laFuga

La creación de un género

El caso del documental True crime contemporáneo

Por Stella Bruzzi

Tags | **Cine documental | Series de televisión | True crime | True crime documentary | Estética del cine | Estética del crimen | Estudios de cine (formales) | Inglaterra**

Stella Bruzzi es una académica británica de cine y estudios de medios de origen italiano y actualmente Decana de Artes y Humanidades en el University College London. Entre sus libros se encuentran Undressing cinema: clothing and identity in the movies. London: Routledge (1997); New Documentary (2nd ed.). London: Routledge (2006); Fashion cultures: theories, explorations and analysis. London: Routledge (2000)

Introducción

Infinitamente fascinantes, a mi juicio, son las sinergias significativas y duraderas entre los juicios y los documentales, especialmente en lo que respecta a las cuestiones de cómo transponer casos judiciales no ficticios, que contienen en su núcleo evidencias y participantes reales, al entretenimiento. Mientras que el cine sobre juicios y crímenes solía ser un género relativamente de nicho, en los últimos años, especialmente en los últimos dos o tres, ha habido una verdadera explosión en el número de documentales sobre juicios y crímenes, a lo largo del cine, la televisión y otras plataformas de visionado, que ameritan, en una revista como esta, una mayor consideración académica. En la medida que muchos de los casos actuales que aparecen en estos documentales permanecen sin resolver y abiertos, y en tanto que el panorama del documental sobre juicios y crímenes está en constante evolución, sería temerario aún intentar hacer cualquier tipo de ejercicio retrospectivo de este nuevo género. En cambio, lo que este artículo busca es poner en discusión esta serie heterogénea de textos individuales y dar cuenta de algunos de los elementos principales o más distintivos de esta tendencia a través de una serie de estudios de casos más largos. Enmarcados entre *The Staircase*, de 2004 (la piedra angular o texto fundacional del género), y *Making a Murderer*, de 2015 (el ejemplo más notorio del género hasta la fecha), esta discusión examinará una gama diversa de ejemplos (series, podcasts, documentales solitarios) que, a pesar de todo, comparten preocupaciones en común en torno a la ley y cómo puede ser representada, la verdad, las pruebas y los errores judiciales.

The Staircase

The Staircase (2004) es una serie en ocho partes que sigue el bullado juicio del autor Michael Peterson, acusado y finalmente condenado por el asesinato de su segunda esposa Kathleen el 9 de diciembre de 2001; también es un ejemplo particularmente potente del documental de seguimiento del tema y una serie True Crime seminal citada subsecuentemente por muchos (por ejemplo, Sarah Koenig, productora de *Serial*) como inspiradora [1]. La serie también ha sido recordada recientemente junto con *Making a Murderer* de Netflix, ya que los periodistas y otras personas que engancharon con las últimas películas recuerdan haberla visto en maratón durante el 2004 [2]. El director de *The Staircase*, Jean Xavier de Lestrade, tras el éxito de su anterior documental sobre un caso real, *Murder on Sunday Morning* (2001), fue invitado a seguir y filmar el caso Peterson a medida que progresaba de la audiencia hasta el juicio, y se este modo pudo filmar tanto los acontecimientos fuera de la sala del tribunal, como los procedimientos dentro de ella, especialmente aquellos al interior de la casa de la familia de Michael Peterson cada día después de que los asuntos judiciales hubieran concluido. Influyente también por el nivel de escrutinio detallado que su duración (ocho episodios de 45 minutos) permitió a sus realizadores, *The Staircase* es apasionante porque algunos de los detalles más

insólitos (la revelación, por ejemplo, de que una amiga de Peterson y la madre biológica de sus hijas adoptivas habían muerto de forma muy similar a la de Kathleen años antes) parecen demasiado extravagantes para ser verdad, una cuestión que resurge en muchas series True Crime, como para demostrar que la realidad puede ser más extraña que *Gone Girl* [3].

Pese a que de Lestrade tuvo acceso a ambas partes legales, el fiscal del distrito de Durham, James Hardin, se mostró menos dispuesto que el abogado defensor, David Rudolf y su equipo, a permitir la entrada de las cámaras; como resultado, *The Staircase* favorece ostensiblemente a Peterson, pues llegamos a conocer mucho mejor aquel lado del caso, un problema perenne para muchos documentales similares, y señalado por el productor, Denis Poncet, cuando confirmó que de Lestrade le dijo "esta es una gran historia, pero solo podría hacerla si creo que él es inocente". El director vio que "tenía una película" solo cuando se hizo evidente (para él) que Peterson estaba siendo juzgado "por el tipo de hombre que era", esto es, un hombre bisexual y casado que buscaba activamente la compañía de acompañantes masculinos [4]. Sin embargo, tras dos años y medio de cercanía a Peterson, de Lestrade seguía sin saber "con seguridad" si su sujeto era inocente o culpable, una falta de certeza que comparte con muchos directores de documentales posteriores True Crime. Los realizadores comenzaron a filmar en enero de 2002, apenas seis semanas después de la muerte de Kathleen Peterson, y su acceso —y el interés concomitante por el personaje— confiere a la serie un nivel bastante particular y eficaz de contextualización detallada [5]. *The Staircase* sigue una estructura narrativa cronológica que conduce a la condena de Peterson, mostrando una fijación forense, casi fetichista, con la evidencia, tal como el video y las fotografías policiales de la escena de la muerte de Kathleen. Al igual que *Serial*, una década más tarde, la base de cada episodio de *The Staircase* tiende a ser una prueba: la "coincidencia sorprendente", como declara el título del Episodio 3, de que el cuerpo de Elizabeth Ratliff hubiera sido también encontrado al pie de una escalera en 1985 o el descubrimiento en el Episodio 7 del punzón que la fiscalía sostenía que podría haber sido el arma homicida de Peterson.

The Staircase, como muchos documentales True Crime que le siguieron, planteó preguntas especialmente interesantes sobre lo que la jurista Jessica Silbey denomina "evidence verité", es decir, las "la filmación de detenciones, confesiones criminales y escenas del crimen" que se admiten rutinariamente en los tribunales de Estados Unidos como "la mejor prueba de lo ocurrido", especialmente de hechos del pasado "sobre los que existe una disputa" [6], y la validez o la actitud frente a estas evidencias cuando se presentan no solo a los expertos de un tribunal, sino al jurado y a los ojos, en gran medida inexpertos, de los miembros de la audiencia televisiva. *The Staircase* resonó entre los espectadores y continúa siendo influyente y memorable en gran medida porque, si bien no empleó métodos ficticios tales como la reconstrucción para embellecer explícitamente su narrativa, sí movilizó y explotó, a menudo de forma bastante explícita, el melodrama inherente a un juicio real y la complejidad de la narrativa sensacionalista. Como otro jurista, Peter Brooks, ha sostenido, "la narrativa es, en efecto, omnipresente en la ley" y "sin duda, cualquier abogado de la corte conoce instintivamente la importancia de la presentación narrativa" [7]. Lo mismo podría decirse de los realizadores de documentales: la narrativa más afectiva y dramática procede de la realidad, no de la ficción, y el hecho de que la historia de un crimen verdadero, especialmente aquella que culmina en un juicio, tenga una cohesión narrativa intrínseca que no requiera ser aumentada artificialmente, la convierte en material aún mejor para las películas de no ficción.

Emitida por primera vez un año después de que el juicio real (uno de los más largos de la historia de Carolina del Norte) concluyera el 10 de octubre de 2003, el resultado del juicio original de Peterson (que haya sido declarado culpable) era, por tanto, ya conocido. Sin embargo, *The Staircase* no relata su historia de manera retrospectiva, sino que la cuenta, en cambio, con toda la urgencia —los finales en suspenso, las contradicciones y los giros— de la narrativa de un juicio que se desarrolla en el presente. Como experiencia de visionado, este estado ambivalente de recreación que se hace pasar por representación puede resultar inmensamente liberador, y recuerdo claramente, mientras veía *The Staircase* en maratón, no haber querido saber cuál era el veredicto, pese a saber que la información sería fácilmente accesible. Su secuencia inicial es evocadora de esta doble condición.

Tras un preludio bastante convencional en el que las imágenes de archivo de las noticias televisivas establecen la premisa de la historia —la muerte de Kathleen la noche anterior—, de Lestrade muestra a Michael Peterson caminando por su casa. Una cámara en mano le sigue, primero hasta el salón, donde Peterson, con el tono aburrido y práctico característico de su forma de hablar, relata con detalle

su versión de los hechos la noche en que Kathleen murió: cómo bebieron dos botellas de vino y vieron una película arrendada antes de salir a sentarse junto a la piscina. El estilo casual de observación de la cámara en mano crea a menudo una sensación de camaradería e intimidad, por lo que esta es una táctica interesante, aunque escalofriante, que los realizadores despliegan en esta etapa inicial en relación con un presunto (y, para cuando se emite el programa, condenado) asesino.

Situar y contextualizar inmediatamente a Peterson en el ámbito doméstico es también significativo, ya que lo sitúa claramente a sus anchas. Luego Peterson conduce a la cámara hasta la terraza y después a la piscina, donde se sienta en una tumbona, acaricia a uno de los perros de la familia y relata los últimos momentos de Kathleen cuando se separó de él para irse a la cama. Aquí, todavía hablando en su tono monótono, Peterson hace una transición inquietantemente perfecta de contar *sus* movimientos de esa noche a recrear los de *Kathleen* cuando deja atrás su punto de vista, por así decirlo, y pasa a seguir su ruta desde la piscina hasta la casa. Desde la posición en la que recuerda que estaba Kathleen, Peterson mira hacia atrás en dirección a la silla junto a la piscina en la que habría estado sentado esa noche, y recuerda, haciendo un gesto con su pipa, "Esa fue la última vez que vi a Kathleen con vida", y luego, corrigiéndose apresuradamente, "No, estaba viva cuando la encontré, aunque a duras penas".

El testimonio en tiempo presente es un rasgo típico de gran parte de los documentales, ya sea mediante la recreación (ensayando acciones pasadas en beneficio de la cámara, tal como lo hace Michael Peterson) o mediante la entrevista y el diálogo. La urgencia de esta interpelación en el presente hace que el visionado sea una actividad activa en oposición a pasiva, lo que a su vez transmite urgencia y actualidad al espectador. Relatar en tiempo presente le confiere al presente un momento histórico cargado, independientemente del momento en que lo estemos viendo, tal como lo ejemplifica el renovado interés por *The Staircase* después de *Making a Murderer*. Este juego con el tiempo y la complejidad tonal y emocional de la aparentemente sencilla secuencia inicial de *The Staircase* nos recuerda el ensayo de Sigmund Freud de 1914 "Recordar, repetir y trabajar", en el que sostiene que la repetición es una actividad de desplazamiento, un sustituto para el recuerdo; un síntoma, por tanto, de *no recordar*. El paciente, según Freud, "no *recuerda* absolutamente nada de lo que ha olvidado y reprimido, sino que lo *representa* [8] . A juicio de Freud, la repetición compulsiva por parte del paciente de "todo lo que ya ha pasado de la fuente de lo reprimido a su personalidad manifiesta" no debe ser tratado como un acontecimiento del pasado "sino como una fuerza actual" [9] . Siguiendo esta idea, la "compulsión por repetir" (36) señala no solo la falta de memoria, sino un impulso de no recordar. Una característica recurrente de muchos documentales es la creencia inherente de que volver al lugar donde ocurrió un acontecimiento, en particular un acontecimiento traumático, acercará tanto a los sujetos como al público a comprender lo que "realmente ocurrió". Pero la bonhomía plana de Peterson es confusa y podría leerse de dos maneras, ya sea implicando culpabilidad (porque es demasiado frío y controlado) o resonando con la inocencia del hombre que no tiene nada que ocultar. De cualquier modo, los gestos de Peterson nos recuerdan que no es lo mismo "pasar" que "abrirse camino", una sensación que se ve subrayada por el contraste entre la relativa calma de esta secuencia y la repetición, momentos después, de la angustiosa llamada de Peterson al 911 sobre extractos del vídeo policial de la escena del crimen. ¿En cuál creer, si es que hay que creer en alguno de ellos?

