

INVESTIGACIÓN TEATRAL

Revista de artes escénicas y performatividad

Vol. 13, Núm. 21

abril-septiembre 2022

Segunda época

ISSN impreso: 1665-8728

ISSN electrónico: 2594-0953

**Universidad Veracruzana
Centro de Estudios, Creación y
Documentación de las Artes**

Esta obra está bajo una licencia de Creative
Commons Reconocimiento-No Comercial 4.0
Internacional.



Teatralidad, representación y ficción en el derecho

Alejandra Sáez*

* Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, Chile.
e-mail: alejandra.saez@pucv.cl

Recibido: 29 de abril de 2021

Aceptado: 10 de agosto de 2021

Doi: 10.25009/it.v13i21.2701

Teatralidad, representación y ficción en el derecho

Resumen

Si analizamos el derecho desde la perspectiva de la teatralidad, vemos cómo oculta su carácter intrínsecamente ficticio, al ser un *mise en scène* de lo real, acusando al teatro de simulacro, incapaz de modificar o interceder en la codificación de la realidad. Ello se observa en el caso que implicó judicialmente la obra de teatro *Prat*, de la dramaturga chilena Manuela Infante. Aquí el derecho utiliza los instrumentos del teatro para determinar quién y cómo pueden o no cambiar los códigos de producción de sentido. Esta operación del derecho utiliza los mismos mecanismos del teatro, y devela su carácter intrínsecamente ficticio, atributos teatrales mediante los cuales impone (produce) un modelo de realidad, relegando al teatro al lugar de lo otro, de lo imposible.

Palabras clave: ficción; teatralidad del derecho; ficción del derecho; Performatividad; Chile.

Theatricality, Representation and Fiction in Law

Abstract

If we analyze law from the perspective of theatricality, we can see how it hides its fictional quality, as law is a *mise en scène* of the real, which presumes theatre to be a simulation incapable of modifying or interceding in reality's unfolding. This became evident in a judicial case that implicated Chilean playwright Manuela Infante's play, *Prat*. In the play, law uses theatrical instruments to determine who can change and who or cannot. Such a "legal" operation uses the same mechanisms as theatre, disclosing its inherently fictional character. By theatrical means, law imposes (or produces) a model of reality, relegating theatre to a place of the impossible other.

Keywords: fiction; theatricality of Law, fiction of law; performativity; Chile.

Teatralidad, representación y ficción en el derecho¹

Sobre la teatralidad

En un artículo denominado “La teatralidad como crítica de la modernidad”, Óscar Cornago analiza el interés que suscita el término *teatralidad* en áreas de estudio específicamente no escénicas, para entender su funcionamiento fuera del ámbito teatral en el seno de las prácticas de representación de la cultura moderna. Su análisis parte de una mirada amplia sobre el empleo del concepto en diversas áreas que lo califican como exagerado, fingido e incluso falso. En términos generales, para el autor, lo teatral, como dinámica del engaño o fingimiento, constataría la relación entre representación y realidad, exhibiendo la distancia o, como él mismo señala, la *ausencia* de la verdad de lo que se representa, por su incapacidad de exhibir lo real, o más bien, por su forma de imitarlo. “La teatralidad es una maquinaria que hace visible[s] unas cosas y oculta otras, pero lo importante no es la imagen final producto de la representación, sino el funcionamiento del mecanismo” (Cornago, “La teatralidad como crítica” 202), de ahí su relación con la mimesis.

Esto quiere decir que la teatralidad pondría al descubierto el mecanismo espectacular de representación del mundo real, donde la pugna por el poder del *derecho a representar* alcanza una alta complejidad.

Para entender esta idea, se hace necesaria una breve distinción entre teatralidad y mimesis. Cabe destacar que aquí no revisaremos exhaustivamente los diversos autores²

¹ Este artículo se enmarca en el proyecto Fondecyt 1190711, titulado “El giro visual de la literatura en América Latina. Condiciones de la crítica y la ficción en el siglo XXI”, dirigido por Raúl Rodríguez Freire.

² Para una visión ampliada de los autores que se han dedicado a estudiar la teatralidad (véase: Arana).

que han escrito sobre este tópico. Solo esbozaremos la problemática de la mimesis en el teatro y su relación con la práctica del derecho, fin último de este trabajo. En el mismo sentido, y para abordar la teatralidad, se considera la perspectiva de Josette Féral, quien se ha encargado de estudiar su genealogía. Según la autora, la primera aparición del concepto proviene de Nikolaï Evreinov y Vsévolod Meyerhold, quienes desde inicios del siglo xx habrían difundido la palabra *teatralnost* para referirse a dos aspectos diversos (“Por una poética” 46). Para Evreinov, abogado aficionado al teatro, el término se habría empleado para aludir a un instinto teatral que conmina con difuminar los límites del teatro con la vida cotidiana. En cambio, para Meyerhold, la teatralidad habría sido una forma de declarar la especificidad del teatro como disciplina productora de imágenes que dan cuenta de su carácter ficticio. Así, la especificidad del término provendría del teatro, y se extendía a otros ámbitos de la vida.

