicio social al que ha sido sometida la víctima. En este sentido, María Hervás nos dice que “siempre están en el aire preguntas como por qué se metió en el portal con ellos, por qué se besó con uno...” (Gutiérrez 2019).

Se cuestiona la narración por parte de la chica desde una misoginia cultural, puesto que los acusados no son capaces de asumir lo que han hecho, dando cuenta así de una dimensión ontológica y naturalizada de la violencia. El cuestionamiento del relato de la víctima se hace explícito también en las propias palabras de uno de los acusados, Antonio Manuel G., que se muestra incrédulo cuando le comunican que había sido acusado de agresión sexual:

ANTONIO MANUEL G.

Yo le dije que tenía que ser un error. Él me dijo, te acusan de una agresión sexual. Yo me sorprendí y le dije que era imposible. Pues ella os denuncia a todos, me dijo el policía.

(*Pausa breve.*)

Y le digo, mire agente, si quiere le puedo demostrar que no porque lo he grabado con el móvil (Casanovas 2019: 45).

Si nos situamos en el escenario y mirando al público, los actores están en la derecha, excepto el personaje interpretado por Alex García, que se encuentra al fondo del escenario, fuera de escena. El banco es el móvil que permite a los actores girar sobre él permitiendo repartirse situándose detrás y a los lados. Han recibido la noticia de que han sido denunciados por agredir sexualmente a una mujer. Martiño Rivas, el actor que interpreta a Antonio Manuel G., está sentado en el extremo izquierdo y se levanta para decir esta frase. El resto están ubicados alrededor del banco escuchando cómo, cuando fue detenido, Antonio Manuel trataba de exculparse e incluso de demostrar que eso no podía ser posible y que tenía pruebas porque lo había grabado con el teléfono. Queda patente cómo para el acusado, y en representación del resto, la conducta desarrollada la noche de la violación es algo normal. En su interpretación, demuestran que no entienden la acusación; no hay posibilidad de delito. De este modo, tanto Del Arco en la puesta en escena como Casanovas en el texto de la obra muestran, como hemos dicho, el peso de la misoginia cultural, que impide otorgar legitimidad al discurso de la víctima frente a la imposibilidad de asunción de responsabilidad ante la violencia ejercida por parte de los cinco miembros de la Manada.

Este hecho nos obliga a reflexionar previamente sobre los relatos hegemónicos de la violencia para tratar de no reproducir un discurso monolítico que se asiente como verdadero.

4. 3. Construcción de la resistencia desde la vulnerabilidad

Intentaremos averiguar en esta dimensión si la vulnerabilidad y la resistencia se contextualizan en *Jauría* y si caben en el relato las estrategias de supervivencia de la víctima, observando si se dota a esta de agencia. El montaje de esta selección de la transcripción de Casanovas (2019: 71) tiene lugar en el escenario que evoca la sala donde se celebra el juicio. Los abogados de la defensa preguntan de manera insistente a la víctima, ubicada en el centro del escenario sentada en una silla. Del Arco repite este movimiento y sitúa a Hervás como presa de la defensa, que da vueltas a su alrededor como una jauría. Los actores se ocupan de que el personaje que tenga la palabra hable lo más cerca posible del público, siendo este un claro recurso de persuasión, puesto que interpela directamente al espectador. Las posiciones y acciones de los intérpretes, al formular las preguntas, simulan buitres rodeando a su presa, y en algunos casos la defensa sí se dirige a la víctima, acechándola.

La obra, aunque da voz a todas las partes que han formado parte del suceso (agresores, víctima, defensa y jueces), señala particularmente la indefensión de la víctima ante el acoso de una manada judicial. *Jauría* rompe con el legado representacional hegemónico al presentar a una víctima que, desde la

vulnerabilidad, encuentra un modo nuevo de narrar la violencia sufrida resistiendo al tiempo dicha violencia:

DEFENSA

¿Durante el resto del tiempo, si estuvo usted catorce días en la playa, y su familia, su madre, su padre, nadie le dijo a usted si se encontraba mal “vamos a buscar ayuda...?”

