

Jauría: el poder curativo y pedagógico del teatro
Entrevista a Miguel del Arco a propósito de *Jauría*

Elisa Garcia Mingo
Svetlana Antropova
Centro Universitario Villanueva
santropova@villanueva.edu
egarcia@villanueva.edu



Jauría (2019) es una obra que deja sin aliento a cualquier espectador. Tras asistir al pase de la obra y a un encuentro del equipo artístico con el público, propusimos a Miguel del Arco, director de *Jauría*, una entrevista para entender el lugar que ocupa esta obra en su trayectoria y el impacto social que ha tenido en nuestro país.

Miguel del Arco, junto a un excelente equipo técnico, creó un bellissimo traje escénico para una de las historias que más ha conmovido a nuestro país en el siglo XX: el caso de la violación de San Fermín, conocido como el caso La Manada. La agresión sexual de cinco hombres a una joven en la fiesta popular más famosa de España removió a la opinión pública española. Su caso ocupó portadas de periódicos nacionales durante 1.080 días, llamó la atención de los medios internacionales y transformó para siempre la forma de concebir y juzgar los crímenes sexuales en España.

Nos reunimos en el Teatro Pavón Kamikaze con Miguel de Arco, director de *Jauría* para entrevistarle. Se pueden decir muchas cosas sobre Miguel del Arco, codirector artístico del Pavón Kamikaze (junto a Israel Elejalde), actor, dramaturgo, director, fundador de la academia de las Artes Escénicas de España. Trabajó en televisión y teatro durante muchos años, hasta lanzarse a la dirección teatral con.... Shakespeare, Moliere, Gorky, Steinbeck, Gogol... no se le resiste ninguno de los grandes dramaturgos de la historia del teatro. Pero ante todo es un director con una grandísima sensibilidad, dispuesto a ponerse en duda y preguntarse por cuestiones de actualidad, capaz de reinventar a los clásicos para que nos interpelen.

Miguel del Arco es uno de los referentes actuales del teatro en España y, con *Jauría*, se ha lanzado a trabajar Teatro Documento, un género poco explorado en España, al que no estamos acostumbrados como público. Su primera prueba en el género del teatro documento ha resultado ser un bombazo teatral. Miguel del Arco levanta el texto de *Jauría*, obra del dramaturgo Jordi Casanovas, autor consagrado y máximo exponente en Teatro Verbatim en nuestro país.

Directo a las conciencias, *Jauría* nos instala en la duda y en la complejidad de asuntos como la verdad, el testimonio y la culpa. Con una escenografía minimalista, el espectáculo se abre con seis sillas mirando al público. ¿Quién va a ser juzgado? ¿Los perpetradores de La Manada? ¿a nosotros mismos como sociedad?



¿Qué tres hitos de tu trayectoria como director crees que han sido determinantes en tu carrera?

La función por hacer (2009), que ahora cumple su décimo aniversario, fue lo que cambió radicalmente mi vida y la de la compañía. Estrenamos en el hall del teatro *Lara* porque no encontramos otro sitio; las funciones eran a las 23:00h, una hora más apropiada para tomarse una copa que para ver una reescritura de seis personajes en busca del autor [...] Escuchamos muchas veces que aquel texto no iba a funcionar y, sin embargo, se convirtió en una suerte de evento. No creo que *La función por hacer* cambiara el panorama teatral madrileño pero sí que se convirtió en la punta de lanza de una necesidad de cambio. En lo más crudo de la cruda crisis, una compañía muy pequeña dio el salto desde un espacio off a una sala de un teatro nacional e hizo una enorme gira nacional e internacional. Muchos profesionales pensaron que si nos había pasado a nosotros que no teníamos dónde caer nos muertos también podía pasarles a ellos.

El segundo hito fue *La violación de Lucrecia* (2010) y conocer a Nuria Espert. Fue mi primera dirección fuera de Kamikaze, mi primer Shakespeare y mi primera experiencia con una leyenda de las tablas. Conocer a Nuria y hacer este trabajo supuso para mí un cambio vital, siempre he sentido que tuve una enorme suerte. Mi estrecha amistad con Nuria ha cambiado radicalmente mi forma de mirar la profesión y la vida.

El tercer hito fue la apertura del Teatro Pavón Kamikaze. Partir del hall del teatro *Lara* hasta dirigir nuestro propio teatro es sin duda un salto mortal sin red. Acabamos de poner fin a nuestra tercera temporada precisamente despidiendo tras 10 años *La función por hacer*. No está siendo fácil. Sin apenas presupuesto sacamos adelante una programación comparable a la de cualquiera de los teatros oficiales. Pero trabajamos siempre en la cuerda floja.