En concreto, Féral señala que los elementos que permiten distinguir lo teatral son variados y no necesariamente están relacionados con los actores, la escenografía o la obra, sino que, sobre todo, con quien percibe lo que se observa en un determinado espacio, una convención que parte de la mirada de un sujeto:

El espacio de actuación necesita un umbral. El encuadre implica un espacio y el limen implica un umbral. El marco pone el límite al espacio y el umbral permite el acceso al espacio. El limen va variando en cada representación. El encuadre no está fijado de una vez y para siempre, sino que puede moverse dependiendo de quién observa: los transeúntes o el espectador (Féral, *Acerca de la teatralidad* 37).

La teatralidad estaría definida entonces por la mirada de quien se ubica en relación con el limen, que determina no sólo la actuación de aquello que acontece al interior del espacio transicional, concepto que la autora toma prestado de Donald W. Winnicott, sino que también presupone una determinada actuación del espectador respecto al espacio delimitado. De modo que para Féral la teatralidad “es el resultado de una voluntad definida de transformar situaciones o retomarlas fuera de su entorno cotidiano para hacerlas significar de manera diferente” (Féral, *Acerca de la teatralidad* 44). Es decir, hay teatralidad cuando se identifica un juego de representaciones entre el actor y el público, entre lo simbólico y lo semiótico, que da lugar a que otro orden se establezca por un determinado tiempo, en un determinado espacio (Féral, *Acerca de la teatralidad* 45), haciéndose evidente para el espectador en el momento en que se le solicita actuar, implícita o explícitamente, de determinada manera.

Ahora bien, la teatralidad, como un modo de percepción determinado por el punto de vista (Féral, *Acerca de la teatralidad* 35), se diferencia de la mimesis en tanto la segunda

es el sistema mediante el cual lo teatral acontece, es decir, es el funcionamiento del mecanismo de representación que permite que lo teatral se active a través de un proceso de repetición mimética del mundo (González).

La riqueza de la distinción entre teatralidad y mimesis o representación³ es que permite ubicar la discusión del *derecho de representación* en la pugna entre la teatralidad espectacular y la teatralidad como paradigma estético de la modernidad, debido a la pertenencia de cada expresión teatral a los diversos mundos que la contienen, es decir, al modelo de mundo ficticio y al modelo de mundo real, respectivamente; puesto que, detrás de esta diferencia, yace la delimitación entre lo real y lo ficticio.

Por la vía de la distinción mundo ficticio-mundo real, la institución cultural ha adoptado la mimesis como convención difundida por la institución teatral desde los tiempos de Aristóteles. Luis Emilio Abraham se refiere a ello para determinar el componente ficticio de la teatralidad escénica: “La mimesis, así entendida, es la marca caracterizadora de los procesos de semiosis activados en cuanto se da el reconocimiento de lo culturalmente dispuesto como práctica ficcional” (Abraham 89). De esta manera, la mimesis sería el proceso de imitación de lo real, mediante el cual se construye el margen o el limen que define el espacio de la ficción teatral, que se termina de construir mediante la vista y/o presencia de un tercero.

En ese sentido, la mirada del espectador interesa porque es la que visibiliza la delimitación y construcción de los mundos posibles (Abraham 162), pero no determina la ficción y la realidad, ni mucho menos la teatralidad, como propone Féral. La teatralidad escénica y su expresión (ficción) representan, más bien, una interconectada relación entre lo que el espectador percibe frente a la obra, así como entre el modelo de mundo propuesto como ficción y el modelo de mundo propuesto como realidad; este último susceptible de ser transgredido por el primero, que puede modificar la codificación de los modelos si, mediante las formas de mimesis, cambia los hábitos de producción de sentido.

Es decir que la producción de sentido del mundo ficcional, además de estar dada por la práctica de la mimesis poética aristotélica, se construye mediante la internalización de dicha práctica como ficticia, tratándose, en cierto modo, de una cognición.

La idea que se nos presenta es sugestiva, pues, si en ambos tipos de teatralidades el mecanismo de producción mimética da lugar a diversas formas de representación, ¿cómo se diferenciaría la que pertenece a la ficción de la que hace parte de la realidad?; más allá de la convención que separa de forma pragmática la construcción estética de la teatralidad escénica, de lo que Cornago identifica como paradigma estético de la moder-

³ Para una diferenciación detallada, véase: González, Horacio e Irene Marquina. “Representación y mimesis”. *Psicología para América Latina*, núm. 9, 2007.

nidad por el cual se adquiere consciencia de la realidad como representación (“¿Qué es la teatralidad?”).

Para Féral, lo real es lo que sucede y la realidad lo que no es ficción (Féral, *Acerca de la teatralidad* 31). No obstante, cuando la autora señala que hay aspectos de la vida que pueden ser teatrales, este punto no queda muy claro, ya que si la ficción es una expresión de la teatralidad, es decir, un proceso de mimesis productiva que toma elementos de la realidad para convertirlos en ficción e insertarlos a otra estructura de la cual podrían surgir (80), la realidad no podría ser teatral, o dicho de otro modo, otras teatralidades también podrían ser ficción.

Lo que se releva de los argumentos anteriormente planteados es que otras disciplinas que también se sustentan sobre la base de la representación –además de otros mecanismos teatrales–, como el derecho, operan siendo parte del modelo de mundo real únicamente porque tienen la facultad de arrogarse el *derecho de representación*, mediante la cual construyen una cognición de lo real.