ELLA

Es que yo fui la que dijo que empezaría en septiembre, que sí que lo estaba pasando muy mal y que lo iba a pasar mal... Sabía que lo iba a pasar mal pero no tan mal como lo pasé.

(Pausa breve.)

Entonces yo también quería ir a mi pueblo, quería seguir haciendo como mi vida normal, por decirlo de alguna forma (Casanovas 2019: 71).

Las respuestas de la víctima, como leemos en el texto anterior y en las frases extraídas a continuación, presentan a una persona instalada en una vulnerabilidad inducida, cuya narración de la experiencia vivida constituye un relato de resistencia desde la propia vulnerabilidad. Esta selección de las transcripciones que propone Casanovas sitúa el foco de la narración de la violencia en una posición de denuncia que contribuye a persuadir al público para que este, a su vez, se posicione. Se muestra aquí de manera clara el paralelismo que se da tanto con los integrantes de la Manada por los distintos escenarios donde ocurren los hechos como la calle o el portal, como en el ámbito judicial. La chica se ve acosada por ambas partes y la puesta en escena nos lleva también en esta parte de la dramaturgia a considerar especialmente la elección del título: jauría. El texto dramático y la puesta en escena no dejan lugar a dudas acerca de la existencia de dos jaurías: la judicial y la conformada por los miembros de la Manada.

La vulnerabilidad a la que se somete a la víctima se evidencia especialmente en las escenas en las que todo el elenco actoral está en el cubículo, un espacio escénico que intenta recrear las dimensiones del portal. Lo importante para el director no es, sin embargo, el realismo, sino “el aroma emocional de cada momento, la estrechez sofocante del portal donde ocurrió todo, el desconcierto, la angustia, el sentimiento de acoso...” (Vidales, 2019). Así lo relata ella en sus propias palabras:

ELLA

Y no reaccioné. Quería que todo acabara y luegoirme. Me daba igual lo que pasara (Casanovas 2019:34).

La víctima está en el centro y los cinco hombres a su alrededor. Están todos rodeándola y ella apenas puede asomar la cabeza entre dos de los actores que la están tapando. Se inician los parlamentos de los chicos en los que hablan prácticamente como si ella no estuviera allí y a través de las palabras comienzan a simular las agresiones a las que fue sometida. Lo que ocurre en ese momento en el escenario no deja impasible al público. Esta sucesión de elementos actúa como recurso de persuasión dentro de la narración, porque la imaginación del espectador, acudiendo a Prieto, es otra de las protagonistas ya que en sus mentes se conforma

la historia (Vidales 2019). La intención del director de representar una violación de manera simbólica a través de la disposición espacial dota a la escena de una crudeza aún mayor. Esto no sería posible sin el espacio neutro en el que transcurre la escena y un pacto ficcional por parte del espectador.

En el siguiente monólogo, la víctima realiza su declaración y está sola en el escenario. Está sentada dirigiéndose al público como si éste fuera el juez. Asistimos a la revictimización de quien ha sido brutalmente agredida, y cuyo testimonio sobre la violencia sufrida vuelve a ser cuestionado:

ELLA

Yo salía de fiesta y estaba muy bien, estaba haciéndome fotos con mis amigos y luego me ponía a llorar y a lo mejor estaba desde las cuatro de la mañana hasta las seis, llorando, porque no podía parar.

Se levantan. Se quedan de pie tras sus sillas. ELLA percibe cómo la observan de todos los lados. Se protege sentándose sobre su propia pierna, como si se tratara de una postura de semi-yoga (Casanovas 2019: 53).

Este monólogo finaliza con el siguiente fragmento que constituye el final de la declaración de los hechos contada por la víctima. Se repite al final de la obra con una puesta en escena que presenta una recreación de la soledad de la chica, con los agresores de pie, al fondo del escenario en penumbra, donde apenas se les ve. La víctima está iluminada con un foco cuya luz se va apagando en ella:

ELLA

Tengo que salir, tengo que seguir porque al final no puedo dejar que esto corte mi vida, tengo que seguir. Tengo 20 años, me queda mucho.