La compulsividad de *The Staircase* como experiencia de visionado (y emulada por muchos documentales posteriores True Crime) proviene de esta existencia simultánea como una recreación de eventos que han concluido y una representación de esos mismos acontecimientos como si aún no hubieran ocurrido, una dualidad temporal responsable de la extrañeza inquietante de la serie en todo momento, pero también es quizás una expresión tácita de la creencia de de Lestrade de que Peterson fue condenado injustamente. Aunque Peterson habla legítimamente en el presente a la cámara de de Lestrade debido a que su juicio, en el momento de la filmación, todavía está en marcha, la serie se editó después de que su primer juicio hubiera concluido con su condena. Tal vez esta estructura narrativa de doble capa se derive de la creencia de de Lestrade de que Peterson fue condenado erróneamente. En 2013 (después de que Peterson saliera de la cárcel) el director comentó, por ejemplo, que "ha sido inmensamente frustrante que la verdad de esta historia haya permanecido tan obscura durante tanto tiempo. Nunca creí la historia de la fiscalía sobre el asesinato. La evidencia la contradice" [10] .

Esta relación entre Peterson y de Lestrade, entre protagonista y cineasta, es crucial. De Lestrade se cuida de no proclamar abiertamente su creencia en la inocencia de Peterson, pero esta surge estilísticamente a través del despliegue de su cinematografía de cámara en mano que sigue al sujeto, que se encuentra en directo contraste con la autopresentación, compleja y sugerentemente performativa ante la cámara, de Michael Peterson. A pesar de su entrega inexpresiva y de su exagerada complicidad —a menudo con una copa de vino o una pipa en la mano—, las interacciones de Peterson con la cámara pueden hacer que potencialmente surjan, en lugar de disipar, las dudas sobre su credibilidad como el marido afligido acusado injustamente. Instintivamente, y tal vez de manera errónea, el público de los documentales tiende a desconfiar de los sujetos que se sienten tan cómodos revelando todo frente a la cámara. La tensión narrativa de *The Staircase* gira en torno a la lucha dialéctica entre la aparente apertura de Peterson con la cámara y el equipo —la extrovertida performatividad de alguien que no tiene nada que ocultar— y la documentación presentada, frecuentemente gráfica, principalmente por la fiscalía, que socava directamente su versión de los hechos. Pero no es posible "leer" del todo la actuación de Peterson ni detectar la parcialidad implícita de Lestrade.

Peterson y/o su familia y sus abogados impugnan cada acusación de "evidence verité" ante la cámara, tal como en el Episodio 6, después de que el acompañante masculino con el que Peterson se puso en contacto ha testificado ante el tribunal. De Lestrade corta a David Rudolf viendo un boletín de *Live Court TV* que transmite las revelaciones del día, incluyendo el reporte de un periodista de que "esto demuestra al jurado que esto estaba (pausa enfática) lejos de ser un matrimonio feliz". Después de esto, hay un corte a las leales hijas adoptivas de Peterson preparando la cena mientras discuten las declaraciones de bisexualidad. La conversación informal entre las hermanas y una amiga se filma en una serie de primeros planos relajados y con cámara en mano; Peterson entra en la cocina mientras una le pregunta a la otra si "sabía". Se dirige a la nevera y bromea: "Quizá mi cachorro tampoco debería oír esto. Vámonos". Después de que Peterson y el perro han abandonado la cocina, la cámara vuelve a dirigirse a encontrarse con los hombros y las cabezas de las tres jóvenes, con Margaret afirmando que sabía de la bisexualidad de su padre desde el comienzo del juicio y que no se escandalizaba por ello. De manera similar a la ruidosa afabilidad de Peterson, la manera despreocupada en que Margaret aceptaca y minimiza su bisexualidad pareciera ser una nota extrañamente forzada, incluso premeditada, en la medida que la secuencia empieza a parecer una actuación más que un diálogo espontáneo. Esto podría bien ser injusto, me apresuro a añadir, y es tan solo uno de los muchos peligros de las series sobre crímenes que siguen la acción en el momento y que tan a menudo dejan en manos de su audiencia la decisión sobre cuestiones de veracidad y fiabilidad. En verdad, la actuación de Michael Peterson en la película no es consistente; puede parecer distante y emocional, frecuentemente en la misma escena. Además, la decisión de sus abogados de no llevarlo al estrado significa que sus palabras fuera de la corte juegan el rol de su testimonio.

Aunque hay un jurado visible presente en el juicio de Michael Peterson, los espectadores de *The Staircase* están, por utilizar un término que Jennifer Mnookin propone en relación con el *Paradise Lost*, "jurificados": se invita a los espectadores a juzgar el carácter de Peterson, la evidencia, la evidencia contraria y el veredicto. La cantidad de material filmado en la casa de los Peterson, el acceso a la familia, la relativa distancia entre los cineastas y la fiscalía, todo ello sugiere que, a pesar de su barniz de imparcialidad documental, *The Staircase* está montando el caso narrativo emocional de Michael Peterson. Por lo tanto, cuando se le declara culpable y queda expuesta la divergencia entre el argumento lógico (representado por el convincente caso basado en pruebas de la fiscalía) y el personaje (representado por llegar a conocer a Peterson y su equipo), nosotros, el público-jurado, quedamos con la duda de dónde residen la verdad y la autenticidad en este caso.

The Staircase es el punto de partida obvio para cualquier debate sobre los nuevos documentales True Crime, ya que ejemplifica muy pulcramente por qué los juicios son un entretenimiento tan fascinante en la pantalla, a la vez que problematiza la noción de que son el tema perfecto para documentales debido a su inherente cohesión narrativa. Es a la vez ordenadamente lineal, en el sentido de que llega a un veredicto, y desordenadamente ambiguo, en el sentido de que nunca podremos saber definitivamente si Michael Peterson merecía o no su condena. Peter Brooks escribe que "la narrativa parece ser una de nuestras grandes formas omnipresentes de organizar y hablar el mundo" y enfatiza que el derecho "centrado en poner los hechos del mundo en forma coherente y presentarlos de forma persuasiva —para armar un "caso"— debe estar siempre íntimamente entrelazado con la retórica y la narrativa" [11]. La confianza en el valor organizacional de la narrativa, sin embargo, suele venir de la

mano de un final coherente, de saber lo que ocurrió realmente en un caso y entender el veredicto de un juicio. Esta comprensión es válida para las películas de Hollywood, quizás, pero no para una realidad mucho menos estable.

The Kick y The 10th District Court

A pesar de que cuando muchos críticos recientes han escrito sobre este nuevo género True Crime se han referido con mayor frecuencia a series o ejemplos populares Estados Unidos o el Reino Unido, es necesario reconocer que el género se extiende más allá de éstos. *The Kick* (Andrés Veiel, 2005) y *The 10th District Court* (Raymond Depardon, 2005) son dos películas que muestran tanto un sistema legal muy diferente y no adversativo como un modo narrativo llamativamente no lineal de contar historias. Son también dos películas que no siguen el camino más común de los documentales True Crime, ya que no reabren un error judicial percibido como lo hacen, por ejemplo, *Murder on a Sunday Morning* (2001) de Lestrade, la trilogía *Paradise Lost* de Joe Berliner y Bruce Sinofsky, sobre los llamados 3 de West Memphis (1996; 2000; 2011), *The Central Park Five* (2012) de Ken Burns y *West of Memphis* (Amy Berg, 2012), que también revisa el caso de los 3 de West Memphis. Pese a no llamar a la reapertura de un caso en concreto, *Into the Abyss: A Tale of Death, A Tale of Life* (2011), de Werner Herzog, es también tangencialmente un documental sobre un error judicial, ya que se propone montar un argumento, utilizando como plataforma el caso de Michael James Perry, a quien Herzog entrevista ocho días antes de su ejecución por triple homicidio en diciembre de 2011. Tanto *The Kick* como *The 10th District Court* son películas discursivas y performativas que se sitúan al lado de un documental como *Outside the Court* (2011), de Marc Isaacs, para el que el director pasó tres meses fuera del Tribunal de Magistrados de Highbury e Islington, en Londres, hablando con personas que entraban y salían, que esperaban o acababan de recibir sentencias: son cavilaciones más discursivas sobre la justicia o el sistema legal.

Escribiendo en 1995, John Fiske y Kevin Glynne sostienen que "los síntomas de la posmodernidad", como la pérdida de "finalidad y objetividad" de la verdad (505), ya habían desestabilizado la televisión y amenazaban con hacer lo mismo con la ley. La "corte", sugieren, sigue siendo "un lugar vívido donde rastrear las luchas de los modernos para mantener a raya a los posmodernos". Aunque Fiske y Glynn se preguntan "en una era de realidades múltiples y cambiantes, ¿cómo pueden los abogados representar *la* realidad de un evento ante un jurado?", prosiguen sugiriendo que la mediarización de los juicios y, de manera más específicamente fáctica, el entretenimiento son los culpables de la lucha por mantener la modernidad y la fijeza de la verdad, ya que "la resimulación de estos casos en nuestras pantallas de televisión (en series como *Final Appeal* y *Trial and Error*) descongela las verdades que se han hecho de ellos" (506). Una década más tarde, este temor a que la finalidad y la objetividad de la verdad estén en peligro ha sido asumido por muchos documentalistas. Quizá no sea pura casualidad que esta oleada de documentales sobre juicios y crímenes haya aparecido en este siglo. Fiske y Glynne evocan la noción de hiperrealidad de Jean Baudrillard (como en la irrealidad ubicua "más allá de lo verdadero y lo falso") [12] , lo que me recuerda a B. Ruby Rich cuando sentía que "el factor de "realidad" del 9/11 me ha dejado menos interesado en Baudrillard de lo que nunca hubiera imaginado" (Rich 2004, 112-13). Aunque sería complicado y estúpido sostener que surgieron como respuesta directa a los ataques terroristas de 2001 en los EE.UU., los documentales recientes sobre crímenes y juicios posteriores al 9/11 presentan, sin embargo, junto a otras películas como los documentales dramáticos, una aceptación colectiva y ubicua de que la representación de "la verdad" es fluida y está abierta a la interpretación y reevaluación mediante la reconfiguración narrativa. Documentales como *The Kick* y *The 10th District Court* reflejan la noción de que toda realidad representada es intrínsecamente performativa, reflejando a su vez esta inestabilidad en sus aproximaciones narrativas fracturadas a los procesos judiciales que presentan.

Si bien aquí se la analiza en su versión cinematográfica, no hay que olvidar que la película alemana *The Kick* proviene de otra tradición, a saber, la teatro documental [13] , prácticamente inventada por dramaturgos alemanes de la posguerra como Rolf Hochhuth, Peter Weiss y Heinar Kippardt. Sus obras adoptaron frecuentemente la forma de tribunal, recientemente revitalizada por el Tricycle Theatre de Londres para abordar temas de actualidad como el asesinato de Stephen Lawrence, la investigación del Domingo Sangriento de Saville y el rol de Tony Blair en la guerra de Irak. Los ejemplos de obras de tribunales, desde *The Investigation* (1965) de Weiss, o *In the Matter of J Robert Oppenheimer* (1964) de Kipphardt, hasta *Justifying War - Scenes from the Hutton Inquiry* (2003) de Richard Norton-Taylor están editados, pero los segmentos literales de los juicios están tomados directamente de las transcripciones originales. *The Kick*, aunque más estilizado en su conjunto, siguió un proceso de

investigación y escritura similar. En 2013 llegó al Instituto Goethe de Londres un ciclo de películas experimentales titulado "Performing Documentary", curado por Birgit Kohler, procedente del Arsenal Institute for Film and Video de Berlín. Teniendo más en común con los antecedentes teatrales que con los de la pantalla, el ciclo, rico y variado, comprendía una serie de películas experimentales con raíces fácticas. La relajación perceptible de los límites entre "realidad" y "ficción" y la convergencia del interés de los documentalistas en torno a las ideas de la interpretación, han llevado no a la sensación de que la realidad no existe, sino a la aceptación de que la realidad existe pero no es fija, finita o estable.