Teatro y derecho

La diferencia entre teatro y derecho parece definida y clara, ya que mientras el derecho se ocupa de la realidad, legislando sobre el mundo, el teatro se dedica a la ficción, creando mundos posibles. Pero si cambiamos el encuadre, la perspectiva que los separa podría considerarse una mera formalidad institucional. Un limen que se ha construido –y se sigue construyendo– bajo aspectos como lo que Pierre Legendre denomina *lógica de origen*. Es decir, una facultad normativa sobre el mundo, que proviene de la capacidad argumentativa del derecho para establecer una ficción de origen que justifica el ordenamiento social que ejecuta. En palabras del autor:

A ese nivel de abstracción, el desarrollo industrial, comercial, demográfico del Estado, de lo social, no es tan importante; lo que importa es cómo, acorde con qué prácticas discursivas, esta sociedad particular se establece como una escena del habla y apela al sujeto. Lo que esto supone es una *construcción teatral*, un escenario para el porqué de las leyes y, consecuentemente, una ficción de origen (71).

Aquí, y a lo largo de todo el texto “La otra dimensión del derecho”, Legendre apuesta por relacionar el derecho con el psicoanálisis. Su interés es proponer una práctica jurídica que se abra a la concepción biológica, social e inconsciente de la vida. Lo interesante de su apuesta es, como se señala en el párrafo antes citado, que concibe el derecho como una construc-

ción teatral que se constituye mediante la puesta en práctica del discurso de la razón, con el poder, así, de instituir, determinar, mandar la vida de los sujetos para que éstos produzcan efectos normativos (Legendre 74).

Esta perspectiva sobre la puesta en escena del discurso se acerca bastante a lo que George Balandier define como *teatralidad del poder* o *teatrocracia*; este último término relevado de Evreinov. La tesis del autor se funda en que el dominio del poder requiere de la representación de imágenes de autoridad como la de monarcas, reyes, presidentes, chamanes, etcétera, que produzcan efectos comparables a las ilusiones que suscita la trama teatral (Balandier 16), para preservar la prescripción, prohibición moral y el ordenamiento social “otorgado por naturaleza” mediante una configuración simbólica. Estas ideas, que parecen estar en la base de toda mediación y representación, permiten colegir que la construcción teatral del derecho a la que Legendre se refiere, por una parte, requiere de la invención de personajes como los antes nombrados, que en el caso del derecho no ostentan el poder, sino que lo crean, distribuyen y administran, para, por otra parte, heredarles una tradición histórica (ficción de origen, cognición del *ius*, representación del *páter*, etc.) que les permita implementar la norma, aplicar las *formulae*⁴ correspondientes a nuestras necesidades legales y *representarnos* en el gobierno, en una contienda, en un trámite, etcétera.

De manera que la implementación de la justicia por medio del derecho, o del poder como su facultad normativa, supone la necesidad de un cierto tipo de teatralidad, que funciona como un mecanismo a través del cual, o la justicia se personifica, o los procedimientos se consolidan. Ello se hace evidente cuando observamos que la ficción de origen a la que se refiere Legendre, léase la concepción del derecho como *ius*, se representa mediante la justicia (*iusticia*) (Legendre 70). Es decir, el derecho se concibe como un estamento que apela a una instancia mayor que, a su vez, traspasa el plano de lo ontológico para asentarse como una práctica en su representación, la que también debe representarse. Este procedimiento otorga cuerpo y materialidad a la impalpable, intangible e incorpórea justicia, mediante todos los personajes jurídicos que actúan a su disposición.

En consecuencia, el derecho teatraliza su comparecencia en lo cotidiano, ya sea porque emplea la representación como mecanismo para la personificación de la justicia, o porque teatraliza sus procedimientos. Sin embargo, lo que no se muestra a la luz de los

⁴ Las *formulae* eran una especie de partituras de acciones que realizaban los jurisprudentes en la antigua Roma, con el fin de generar acciones vinculantes. Este saber era resguardado por los pontífices; posteriormente se consolidó con las XII tablas, formando una estructura que se institucionalizó en lo que se denomina derecho romano, procedimiento que se asemeja bastante a los actuales litigios (véase: Schiavone).

argumentos, todavía, es cómo hace la teatralidad jurídica, como la llama Goodrich, para no entrar en el modelo de ficción, al cual sí pertenece, como hemos visto, el teatro.

Para iluminar este trayecto, cabe tomar como ejemplo el desplante teórico que Jacques Derrida realiza respecto al relato “Ante la ley”, de Franz Kafka. Recuérdese que un campesino se dirige al palacio, donde reside la ley, para ser admitido en ella. Cree que la ley es accesible para todos, sin embargo, el guardián que resguarda la entrada le impide el paso, señalándole que, si desea entrar, debe traspasar cada uno de los umbrales que lo separan de ella, que están protegidos a su vez por un nuevo guardián, cada uno más fuerte que el otro. El campesino no insiste y, en cambio, decide sentarse en una esquina cerca de la entrada a esperar el momento adecuado para ingresar. Pero la oportunidad nunca llega y el campesino envejece esperando. Cuando le queda poco tiempo de vida, solicita al guardián que se le acerque para preguntarle por qué nadie más que él ha pretendido entrar en la ley; a lo que este le responde que nadie habría podido porque esa entrada había sido diseñada únicamente para él, retirándose y cerrando la puerta del palacio tras de sí.