OSCURO FINAL (Casanovas 2019: 100).

La repetición de este fragmento en la dramaturgia sitúa al público en un espacio de asunción de su propia responsabilidad. Se politiza el testimonio narrado y se activa, además de la empatía, la responsabilidad del público como testigo del relato de la violencia.

4. 4. Nexos con el marco general de luchas y demandas en las que las se inscriben las narrativas sobre la violencia de género

En esta última dimensión observaremos si se vincula la violencia sufrida con referencias a la genealogía de la lucha feminista o de otras luchas sociales contra diferentes tipos de violencias

En una de las escenas, cuando se dicta sentencia, las sillas están descolocadas en el escenario y el movimiento de los actores, *ad libitum*, sostiene ciertos movimientos coreografiados. Uno de los jueces está a la izquierda del escenario y otro, Raúl Prieto, a la derecha, enfrentados, como sus discursos. El juez interpretado por Álex García va caminando por el escenario dictando la sentencia y el resto de los jueces intentan interrumpir su discurso con pequeñas interjecciones o amagos de hablar. La actriz, ubicada en el centro del escenario, es como si no estuviera; los jueces dirimen la sentencia obviando a la víctima. Observamos cómo se cuestiona la narración de los hechos y se evidencia la misoginia cultural que permea la sentencia. La escenografía sitúa al espectador en un lugar distinto posibilitada por el espacio neutro que presenta la función. El público escucha el

fragmento en el que el juez, de nuevo, acorrala simbólicamente a la víctima. El espectador se encuentra con la tercera jauría de la función, posicionando el relato en un determinado marco ético y político. Se cambia la responsabilidad. Ya no se sitúa en la víctima, sino en las diferentes jaurías. Así se muestra en las siguientes palabras de uno de los jueces de la Audiencia provincial de Navarra cuando está dictando la sentencia:

No puedo interpretar en sus gestos, ni en sus palabras intención de burla, desprecio, humillación, mofa o jactancia de ninguna clase. Sí de una desinhibición total y explícitos actos sexuales en un ambiente de jolgorio y regocijo en todos ellos.

VOCES DE MANIFESTACIÓN FUERA (Casanovas 2019: 95).

La voz en off final es la sentencia del Tribunal Superior de Justicia de Navarra con la víctima sentada en una silla a la izquierda del escenario:

VOZ EN OFF FINAL

El 8 de diciembre de 2018, la Comisión de Expertos propuso la supresión del código penal del concepto “abuso”. Todos los delitos contra la libertad sexual deberían ser considerados como agresión o violación.

VOCES DE MANIFESTACIÓN FUERA (Casanovas 2019: 97)

Podemos comprobar cómo se reflejan las estructuras patriarcales arraigadas en la masculinización, entre las que se incluyen las tres manadas mostradas a lo largo de la transcripción del texto, que se corresponden, como señalaba Miguel del Arco, a la reconstrucción de los hechos a partir de las respuestas de los demandados y los demandantes, las preguntas de la defensa y el interrogatorio de la fiscal fundamentalmente a uno de ellos, junto con el alegato final de la fiscal (Vidales 2019).

El 5 julio 2019 la sentencia del Tribunal Supremo sobre el caso de la Manada no deja lugar a dudas: lo ocurrido en Pamplona el 7 de julio de 2016 fue una violación, cuyos autores actuaron conscientemente de que su comportamiento atentaba contra la libertad sexual de la mujer. La víctima, que entonces tenía 18 años, no consintió mantener relaciones y, según los cinco magistrados que firman la resolución, no hizo falta “una actitud heroica” por su parte para que los acusados tuvieran conocimiento de su negativa (Rincón 21-6-2019).

En la actualidad la representación de Jauría recoge la resolución definitiva en la que se sostiene que los acusados “buscaron expresamente la situación” para cometer una “violación múltiple” (Albalat 2019). La actriz María Hervás (Gutiérrez 2019) considera, en este sentido, que el caso de la Manada ha tenido una repercusión muy específica para España, porque es el primero que genera jurisprudencia. Se enmarca así la politización del testimonio de la violencia en una dimensión ética que conecta con una clara voluntad de transformación social.