En el año 2000, cuando escribí la primera edición de *New Documentary*, me pareció fructífero reconocer que todo documental era, en su esencia, *performativo*; una década y media más tarde, esto no es en absoluto una afirmación polémica, tal como lo demuestra la performatividad innata de gran parte de los documentales de hoy en día, ya sea sobre temas fraudulentos como *The Imposter*, o presentando una realidad guionizada. La mayor parte de la realidad televisiva está hasta tal punto guionizada hoy en día (*The Only Way is Essex*; *Made in Chelsea*) o laboriosamente formateada (*The Apprentice; Lose Weight for Love*), que desde el 2012 existe un premio de la Academia Británica de Televisión al "Mejor Reality y Construcción Factual"; la mayor parte de los documentales cinematográficos dan prioridad a la performatividad de la realidad sobre la observación más directa (*The Act of Killing*; *The Imposter*), que los límites antes reconocidos no solo se están difuminando, sino que están peligrosamente cerca de ser erradicados por completo. Colectiva y globalmente, nos hemos habituado al "entretenimiento fáctico" y ya no sentimos la necesidad de ajustar nuestra perspectiva o actitud como espectadores en función de si estamos sentados frente a una pantalla de televisión, cine, computador o teléfono disfrutando de un documental o un drama.

Slavoj Žižek argumentó en 2002 que, tras el 9/11, se produjo lo que él denominó "un retorno a lo real", un "real" tan "traumático/excesivo" que "somos incapaces de integrarlo en (lo que experimentamos como) nuestra realidad, y nos vemos obligados, por tanto, a experimentarlo como una aparición pesadillezca" (19). Aunque no debemos, como advierte Žižek, confundir la realidad con la ficción, después de 2001 estamos mejor posicionados para comprender la complejidad de la relación entre ambas, de la que la "realidad construida" es una manifestación. El resurgimiento del drama basado en los hechos y el documental basado en la actuación son otros, que igualmente nos llevan a comprender que la "verdad" nunca está completamente cerrada o terminada, sino que es más bien siempre fluida, y se encuentra siempre abierta a la reevaluación y reinterpretación.

El "documental performativo" *The Kick* narra el asesinato de Marinus Schöberl, de 16 años, a manos de los hermanos Marco y Marcel Schönfeld y su amigo Sebastian Fink en el verano de 2002 en Potzlow, un pueblo de Brandenburgo, y se basó en varios meses de investigación a lo largo de 2003, durante los cuales Veiel y Schmidt entrevistaron a miembros de las familias de la víctima y de los autores, y profundizaron en las transcripciones y otros registros relacionados con el caso. Veiel y Schmidt descubrieron, inevitablemente, que las actitudes, si es que no exactamente las verdades, detrás del caso eran confusas. Un académico de teatro alemán comienza a cerrar su breve comentario sobre *The Kick* afirmando primero que "hubo una víctima y un autor, eso es un hecho; un asesinato es un asesinato, no hay relativismo", antes de concluir que la pieza, que no es una obra de teatro "en el sentido original, proporcionó una "documentación vívida" que "en última instancia, plantea más preguntas que respuestas" [14] . Una de las formas en que *The Kick* consigue hacer esto es difuminando los duros límites entre "víctima" y "autores", y utilizando el caso Schöberl como medio para explorar y abrir una comunidad de clase trabajadora deprimida y marginada. La obra original se presentó primero en el Teatro Maxim Gorky de Berlín y después por toda Alemania, y fue traducida a nueve idiomas antes de convertirse en una película de 85 minutos en 35 mm, exhibida en la Berlinale en 2006. El collage de entrevistas textuales y segmentos de las transcripciones de los juicios es recitado por dos actores, Susanne-Marie Wrage y Markus Lerch, que interpretan 18 papeles diferentes de ambos géneros, en su mayor parte entregados como monólogos.

El texto al comienzo de *The Kick* establece los fundamentos de la historia: que el 12 de julio de 2002 Schöberl fue golpeado hasta la muerte por los hermanos Schönfeld y Fink, aunque su cadáver no fue encontrado hasta noviembre de ese mismo año. Después de que el actor Markus Lerch ha anunciado en voz en off que la madre de Marinus murió de cáncer al día siguiente de la sentencia, la película concluye transmitiendo, mediante textos en movimiento, las sentencias. Marcel Schönfeld fue declarado culpable de asesinato, lesiones graves y coerción y condenado a 8 años y 6 meses en un

centro de detención de menores, mientras que Marco fue condenado a 15 años en una prisión de adultos por intento de asesinato y lesiones graves y Fink fue condenado a 3 años de prisión de menores por los cargos menores de lesiones y coerción.

Pese a que los veredictos no se revelan en la introducción, *The Kick* es manifiestamente brechtiana, con su adopción de trajes negros neutros y básicos, gestos minimalistas y diferenciación de personajes que existen dentro de un espacio de actuación brutal, sin adornos y monocromático. En *The Kick*, Andres Veiel elige manifiestamente no individualizar a sus personajes a través de personalidades definidas, sino mediante movimientos faciales o corporales estilizados, reduciendo así al mínimo el efecto potencialmente emocional del material que se presenta. Otro mecanismo para conseguir esto es la transición rápida, a menudo sin fisuras, que hace un actor de un personaje a otro. Los dos actores son filmados con una iluminación plana y una cámara casi invisible montada sobre un trípode; anuncian el personaje que interpretan antes de empezar a decir sus líneas y modifican sus gestos para indicar la transición y, excepto cuando se filma en primer plano, miran más allá del encuadre, hacia un público, o un juez, imaginario. Al impedir que nos identifiquemos fácilmente con los individuos implicados y sus dramas, *The Kick* nos obliga a escuchar aún más sus palabras. A veces, el paso entre los personajes es inflexible, como cuando Lerch y Wrage, en el papel de los padres de los gemelos, se sientan en un banco para recordar el momento en que se encontró el cuerpo de Marinus. Mirando al frente, en vez de uno al otro, los padres hablan de sus hijos, y terminan con Lerch diciendo "siguen siendo nuestros hijos. No los enviamos al granero" (donde ocurrió el asesinato). Lerch se levanta entonces, mira brevemente hacia atrás, se dirige al fondo del espacio de actuación y hacia la estructura iluminada, en forma de caja, desde la que se recitada la mayor parte del material del juicio, para reanudar su papel de fiscal, quien afirma entonces que los 3 adolescentes "poseen una mentalidad primitiva de derecha" que, al buscar esa noche a un judío u otra "víctima sustituta", encontraron en Marinus, un judío que tartamudeaba "sobre todo cuando se excitaba", precisamente a ese individuo. La crudeza de haber abandonado, por así decirlo, a la madre de los gemelos en la banca se percibe cuando la cámara pasa de un plano medio de Lerch a través de la ventana del palco a un plano más amplio —y luego a un primer plano— que parece mostrar a Warge absorbiendo en silencio la caracterización que el fiscal está haciendo de sus hijos. Lerch deja la caja y sus luces apagadas, volviendo a ser el padre de los gemelos, y ofrece una representación comparativamente antipática de Marinus como un ladrón de poca monta.

Tal vez sea demasiado fácil, especialmente en el contexto del cine documental alemán o del teatro, evocar el "efecto de alienación" de Brecht, pero, al igual que *10th District Court*, de la que hablaré en un momento, *The Kick* —a través de su estética ascética, su uso de monólogos impasibles y su falta de "evidence verité" directamente referenciada— impide activamente nuestra identificación con los actores, los agentes sociales o las narrativas traumáticas que tocan. Como documental sobre juicios, *The Kick* no pretende en última instancia explicar el asesinato ni la motivación de los adolescentes para matar a Marinus; en su lugar, nos invita a escuchar y observar, a no fijarnos en "lo que realmente ocurrió", sino a rumiar sobre cuáles podrían ser algunas de las ramificaciones de "lo que realmente ocurrió". De este modo, al utilizar a los actores para hablar de las personas reales implicadas en el caso de Marinus Schöberl, se consolida la idea de que la actuación puede ser una herramienta válida y eficaz en el documental, y al hacerlo tiene el efecto de intelectualizar, en lugar de sentimentalizar, el caso criminal en cuestión. *The Kick* ejemplifica el uso, notable, aunque no exclusivamente alemán, del conflicto dialéctico entre la actuación y el material de origen documental para crear una representación polifónica y de múltiples capas del asesinato de Marinus. Con sus dos intérpretes actuando contra el escaso telón de fondo de un almacén vacío, *The Kick* hace imposible que su público se situe en un modo de respuesta predecible. Brecht habría teorizado esto en términos de alienación o extrañeza, pero la estilización inquieta también habla de una concepción más contemporánea de la multidimensionalidad de la realidad y de que la verdad es accesible a través de una serie de rutas alternativas.

The Kick es solo una ilustración de lo que, en el programa original de 2011 "Performance Documentary", se denomina "un nuevo y experimental modo de documentar" que ha surgido en la última década, un grupo de austriacos y alemanes que "combinan documentos, actuación productiva y performance de una manera única y artística" (Kohler 2011) [15] . En la misma introducción, Kohler concluye que el punto en estas películas

> … no es la proximidad, la autenticidad y la inmediatez, sino el análisis de las estructuras sociales, la desdramatización en lugar de la emocionalización; la reducción y la abstracción en lugar de la ilustración (Kohler 2011).

The Kick forma parte de un pequeño grupo de documentales recientes True Crime que crean una distancia intelectual entre el público y la película; en general, estas series y películas intentan atraernos, involucrarnos emocionalmente en los casos que se siguen, hacer que nos identifiquemos con ellos o, al menos, que nos interesemos por ellos. Aunque con menos éxito, Brett Morgen, en su película de 2007 *Chicago 10*, intenta también una forma de distanciamiento. Morgen evita la recreación en favor de la animación cuando revisa el juicio de los 8 de Chicago de 1968, juzgados por conspiración, incitación a los disturbios y otros cargos relacionados con sus protestas frente a la Convención Demócrata de 1968 en Chicago [16] . Las secuencias del tribunal son solo una vertiente *mash up* dialéctica multifacética de animación, collage de archivos y música. El estilo de animación digital de la película, muy parecido a los efectos multiplano utilizados ampliamente en el documental anterior de Morgen, *The Kid Stays in the Picture* (2004, codirectora: Nanette Burstein), adopta una relación compleja con la acción auténtica no registrada en la sala del tribunal, pero a pesar de toda su audacia estilística, *Chicago 10* es caótica, y el hecho de que el catalizador de Morgen para empezar a trabajar en ella en 2001 fuera la indignación por la guerra de Afganistán se pierde por completo. Mucho más logrado es el documental de observación de tribunales de Raymond Depardon, *The 10th District Court: Moments of Trials*.

El documental judicial de Depardon se inscribe en la tradición observacional no intervencionista de Frederick Wiseman (*High School*, *Hospital*, *Juvenile Court*); una película que no se interesa por el caso penal como relato, sino por el funcionamiento fragmentado y desestructurado de un tribunal local. *The 10th District Court* está compilada a partir de segmentos de casos de pequeña escala que, a principios de 2003, se presentaron ante la jueza Michèle Bernard-Requin, presidenta del tribunal de un ajetreado distrito parisino. Una estipulación, tal como se indica en el texto presentado al principio de la película, era que Depardon solo tenía permiso para mostrar extractos de casos, no juicios enteros, privando (si esa es la palabra correcta) una vez más al espectador de poder comprometerse emocionalmente o de identificarse directamente con los personajes. Pongo en entredicho mi propia valoración de esto, porque *The 10th District Court* —al igual que *Outside the Court*— es fascinante, conmovedor y absorbente a pesar de la ausencia de linealidad narrativa. Otra regla que Depardon tuvo que cumplir fue que los nombres y datos personales de las 25 personas que aparecen en el documental (de un total de 169 personas filmadas) debían ser cambiados. La primera sesión judicial filmada es del 15 de mayo, a las 11:30 a.m., y la última es la sesión de las 4:26 p.m. del 19 de junio.

Zoë Druick sostiene, tras citar a *The 10th District Court* como un ejemplo relativamente raro del documental judiciales:

> Los procesos penales pueden ser ciertamente considerados como un aspecto esencial de la teoría social democrática, un momento performativo mediante el cual el Estado es mantenido a raya por sus ciudadanos [17] .