Cuando Jacques Derrida analiza este relato en su conferencia “Prejuzgados. Ante la ley”, lo hace para ejemplificar cómo la ley funciona como un mecanismo que tiene la prerrogativa de (pre)juizar⁵ aquello que todavía no es, sin ser, determinando, sin embargo, al ser. Es decir, que comporta en sí un (pre)juicio según el cual, siendo la esencia del juicio la arreferencialidad, la ley no puede ser accesible sin que tenga que referencializarse. Atribución de lo teórico y constataivo sobre lo performativo o pragmático (Derrida 16). Ello se observa en el cuento que comenta. El campesino padece los efectos de la ley sin siquiera ingresar en ésta. A pesar de que sus intenciones son conocerla, presentarse ante ella, visualizar su materialidad, ello le es prohibido, lo que no impide que sea sometido por esta. La ley lo suspende, lo norma, lo limita, aun cuando no está presente, de ahí que tenga la prerrogativa del (pre)juicio, es decir, de ejercer su influencia sin presentarse a la escena y, aparentemente, antes incluso de que la escena haya iniciado. Cabría señalar que su desconocimiento no es una coincidencia: la ley prevé que no pueda conocerse, a pesar de

⁵ Con respecto al término que aquí se emplea, cabe citar la nota al pie de los traductores de la conferencia, quienes precisan que “*prejujés* significa en francés más *prejuicios* que *prejujado*, aunque, como el texto dice poco más adelante, sea admisible, si bien forzado, el segundo término. En castellano ocurre justamente al revés: *prejuicios* no remite a quienes están juzgados de antemano (en todo caso, podría decirse forzando la lengua e intentando recoger los dos sentidos, *prejujados*), pero sí lo hace *prejujados*, que a cambio casi pierde el primer sentido. Una forma de encajar ambos en una palabra sería construir pre(en) jui(ciad)os (Derrida 11).

que ella misma señale que no se puede arrogar ignorancia, como lo indica en el artículo 8⁶ del Código Civil chileno.

De modo que la referencialidad, a la cual se refiere Derrida, describe la necesidad por parte de la ley de la teatralidad para que el guardián y el campesino actúen en su representación, por lo que el campesino no puede ingresar en la ley, por su arreferencialidad y su carácter ontológico. Ella misma no posee una materialidad propia. La ley no tiene cuerpo, ni pies. No existe por su propia voluntad, sino, más bien, por el rol o la actuación que cada personaje desenvuelve en y para ella. Como escribe Derrida:

[...] en la medida en que no es posible comenzar con la cuestión “¿qué es juzgar?” sin estar ya en prejuicio, en la medida en que hay que comenzar sin saber, sin garantías, sin prejuizar, con la cuestión “¿cómo juzgar?”, la ausencia de criterio es la ley, si así puede decirse. Si los criterios simplemente estuviesen disponibles, si la ley estuviese presente, ahí, ante nosotros, no habría juicio. Habría, como mucho, saber, técnica, aplicación de un código, apariencia de decisión, un falso proceso o, en todo caso, relato, simulacro narrativo sobre el tema del juicio (17).

De modo que todo ocurre *como si* la ley estuviera gracias a la interpretación de quienes actúan en el puesto de ella, siendo un acontecimiento sin acontecimiento, un *pseudos* que actúa mediante la lógica de la indeterminación, que oculta su teatralidad.

El cuento de Kafka y el análisis que Derrida realiza al respecto son muy buenos ejemplos para observar los mecanismos de representación que utiliza el derecho. La ley existe en tanto debe ser ejecutada, actuada, interpretada por los sujetos que introyectan y actúan la legislación de los límites impuestos por las instituciones, idea que Legendre llama *tercero*. De modo que el derecho, función de la ley, sólo se hace perceptible cuando se actúa en función de su constitución, o bajo su mandato; por eso debe tomar elementos del teatro para ser, para existir representacionalmente en el mundo.

Así, la teatralidad de la que es usufructuaria el derecho se evidencia de varios modos. La más sutil y aparentemente imperceptible está relacionada a los roles que cada uno encarna según la delimitación normativa que el *statu quo* del Estado, o el ordenamiento social, propone/impone desde su puesta en escena del discurso hasta su consecuente *construcción teatral*; la más obvia, todo el aparato burocrático de dicha representatividad, a saber, el proceso, el juicio oral, el juramento de los jueces, abogados, testigos, el examen de grado de los estudiantes de derecho, etcétera.

⁶ Artículo 8: Nadie podrá alegar ignorancia de la ley después que ésta haya entrado en vigencia.

Lo controversial de esta perspectiva, que examinaré en detalle a continuación, es que, aun asumiendo el parentesco cercano del derecho con el teatro –y la convención que define el teatro como ficción–, se estime al derecho como la materia facultada de normar nuestros cuerpos, subjetividades y afectividades. Espero que el siguiente despliegue de argumentos pueda, cuando menos, inquietar la percepción del derecho como disciplina(miento) de lo real.

La teatralidad del derecho

Si partimos del presupuesto de que el teatro es *una forma* de ficción, al proponer que el derecho opera como teatralidad jurídica, bien podría cuestionarse la condición de realidad del derecho, o de ficción del teatro.