5. Conclusiones

El análisis de la puesta en escena de algunos fragmentos de *Jauría* da cuenta del uso de algunos recursos de persuasión que, junto con la presentación directa de los fragmentos de la transcripción del juicio a la Manada, permiten que el público

asuma su responsabilidad como testigo en la narración de la violencia desde una dimensión ética y política. Esto supone un modo de desafiar la hegemonía de los relatos mediáticos, sociales y judiciales sobre la violencia de género, impidiendo así la reproducción social del poder a través del relato dominante sobre la violencia. La ubicación de la víctima en el centro del escenario, acorralada por los cinco miembros de la Manada, los abogados de la defensa y, por último, los jueces, contribuye a poner énfasis en las tres jaurías que atacan a la víctima como si de una presa se tratara. La narración se construye en un determinado marco ético y político otorgando la responsabilidad a las diferentes jaurías, y también al público, a través de una narrativa que pretende ir más allá del relato hegemónico de la violencia.

Como teatro *verbatim*, presenta los hechos directamente al público mediante las declaraciones en el juicio de los cinco acusados y de la víctima, en cuyo relato caben sus propias experiencias de supervivencia alejadas de la espectacularización de la violencia (Casanovas 2019: 92-93). *Jauría* avanza de esta manera un posicionamiento político al situar a la víctima como sujeto enunciativo de su propio testimonio.

Jauría presenta, en definitiva, los hechos directamente a la audiencia, eliminando la relación jerárquica entre quien emite el testimonio y quien lo recibe, lo que nos sirve para recordar que la obra es algo más que un artefacto. Se pretende, como asegura Miguel del Arco, abrir con el texto dramático una búsqueda de elementos de reflexión sobre el modo en que se narra la violencia, porque “el teatro es importante para eso, para abrir los canales de la empatía, para entender cosas con las que incluso no estamos de acuerdo, queríamos investigar sobre algo que ha convulsionado y ha cambiado la sociedad. Reflexionar sobre ese: algo habrá hecho la víctima” (Zurro 2018).

Finalmente, hemos argumentado que el teatro documento se configura como una forma específica de dramaturgia en la que la presentación directa de los hechos desestabiliza las estrategias de persuasión de aquellas narraciones en las que se legitima una posición discursiva, y polarizada, de poder: un “nosotros” frente a un “ella” (Reyes 2011). En este caso, la dramaturgia de *Jauría*, al ofrecernos testimonio ético de la violencia, nos invita a responsabilizarnos como testigos de los contextos de producción discursiva en los que el poder judicial o los discursos mediáticos sociales dominantes sobre el caso de la Manada invisibilizan el relato de la víctima, que se ve continuamente invalidado por los mecanismos legitimadores de un determinado marco de inteligibilidad de la violencia. La narración de la violencia desde un marco de testimonio ético hace de *Jauría* un relato orientado a la transformación social más allá de la simple concienciación o, incluso, de la empatía. *Jauría* nos permite, por tanto, pensar críticamente acerca del lugar que ocupa el teatro en los procesos de activismo y cambio social.

Agradecimientos

Este artículo forma parte de los resultados de la investigación realizada en el proyecto del Programa Estatal de Fomento de la Investigación Científica y Técnica de Excelencia, Subprograma Estatal de Generación de Conocimiento *La resignificación de la mujer víctima en redes sociales: implicaciones para la construcción de la vulnerabilidad y la resistencia en el activismo on-line* (FEM2015-65834-C2-1-P).