Esta sensación de inmersión en el proceso democrático es ciertamente parte de lo que hace que el escrutinio de las minucias de Depardon sea tan cautivante; otro punto de interés es que consigue ser afectivo al tiempo que se centra en un sistema de justicia no adversativo en el que el diálogo principal se da entre el juez y el acusado, con tan solo una intervención incidental o superficial (y a veces cómica) de los abogados de la fiscalía o de la defensa. El mismo sistema de justicia que presenta *The 10th District Court* jamás podría dar lugar a los finales en suspensos y clímax en torno a los cuales se construye *The Staircase*. Es cierto, aquí no hay asesinatos sino delitos menores, pero los casos se resuelven uno tras otro y los veredictos se emiten al final de cada sesión, a veces a altas horas de la noche. La académica del cine Carol Clover, en un artículo escrito en 1998, mucho antes de que empezaran a aparecer los documentales recientes True Crime, sugería que "la pregunta que hay que hacer sobre la película judicial (…) tiene menos que ver con el valor de las instancias particulares que con la fantástica generatividad de la forma en la narrativa popular angloamericana" [18] . El argumento de Clover es que son los propios procedimientos de este sistema los que lo hacen narrativamente atractivo, específicamente sus componentes adversativos y de jurado, proponiendo que "los juicios de la vida real se convierten en películas (…) tan fácilmente como lo hacen en el mundo angloamericano, tanto porque los juicios son ya de por sí cinematográficos, como porque las películas son ya de por sí

judiciales” [19] . Sin embargo, pese a que este argumento sería válido para las películas de Hollywood o la televisión de ficción popular, no tiene en cuenta la fascinación más reciente del público por diversos tipos de historias True Crime. El eclecticismo de los documentales que estoy aquí analizando sugiere con fuerza que la estructura angloamericana centrada en el jurado y en la acusación no garantiza el dominio cultural.

The 10th District Court declara su divergencia del modelo cultural estándar desde el principio, al abrir con los créditos, un texto explicativo y varios fotogramas en negro superpuestos con el “ruido blanco” de la corte, tal como pasos subiendo por escaleras, pies arrastrándose, sillas moviéndose y cosas similares que señalan el comienzo de una sesión judicial. Inmediatamente después, la película propiamente tal comienza en medio de la acción, y sus imágenes se abren con un plano medio en ángulo bajo de un acusado varón, preparado en el estrado a la espera de ser atendido por el juez. Posteriormente, *The 10th District Court* termina con otro plano bajo y desenfocado de los paneles de madera de la sala y de la parte superior de una de sus puertas, mientras la voz en off de la jueza Bernard-Requin grita “próximo caso”. El desarrollo o la narrativa lineal se descartan sumariamente.

Entre estos dos apoyos observacionales se edita un caleidoscopio de extractos de historias individuales intrigantes, pero que no se explican ni se completan. El efecto de alienación total del estilo de Depardon se completa con el despliegue de una cámara rígida, exteriormente inexpresiva y montada en un trípode que suele dejar que los personajes entren o salgan del plano en lugar de seguirlos; asimismo, los directores de fotografía Depardon, Justine Bourgade y Fabienne Octobre utilizan una gama limitada y repetitiva de opciones de encuadre en todo momento: planos medios frontales o de ángulo bajo, primeros planos de ángulo bajo o a nivel de los ojos. La estética minimalista de Depardon acentúa claramente la confianza que deposita en su material. Aunque muchas secuencias podrían servir para ilustrar esto, un caso me parece ejemplar. Casi a mitad de camino hay un montaje en *The 10th District Court* donde se ve a un hombre, Karim Toulbia (no es su nombre real), en el estrado, escuchando impasiblemente a la jueza Bernard-Requin mientras lee las acusaciones de acoso presentadas por su ex pareja, Laura Lekouby (también un pseudónimo). Toulbia es filmado en un plano de cabeza y hombros desde abajo mientras el juez sigue leyendo, en el mismo tono perfunctorio, la transcripción de un mensaje de teléfono especialmente agresivo que el acusado dejó a Lekouby, mientras la imagen pasa a un primer plano de ella. Luego de que Toulbia niega todo conocimiento de otras amenazas abusivas, se le pide que se retire y se llama a Lekouby al estrado, encuadrada —mediante un plano medio con ángulo bajo, de cabeza y hombros— de idéntica manera.

Nos hemos acostumbrado al ingenio y la elocuencia de la presidenta del tribunal (Michèle Bernard-Requin es realmente la estrella de este documental; podría verla y escucharla todo el día), pero rara vez a la de quienes se presentan ante ella (ligeramente intoxicados, murmurando, confundidos, enojados). Laura Lekouby, con su elocuencia calma, es la excepción. Se presenta ante Bernard-Requin contando siete años de abusos, relatando cómo “todavía me pega en mis sueños, me pega todos los días” y especulando que, si hoy le dan una sentencia leve, él “tendrá paciencia y volverá a intentar arruinar mi vida”. *The 10th District Court* ofrece una serie de visiones fugaces de traumas personales y vidas caóticas, pero ninguna más poderosa que esta, una respuesta que se ve reforzada en vez de diluida por el estilo visual superficialmente inescrutable de Depardon. Después de expresar su preocupación por que él vaya a persistir en tratar de “arruinar mi vida”, hay un corte a Toulbia sentado, mirando a Lekouby mientras ella continúa: “No me rendiré. Tiene miedo de la ley; por eso estoy aquí”. Toulbia permanece tan inexpresivo como la cámara de Depardon, pero aparece en él un indicio de desesperación (¿o es derrota? ¿O molestia?) cuando mira brevemente hacia el banco y, casi imperceptiblemente, traga saliva mientras mira de nuevo a su antigua compañera quien reitera: “Necesito protección, y también la necesitará su nueva compañera”.

No es posible leer con precisión los gestos y las miradas de Toublia, pero la duración y la sencillez de estos planos nos permiten percibir su agresividad, y tal vez constatar que se esfuerza por permanecer impasible. A continuación, se produce un breve intercambio entre los dos abogados (el abogado de Toulbia, con sus histriónicos movimientos de cejas, sus pucheros y sus pausas trabajadas, es el único actor de Hollywood anómalo de la película) y al final de la sesión se dicta sentencia: Toulbia es declarado culpable y se le impone una condena de 16 meses con suspensión de la pena y 2 años de libertad condicional. También se le impone una medida cautelar, que estipula que no puede entrar en el distrito 11 de París, donde vive Laura Lekouby.

Es en una secuencia como esta que emerge la riqueza del documental judicial: en que los dispositivos narrativos y ficticios no aumentan necesariamente la realidad; a menudo la realidad no necesita ser "construida" o guionizada. Los fragmentos de casos presentados ante este tribunal parisino no son más que estaciones a lo largo de un continuo: en otros días nos habríamos visto igualmente absortos en otras historias y vidas. *The 10th District Court* representa el reverso de *The Staircase*, o de una serie más estilizada como *The Jinx*. Su sutileza visual, su distanciamiento tonal y la falta de una fuerte linealidad formal sirven para subrayar que el acto de filmar es incidental a los asuntos del tribunal, ni intrusivo ni excesivamente perturbador. *The 10th District Court*, al igual que *The Kick*, no filma ninguna acción similar a la de *The Staircase*, más allá de los confines claustrofóbicos de la sala de justicia tradicional con paneles de madera. Presentada sin información de fondo y con tan pocas puntuaciones dramáticas, *The 10th District Court* niega y se niega de forma flagrante a alimentar cualquier interés potencial por los motivos, el carácter y las circunstancias personales de quienes son llevados ante Michèle Bernard-Requin: los portadores de drogas o el hombre blanco, ricamente extravagante, detenido por llevar un cuchillo en el metro, que argumenta que es "una tradición familiar" llevar uno y que lo ha hecho desde que tenía tres años.

El obstinado desinterés de Depardon por los dispositivos cinematográficos afectivos o la información de fondo adicional pone a prueba la afirmación de la jurista Jennifer Mnookin en su análisis de *Paradise Lost* cuando observa: "Que los observadores afectan lo que ven es prácticamente axiomático" [20] . La cámara del documental de Depardon no está oculta, pero el hecho de que nadie mire al lente es probablemente reflejo de algo igualmente axiomático, a saber, que los tribunales de justicia seguirán trabajando y se impartirá justicia independientemente de la presencia de una cámara. Esta es una de las muchas paradojas o contradicciones del reciente género True Crime: son obras de entretenimiento enormemente populares y artísticamente construidas, y sin embargo permanece el temor residual de que tal vez los procedimientos crudos y sin adulterar —como los que se nos ofrecen en *The 10th District Court* — sean aún más poderosos. Y aquí también merodea la sensación de que el tópico de Mnookin no es válido para todos los ejemplos. Sigue siendo legítimo, en la mayoría de los casos, como observa Mnookin, que "si tanto el juicio como el documental invitan a reflexionar sobre el conocimiento y sus límites, los documentales sobre juicios se convierten en un lugar particularmente potente para el examen reflexivo de la construcción narrativa de las pruebas, las creencias y el conocimiento" [21] , pero, sin embargo, *The 10th District Court* ofrece uno de los ejemplos más claros de la *falta* de influencia del cine en los acontecimientos, la "verdad" residual o "lo que realmente sucedió". La película de Depardon es una ilustración ejemplar de otra verdad, a saber, que todo lo que una película documental puede captar con alguna certeza es la verdad de la actuación ante la cámara, que puede corresponderse o no con la verdad que queda fuera de la cámara y sin observar, la "verdad" que se habría desarrollado si las cámaras no se hubieran presentado a filmar. La relación subsecuente, supuesta, entre esa "verdad" y la verdad implícita que se habría desarrollado si el equipo de camarógrafos no hubiera estado presente solo puede ser eso: supuesta. El documental de Depardon no trata *acerca* de la veracidad o no de las historias de los acusados, y mucho menos de las sentencias; su foco, más bien, es el *proceso de la ley*, y para ello hay una convergencia virtual entre la narrativa y el argumento diegético y extra-diegético. Su carácter incompleto, quizá una fuente de frustración para algunos espectadores que anhelan un documental judicial más convencional y centrado en el individuo, es precisamente la característica en la que felizmente se fija *The 10th District Court*. No existe, pareciera plantear Depardon, la verdad completa e indiscutible, por lo que ¿qué sentido tiene buscarla? Las dudas sobre si un documental ha llegado o no a la verdad es la fuerza *estabilizadora*, en lugar de *des*-estabilizadora, de este fascinante documental, y es esencialmente el *sine qua non* inevitable, aunque no siempre bienvenido, del documental judicial.

The Jinx

De manera un tanto paradójica, una película como *The Jinx* parte de una premisa similar; "paradójicamente" porque la serie de documentales True Crime más reciente de Andrew Jarecki para la HBO se encuentra en el otro extremo del espectro que *The 10th District Court* en términos de estilo visual y forma: está sobrecargada de recreaciones brillantes y muy elaboradas; tiene una banda sonora dominante e intrusiva; el propio Jarecki es una presencia importante en la serie; llega a un clímax asombroso (habrá inevitablemente spoilers a continuación). Sin embargo, en el corazón de *The Jinx*, que cuenta la espeluznante, extraña y aún incompleta narrativa de Robert Durst, heredero de propiedades en Nueva York y uno de los protagonistas más excéntricos y espeluznantes que cualquier documental nos ha entregado desde hace tiempo, se encuentra la propia lucha de Jarecki con las

nociones de verdad, honestidad y la mejor manera de representarlas. El documental True Crime se ha convertido cada vez más en un escenario mediático clave para confrontar estas cuestiones. Los documentales True Crime tienen diferentes relaciones con sus objetos legales: siguen los casos hasta sus conclusiones legales (*The Staircase*); reconsideran casos pasados (*Serial*); piden que se reabran los casos percibidos como errores judiciales (*Paradise Lost*); ofrecen evaluaciones retrospectivas de los juicios y las sentencias (*Chicago 10*); observan discursivamente la ley en funcionamiento (*The 10th District Court*). Muchos, como *The Jinx* (o retrospectivamente *Serial* y supuestamente pronto, *Making a Murderer*) intervienen directamente en el proceso legal y/o son fundamentales para llevar los casos a juicio o a un nuevo juicio. Entre las instancias más infames en que un documental ha tenido un impacto directo en un caso judicial se encuentra *The Thin Blue Line* (1988), de Errol Morris, que, en el curso de su investigación sobre el asesinato en 1976 del agente de policía de Dallas Robert Wood, obtuvo una confesión grabada de uno de los entrevistados, David Harris, que condujo a la absolución del otro, Randall Adams, a la hora de estar filmando en el corredor de la muerte por el asesinato de Wood.