Hiciste *La violación de Lucrecia* y ahora estás capitaneando el proyecto de *Jauría* sobre el caso de La Manada. ¿Por qué es la agresión sexual un tema recurrente en tu obra?

Nunca he articulado una reflexión sobre esto, pero imagino que tiene que ver con la injusticia. De hecho, también está muy presente en *Juicio a una zorra* (2011) que escribí e interpretó Carmen Machi. Sí, creo que tiene que ver con la profunda necesidad de construir una sociedad igualitaria. Me parece que la agresión contra las mujeres era algo normalizado dentro de nuestra sociedad. La costumbre puede llegar a ser un monstruo imbatible y para cambiar, aparte de política, leyes y sobre todo cultura se precisa de una acción permanente en primera persona, en nuestro entorno. Yo pensaba que era muy consciente de estas violencias, y, sin embargo, *Jauría* (2019) ha tenido la virtud de hacerme una llamada al orden. Yo me consideraba un hombre feminista, casi a salvo de una serie de pensamientos machistas establecidos y, sin embargo, al tener que reflexionar sobre determinados comportamientos que se dieron en este caso concreto me he dado cuenta de que soy un hombre educado en una sociedad machista y que aún tengo mucho de ese peligroso ADN impregnado.

¿Cuál era la misión detrás de montar *Jauría* (2019)?

No había una misión como tal antes de montarla. Creo que cualquier hecho artístico debe comenzar como una intuición sobre la que debes investigar. Yo nunca empiezo a montar un espectáculo pensando que tengo una misión, sino que elijo un texto que me concierne como persona y como profesional. Siempre buscas la manera de que el texto te hable directamente, porque si no ¿qué sentido tiene ponerlo en pie?

Jauría me interpelaba de una forma directa y por eso elegí hacerla. Busqué junto a la compañía contar la historia de una determinada manera y que esa manera nos transformara. Juntos reflexionamos, nos cuestionamos, nos emocionamos. Luego es necesario conseguir que todo eso se traduzca en el



espectáculo para llegar al público. Hay veces que este proceso no llega a fijarse y tienes unos ensayos maravillosos que no sabes convertir en espectáculo. Creo que en este caso, por las reacciones del público en las numerosas representaciones que llevamos, lo hemos conseguido. Hemos visto auténticas catarsis entre los espectadores, y las más emocionantes, sin duda, las que se producían entre los grupos de escolares, chavales de entre 16 y 18 años.

¿Qué te ha traído *Jauría*?

Es el proceso que más me ha cambiado hasta la fecha. Nunca había hecho un texto de teatro documento y la perspectiva de enfrentarme a algo que sabía que no era un trabajo de ficción ha sido dolorosa e intensa. Intento que todos mis trabajos estén muy pegados a la realidad contemporánea de una manera u otra, incluso los clásicos, pero nunca había trabajado con un caso tan radicalmente pegado a la realidad.

¿Por qué se llama la obra *Jauría*?

Sobre esto tuvimos una discusión Jordi Casanovas, el autor de la obra, y yo. Yo decía que me parecía una tontería que se llamara *Jauría* pudiendo llamarse *Manada*. Ya teníamos un camino recorrido para la comunicación con el público. Jordi me llevó la contraria con vehemencia, ¡y menos mal!, porque ahora me parece el título perfecto. *Jauría* describe mucho mejor lo que se cuenta y el punto de vista elegido para contarlo, y además, no seguimos envenenando la palabra «manada», que para mí, viniendo de una familia súper numerosa, siempre ha tenido una maravillosa acepción. *Jauría* implica por sí misma violencia: un grupo de perros que persiguen una presa. Y este caso es el de una jauría. Hay diente, hay sangre y hay instinto de destruir. Hay persecución. Esta chica fue perseguida; si ves las imágenes de la cámara de la calle en los momentos previos de la agresión en el cubículo, ves que los agresores se están comportando como se comportan los lobos. Y



aunque usando otro tipo de violencia, la actuación de la defensa también tuvo mucho de jauría.

Jauría se trata de un ejemplo de teatro-documento y concretamente de teatro-verbatim. ¿Nos puedes hablar sobre este tipo de propuestas teatrales en España?