En el libro *Theatre and Law*, Alan Read examina la cercana relación entre ambas prácticas, dedicando un capítulo completo –titulado “Ten rules of engagement”– a identificar diez elementos a través de los cuales el derecho operaría como una práctica performativa (Read 3). El sentido de lo performativo que el autor emplea no se refiere únicamente a lo que Austin, seguido críticamente de Derrida, propone en sus aportaciones a la filosofía del lenguaje, sino más bien, a identificar una cualidad específica del teatro.⁷

El primer principio que Read pone *at stake*, tomando una expresión suya, se refiere a que tanto el derecho como el teatro deben ser presenciados, “[...] la ley tiene que ser vista para ser hecha” (Read 8)⁸, lo que en derecho se conoce como principio de inmediación, que se refiere a la necesidad de parte de los jueces de recoger el estado, ánimo y veracidad de los intervinientes al momento del juicio, con el fin de aplicar la norma habiendo percibido las vicisitudes del caso. Si tomamos un ejemplo de la dramaturgia, podemos observar este punto en la obra *Las brujas de Salem*, de Arthur Miller, escrita en 1952 y estrenada un año después. Más allá de las implicancias que tuvo como documento de denuncia frente a la

⁷ El autor utiliza la palabra *performance*. Sin embargo, en este trabajo me limitaré a sustituirla por teatro, en cuanto Read habla de la exhibición de una obra ante público para referirse al primer término. Diferente de la connotación que *performance* tiene en castellano, que referencia a lo que en inglés se denomina *performance art*. Esta expresión artística nacida en los años 60 en Estados Unidos tenía como objetivo la realización de acontecimientos que irrumpieran el orden de lo cotidiano. Para profundizar en las acepciones de lo performativo, la *performance* y la performatividad en el teatro (Feral, J. “Por una poética de la performatividad: el teatro performativo”. *Investigación Teatral. Revista de Artes Escénicas y Performatividad*, traducido por Luis L. Esparza S., vol. 6-7, núm. 10-11, 2016, pp. 25-50, <https://investigacionteatral.uv.mx/index.php/investigacionteatral/article/view/2531>).

⁸ “[...] law has to be *seen* to be done” (Read 8).

“caza de brujas” impulsada por el macartismo, en ella se aprecia la importancia de la actuación frente a tribunales. A Abigail y sus amigas les resulta sumamente útil la comparencia frente al juez para materializar un hecho indemostrable: el supuesto embrujamiento que Proctor ejerce sobre ellas. Para que los jueces le den su favor en la contienda, deben observar y constatar con sus propios ojos que Proctor ejerce un hechizo poderoso que las hace hablar con el diablo, y a su vez, Proctor, debe demostrar su inocencia, de modo que todas las partes están verdaderamente inmersas en la contienda.

Sumado a este principio, Read agrega otros nueve elementos que emparentan ambos campos. Por ejemplo, en segunda instancia propone que la ley sigue la estructura del drama, es decir, presenta un inicio, un desarrollo y un desenlace (9).⁹ Esta estructura puede apreciarse, por ejemplo, en la escena del juicio del filme *To Kill a Mockingbird*, adaptación de la novela homónima de Harper Lee, llevada al cine por Robert Mulligan en 1962. En la película, un prestigioso abogado toma la defensa del afrodescendiente Tom Robinson, acusado de la violación de una joven blanca llamada Mayella. El drama del juicio inicia con las diversas interrogaciones que permiten dilucidar el caso. A medida que el juicio se desarrolla, la sucesión de los relatos organiza el clímax en torno al testimonio de Tom, que luego de la reconstrucción de los hechos de los otros testigos, el padre de la víctima, la víctima y el Sheriff del pueblo, se revela que se encubre una mentira. En realidad, no habría sucedido una violación, sino más bien una golpiza propinada por el padre de la protagonista al constatar que su hija había intentado seducir al protagonista, acción inmoral para la sociedad estadounidense de esos años. El desenlace del drama sucede cuando el abogado defensor de Tom expone la inocencia de éste frente a los jueces y solicita que lo absuelvan de toda condena; mas es rechazado, dando lugar a una verdadera tragedia.

En tercer lugar, Read menciona que la ley es una especie de sustituto que se ejecuta mediante representaciones, en el que la audiencia busca resolver otra cosa (11). Funciona al igual que en el teatro, como propone Balandier: como un dispositivo estético que sirve como develamiento de las verdades ocultas en el seno de todo asunto humano (Balandier 15), con el fin de resolver, por ejemplo, una pugna por el poder, un ajuste de cuentas, una

⁹ En el artículo *Justicia dramática: una comparación entre estructuras literarias y jurídicas*, escrito por Juan Cofré, se profundiza este aspecto. El autor propone un esquema que muestra la similitud entre la estructura del juicio oral y la tragedia griega. Señala que en ambos casos se presenta un conflicto central de hondo sentido humano, que se muestra como un enfrentamiento verbal entre dos partes por un choque de voluntades, que se desarrolla hasta llegar a un clímax, para posteriormente tener un desenlace, que en el caso del juicio corresponde al fallo. El autor agrega que son los personajes quienes actúan las fuerzas opuestas que se litigan en el juicio. En su propuesta, el protagonista es el fiscal, quien presenta la teoría del caso y permite el cumplimiento del juicio; el acusador es el antagonista, puesto que se opone a ser imputado, y los tribunales son el coro.

experiencia, etcétera. Tal como se observa en la película *12 Angry Men* (1957), traducida al castellano como *12 hombres sin piedad*.¹⁰ En la pieza se advierte que el interés del juzgado, a cargo de la resolución de la culpabilidad o inocencia de un joven sospechoso del asesinato de su padre, no es obtener la verdad sobre el caso, tampoco resolver los puntos ciegos para obtener de los sucesos una resolución justa, sino más bien, imponer los intereses, valores y experiencias que cada uno retiene como moralmente correctos para resolver el voto. De modo que, en última instancia, en un litigio se ven expresadas las sombras de los conflictos y contradicciones humanas que viven los individuos respecto a un determinado caso, siendo esto lo que verdaderamente se pone en juego.