El trabajo de Morris es especialmente pertinente para *The Jinx*, no solo porque alteró el curso de la historia de los documentales, sino también porque la serie de Jarecki de 2015 se encuentra notablemente en deuda con él. Al igual que *The Thin Blue Line*, *The Jinx* es visualmente espectacular y sensacionalista, hace un uso abundante de recreaciones estilizadas a la manera de Morris y, a pesar de todos sus defectos, ha tenido relevancia directa para su multimillonario protagonista quien, inmediatamente antes de la transmisión del sexto y último capítulo en HBO, fue detenido bajo sospecha de asesinato. Robert Durst fue detenido el 14 de marzo de 2015 en Nueva Orleans por el asesinato de su antigua amiga Susan Berman, el 23 de diciembre de 2000. La desaparición de su primera esposa Kathleen McCormack Durst (vista por última vez con vida el 31 de enero de 1982) sigue sin ser resuelto. Como se muestra en *The Jinx*, Durst fue juzgado en 2003 por el asesinato de Morris Black, un vecino cuyo cuerpo descuartizó y arrojó a la bahía cerca de Galveston (Texas), pero fue declarado culpable del cargo menor de homicidio involuntario después de que su abogado, Richard DeGuerin, argumentara exitosamente que había matado (y posteriormente desmembrado) a Black en defensa propia. La policía también ha comenzado a investigar los posibles vínculos entre Durst y las desapariciones sin resolver de otras tres mujeres.

Para empezar por el final: *The Jinx* concluye con una impactante confesión en audio, el sueño de cualquier documentalista. Este último episodio se ha ido construyendo poco a poco hasta llegar a una última entrevista frente a la cámara, en la que Andrew Jarecki, como ocurre posteriormente, planea enfrentarse a Robert Durst con fuertes pruebas caligráficas que lo implican en el asesinato de Susan Berman. Dos sobres, escritos con letras mayúsculas similares y ambos con "Beverely Hills" mal escrito son, suponemos, los ases bajo la manga del director y, de hecho, Durst parece conmovido por las similitudes, aunque sigue sosteniendo que solo escribió uno de ellos, aunque no puede determinar cuál. En un momento dado, la incomodidad de Durst queda sugerida por un eructo involuntario, que intenta enmascarar, una respuesta física refleja que recuerda a las repetidas arcadas de Anwar Congo en la secuencia final de *The Act of Killing* (Joshua Oppenheimer et al, 2012). Una vez terminada la entrevista, Durst se dirige al baño, aparentemente ajeno al hecho de que sigue llevando un micrófono "caliente". Comienza a hablar consigo mismo (algo que ya hizo anteriormente en la serie, cuando fue amonestado rápidamente por un miembro de su equipo legal) y se produce una extraña conversación de doble personalidad:

> Ya está. Estás atrapado. Tienes razón, por supuesto. Pero, no te lo puedes imaginar. Arréstenlo… (sonido del agua corriendo) … No sé qué hay en la casa. Oh, quiero esto. Qué desastre … (movimiento de pies y un suave sonido de eructo) … Él tenía razón. Yo estaba equivocado. Y los eructos … (sonido de arcadas estranguladas) … Me es difícil la pregunta. ¿Qué demonios he hecho? … (audio de un eructo o un pequeño lamento) … Las maté a todas, por supuesto.

Si Durst sabía o no que estaba siendo grabado y si esa confesión sería o no admisible en los tribunales es algo que se discute acaloradamente. Además, existe la sensación de que Jarecki obtuvo la confesión —a diferencia de Morris en *The Thin Blue Line*— si no de forma fraudulenta, sí a escondidas; en una entrevista, por ejemplo, el director explica: "Siempre le dejamos el micrófono puesto. Él lo sabe", aunque luego sostiene que no fue hasta "meses después" (Jarecki afirma que el 12 de junio de 2014) que hizo transcribir el audio del baño, es decir, más de dos años después de que se filmara la

entrevista [22] . Queda entonces la pregunta de cuándo entregó Jarecki las posibles pruebas a las autoridades y la pregunta ética concomitante de si tal vez arrastró los pies un poco para asegurar un máximo impacto y exposición para el final de la serie, aunque de nuevo sostiene que entregó la información a "la ley hace algunos meses", y que no tenía control sobre la detención de Durst en la víspera de la transmisión [23] . Lo que no está puesto en duda es que *The Jinx* es uno de los ejemplos más significativos del género True Crime, en primer lugar porque ha tenido un impacto duradero en el caso real de Robert Durst, pero en segundo lugar por su estilo exagerado, especialmente por su uso de la recreación estilizada.

Andrew Jarecki comenzó a involucrarse con el caso cuando dirigió el deslucido largometraje *All Good Things* (2010), una versión ficticia de Durst protagonizada por Ryan Gosling como David Marks, un heredero de propiedades similar a Robert Durst. Durst vio la película y, como está documentado en *The Jinx*, llamó a la oficina de Jarecki para decir que le había gustado y ofrecerle una entrevista al director. *The Jinx* es una repetición documental de los mismos hechos (que en un contexto ficticio parecen aún menos creíbles), pero que emplea las estrategias ficticias de la recreación para complementar e inflar el drama de la realidad. *The Jinx* ofrece así una combinación embriagadora de estilo y autoridad investigadora. Pese a que la mayor parte del primer episodio, "Un cuerpo en la bahía", se compone de entrevistas documentales de alto valor de producción, pero aún así convencionales, y de material de archivo, la elección de abrir con lo que es claramente una reconstrucción marca la pauta sobre la importancia que tendrá la reconstrucción en la generación de intensidad de la serie. Se escuchan unos acordes orquestales amortiguados y portentosos sobre una pantalla totalmente negra. Pronto, algunas luces se hacen visibles en esta oscura escena nocturna (se vuelve rápidamente evidente que se trata de una recreación), entre ellas el parpadeo sangrante azul y rojo de una patrulla de policía que se acerca y pasa por delante de la cámara. Aparece el texto "Galveston, Texas, septiembre de 2001" y, mientras el auto se detiene y un oficial de policía se baja y se adentra en la penumbra, la voz de un policía, a estas alturas sin nombre, recuerda cómo recibió en su casa una llamada de emergencia para informarle de que "un chico joven había encontrado lo que creía que era un torso: sin cabeza, sin brazos, sin piernas, solo el torso". El policía mira brevemente hacia el agua oscura, casi negra, antes de un corte brusco a las imágenes documentales del detective Gary Jones de la policía de Galveston conduciendo a la luz del día siendo entrevistado por Jarecki mientras también conduce hacia la bahía. A partir de aquí y hasta la secuencia de créditos iniciales, el material es un documental clásico: Jarecki entrevista a Jones, quien señala el lugar en que encontró el torso y luego describe con escabroso detalle cómo tuvo que meterle la mano en la garganta para sacarlo del agua. Una secuencia de fotografías policiales explícitas de la escena del crimen (más un segmento de vídeo) se suceden antes de los extractos de la entrevista introductoria con otros oficiales clave en el caso. El parecido con Errol Morris es ya inconfundible; Jarecki tiene una fe similar en el poder emotivo y envolvente de una recreación muy estilizada.

La recreación es el elemento de *The Jinx* que ha recibido más críticas, aunque en su afán por despreciar la serie de Jarecki sus críticos olvidan a veces que estas grandiosas dramatizaciones no son el único tipo de recreación disponible para los documentalistas, ni el único que emplea Jarecki. En un artículo titulado "Por qué las recreaciones nunca funcionan", el escritor del New Yorker Richard Brody apunta a la inclinación del documental por la recreación, señalando que "lo que se pierde en la recreación no es la verificabilidad lógica de la verdad, sino la noción tonal de la autenticidad... lo real es una reliquia, una conexión física con el acontecimiento" [24] . Para Brody, las recreaciones se encuentran desconectadas de la realidad, en lugar de ser extensiones de la misma: no son "qué pasaría si", son "como si", afirma. Brody no está de acuerdo con el uso que Jarecki hace de la recreación; considera que sus recreaciones son "insultos al público" porque "asumen que el público no puede imaginar nada... y reflejan el sentido de impotencia del propio cineasta para crear" [25] y expresa su disgusto por la simulación de la caída del cuerpo de Susan Berman a cámara lenta, mostrada repetidamente como parte de la secuencia del título, por ejemplo. A la luz de una crítica tan intransigente, las preguntas obvias que hay que plantear, especialmente en el contexto de un documental True Crime, son: ¿qué aportan las recreaciones y qué papel desempeñan? ¿Pueden servir, aunque sea de forma oblicua, a una función de investigación, o son siempre "humo" que no hace más que desviar y distraer de la investigación que se está llevando a cabo?

Un ejemplo indicativo del uso que Jarecki hace de la recreación es su dramatización de la muerte de la madre de Durst, que aparece en el Episodio 2. La secuencia abre con una panorámica en cámara lenta del cuerpo de una mujer, en camisón, de noche y de pie sobre un tejado, mirando al suelo. La

respuesta de Durst a la pregunta inicial de Jarecki, "¿Cuál es tu primer recuerdo de la noche en que murió tu madre?", narra lo que viene a continuación. Describe que su padre lo sacó de la cama para que viniera "a ver a mamá"; recuerda haber mirado por la ventana y haberla saludado (un gesto que representa en la entrevista con la que se intercala la reconstrucción) y haberse preguntado qué estaría haciendo en el tejado; luego describe haber oído a la asistenta gritar "se cayó del techo" y concluye su relato recordando: "fue una caída muy, muy larga". En ese momento (tal como lo valida un recorte de prensa), la muerte de Bernice Durst fue reportada como un accidente por los adultos que estaban presentes, por lo que el relato retrospectivo de Robert Durst corre en contra de la versión oficial. Por un lado, la recreación en este caso es una herramienta de desambiguación que añade fuerza a esta conclusión, pero por otro lado cumple una función más nebulosa. Hay cuatro momentos recreados en esta secuencia: Durst mirando a su madre antes de que caiga; la caída en cámara lenta de Berenice con su camisón blanco ondulante sobre el fondo negro; su cuerpo en el suelo (posado artísticamente, sin verse ensangrentado ni despeinado) mientras los paramédicos llegan y la cubren; finalmente, un movimiento desenfocado hacia la parte posterior de la cabeza de un niño que mira mientras los paramédicos ahora manchados de sangre levantan su cuerpo en la ambulancia y cierran las puertas. Lo que estos fragmentos dramáticos hacen es ilustrar el relato de Durst; no son ni complicados ni dialécticos y, como tales, ofrecen al espectador un respiro, un momento de reflexión. Esto no significa, sin embargo, que estas representaciones sean vacías, un mero papel pintado, aunque la fetichización del cuerpo de Berenice sea posiblemente gratuita. El ritmo y la relativa sencillez de estas reconstrucciones nos permiten también escuchar a Robert Durst y hacernos una idea de lo que ocurrió.

Las recreaciones no son pruebas, aunque es posible que construyan una narrativa convincente sobre los acontecimientos que representan. La mayor parte del tiempo, las recreaciones de Jarecki cumplen una función de "mírame" y señalan el sentido que la serie tiene de su propia importancia. También, irónicamente, validan la verosimilitud del, de otro modo, increíble catálogo de eventos espantosamente extraños que conforman la vida de Robert Durst. Al escribir sobre la recreación en el cine documental, el académico Bill Nichols señala que, al ver una recreación, "el espectador experimenta la extraña sensación de una repetición de algo que sigue siendo históricamente único. Un espectro recorre el texto" [26] . Los acontecimientos "históricamente únicos" que ilustran las recreaciones de Jarecki son inaccesibles mediante imágenes; en ese sentido son desconocidos. La cualidad inquietante de la reconstrucción es que vuelve temporalmente accesible ese "objeto perdido", como lo denomina Nichols; ocupa fraudulentamente el lugar de la "evidence verité" sin poder confirmar nunca que representa "lo que realmente ocurrió". Errol Morris, en uno de sus blogs del New York Times, afirma que las representaciones "escarban bajo la superficie de la realidad en un intento por descubrir alguna verdad oculta" (Morris 2008a) [27] . No se trata tan solo de volver a mirar; se trata de descubrir, desentrañar y reexaminar.