Yo no sé mucho, porque es la primera vez que me enfrento al teatro-documento. En España he visto recientemente montajes como *Fiesta, Fiesta, Fiesta* (2017) de Lucía Miranda, *El pan y la Sal* de Andrés Lima (2018) y *Port Arthur* (2019) de David Serrano. Antes estuvo *Ruz-Bárcenas* (2015), también de Jordi Casanovas, que vi en su momento. Todas estas propuestas son teatro documento pero sin embargo son muy diferentes entre sí. Lucía Miranda, una gran especialista como Casanovas en este tipo de teatro, trabaja a partir de entrevistas. Para hacer *Fiesta, Fiesta, Fiesta* ella se dedicó durante muchísimo tiempo a hacer entrevistas a docentes. Luego eligió una serie de personajes a los que había grabado y les pasó las cintas a los actores con los fragmentos que quería representar y que iban a conformar su dramaturgia; los actores imitaban incluso las peculiaridades dialécticas de los personajes. Era muy poderoso. Nosotros partimos de las actas del juicio e intentamos conformar la realidad a partir de esa palabra escrita. De hecho no quise que los actores intentaran imitar a los agresores sobre los que había mucho material grabado, no así de la víctima. Preferí que fuera el texto que Jordi había confeccionado a partir de las actas lo que configurara nuestra realidad escénica.

¿Crees que como sociedad necesitamos este tipo de teatro?

Nosotros hemos comentado mucho lo de la «función necesaria» porque es uno de los adjetivos que constantemente recibe *Jauría*. ¿Qué es necesario? Yo creo que es necesario un teatro que interpele directamente a los ciudadanos, ya sea en forma de teatro documento o de pieza clásica. Cuando yo monto *La violación de Lucrecia* no la pongo en escena como un poema



lirico del siglo XVII, sino que pretendo que salga disparado del escenario como algo que trate de interpelar directamente al ciudadano de hoy en día. Es necesario que nos hablemos a nosotros mismos y de nosotros mismos, si no, al menos para mí, no tiene ningún sentido. Me gusta el teatro pegado a la realidad y eso lo puedes hacer de muchas maneras, incluso cuando haces *Ricardo III*. A mí me da igual cómo se peleaban los York y los Lancaster, esa revisión histórica no me dice nada, pero me sirve como referente para pensar precisamente en nuestras guerras civiles.

El público se siente atraído por el teatro documento por esta idea de que «es fiel» a los hechos relatados, pero al poner en escena la pieza se produce una distorsión, ya que está «puesta» en escena. ¿Nos puedes hablar de esto?

Para mí esta distorsión es evidente, porque está en la propia mirada del dramaturgo y del director. Molière tiene una frase maravillosa en *El Misántropo* que dice que el hombre nunca podrá conocer la verdad porque «el anhelo del corazón siempre inventa mil ficciones que lo arropan». Eso pasa siempre, es decir, yo te voy a contar una historia queriendo que tú veas la historia como yo la pienso. Yo ya voy a poner una mirada específica sobre lo que estoy contando. Creo que la objetividad no es posible, ni siquiera cuando intentamos ser objetivos. La misma noticia en tres diarios diferentes será recogida de tres maneras distintas.

Montando *Jauría* hemos debatido mucho sobre el tema de la objetividad. Al comienzo de los ensayos les dije a los actores que no iba a tratar a los miembros de La Manada como si fueran unas fieras. Al principio eso levantó incluso alguna suspicacia. Mi punto de vista estaba claro. Estaba con la víctima pero era necesario hacer el esfuerzo por comprenderles, recordando que comprender no es justificar, pero sí tratar de entender por qué actuaron como lo hicieron. El camino arduo era averiguar cuánto de la manada estaba también en cada uno de nosotros. Debíamos investigar por qué cinco tipos adultos pueden meter a una chica en un cubículo de 3 x 3



metros cuadrados, violarla, abandonarla sin dirigirle la palabra, robarle el móvil y después marcharse sin tener la sensación de haber hecho algo malo. ¿Qué ha pasado aquí? ¿Qué es lo está sucediendo? Eso es lo que me lleva a trabajar, lo que me da espacio para reflexionar más allá de un caso concreto. Me da para pensar sobre cómo ese caso universaliza y me habla de nuestra sociedad.

El caso de La Manada es emblemático, pero en realidad es un delito recurrente. ¿Cómo se trabaja con un caso que tiene tanta potencia narrativa pero que se ha banalizado tanto en los últimos años?