En el cuarto punto, el autor propone que ambos campos se desarrollan en forma de *storytelling*, ya que necesitan de la experiencia para acontecer. Al igual que el teatro, el juicio requiere del relato de la experiencia para que su acontecimiento se produzca, punto que puede observarse en la serie *Il processo*, producida por Netflix en 2019 y dirigida por Stefano Ludovichi. En ella vemos el caso de una joven encontrada muerta en el lago Inferiore de Mantua. Cada capítulo hace parte, como el nombre de la serie lo indica, del proceso que se lleva a cabo, y se sostiene principalmente en las contiendas ante tribunales. En éstos se deben recomponer los hechos valiéndose de testigos oculares para comprobar la participación de una mujer de alta sociedad en el asesinato de la víctima. Por lo que, tal como señalan los profesores Andrés Baytelman y Mauricio Duce, son los testimonios de los testigos los que permiten reconstruir los sucesos y levantar lo que en derecho se denomina teoría del caso, que en la práctica es la “pieza teatral” a la que los abogados han de atenerse para actuar frente a tribunales.¹¹

El quinto señala que tanto el teatro como el derecho operan simultáneamente como realidad y ficción: “Para que se produzca un acontecimiento espectacular, ‘algo tiene que pasar’. Hemos establecido anteriormente que la ley es un lugar donde ciertamente ocurre algo. Funciona a través de la acción, no es sólo una operación mental. Se compone de la actuación y el espectáculo. Ocurre en un tiempo y lugar determinados” (12).¹² Así, ambas prácticas deben fijar un acuerdo sobre el estatus de su acontecimiento para que sus convenciones sucedan y no se confundan. Si bien el autor no hace referencia a la espacialidad

¹⁰ Televisada por Radiotelevisión Española (RTVE). En Latinoamérica es conocida como *12 hombres en pugna*.

¹¹ Para los abogados Baytelman y Duce, el relato es de suma importancia en las audiencias, pues instala una “película” de los acontecimientos. Si hay discordancias en los relatos expuestos por el representado o los testigos que él mismo cita, la teoría del caso se debilita haciendo menos creíble la defensa.

¹² “For a spectacular event to occur, ‘something has to happen’. We have established above that the law is a place where something certainly happens. It operates through action, not just a mental operation. It is made up of performing and spectating. It occurs in a specific time and place” (Read 12).

como requisito para el acontecimiento, sería oportuno destacar que al igual que el edificio teatral, para el derecho, los tribunales de justicia son los que permiten que la unidad de tiempo y acción sucedan, del mismo modo que en una obra de teatro convencional. Los juicios, como se muestra en los ejemplos mencionados, desarrollan una convención teatral, espacial y conductual en un espacio especializado y delimitado para sus funciones, generando una disposición específica en la cual jurisconsultos, defensores y litigantes se ubican separadamente del público.

Por eso, se requiere de un sexto *compromiso* entre teatro y derecho, que propone que la justicia implica un determinado número de actuaciones que deben ser administradas, actuadas, por lo cual se hace necesario regular la jurisprudencia en términos hegemónicos, ya que, de lo contrario, todos tendríamos una idea diferente del procedimiento y no sabríamos cómo actuar, como señala Read: “Tenemos la ley ‘como debería funcionar’ en interés de la justicia, y tenemos la ‘ley como funciona’” (13),¹³ de modo que la ley responde a una determinada idea de cómo se supone que funciona. Como he querido señalar con la serie *Il processo*, la administración de la justicia implica una lista de actuaciones para cada situación. Por ejemplo, para que la fiscal pueda demostrar la culpabilidad de la asesina de la joven, debe someterse al rigor que le exige la ley, entrevistando a los testigos de una determinada manera, presentando y recogiendo pruebas mediante un protocolo, etcétera; de lo contrario, el antecedente puede invalidarse, como sucede en uno de los capítulos en el que obtiene la prueba definitiva que confirma su teoría del caso, pero, no puede usarla por no ceñirse al protocolo preestablecido.

El séptimo contacto se relaciona con el principio de publicidad o del proceso público, es decir, la concurrencia, a los actos procesales, de agentes distintos a los que están directamente involucrados en el juicio. El derecho pone en primer plano el presente de sus funcionamientos como acto vivo o *liveness*. Si bien en este punto el autor se refiere a que los actos procesales ocurren en el presente del juicio, delante de una audiencia, también manifiesta que ello acentúa su espectacularidad. Para él, tendríamos que advertir que hay algo sobre lo cual el derecho y el teatro se benefician cuando un procedimiento es público y se comparece ante tribunales, y señala que existe una fetichización de su publicidad que, como acto público, ha superado al teatro. Esto ocurre en variados casos jurídicos que se ven mediatizados por la prensa, ejemplos que se recogen de la casuística estadounidense en la serie *Juicios mediáticos* (2020), producida por Netflix. Aquí, los casos son cubiertos por los medios de comunicación masiva, que llegan al punto incluso de influenciar en los veredictos, alcanzando, además, una amplia difusión mediática.