Referencias bibliográficas

- Abuín González, Anxo. 2016. Historia oral, memoria colectiva y comunidad en el teatro del mundo: el caso del teatro verbatim. *Revista Signa* 25, 273-296.
- Albalat, J.G. 11 de julio de 2019. El Supremo sentencia que la víctima de la Manada quedó totalmente anulada. *El Periódico*. Disponible en <https://www.elperiodico.com/es/sociedad/20190705/sentencia-tribunal-supremo-la-manada-7537623>
- Banet-Weiser, Sarah. 2019. Radical Vulnerability. *Feminism, Victimhood and Agency*. En María José Gámez Fuentes, Sonia Núñez Puente y Emma Gómez Nicolau, eds., *Writing Women as Victims. From Theory to Practice*, Londre, Routledge, 167-180.
- Block, David. 2019. *Post-Truth and Political Discourse*, Londres, Palgrave MacMillan.
- Bos, Linda, Wouter Van-der-Brug y Claes De-Vreese. 2011. How the Media Shape Perceptions of Right-Wing Populist Leaders. *Political Communication* 28,182-206.
- Bottoms, Stephen. 2006. Putting the Document into Documentary. *The Drama Review* 50(3), 56-68.
- Butler, Judith y Athena Athanasiou. 2013. *Dispossession: The Performative in the Political: Conversations with Athena Athanasiou*, Cambridge, Reino Unido, Polity Press.
- Butler, Judith, Zeynep Gambetti y Leticia Sabsay (eds.). 2016. *Vulnerability in Resistance*, Durham and Londres, Duke University Press.
- Cantó, Pablo. 26 de abril de 2018. #YoSíTeCreo: indignación y solidaridad tras la sentencia del caso La Manada. *El País*. Disponible en <https://bit.ly/2VzWC16>
- Casanovas, Jordi. s.f. *Contextoteatral*. Disponible en <https://www.contextoteatral.es/jordicasanovas.html>
- Casanovas, Jordi. 2019. *Jauría*, Madrid, Ediciones Antígona.
- Cebeiro, Mónica. 27 de abril de 2018. Por qué los jueces consideran que no hay violación y sí abuso sexual. *El País*. Disponible en https://elpais.com/politica/2018/04/26/actualidad/1524742454_508812.html
- Corner, John. 2017. Fake News, Post-Truth and Media–Political Change. *Media, Culture & Society* 39 (7), 1100–1107.
- De Benedictis, Sara, Shani Orgad y Catherine Rottenberg. 2019. “#MeToo, Popular Feminism and the News: A Content Analysis of UK Newspaper Coverage. *European Journal of Cultural Studies* 22(5-6), 718-738.
- Dean, Jodi. 2005. Communicative Capitalism: Circulation and the Foreclosure of Politics. *Cultural Politics* 1(2), 51-74.
- Cronología completa del caso de La Manada. 21 de junio de 2019. *El imparcial*. Disponible en <https://www.elimparcial.es/noticia/189064/cronologia-completa-del-caso-de-la-manada.html>
- Estos son los “hechos probados” según la sentencia del caso de La Manada. 26 de abril de 2018. *La Vanguardia*. Disponible en <https://www.lavanguardia.com/sucesos/20180426/443017693824/sentencia-la-manada-hechos-probados.html>
- Faulkner, Ellen y Gayle MacDonald. 2009. *Victim No More: Women’s Resistance to Law, Culture, and Power*, Nova Scotia, Fernwood Publishing Co.
- Fernández Morales, Marta. 2002. ¿Hacia dónde va el teatro documental? Dos ejemplos y su valor en el contexto norteamericano. *Entemu* 14, 13-26.
- Fisher Dawson, Gary. 1999. *Documentary Theatre in the United States. An Historical Survey and Analysis of Its Content, Form, and Stagecraft*, Santa Barbara, Greenwood Press.
- Forsyth, Alison y Chris Megson (eds.). 2009. *Get Real. Documentary Theatre Past and Present*, Londres, Palgrave MacMillan.
- Gámez Fuentes, María José. 2012. Sobre los modos de visibilización mediático-política de la violencia de género en España: consideraciones críticas para su reformulación. *Obets: Revista de Ciencias Sociales* 7 (2), 185-213.