Es banal porque hemos llegado a banalizar el mal. Tiene que ver con lo que dice Rita Segato: que el problema para erradicar la violencia contra la mujer es convertir en un delito lo que hasta hace muy poco ha sido una costumbre. Hay quienes dicen que tanto hablar de este tema está provocando que salgan imitadores, otras «manadas». Yo más bien creo que es que ahora se cuenta lo que hasta hace poco se callaba. Por eso, una de las preguntas que hacemos a los estudiantes de secundaria que vienen al teatro es precisamente: ¿cuánto de manada tenéis cada uno de vosotros? Este es el espejo que nosotros nos hemos puesto y el espejo que queremos poner tanto a ellos como a ellas. Les pregunto: ¿cuántas de vosotras habéis pensado que está chica tomó decisiones que no debería de haber tomado? Yo fui el primero que pensó eso. Antes de empezar los ensayos me preguntaba: ¿Por qué se quedó sola? ¿Por qué se dejó acompañar? La respuesta es facilísima: porque es una mujer libre. Estaba de Sanfermines, su amigo quería marcharse a dormir pero ella tenía cuerpo de fiesta, se le acercan cinco maromos, los vacila, se vacilan, risas, se besa con uno y ya está. A esta chica, con las alertas bajas, nunca se le pasó por la cabeza que podía acabar como acabó. Seguimos insistiendo que son ellas las que deben estar prevenidas, no meterse en la boca de lobo y creo que lo que hay que cambiar radicalmente es la normalidad con la que esos lobos se mueven entre todos nosotros.



¿Cuáles han sido las dificultades a la hora de levantar el montaje de *Jauría*?

La primera dificultad la encontré cuando recibí el texto de Jordi Casanovas. El texto tenía una aridez extraordinaria, al fin y al cabo se trata de un corta y pega sobre las actas del juicio, y no le encontraba ninguna pauta teatral. Era absolutamente necesario buscarle la teatralidad, porque como tanta gente me ha comentado antes de entrar a ver la función, no era un tema demasiado atractivo para el espectador. Costaba meterse en la sala sabiendo que te iban a contar un horror. Era necesario encontrar, por así decirlo, un pulso rítmico que subyugara al espectador y así evitar que quisiera dejar de mirar.

En esta obra era absolutamente necesario encontrar lo que Lorca llamaba el *traje poético*, ese que sin dejar de enseñar los huesos y la sangre encuentra un cierto equilibrio con la belleza.

¿Qué criterio utilizaste para escoger a los actores de *Jauría*?

Del elenco solo había trabajado con Raúl Prieto. Los conocía a todos y los había visto trabajar, pero no habíamos coincidido profesionalmente. Tenía clarísimo que debía tenerla a la actriz protagonista lo primero y después elegir a los actores. Con María Hervás no lo dudé, había visto su *Iphigenia en Vallecas* (2017) y me parece que es una actriz prodigiosa. Ese tipo de actores que me gusta, que aúnan talento, técnica, tenacidad, trabajo y cabezas bien amuebladas. María además es profundamente feminista. Yo era muy consciente que íbamos a descender a un pozo de mierda y para bajar a las profundidades, hay que bajar con mucha seguridad.

Después de haber elegido a María, fui conformando el grupo de actores. Nunca tuve intención de que se parecieran a los personajes reales, aunque sí tenía idea del paisaje humano que quería conformar. Fue una cuestión intuitiva, vas armando el grupo poco a poco, siempre teniendo en cuenta que no tenía ninguna voluntad de verosimilitud, sino que buscaba conformar ese



paisaje humano. De hecho, uno de los actores me planteó la posibilidad de acercarse a los miembros de La Manada y escuchar su versión, pero yo les pedí que no lo hicieran porque no me interesaba en absoluto. Lo que me interesaba era conseguir la verosimilitud escénica, es decir, a partir del material escrito que teníamos, trabajarlo y alentar el texto. Si alguien se marcha con la idea de que lo que sucede en *Jauría* es la realidad, es falso. Volvemos al tema de la objetividad. Nunca pretendo ser objetivo. Quiero contar la historia como a mí me parece que debe de ser contada.

Salta a la vista que la puesta en escena es muy física, en esta obra el cuerpo del actor cobra gran importancia. ¿Cómo trabajaste con los actores?

Realmente se trata de un trabajo agotador. A María Hervás le preguntan mucho: ¿cómo puedes estar todo el rato allí? Al final es un papel que mecanizas, musculas el trabajo casi como lo puede hacer un atleta. Es duro mientras lo estás haciendo, pero no deja de ser algo para lo que estás entrenado. María sale muy cansada, pero sale bien.

Para eso está el proceso de los ensayos, para transitar todas las posibilidades, o al menos las que seas capaz de idear. Muchas veces durante los ensayos hubo que parar porque una parte en concreto descolocaba y hacía sufrir a la actriz o a uno de los actores. Por eso definiendo a muerte la seguridad de la sala de ensayos para que, como dice Anne Bogart, las funciones puedan ser peligrosas. El arte de la repetición hace que lo que ayer era imposible, física o emocionalmente, sea posible al día siguiente, y al siguiente sea afinado para que pueda llegar al espectador de una forma mucho más certera.