En "La vida no es una narración dramática", la base del argumento del abogado de celebridades Alan Dershowitz es que la vida es necesariamente más aleatoria y caótica que la narrativa, y que —ya sea por parte de los escritores o de los abogados— las narrativas se construyen y movilizan para enmascarar el hecho de que "los acontecimientos a menudo carecen simplemente de sentido" [28] . Continuamente "tratamos de imponer orden y sentido al caos aleatorio" [29] , a pesar de que la narrativa de la vida rara vez posee la "lógica interna" de "la narrativa de la justicia" en la que el bien triunfa sobre el mal. *The Jinx* no es un drama, pero a través de su hiperestilización plantea algunas preguntas clave sobre el orden necesario del cine en relación con el caos de la vida. Lo que es lógico y plausible queda desafiado con frecuencia en el caso Durst, que contiene muchos elementos extraños e incontrolables, como que Durst huya a Texas disfrazado de una mujer muda llamada Dorothy Syner, que sea condenado no por asesinar a Morris Black sino por matarlo en defensa propia, a pesar de haberlo cortado en pedazos, haber sido sorprendido robando en una tienda cuando tenía 37.000 dólares en el maletero de su auto, o ponerse en contacto con Andrew Jarecki y ofrecerse a ser entrevistado después de haber visto la ficcionalización apenas velada que el director había hecho de la historia de su vida en *All Good Things*. Una de las razones por las que *All Good Things* es menos exitosa es porque algunos de los detalles verificables de la vida de Durst aparecen, francamente, como inverosímiles. Con sus elevados y llamativos valores de producción, tanto las recreaciones de Morris como las de Jarecki reconocen este hecho y confirman el hecho de que las recreaciones solo ofrecen "*un* punto de vista y no *el* punto de vista desde el que el pasado presenta su verdad" [30] . Las recreaciones nunca confirman definitivamente si son evidencia o ficción narrativa. Una paradoja imprevista en *The Jinx* es que los excesos visuales de las recreaciones en particular —que implican, al

menos superficialmente, que el estilo precede al contenido— van de la mano con la pretensión de sobriedad y seriedad de los documentales, puesto que su exhibicionismo superficial no descarrila ineludiblemente su deseo de influir directamente en los eventos que representa. *The Jinx* es un ejemplo consumado de cómo el valor del entretenimiento puede complementar y apoyar los objetivos del documental True Crime.

Serial y Making a Murderer

Quiero concluir este ensayo discursivo sobre los documentales True Crime examinando dos de los ejemplos más recientes y de más alto perfil —ambos ejemplos, coincidentemente, muy rara vez despliegan la recreación— la primera serie del podcast *Serial* y *Making a Murderer*. El valor de "entretenimiento" de ambos está respaldado por su inmensa popularidad, cantidad de seguidores y la significativa cobertura que ha hecho la prensa de ellos; de igual manera, ambos desencadenaron debates en diversos foros en línea y en la prensa, y también demostraron rápidamente su importancia cultural al convertirse en los puntos de referencia más citados del género y al generar imitaciones inevitablemente, y en el caso de *Serial*, las hilarantes parodias de los comediantes Paul Laudiero, Zach Cherry y Will Stephen (que hace una imitación perfecta de Sarah Koenig) [31] . La primera temporada de *Serial* reinvestiga la historia de la desaparición en 1999 de la estudiante de secundaria Hae Min Lee, cuyo cuerpo fue encontrado en el parque Leakin el 9 de febrero. Los detectives detuvieron a su antiguo novio, Adnan Syed, quien fue condenado por homicidio en primer grado. *Serial* fue un éxito mediático que se mantuvo en la cima de las listas de iTunes durante varias semanas y que consiguió que el caso de Syed recibiera atención mundial. Durante el transcurso de los doce episodios originales (hay actualizaciones posteriores, como en febrero de 2016, cuando se hicieron tres podcasts más cortos de una audiencia de seguimiento en Baltimore), Sarah Koenig repasa las pruebas del caso con meticulosamente; se fija en minucias, como si había o no un teléfono público en la tienda local de Best Buy; entrevista a todos los testigos, amigos y sospechosos que puede. El asesinato de Hay Min Lee se presenta así a los oyentes del podcast para que lo reevalúen, aunque la intención de Koenig no es emitir un juicio sobre el caso al final, en cambio, en el episodio 12 ofrece una recapitulación, pero no una opinión definitiva sobre si ahora considera a Syed inocente o culpable.

La efectividad de *Serial* consistía en que combinaba la seriedad de la investigación con el estilo cautivante e íntimo de Koenig; como oyentes nos implicábamos en los hechos y lo que sentíamos por las pruebas era realmente importante. La primera entrega de 52 minutos es ejemplar en estos aspectos. Empiezan las primeras notas de piano de la música del título, a las que se une, un compás después, más o menos, un fragmento de archivo: un centro penitenciario que afirma que Adnan Syed está llamando por cobro revertido. A continuación, Koenig comienza su introducción general, tan familiar como los acordes musicales para los ávidos oyentes: 'Desde *This American Life* y WBZE Chicago, es *Serial*, una historia contada semana a semana. Soy Sarah Koenig". Luego, tras un interludio musical, Koenig entra en los detalles de este caso y de cómo se ha implicado en él: durante el último año ha pasado todos los días "intentando averiguar dónde se encontraba un estudiante de secundaria en un día concreto de 1999, o si una quiere ponerse técnica, y aparentemente lo hago, dónde estuvo un chico de secundaria durante 21 minutos después del colegio un día de 1999". La voz de Koenig se caracteriza por ser de una informalidad urgente y algo contradictoria; quiere llegar al caso Syed y es como un terrier persistente cuando se obsesiona una y otra vez con los mismos detalles de las evidencias. Pero, como toda buena periodista, también entiende el valor de los meandros. Aquí en "La coartada" (Episodio 1), antes de profundizar en las distintas versiones sobre dónde estaba Adnan al salir del colegio el 13 de enero de 1999, Koenig pregunta a una muestra de adolescentes, entre los que se encuentra su sobrino, dónde estuvieron el viernes por la noche hace seis semanas, con el fin de reproducir la situación en la que se encontraban los escolares del caso Syed hacía 15 años. Por supuesto, sus versiones son confusas y contradictorias: solo recordamos los acontecimientos en días concretos, concluye Koenig, si ha ocurrido algo significativo; de lo contrario, las respuestas "son muy generales". A continuación, Koenig pasa al modo de investigación, empezando por presentar a Rabia Chaudry, abogada y amiga de la familia Syed que se obsesionó con el caso y quiso demostrar la inocencia de Adnan desde el principio. Luego, Koenig interroga a Jay Wilds, cuyo testimonio fue el que hizo que condenaran a Adnan, y localiza a Asia McClain, cuya versión de los hechos podría haber proporcionado a Adnan una coartada, si no fuera porque su abogada original, la fallecida y ahora desacreditada Cristina Gutiérrez, no la llamó. Cuando, en febrero de 2016, 16 años después del juicio original, se reabre inicialmente el caso y Asia testifica, las actualizaciones del podcast de Koenig a su productora Dana Chivvis observan que el ambiente en la

corte era “intenso”.

El estilo de Koenig consiste en sacar a relucir las incoherencias y las dudas (Asia McClain, por ejemplo, ha dado versiones muy diferentes de los hechos ocurridos la noche del asesinato de Hae Min Lee) y en utilizar largos trozos de material de archivo, como el testimonio de Jay o sus conversaciones con Asia una vez que la ha localizado o las llamadas telefónicas regulares de Adnan desde la cárcel, para darle cuerpo a la historia. El otro aspecto destacable del estilo de Koenig es su interacción con el material que acumula su interpretación de este, su elección de palabras, su humor y su autocrítica. Tras reproducir una de las llamadas telefónicas de Adnan desde la cárcel, por ejemplo, Sarah Koenig lo resume en que todo se vuelve “*mushier*” [32] cuando le preguntan por el día de la desaparición de Hae. “Mushier” es una palabra clásica de Koenig, a la vez informal, conversacional y muy sugerente. *Serial* posee una riqueza tonal, así como un rigor investigador del que carecen muchos de sus imitadores posteriores; en medio de la formidable recopilación de detalles y la reticencia a llegar a conclusiones definitivas sobre el significado de las pruebas, siempre se encuentra la relación de Koenig con las pruebas y con sus testigos. Por ejemplo, se reprende a sí misma por ser “idiota” cuando se pregunta cómo puede matar un hombre con “ojos marrones claros”, o el suspiro audible de Asia al final de su testimonio grabado, reproducido al final del episodio, resume lo que la propia Koenig sintió “la mayor parte del tiempo”: que Adnan “no parece un asesino”. Sin embargo, Koenig no adopta una posición coherente con respecto a Syed y concluye “La coartada” expresando la posibilidad de que sea simplemente “un enfermo bastardo” que busca salir de la cárcel.

El final de *Serial*, su duodécimo episodio, se titula “Lo que sabemos”. Koenig recapitula la historia y sus pruebas. La serie es insistente, llena de palabras y sin muchas respiraciones, por lo que los interludios son significativos. Tras una larga pausa en la que suenan unos finos acordes de música tentativa, Koenig reanuda: “Así que, volviendo a la pregunta de Adnan: ¿tengo un final?”. Pasa el archivo de Adnan, que siempre suena tan razonable, aconsejándole que “sólo vaya por el medio; no creo que debas tomar partido… podrías dejar que el público lo determine”. Después de deliberar, de airear sus ambivalencias (“Si me pides que jure que Adnan Syed es inocente, no podría hacerlo; me involucré demasiado” (…) “la mayor parte del tiempo creo que no lo hizo, por grandes razones, como la absoluta falta de pruebas, pero también por pequeñas razones”) Koenig, después de que la música de los créditos se ponga empieza a sonar por última vez en esta serie, concluye:

> Cuando Rabia me habló por primera vez del caso, la certeza parecía tan alcanzable (…) ahora, más de un año después, tengo ganas de sacudir a todo el mundo por los hombros como un policía exasperado (…) tan solo dime los hechos, hombre, no teníamos los hechos hace 15 años y seguimos sin tenerlos ahora (música de los créditos, seguida por los créditos).

En la voz de Koenig hay un matiz de exasperación, incluso de ira, ante esta carencia, lo que hace que su incertidumbre sea aún más potente. *Serial* pone de manifiesto las grandes dificultades para llegar a un veredicto definitivo y nos plantea la pregunta a los oyentes: “¿Qué opinas?” *Serial*, como muchas de estas series True Crime, se orienta en primer lugar hacia el jurado, hacia lo que es tener que llegar a una decisión en base a pruebas turbias y a menudo contradictorias. Se ha producido un cambio cultural importante, que queda ejemplificado con mayor claridad en *Serial* que en muchas otras de las series aquí comentadas, y es que un ingrediente vital en la nueva receta del género del crimen verdadero es lo que nosotros, los espectadores/jurados/personas de la calle, pensamos sobre los hechos y la narración que se nos presenta. Carol Clover, siguiendo a Alexis de Tocqueville, escribe que “al traer a la gente común a la ley, el jurado trae la ley a la gente común”, y en consecuencia trae la “orientación implacable del jurado” del sistema adversativo a la “cultura popular derivada del juicio” [33] . Comenzamos a creer que nosotros, y no los expertos y abogados, podemos saber más. Como oyentes de *Serial*, la posición que adoptamos no es meramente pasiva; nosotros, como Koenig, nos encontramos “juramentados” y se nos pide que adoptemos la perspectiva del jurado en relación con las pruebas que se develan ante nosotros.