- Gámez Fuentes, María José, Emma Gómez Nicolau y Rebeca Maseda García, Rebeca. 2016. Celebrities, violencia de género y derechos de las mujeres: ¿hacia una transformación del marco de reconocimiento? *Revista Latina de Comunicación Social* 71, 833-852.
- Gámez-Fuentes, María José y Sonia Núñez-Puente. 2013. Medios, ética y violencia de género: más allá de la victimización. *Asparkia* 24, 145-160.
- Gill, Rosalind y Shani Orgad. 2018. The Shifting Terrain of Sex and Power: From the “Sexualization of Culture” to #MeToo. *Sexualities*, 1–12.
- Gutiérrez, Óscar. 5 de abril de 2019. El caso de la Manada se lleva al teatro en Jauría: Es el momento de hablar de que en nuestro país la igualdad no existe. 20 minutos. Disponible en <https://www.20minutos.es/noticia/3580235/0/entrevista-manada-teatro-kamikaze-jauria>
- Hamidi-Kim, Bérénice. 2008. Post-Political Theatre versus the Theatre of Political Struggle. *New Theatre Quarterly* 24(1), 41-50.
- Hammond, Will y Dan Steward (eds.). 2008. *Verbatim Verbatim. Contemporary Documentary Theatre*, Londres, Oberon Books.
- Hazou, Rand. 2009. Refugee Advocacy and the Theatre of Inclusion. *About Performance* 9, 67-85.
- Indignación en redes por la sentencia de La Manada. 26 de abril de 2018. *El Imparcial*. Disponible en <https://www.elimparcial.es/noticia/189074/indignacion-en-redes-por-la-sentencia-de-la-manada.html>
- Kaplan, Ann. 2005. *Trauma Culture. The Politics of Terror and Loss in Media and Literature*, New Brunswick, Nueva Jersey y Londres, Rutgers University Press.
- Kritzer, Amelia Howe. 2008. *Political Theatre in Post-Thatcher Britain*. *New Writing: 1995-2005*, Basingstoke, Palgrave Macmillan.
- Lorente, Miguel. 19 de noviembre de 2017. ¡Pobres hombres! *Tribuna feminista*. Disponible en <https://tribunafeminista.elplural.com/2017/11/pobres-hombres>
- Los 1.080 días de La Manada. 21 de junio de 2019. *El País*. Disponible en https://elpais.com/sociedad/2019/06/20/actualidad/1561064510_338334.html
- Luckhurst Mary. 2008. *Verbatim Theatre, Media Relations and Ethics*. En Nadine Holdsworth y Mary Luckhurst, eds., *A Concise Companion to Contemporary British and Irish Drama*, Oxford, Blackwell, 200-222.
- McIntyre, Lee. 2018. *Post-Truth*, Cambridge, MIT Press.
- Megson, Chris y Alison Forsythe. 2009. *Get Real: Documentary Theatre Past and Present*, Hampshire, Palgrave Macmillan.
- Mendes, Kaitlynn, Jessica Ringrose y Jessalynn Keller. 2019. *Digital Feminist Activism. Girls and Women Fight Back Against Rape Culture*, Nueva York, Oxford University Press.
- Mihailidis, Paul y Viotta Samantha Viotta. 2017. Spreadable Spectacle in Digital Culture: Civic Expression, Fake News and the Role of Media Literacies in “Post Fact” Society. *American Behavioral Scientist* 61 (4), 441–454.
- Miles de personas se concentran en las principales ciudades contra la condena a La Manada. 27 de abril de 2018. *El País*. Disponible en https://elpais.com/politica/2018/04/26/actualidad/1524762106_702951.html
- Müller-Schöll, Nikolaus. 2004. Theatre of Potentiality. *Communicability and the Political in Contemporary Performance Practice*. *Theatre Research International* 29(1), 42-56.
- El caso de La Manada copa las tendencias de Twitter. 26 de abril de 2018. *Noticias de Navarra*. Disponible en <https://www.noticiasdenavarra.com/2018/04/26/sociedad/navarra/el-caso-de-la-manada-copa-las-tendencias-de-twitter#Loleido>
- Núñez Puente, Sonia, Sergio D’Antonio Maceiras y Diana Fernández Romero. 2019. Twitter Activism and Ethical Witnessing: Possibilities and Challenges of Feminist Politics against Gender-Based Violence. *Social Science Computer Review*. Publicado primero online el 24 de julio de 2019.
- Oberkrome, Friederike. 2018. Reframing the Document(ary): Exploring Asylum Policies on Stage. *Research in Drama Education* 23(2), 259-273.