Por ejemplo, el grito que pega María Hervás durante la escena del juicio surgió precisamente en un ensayo. Cuando estábamos trabajando esa escena les pedí a los actores que fueran especialmente vehemente a la hora de preguntar, que la acecharan sin tregua: «No le dejes pensar. Que no haya



espacio entre su respuesta y vuestras preguntas». Estaba trabajando más con ellos que con ella. Les dije: «tenéis que atacar, atacar, atacar. La tenéis que derribar. Son zarpazos para desarmarla, más, más, más, más, más...» y entonces María pegó un grito que nos hizo enmudecer a todos y se fue de la sala llorando. Yo fui corriendo tras ella, la abracé y ella me dijo: «no puedo con esto, no puedo con esta mierda, no puedo, no puedo, no puedo». Tras unos segundos se calmó y entonces le dije: «Sí, sí puedes y, además, vamos a utilizar este grito que has dado».

Nos gustaría hablar de la escenografía, ¿qué consideraciones tuvisteis al diseñar la escenografía de *Jauría*?

Nada más entrar el espectador ve seis sillas dispuestas hacia el público. Eso es ya una declaración de intenciones. Aquí no va a haber cuarta pared. Creo que es algo que funciona muy bien con el teatro documento, un tipo de teatro en el que el espectador no podrá evadirse cuando algo no le guste pensando que lo que ve es ficción. Va a golpearle frontalmente.

Desde el principio le dije a Alessio Meloni, el escenógrafo, que para mí era absolutamente imprescindible tener físicamente el cubículo, un espacio parecido al espacio en el que se produjo la violación. La representación física de la agresión no me interesaba en absoluto. La imaginación del espectador es infinitamente más poderosa. Me parecía más interesante dar las dimensiones del espacio donde todo sucedió para que el espectador terminara de completar aquel infierno. Me parecía importante verla a ella rodeada de los cinco hombres en un espacio tan pequeño, precisamente porque ella dice una frase durante el juicio que me parece clave: «Cuando ya estaba en aquella situación, la cabeza no me da para pensar cómo puedo salir de aquí». Trabajando en las primeras composiciones con Alessio, le decía que era importante tener ese cubículo donde meter a todos los actores, necesitaba una especie de hornacina practicable en la que cupieran los seis actores y se pudieran mover mínimamente. No quería reproducir las



medidas exactas del portal donde sucedieron los hechos, no quería reproducir exactamente lo que sucedió, pero sí era necesario ver algo que luego en la sentencia definitiva ha sido fundamental que es la «intimidación ambiental».

Por otro lado, el cubículo era ambivalente, porque una vez narrados los hechos se convertía en el estrado donde se sitúan los jueces que más tarde juzgaban el caso. Así, el cubículo funcionaba como metáfora de la revictimización. Durante el juicio, los abogados defensores la introducían de nuevo en el portal, metiéndole en el mismo sitio para hacerle transitar una vez más todo lo que sucedió. Mientras que la curación de cualquier víctima pasa por dejar atrás la agresión, olvidarlo y cerrar la herida, todo el proceso legal la obliga a reiniciarlo, volver a empezar desde el mismo sitio y, lo peor de todo, teniendo muy claro que te están poniendo en cuestión porque te están diciendo «yo no te creo».

¿Cuál es la importancia de luz escénica para ti?

Básica. Pero aquí estaba muy tranquilo porque estaba en manos de Juan Gómez Cornejo que es un mago de la luz. Para mí, era imprescindible que el cubículo tuviera mucha luz y que se quedara iluminado sin que hubiera sombras. En el momento en el que los personajes acceden al cubículo hay una luz que entra lateralmente, pero en un momento se concentra toda la luz en el cubículo, porque es el único sitio posible. Es como si fuera el único sitio del mundo, como si fuera un castigo eterno, el lugar donde vas a estar eternamente encerrada.

Luego, está el plano cenital, el foco sobre ella y, nunca mejor dicho, porque metafóricamente eso es lo que sucedió durante el juicio. Se pone el foco sobre todo lo que ella hizo: por qué se besó con uno de ellos, por qué no empezó el tratamiento antes, por qué se fue a la playa en vez de quedarse en casa si tal mal estaba [...]. Se pone en cuestionamiento que no se haya



comportado como la «perfecta violada». Por supuesto, todo el mundo tiene derecho a una defensa, pero el texto de *Jauría* refleja lo terribles que son algunos protocolos judiciales, porque no es normal que a una chica que ha pasado por un trance como este, se le puedan someter en aras del derecho a la defensa, a un proceso absolutamente demoledor.