En cierto modo, se trata de una actitud muy contemporánea, ya que vivimos en una época en la que la televisión factual nos pide constantemente que decidamos, que votemos, que nos pronunciemos sobre si alguien es un buen cantante o sobre qué famoso debería abandonar la jungla. A la inversa, este formato recuerda convenciones narrativas mucho más antiguas en las que los casos son llevados por

jurados formados por miembros del público: en *Crown Court* (1972-1984) de Granada Television, por ejemplo, se representaba un caso ficticio durante varias tardes, y aunque los implicados en el caso eran interpretados por actores, los jurados estaban formados por miembros del público general; en 1986 London Weekend Television produjo *On Trial: Lee Harvey Oswald*, en el que testigos reales que sobrevivieron al asesinato del presidente Kennedy fueron convocados ante los abogados reales, Vincent Bugliosi y Gerry Spence, para testificar ante un jurado formado por tejanos reales para decidir si, de haber vivido para ser juzgado, Oswald había matado realmente a Kennedy.

Serial forma parte de un mundo mediático mucho más variado en el que los documentales True Crime se presentan de muchas formas: episodios cortos o largos, para ser descargados o transmitidos en línea, vistos a través de (y a veces financiados por) servicios de visionado por suscripción tales como Netflix o Amazon Prime, no solo para ser vistos sino también para ser examinados junto a páginas web continuamente actualizadas y noticias de última hora. Asimismo, resulta cada vez más evidente que el espectador de medios de comunicación contemporáneos no encasilla uniformemente su visionado o escucha en casillas claramente delimitadas como "documental", "ficción", "televisión", "radio" o "descarga", sino que salta de una a otra con celeridad. Un ejemplo de esto es el hecho de que *Serial* haya generado muchas imitaciones, desde podcast como *Untold: The Daniel Morgan Murder* (2016), también un éxito en iTunes, hasta varias series True Crime tanto en internet como en televisión. La serie de la BBC3 *Unsolved: The Boy Who Disappeared* (2016) es un imitador bastante servil de *Serial*, donde una pareja, esta vez, de mujeres periodistas de investigación, reabren un caso de desaparición y posible asesinato no resuelto, publicado en línea como una serie en forma de episodios cortos de 10 minutos. Este es también el patrón seguido por otra serie de la BBC3, *Love Triangle*, la cuarta entrega de *Life and Death Row*. Mientras que los episodios anteriores de *Life and Death Row* habían sido documentales más convencionales, de una hora de duración, *Love Triangle*, que sigue el caso de Emilia Carr, una reclusa del corredor de la muerte de Florida, acusada de ayudar a su pareja, Joshua Fulgham, a secuestrar y asesinar a Heather Strong, también se presenta en forma de trozos de 10 minutos que terminan en un final en suspenso. *Unsolved* es, en última instancia, insatisfactoria, no solo porque su caso central sigue... sin ser resuelto, sino también porque da la sensación de que estamos viendo otro ejemplo de "realidad construida". Las dos reporteras de *Unsolved*, Alys Harte y Bronagh Munro, parecieran estar operando de manera pensativa mientras vigilan a los posibles entrevistados en una oscura noche de la Isla de Wight o añaden pruebas a su "muro" del caso, secuencias que, a su vez, hacen eco de los dramas criminales de horario de estelar centrados en mujeres, tales como *Silent Witness* (1996 en adelante, BBC1) o *Marcella* (2016, ITV).

Creada por Moira Demos y Laura Ricciardi, la mundialmente exitosa serie de Netflix *Making a Murderer* es similar a *Serial* en cuanto a la forma, además de ser similar en términos genéricos y de impacto en la audiencia. Abarca un terreno comparable de un posible error judicial en el que la casualidad y la mala representación legal jugaron papeles importantes. La sensación de que la audiencia de la televisión está siendo "jurificada" una vez más es especialmente fuerte, pero no de la misma manera que lo son los oyentes de *Serial*, en gran medida porque *Making a Murderer* toma partido de manera mucho más definitiva: sus realizadoras han seguido el caso de asesinato de Steven Avery durante una década y su serie está impulsada por una sensación implícita pero fuerte de que creen que él y su sobrino Brendan Dassey son víctimas de un error judicial. Tras cumplir 18 años de prisión por una violación e intento de asesinato de los que fue totalmente exonerado por las pruebas de ADN, Avery fue detenido posteriormente —mientras su demanda civil por daños y perjuicios relacionada con el caso anterior seguía pendiente— por el asesinato en 2005 de la fotógrafa de Wisconsin, Teresa Halbech. Halbech desapareció el 31 de octubre de 2005; su última reunión conocida había sido en la propiedad de Avery para fotografiar un auto. Dassey, nervioso y con una capacidad mental inferior a la media, fue acusado como cómplice de asesinato de Avery tras una confesión que hizo bajo un largo interrogatorio policial. La serie se estrenó en Netflix en enero de 2016 en forma de diez episodios de una hora de duración.

Making a Murderer presenta una combinación de archivos y entrevistas similar a la de *Serial* y ofrece una sensación de la perspectiva de las cineastas, aunque en este caso no se oye explícitamente a Demos y Ricciardi. Esta falta de presencia autoral directa y manifiesta se encuentra en yuxtaposición dialéctica con el hecho de que Demos y Ricciardi creen que Avery y Dassey son inocentes, un sesgo que emerge implícitamente a lo largo de la serie. Esta actitud emerge a pesar del estilo plano, a veces tosco, que adopta *Making a Murderer*, que a simple vista es un documental mucho más convencional que *The Jinx*, por ejemplo, del que tomó relevo en la conciencia del público espectador. Pero, al igual

que *Serial* sugirió que la presencia autoral en primer plano no denota necesariamente parcialidad, la relativa ausencia de presencia autoral en *Making a Murderer* no indica, a su vez, ambivalencia o neutralidad. Las secuencias repetidas de los padres prematuramente envejecidos de Steven Avery, Allan y Dolores, sentados en su humilde cocina o trabajando en su desguace o cojeando de la mano por la carretera en el último episodio para visitar a su hijo en su nueva prisión, son elementos formativos en la construcción de la serie de su caso en apoyo de Steven Avery; incluso la referencia repetida en los subtítulos, etc., a Avery como "Steven" connota familiaridad y simpatía.

La décima y última entrega de *Making a Murderer*, "Luchando por sus vidas", no deja lugar a dudas de que lo que se ha montado a lo largo de estas 10 horas ha sido un apasionado caso de apelación. El Episodio 10 abre con una serie de tomas silenciosas de la casa rodante abandonada de Steven Avery, ahora con fugas, para ser sustituidas por imágenes de archivo del fiscal del condado de Calumet, Ken Kratz, una de las principales figuras del caso, diciendo a la prensa el 18 de marzo de 2007, el día del veredicto de Steven, que sabía qué tipo de individuo era Steven Avery. Demos y Ricciardi insisten en que la historia está motivada por los prejuicios; la otra cara de la moneda es una familia victimizada cuyo nombre, como protesta Allan, ha quedado "reducido a la nada". Entre los portavoces que respaldan esta afirmación se encuentran la novia de Steven, Sandy Greenman, y los miembros de la unidad del Centro de Condenas Injustas para Jóvenes de la Universidad Northwestern, que actúan como abogados de Brendan Dassey en la audiencia posterior a la condena de enero de 20110, en torno a la cual gira este episodio final. Las pruebas son insistentes y las entrevistas, convincentes; no se hará justicia, parece decir *Making a Murderer*, al equilibrar este punto de vista. En cambio, "Luchando por sus vidas" acumula evidencia sobre evidencia de la colusión entre la fiscalía y la defensa: contra Len Kachinsky, el abogado defensor original de Brendan que asumió la culpabilidad de su cliente; contra el asesor de la defensa, Michael O'Kelly, que parece ser filmado trabajando duro para coercionar a Brendan para que confiese. Hacia el final de este episodio final, el archivo de noticias de la televisión relata las acusaciones de acoso presentadas contra Kratz, la figura de odio más recurrente en la serie.

Desde el punto de vista del documental, la ordinariez de la familia Avery, junto a la ordinariez del estilo de filmación, complementa la firme convicción de la defensa de que el error judicial en este caso en particular apunta a problemas endémicos en el sistema jurídico estadounidense y la esperanza final de Jerry Buting (el abogado defensor de Avery entre 2006-2007) de que "no se necesiten otros 18 años" para "corregir este error". Los "errores" de este caso, según parece afirmar con seguridad el estilo visual directo y ostensiblemente transparente de la serie, están a la vista de todos. Nosotros, los espectadores jurados de la serie, parece decir *Making a Murderer*, habríamos llegado a un veredicto diferente, pese a que el visionado acumulado de documentales True Crime pareciera indicar, en cambio, que nunca es tan fácil determinar la verdad o lo que realmente sucedió. *Making a Murderer*, sin embargo, se mantiene fiel a sí misma y termina con las palabras de Steven Avery: "Cuando sabes que eres inocente, sigues adelante. La verdad siempre sale a la luz tarde o temprano". La música en esta coyuntura final es rítmica, decisiva y tan insistente como la seguridad del movimiento final de la cámara entre los montones de coches rotos en el patio de Avery y el desafiante corte final a negro.

En el momento de escritura de este artículo, *Making a Murderer* tiene previsto volver con más episodios y actualizaciones [34] , el fiscal general de Wisconsin sigue deliberando sobre si volver a juzgar a Brendan Dassey o no, mientras que la nueva abogada de Avery, Kathleen Zellner, acaba de presentar una moción para que se vuelvan a analizar las pruebas de ADN con nuevas tecnologías [35] . Hay un fuerte momentum, definitivamente, tras el caso de Demos y Ricciardi. La vida posterior de los casos en los que se basan estos documentales True Crime se está convirtiendo rápidamente en una de las características más apasionantes del género. En lo que respecta a *The Staircase*, Michael Peterson ha seguido protestando por su inocencia. El 19 de septiembre de 2006, el Tribunal de Apelaciones rechazó los argumentos de que no había tenido un juicio justo, aunque casi exactamente un año más tarde, el 10 de septiembre de 2007, se celebró otra apelación, la cual esta vez fue confirmada. El 12 de noviembre de 2007 se presentó una moción para un nuevo juicio. En agosto de 2010, el fiscal general Roy Cooper suspendió al analista de sangre/forense Duane Deaver, uno de los principales testigos contra Peterson en el juicio original, y el 16 de diciembre de 2011, poco más de nueve años después de la muerte de Kathleen, Peterson salió de la cárcel del condado de Durham bajo fianza y quedó bajo arresto domiciliario. Sus restricciones de fianza se levantaron en julio de 2014 y en octubre de 2014 Mike Kinkosum sustituyó a David Rudolf como abogado de Peterson, habiendo estado Rudolf

trabajando *pro bono* en el caso hasta ese momento. De Lestrade está trabajando en una secuela documental, anunciada en el Festival IDFA de Ámsterdam del año pasado.

Robert Durst, de *The Jinx*, se encuentra actualmente detenido en una prisión de Luisiana por cargos federales por posesión de armas de fuego, tras haber sido arrestado en una habitación de hotel de Nueva Orleans el 14 de marzo de 2015 luego de que un juez de Los Ángeles emitiera una orden de arresto por el asesinato en 2000 de su amiga de toda la vida, Susan Berman. Durst, registrado con un nombre falso, fue encontrado supuestamente armado y se cree que se estaba preparando para huir del país. Se encontraba pronto a se extraditado al estado de California para ser juzgado, pero aún no hay novedades al respecto. En el caso de Adnan Syed, de *Serial*, también se han producido avances significativos, pues el 1 de julio de 2016 se anunció que será finalmente juzgado de nuevo. Ambos acontecimientos son "triunfos" (como escribió la periodista de *The Guardian* Zoe Williams en respuesta a la noticia sobre Syed) para sus respectivos creadores; y sugieren que el juicio por documental puede conducir a la reapertura de casos. En el caso de Adnan Syed, un juez de Baltimore ha dicho "categóricamente que el veredicto original de culpabilidad, emitido hace 16 años, carecía de fundamento", y como añade Williams, los "devotos" de *Serial*

> (...) sean cuales sean sus reservas, se unirán en celebración. No tendremos —los 80 millones de auditores— las mismas interpretaciones de los personajes de *Serial*, ni siquiera todos pensarán que Adnan era inocente. Pero el consenso debe ser seguramente unánime en cuanto a que las pruebas utilizadas para condenarlo no fueron suficientes [36] .