- Oliver, Kelly. 2001. *Witnessing: Beyond Recognition*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Oliver, Kelly. 2004. *Witnessing and Testimony*. *Parallax* 10(1), 79-88.
- Paget, Derek. 1987. *Verbatim Theatre: Oral History and Documentary Techniques*. *New Theatre Quarterly* 3.12, 317-36.
- Paget, Derek. 2010. *Acts of Commitment: Activist Arts, the Rehearsed Reading, and Documentary Theatre*. *New Theatre Quarterly* 26(02), 173-193.
- Parsons, Talcott. 1986. *Power and the Social System*. En Steven Lukes, ed., *Power*, Oxford/Nueva York, Basil Blackwell/New York University Press, 94-143.
- Reyes Antonio. 2011. *Strategies of legitimization in political discourse: From words to actions*. *Discourse & Society* 22(6), 781-807.
- Rincón, Reyes. 5 de julio de 2019. *El Supremo concluye que La Manada actuó “con pleno conocimiento” de que la víctima no consintió*. *El País*. Disponible en https://elpais.com/sociedad/2019/07/05/actualidad/1562318324_192613.html
- Rincón, Reyes. 21 de junio de 2019. *La fiscal pide condenar por agresión sexual a La Manada: No se puede exigir a las víctimas una actitud peligrosamente heroica*. *El País*. Disponible en https://elpais.com/politica/2019/06/21/actualidad/1561094023_872529.html
- Romo, José Luis. 13 de enero de 2019. *Jauría: lo que la obra de teatro sobre La Manada revela de nuestra sociedad*. *El Mundo*. Disponible <https://www.elmundo.es/cultura/laesferadepapel/2019/01/13/5c37438bfdddf447f8b45ec.html>
- Schlossman, David. 2002. *Actors and Activists: Politics, Performance and Exchange Among Social Worlds*, Londres y Nueva York, Routledge.
- Sismondo, Sergio. 2017. *Post-truth? Social Studies of Science* 47 (1), 3-6.
- Srnicek, Nick. 2016. *Platform Capitalism*, Londres, Polity Press.
- Tambe, Ashwini. 2018. *Reckoning with the Silences of #MeToo*. *Feminist Studies* 44(1): 197-203.
- Teatro Kamikaze. 2019. Disponible en <https://teatrokamikaze.com>
- Van Dijk, Teun. 2006. *Discourse and Manipulation*. *Discourse & Society* 17(2), 359-383.
- Vélez, Natxo. 17 de octubre 2019. *Jauría debe estallar en el corazón, en el estómago y en la cabeza del espectador*. *Eitb*. Disponible en <https://www.eitb.eus/es/cultura/detalle/6748912/entrevista-dramaturgo-jordi-casanovas-obra-teatro-jauria>
- Vidales, Raquel. 23 de enero 2019. *La Manada: el espectador es el juez en el teatro*. *El País*. Disponible en https://elpais.com/cultura/2019/01/23/actualidad/1548263901_222951.html
- Waisbord, Silvio. 2018. *Truth is What Happens to News. On Journalism, Fake News, and Post-Truth*. *Journalism Studies*. 19 (13), 1866-1878.
- Weber, Anne Nicholson. 2006. *Upstaged. Making Theatre in the Media Age*, Nueva York, Routledge.
- Weiss, Peter. 1968. *Fourteen Propositions for a Documentary Theatre*. *World Theatre* 17, 375-389.
- Wiener, Gabriela. 23 de febrero 2018. *Por un mundo sin manadas*. *The New York Times España*. Disponible en <https://www.nytimes.com/es/2018/02/23/opinion-wiener-manada-espana-abuso-sexual/>
- Zurro, Javier. 28 de junio de 2018. *Del Arco: No podemos linchar a La Manada aunque sean los mayores hijos de puta*. *El Español*. Disponible en https://www.elespanol.com/cultura/escena/20180628/arco-no-podemos-linchar-manada-mayores-hijos/318468422_0.html