Nos llama la atención la coreografía de la obra, ya que, mediante las agrupaciones de actores sobre el escenario y sus movimientos, la obra tiene un ritmo frenético. ¿Nos podrías hablar del ritmo de la obra?

Mi oído es profundamente musical. En la obra las frases son muy cortas: «Yo sí», «yo no», «yo entré», «yo salí». Había que crear una partitura a partir de las dinámicas sonoras y las de movimiento. Yo buscaba crear un ritmo, un ritmo casi musical para enhebrar unos fragmentos con otros. Para trabajar, les mandé a los actores un video de un cuarteto de cuerdas que se llama *Senza Misura* y les dije: «mirad este grupo y mirad lo que se produce cuando hay música y cuando no la hay; me gustaría que os movierais de una manera parecida a ellos». El cuarteto de músicos está sentado pero cuando comienzan a tocar sucede algo prodigioso también con sus cuerpos. La música es prodigiosa y es prodigioso verlos tocar juntos. Para coser el «traje poético» del que antes hablaba debíamos crear una partitura con un texto a priori anti teatral que llevara a pensar a cualquiera que lo escuchara que había sido escrito así y no podía ser de ninguna otra forma. Había que conseguir que incluso cuando los relatos de los agresores y la víctima se relatan al mismo tiempo se pudiera escuchar perfectamente por separado pero también el relato que ambos conformaban juntos. Era necesario que los actores tuvieran algo de ese virtuosismo musical.

La obra se construye con un paralelismo de las voces: los actores le hablan al público, pero no se escuchan entre sí.

No. Sin embargo, trabajamos explícitamente para que el espectador recibiera muchas de las partes como si estuvieran siendo narradas al mismo tiempo en contraposición. Todos los implicados tenían la urgencia de ser



creídos en sede judicial y todos, por lo tanto, hacen un relato coherente con esa misión. Es verdad que al confrontar las declaraciones de uno y otros se produce muchas veces un vértigo narrativo que, evidentemente, no se produjo en el juicio... para eso está el teatro.

En *Jauría* la violación «ocurre» en el escenario mediante la combinación de posturas, movimientos y la narración por parte de la víctima. ¿Qué querían lograr «escenificando» la agresión?

Lo que hacemos es de una enorme sencillez. Pensamos puestas en escena un poco más rocambolescas, para finalmente quedarnos con la escenificación más sencilla. Ella aparece en esa escena con una ausencia absoluta de vigor y es esa falta de vigor la que horroriza. Horroriza verla así, con los brazos muertos, yendo de un lado a otro manipulada por ellos como una marioneta.

Me interesaba escenificar la normalidad con la que ellos perpetraban la acción, hablando sin prestarle ninguna atención. Al final de la escena, ella se deja caer y cuando está en el suelo, ellos están casi bromeando, banalizando algo terrible que les parece algo normal (de hecho se les ve en un video momentos después de la agresión en la que están en la misma calle bromeando con otras chicas). Acaban de dejar a una chica tirada en un portal, desnuda y, además, le roban el móvil para cortar cualquier tipo de vínculo con el exterior.

La violación aparece en el escenario tal y como la relatan tanto la víctima como los agresores. El espectador se encarga de tejer ambos relatos. Se trataba de mostrar todo sin mostrar absolutamente nada, hacer que funcione lo que el teatro siempre debe ser, juego, incluso cuando el juego que se plantea es una invitación para transitar el horror.

Cada miembro de *La Manada* tiene el nombre, pero ella no, ¿por qué?



No tiene nombre sencillamente porque no sé el nombre de ella. No se ha publicado en ningún sitio, ni tampoco lo he buscado. Ahora lo sé, pero por otras razones. En su momento no lo sabía y no quise saberlo. Yo le escribí una carta a ella antes de empezar este montaje para decirle que no iba a haber equidistancia posible, que yo estaba con ella y que jamás íbamos a desvelar su identidad. Ella hizo públicas una carta al principio y otra tras la sentencia definitiva. Me parece una mujer muy valiente y me consta que está rehaciendo su vida de una forma hermosa. Sé que tiene a su alrededor un cinturón de amor muy importante; afortunadamente, si es que aquí se puede utilizar esta palabra, esto le sucedió a una chica que tiene muchos recursos emocionales y gente que le ha cuidado y que la sigue cuidando muchísimo.