Los documentales *True Crime*, como parecen atestiguar estos ejemplos, forman parte de un proceso legal dinámico. La conclusión de *The Jinx* es especialmente interesante en cuanto a las posibles tensiones entre la práctica cinematográfica y el desorden frecuente de la verdad legal. La serie termina con la incendiaria confesión grabada de Robert Durst, que hace saltar el caso por los aires, y sin embargo, ¿cuáles son las connotaciones de las imágenes que Andrew Jarecki pone junto a estas palabras? En un plano general estático montado sobre un trípode de la sala utilizada para la última entrevista, las luces de la filmación se apagan una por una. Como secuencia documental, esto sugiere una finalidad formal y narrativa, connotaciones que no coinciden con la "confesión" ambigua y tentadora de Durst. Hemos llegado a aceptar, en última instancia, que nunca se trata simplemente de un caso de... caso cerrado, parte del dinamismo de este género se encuentra en que permanece resistiendo el cierre, buscando, en cambio, mantener sus casos vivos y abiertos.

CONCLUSIÓN

Mi premisa para este artículo ha sido que estas series y documentales True Crime, si de manera ecléctica y surgiendo de tradiciones nacionales y estilísticas diversas y distintas, constituyen un género. Para profundizar un poco más en este tema, quiero terminar con lo que esencialmente es una nota aparte, pero que refuerza esta identidad genérica, a saber, la construcción de esta identidad a través de un diseño similar de secuencias de títulos. El "envoltorio" del género es más claro cuando se trata de *Making a Murderer*, simplemente porque la secuencia de títulos de la serie, hábil y recargada, no fluye sin sentido al entrar y salir del estilo observacional intrínsecamente abrupto de los episodios.

Hay ecos llamativos entre los títulos de *Making a Murderer* y los de la introducción de *True Detective* (2014 y 2015), una serie de drama criminal centrada en la reapertura de un caso de homicidio sin resolver, protagonizada por Matthew McConaughey y Woody Harelson, ecos que no son casuales si se tiene en cuenta que la secuencia de títulos de *Making a Murderer* está dirigida por Ahmet Ahmet para Elastic, mientras que la de *True Detective*, un año antes, es de Patrick Clair para Antibody; empresa hermana de Elastic. Comparten la misma productora ejecutiva, Jennifer Sofio Hall, así como un estilo discernible, que se rastrear hasta la llamativa secuencia de títulos de Brent Bonacorso para *The Jinx* (que, no obstante, no se encuentra relacionada con los orígenes de la productora). Lo interesante de estas sincronías es que, en primer lugar, forjan un sentido de identidad colectiva y señalan a cada una de estas series tan diferentes entre sí como si se encontraran una al lado de la otra, y al lado de otro tipo de televisión contemporánea relacionada con el crimen. La brillante secuencia de títulos de la reciente adaptación de John Le Carré para la BBC, *The Night Manager* (2016), proviene, por ejemplo, del

mismo "establo", habiendo sido dirigida por Patrick Clair para Elastic.

Los factores comunes en las secuencias de títulos de *True Detective*, *The Jinx* y *Making a Murderer* son el uso de la doble exposición y los fundidos cruzados exageradamente lentos entre imágenes enigmáticas y conmovedoras que luego aparecerán en la serie, una cámara en movimiento elegante y una banda sonora intrusiva. Los títulos de *The Jinx*, por ejemplo, se cortan casualmente, como un vídeo musical, al ritmo del tema "Fresh Blood", interpretado por los Eels y escrito por E & Kool G Murder. Las dos series documentales también integran imágenes factuales en sus respectivos títulos —la icónica fotografía en blanco y negro de Steven Avery como un niño alegre, Robert Durst mirando fijamente a la cámara de Jarecki flanqueado por agentes de policía— y ambas cierran con el título de la serie contra una pantalla negra. Los tres títulos están grandiosamente y exageradamente estilizados; son atmosféricos, no meramente funcionales. Las resonancias creadoras de ambiente más sorprendentes son quizás las de *Making a Murderer*. La sencilla composición para violín y rasgueo de Kevin Kiner comienza de forma sutil pero portentosa, acompañando un montaje de tomas de paisajes desolados, movimientos inquietantes de cámara por sobre el costado oxidado de un auto abandonado antes de aumentar el tono, la dinámica y el momentum. La música y la intensidad visual aumentan a la par cuando comienzan a intercalarse fotografías reales entre las tomas aéreas y de viaje expansivas y evanescentes, justo cuando se produce un crescendo hacia los compases estrangulados y chirriantes finales de la composición. Lo que sugiere que esta homogeneidad ha sido, en el caso de *Making a Murderer*, una idea posterior y parte de la estrategia comercial de la serie, es que un estilo tan monumental no se integra de forma natural en el estilo general de la serie, como en el caso de *The Jinx*.

Sin embargo, la familiaridad de la secuencia de títulos de *Making a Murderer* no es tan solo ilustrativa de lo que está de moda ahora en términos de creación de programas y estilo de títulos; recuerda también a los antecedentes genéricos de la serie, en particular, a la introducción, visualmente mucho menos resplandeciente pero igualmente estratificada, de *The Staircase*. Aquí, un montaje compuesto en su totalidad por imágenes reales del caso de Peterson —el acusado siendo acompañado al tribunal, la escena del crimen, imágenes de informes de noticias que figuran en la serie— se pixelan y luego se vuelven a unir, culminando en una imagen inquietante de Peterson de pie en una puerta mirando hacia un jardín y un juego de escaleras externas, no las mismas en las que su esposa Kathleen encontró la muerte. En el solo de violín tenso, cansino y nuevamente agudo de la compositora Jocelyn Pook hay un claro antecedente musical que añade a su vez credibilidad a la idea de homogeneidad genérica, así como de abundante diversidad.

A medias aguas entre la televisión, la web, los podcasts y el cine, el documental True Crime está ganando importancia y resonancia cultural. El género plantea preguntas importantes sobre la representación de la ley en la era digital, la percepción de la justicia, la narrativa y las pruebas, la creciente "jurificación" de las audiencias y la inestabilidad de la verdad. Sin embargo, ¿corremos el riesgo de fragmentar o eludir las distinciones entre el documental y el derecho? ¿Entre el cine y las pruebas? Sarah Koenig se empeña en recordar a los oyentes de *Serial* que ella no es abogada, ni siquiera reportera de crónica roja, aunque el podcast fue muy probablemente el catalizador principal para que el caso Syed se reabriera finalmente. Los documentales pueden claramente servir a la justicia, al igual que la ley puede proporcionar un entretenimiento fascinante; es importante, quizás, recordar que no debemos confundirlos.

Notas

1

Cf. Melanie Goodfellow "IDFA: Lestrade launches "The Staircase III", *Screen Daily*, 26 de noviembre de 2015. http://www.screendaily.com/news/idfa-lestrade-launches-the-staircase-iii/5097388.article. Acceso: 25 de agosto de 2016.

2

Whet Moser "*The Staircase* is a compelling companion piece to *Making a Murderer*", 19 de enero, 2016, http://www.vulture.com/2016/01/the-staircase-making-a-murderer-companion-piece.html. Acceso: 25 de agosto de 2016

3

Maureen Ryan en "*Staircase* Murder Documentary: An Update on a Bizarre and Fascinating Case" (3 de abril de 2013) establece el paralelo con *Gone Girl*, un punto de referencia más dentro del tema para las futuras series True Crime. http://www.huffingtonpost.com/maureen-ryan/staircase-murder-documentary-last-chance-sundance_b_2805852.html. Acceso: 25 de agosto de 2016.

4

The Staircase – Inside the Series, Sundance TV. https://www.youtube.com/watch?v=mXLaDPJk1ZU. Acceso: 25 de agosto de 2016.

5

De Lestrade tambiñen fue invitado a filmar el otro lado del juicio, en la oficina del fiscal a cargo. Sin embargo, fiscalía empezó a mostrar reticencias para otorgar el mismo nivel de acceso a los cineastas, una vez que el juicio empezó a avanzar.

6

Silbey "Evidence Verité" (2009—2010) 1257.

7

Brooks "Law as Narrative" (1996), 16—17.

8

Freud "Remembering", Penguin; p. 150 Complete Works)

9

Freud 151 Coll. Works – need Penguin

10

Ver, por ejemplo, el comentario de Lestrade en 2013: "Ha sido inmensamente frustrante que la verdad de esta historia haya permanecido tan obscura por tanto tiempo. Nunca creí la historia de la fiscalía sobre el asesinato. La evidencia la contradice" (Jean-Xavier de Lestrade, director de "The Staircase", sobre Michael Peterson, buhos, y más", *thedailybeast.com*, 4 de marzo, 2013, http://www.thedailybeast.com/articles/2013/03/04/the-staircase-director-jean-xavier-de-lestrade-on-michael-peterson-ow

11

Peter Brooks "Law as Narrative", 14.

12

Cf. Baudrillard *Simulations* (transl. By Paul Foss, Paul Patton and Philip Beitchman, (Cambridge MA: MIT Press, 1983): 40.

13

documentary of verbatim theatre

14

Irmer, Thomas "A Search for New Realities", 27.

15

Introducción a "Performing Documentary: Filme & Gespräche im Kino Arsenal" catalogue, 2—5 June 2011 by Birgit Kohler, transl. Hannah Berghahn-Jennings.

16

Los Siete de Chicago fueron Abbie Hoffman, Jerry Rubin, David Dellinger, Tom Hayden, Rennie Davis, John Froines y Lee Warner. El octavo hombre acusado fue Bobby Seale, co-fundador del Black Panther Party. El título de Morgen "Chicago 10" incluye a estos ocho más los dos abogados.

17

Zoë Druick "The Courtroom and the Closet", 443.

18

Carol Clover "Law and the Order of Popular Culture", 99.

19

Íbid.

20

Jennifer Mnookin. "Reproducing a Trial" (2005): 154.

21

Jennifer Mnookin. "Reproducing a Trial" (2005): 158.

22

Jarecki revisa este material en varias ocasiones. Aquí, las citas de: Hilary Lewis "*The Jinx* director on Robert Durst"s "Killed them all" confession: "I have no reason to believe that"s not the case". *The Hollywood Reporter* (3/16/2015). http://www.hollywoodreporter.com/news/andrew-jarecki-robert-durst-killed-781646. Acceso: 25 de agosto de 2016.

23

Cf. por ejemplo: Bruce Fretts, "Director of Durst film says he is "relieved" about arrest," 16 de marzo de 2015, *New York Times* http://artsbeat.blogs.nytimes.com/2015/03/16/the-jinx-ending-robert-durst-andrew-jarecki/?_r=0.

24

Richard Brody, "Why Reenactments Never Work", *New Yorker*, March 20, 2015, http://www.newyorker.com/culture/richard-brody/just-say-no-to-reenactments-jinx-robert-durst

25

Íbid

26

Bill Nichols "Documentary Reenactment", 74.

27

Morris, Errol "Play it Again, Sam". Acceso: 25 de agosto de 2016.

28

Alan M. Dershowitz, "Life is Not a Dramatic Narrative", in *Law"s Stories: Narrative and Rhetoric in the Law*, eds. Peter Brooks and Paul Gewirtz, New Haven: Yale University Press, 1996, p. 100.

29

ibid

30

Bill Nichols, "Documentary Reenactment", 79.

31

Disponible en *YouTube* en: https://www.youtube.com/watch?v=vzk9aC1qh1o&index=4&list=PLWVT5pP_l9qRjvfpD5LaA5AMC3y4CNgbf. Acceso: 25 de agosto de 2016.

32

Pastoso, sentimentaloide

33

Carol Clover "Law and the Order of Popular Culture", 103.

34

Claire Rutter "Where is Steven Avery now?", *The Mirror*, 25 July 2016. http://www.mirror.co.uk/tv/tv-news/steven-avery-now-latest-news-8472332. Acceso: 25 de agosto de 2016.

35

Rachel Cruise "*Making a Murderer* Season 2 Latest News", *Parent Herald.* http://www.parentherald.com/articles/63871/20160829/making-murderer-season-2-latest-news-steven-avery-lawyer-seeks.htm. Acceso: 25 de agosto de 2016.

36

Zoe Williams "Adnan Syed retrial", 1 de julio de 2016.

Como citar: Bruzzi, S. (2022). La creación de un género, *laFuga*, 26. [Fecha de consulta: 2026-11-24] Disponible en: http://2016.lafuga.cl/la-creacion-de-un-genero/1113