¹³ “We have the law ‘as it should function’ in the interests of justice, and we have the ‘law as it does function’ (Read 13).

El octavo contacto que se menciona es el tiempo, concepto empleado por el teatro para delimitar el contexto de producción de una obra, las circunstancias del mundo ficticio que propone y su lapsus de duración. Para el autor, en el juicio hay un tiempo que es representacional, pero que tiene efectos reales sobre el imputado, a diferencia de una obra de teatro, en la que las acciones tienen efectos sobre los personajes hasta que la representación culmina. Terminada la obra, todos los actores son absueltos de sus roles. En cambio, terminado el juicio, los actores de la vida son afectados directamente por una norma que actúa sobre ellos. Para elaborar este punto, Read se basa en los actos del habla de Austin, señalando la diferencia que presupone un acto del habla perlocutorio o performativo, dependiendo de su espacio de representación. Aquí, la sala de tribunales cobra relevancia como espacio de validación de la sentencia.

En penúltima instancia, Read propone el juramento, el cual garantiza la organización del mundo jurídico, permitiendo a jurisprudentes incorporarse a una escena que ha creado un determinado lenguaje (17), o como se ha propuesto, una convención. El juramento autoriza a los jurisconsultos a actuar en *representación* de su ficción de origen, como puede apreciarse en el artículo 304 del Código Orgánico de Tribunales, que regula, entre otras cosas, el juramento de los jueces:

Todo juez prestará su juramento al tenor de la fórmula siguiente: “¿Juráis por Dios nuestro señor y por estos Santos Evangelios que, en ejercicio de vuestro ministro, guardaréis la Constitución y las Leyes de la República?”. El interrogado responderá: “Sí, juro”; y el magistrado que le toma el juramento añadirá: “Si lo hicieréis, Dios os ayude, y si no, os lo demande” (86).

A través de esta escena, se faculta a los magistrados a desempeñar su labor de juez, garantizando su eterno vínculo con la fuente. Es sugestivo que además se indiquen las acciones que deben realizarse.

Para concluir, Read propone la capacidad de los abogados y los jueces para *actuar* de sí mismos, de personificar un rol en su trabajo y que, simbólicamente, se les designa cuando juran. Esta actuación se reafirma estéticamente mediante el empleo de un determinado vestuario. Aunque en la tradición del derecho institucional romano que se desarrolla en Chile no se empleen togas ni sotanas como las que menciona el autor de *Theatre and Law*, de todas maneras, puede apreciarse visualmente una diferencia en la apariencia de jurisprudentes y no jurisprudentes en un juicio. Sobre todo, porque los jurisconsultos deben vestirse formalmente en una audiencia.

Tal como fue resumido, Read rescata múltiples elementos que dan cuenta de la matriz que une al teatro y al derecho. Lo único que nos podría distanciar de lo que propone

el autor es que las relaciones que presenta se refieren al *Common Law*, tradición jurídica eminentemente pública: “Ahora, para nuestros propósitos aquí es importante enfatizar que *Common Law* nunca fue pensada para aparecer como una ley ‘hecha por el juez’; fue, más bien, concebida en la forma en que iba a ser revelada, performativamente, por un juez que se convirtió en el portavoz de la ley” (23).¹⁴ Como se ve, son de suma relevancia los principios de publicidad e inmersión, lo que no ocurre en todos los casos jurídicos chilenos: por ley se establece que sólo en determinadas materias han de iniciarse las gestiones que den lugar al procedimiento de preparación para el desarrollo de un juicio oral que cuente con la presencia de una audiencia, si el juez no dictamina lo contrario.

Los diversos contactos que señala Read nos muestran un punto de partida para identificar con mayor precisión cómo el derecho requiere de la teatralidad para su funcionamiento, no sólo en la escena del juicio oral, sino en todas las prácticas que constituyen su materia. Gracias a lo anterior, es posible plantear que el derecho es un acto performativo al menos en dos sentidos, como apunta también el mismo autor. El primero se refiere a la capacidad de actuar, mediante la cual se modifica la realidad, interviniendo en ella y determinando, por ejemplo, qué es ficción y qué no, como veremos a continuación. Y el segundo, consecuencia del primero, revela la actuación, como en una obra de teatro, sin que se asuma que los mecanismos de legitimación del derecho son teatrales y, por tanto, también ficcionales, como se muestra a continuación en el caso judicial que involucró la obra *Prat* de Manuela Infante, en la que se hacen evidentes los procedimientos del derecho en el uso de la teatralidad.

Representación en el teatro y en el derecho

Recapitulemos: hasta acá se ha hecho una revisión de la teatralidad desde la perspectiva de lo escénico para relacionarla a la teatralidad jurídica, con el fin de conectar su mecanismo con los de la ficción en el teatro, pues, como señala Óscar Cornago, “la perspectiva de la teatralidad no sólo saca a la luz la exterioridad material de los sistemas de representación, sino también sus mecanismos de funcionamiento, dejando ver sus límites exteriores” (“La teatralidad como crítica de la modernidad” 201). Se sigue de esto que dichos límites estén asociados al proceso de verosimilitud del mecanismo mimético de cada teatralidad, además de los componentes de lugar y contexto, que consolidan el mundo ficticio o real de cada disciplina.