Era imprescindible preservar su identidad para que pueda pasar página. Si la gente hubiera sabido quién es la hubieran señalado permanentemente por la calle: «esa es la chica que violaron». Y ella es mucho más que eso. Es cierto que llevará esa herida de por vida pero es necesario hacer todo lo posible para no aportarle más carga. Sin embargo es muy consciente, y de ahí su valentía al denunciar, que las historias que no se cuentan no existen. Creo que es Cristina Fallarás quien dice que hay que atreverse a contar lo que ellos se atreven a hacer. Hay que atreverse a contarlo y hay que señalar con nombres y apellidos, porque hay un efecto pedagógico, algunos empezarán a decir: «Ya no nos sale gratis como antes».

El tema del remordimiento y la culpa es recurrente, pero está invertido: es la víctima la que siente la culpa y, parece, que ningún miembro de La Manada se siente culpable. ¿Nos podrías hablar sobre esto?

Ellos no muestran ningún remordimiento y lo entiendo: Se enfrentan a veinte años de cárcel y no puede mostrar remordimientos en la sala de juicio; ellos lo que tienen que hacer es negar la mayor. La única que siente culpa es ella y es así como la sociedad ha venido funcionando. Nos hemos educado en la cultura de la violación. Es ella la que piensa: ¿por qué me



equivocué tanto? Después de todo lo que sucedió, volvió a su casa una persona diferente a aquella que se fue a Pamplona de fiesta. Alguien a quien ha pasado algo horrible y tiene que empezar a vivir con esta herida permanente, con ese miedo [...] entonces empieza a pensar: «la culpa es mía», «yo debí pararlo», «yo debí decir», «no debí de entrar en ese portal», «no habría sido violada y no estaría ahora mismo denunciando a cinco tipos a los que les voy a destrozar la vida». ¡Es una perversión enorme!

En la obra se aborda también el tema de la justicia y del proceso judicial por el que pasa la víctima, ¿qué queríais plantear en la obra respecto a la administración de justicia?

Se evidencia que estamos ante una justicia patriarcal que ha normalizado una serie de comportamientos tanto dentro como fuera de los juicios. Se ha normalizado que a una chica víctima de violación tenga que pasar por un proceso como el que pasó. Soy consciente que desde la primera sentencia la justicia cree el relato de la víctima. Es cierto que hay en esa primera sentencia un voto particular a mi entender deleznable pero la sentencia mayoritaria cree el relato. Podríamos entrar en el tema de la agresión o violación pero no se pone en cuestión dicho relato. Lo que me parece terrible es ese protocolo judicial que no preserva de alguna manera la integridad de alguien que ha pasado un trance semejante. En la obra se evidencia el papel de los abogados defensores, que hacen lo que tienen que hacer, que es intentar probar la tesis de que sus clientes son inocentes, pero para ello ponen en juego estrategias que a mi entender atentan contra la integridad de la agredida. Entiendo que tenemos un sistema garantista pero también debería serlo (o principalmente) con el eslabón más débil.

¿Por qué elegiste incluir las voces de las manifestantes que se oyen desde la calle (*off-stage*)?

Sentía que era importante traer esas voces de la calle porque fueron muy importantes en el devenir del juicio. No se puede condicionar a los jueces, pero tienen que saber convivir con esa presión social que hay en algunos



casos. Y en este caso la presión social era enorme. Este caso se convirtió en punta de lanza de un tema candente. La presión social era, y sigue siendo, absolutamente imprescindible si queremos acabar con esta lacra.

Es evidentemente que este caso ha marcado un antes y un después. ¿Es el caso de violación más grave que ha habido en España? Es evidente que no porque hay otros que acabaron con la muerte de la agredida. Quizá esta relevancia radica en el hecho de que una sociedad esté preparada o no para asumir y exigir un cambio.

Hemos oído de mucha gente que te dice que ha ido a ver la obra sin ganas de verla, pero sin poder evitar verla.

Sí, yo le llamo la mirada de accidente, que quieres mirar y no mirar a la vez. Mucha gente ha venido a verla con muchas reticencias pero al final lo teatral ha prevalecido para convencer. August Strindberg decía que el artista es quien pone la mirada donde los demás apartan la vista.

Doy un envoltorio suficientemente atractivo como para que pongas la vista en la cosa que no es atractiva en absoluto, pero que nos va a hacer reflexionar de forma conjunta. Y eso está muy bien, vamos a reflexionar al respecto de lo que sucede aquí. Habrá gente que le cueste venir, lo entiendo perfectamente. Pero una amiga mía lo definió de una manera que me gustó mucho: dice que cuando tienes una herida y la lavas con agua oxigenada, pica, pero sana.

¿La obra tiene más poder despertador o más poder curativo?

No lo sé, yo creo que cada uno tiene su experiencia. Una amiga mía con una historia de malos tratos me contó que su expareja le había llamado para pedirle perdón después de haber asistido a ver la obra. Esto me lo contó entre lágrimas, diciéndome: «no me puedo creer que lo que mi amor no pudo conseguir en tantos años, lo ha conseguido el teatro».



Se trata de ver, revisar y observar la realidad desde un punto de vista diferente. Para algunos sí que puede ser como un despertar y creo que suceden historias muy emocionantes. Pero insisto, no es ese el punto desde donde yo quiero trabajar, trabajo en primera persona, yo soy el testigo de la función y tengo que ver lo que a mí me interpela y lo que a mí me modifica. El primero que tiene que estar sometido al cambio y a la interpelación soy yo. Si no me interpela, ni me modifica a mí en absoluto lo que estoy viendo, ¿cómo voy a pretender que modifique e interpele a nadie más?

Habéis encontrado algunas reticencias con la obra, desde críticas feministas a una pintada en el teatro que dice: «Fuck monetizar dramas». ¿Nos puedes hablar de estos episodios?

Creo que forman parte de la opinión pronta que se nos exige en la sociedad de hoy en día. Debemos tener una opinión sobre todo, rapidísimamente y con mucha vehemencia. Parece que no tienes una personalidad bien armada si no defiendes las cosas a bocajarro. Yo cada día dudo más de todo, me acuerdo de un filósofo oriental que decía: «Yo esto no puedo contestar, si quiere Usted una respuesta déjeme una semana para pensarlo». Pensamos muy poco, reflexionamos muy poco. Nos hemos habituado a quedarnos en los titulares.

Se trata de un asunto delicado, ¿cómo habéis programado y comunicado sobre la obra?

Hemos sido muy cuidadosos porque sabíamos que era un tema complicado. Teníamos a todo el mundo con la escopeta cargada. Poco a poco se ha ido relajando. Sobre todo cuando los espectadores comenzaron a ver la función y pudieron sacar sus propias conclusiones. Al principio nadie quería programarlo, todo el mundo andaba de puntillas, porque había terror al respecto.

A la hora de empezar a explicar en las ruedas de prensa nos preguntaban mucho, ¿por qué habéis hecho esta obra? ¿Desde el punto de vista de quién?



Nosotros fuimos armando un discurso para poder defender, aunque la obra se defiende sola. Lo que más me preocupó al principio fueron las funciones escolares. Con un público corriente yo puedo defender la obra desde la parte artística, porque eso es a lo que yo me dedico, pero aquí había un componente pedagógico que me preocupaba mucho.

Cuéntanos más sobre los pases pedagógicos con jóvenes de secundaria y bachillerato.

Han pasado por el Teatro Kamkaze casi cinco mil jóvenes 16 a 18 años. Nando López escribió una magnífica guía pedagógica para que los profesores pudieran trabajar con el alumnado antes y después de las funciones. Y la compañía se reunía con ellos después de la representación para establecer un diálogo sobre lo que acababan de ver. La experiencia ha sido extraordinaria y la volveremos a repetir en la reposición que vamos a hacer el próximo enero.

También hacéis pases especiales de encuentros con el público [...]

Sí, las experiencias de los espectadores después de tener un encuentro con el hecho artístico en sí, o sea con la gente que ha sido los protagonistas de ese hecho artístico, siempre cambia la mirada del espectador. Se marchan siendo infinitamente más cómplices con lo que está sucediendo y eso es una línea editorial de la casa. Nosotros tenemos claro que el teatro es algo que hay que pelearse cuerpo a cuerpo y sabíamos que alrededor de *Jauría* debíamos hacer una enorme labor de encuentro y que la gente tuviera la posibilidad de expresarse. De hecho, los encuentros siempre son larguísima, la gente tiene muchísimas preguntas y siempre se quedan multitud de manos levantadas de gente que quiere participar.

¿Crees que esta obra puede llegar a producir un cambio de mentalidad?



Sí se puede producir un cierto cambio de la mentalidad en quien viene. El otro día una chica de 16 años se levantó y dijo: «De mi abusaron desde que tenía 10 años y es necesario que hablemos, es necesario contarlo, porque a mí me ha costado muchísimo trabajo decirlo, hay que decirlo, hay que atreverse a contar lo que ellos se atreven a hacer». El mandato de la víctima de La Manada es ese, según decía en la carta de agradecimiento que publicó: **«contadlo, contadlo si esto sirve para que no se repita».**