¹⁴ “Now, for our purposes here it is important to emphasize that this Common Law was never meant to appear like a ‘judge-made’ law; it was, rather, conceived in the way it was to be revealed, performatively, by a judge who ‘became’ the mouthpiece for the law” (Read 14).

Sin embargo, como hemos visto, la representación es un ámbito que no se desarrolla únicamente en el teatro, también el derecho funciona de manera representacional, ya sea porque genera representaciones del mundo o porque el ejercicio mismo de su trabajo implica la representación como mecanismo. La diferencia es que, en el teatro, ésta se entiende como estética de la teatralidad y, por tanto, como una convención cultural que la define como ficción; y, en cambio, en el derecho, como una convención cultural que la define como realidad. En ese sentido, parafraseando una pregunta que Derrida se realiza para interrogarse sobre la pertenencia del derecho al ámbito de la literatura, ¿quién decide?, ¿quién juzga según los criterios sobre la pertenencia del teatro a la ficción? (29).

Para terminar de dilucidar esta interrogante, conviene visitar la polémica que generó el estreno de la obra *Prat* en octubre de 2002, escrita por Manuela Infante y dirigida por María José Parga, caso particular que vincula derecho y teatro de forma explícita en este tema. La obra (re)presentaba a un Arturo Prat¹⁵ diverso del conocido por la historia chilena. En la creación escénica, es un adolescente de 16 años que tiene miedo del trágico destino que lo aguarda; por eso, piensa y evoca a su madre permanentemente, se apoya en sus compañeros con quien tiene gestos de hermandad y cariño. Antes de lanzarse al abordaje de la nave enemiga, se emborracha, y sin saberse las líneas de la famosa arenga que lo hizo pasar a la historia, las repite de uno de sus compañeros quien se las recita al oído.

Estrenada en la sala Sergio Aguirre de la Facultad de Teatro de la Universidad de Chile, en el marco del Festival de Teatro Víctor Jara, la representación del personaje puesto en escena suscitó el descontento de los nietos y bisnietos del difunto capitán de fragata y abogado Arturo Prat Chacón, quienes impusieron un recurso de protección contra Manuela Infante y María José Parga por los graves perjuicios que la obra ocasionaba en contra de Prat:

No podemos permitir que sin razón, sin provocación, sin otro motivo que el denuesto y el afán de figurar de la autora, como tristemente lo ha logrado de hecho, se emporque [*sic*] el nombre, la historia personal, la honra y la imagen de nuestros antepasados inventando hechos, *distorsionando la realidad*,¹⁶ presentándola como auténtica (Corte de Apelaciones 12).

¹⁵ Héroe naval, reconocido dentro de la historia chilena por haber liderado la marina en la guerra del Pacífico, combatiendo en la emblemática nave La Esmeralda. Su figura es un símbolo patriótico, debido a la leyenda que gira en torno a él, pues, a pocos días de iniciado el combate naval de Iquique, sacrificó su vida por la patria, pronunciado la famosa arenga que lo hizo pasar a la historia: “*¡Muchachos: la contienda es desigual, ¡pero ánimo y valor! / Nunca se ha arriado nuestra bandera ante el enemigo / y espero que no sea ésta la ocasión de hacerlo!*” (“Arturo Prat”).

¹⁶ Énfasis mío.

Las razones que motivaron el recurso, como se señala, dicen estar sustentadas en que la representación distorsionaba la realidad histórica que hizo de Prat un héroe patrio, un familiar, por lo demás. Por lo que para defender la aportación simbólica del ilustre héroe, el documento se valió de citas a pasajes enteros de la dramaturgia –publicada sin consentimiento en el diario *La Segunda*–, con el fin de contrarrestar la ficción con reconstrucciones históricas “fidedignas” realizadas por Gonzalo Vial, quien rescató el testimonio de sobrevivientes de la fragata; además, incluye la carta enviada por el Almirante Grau a Carmela Carvajal, esposa de Prat; el poema *Canto épico a las glorias de Chile* de Rubén Darío y la famosa arenga que lo hizo pasar a la historia.

Ahora bien, para Infante, la referencia al personaje histórico era un dispositivo escénico, un pretexto que funcionaba como una estrategia discursiva para interrogarse sobre los mecanismos que producen y generan la realidad, en ningún caso para denostar el personaje, ni mucho menos los valores que representa. No obstante, el gesto creativo no fue entendido de la misma manera por los familiares y simpatizantes de Prat, quienes se manifestaron en contra de la autora de distintas maneras. Por una parte, el director del Museo Histórico Arturo Prat apoyó el recurso enviando una carta al director de la Facultad de Teatro de la Universidad de Chile, en la que le solicitó explícitamente “tomar medidas al respecto”, pues, cualquier manifestación de dudas sobre la figura histórica del héroe patrio significaba un atentado contra la patria y sus valores. Mientras que, por otro lado, el jefe de la Cámara de Almirantes se remitió a la entonces ministra de educación Mariana Aylwin, por ser la responsable del organismo encargado de la subvención de fondos de cultura, de la cual la obra era acreedora, y a la rectoría de la Universidad de Chile, solicitándole la suspensión de la temporada. Sumado a ello, en más de una ocasión se congregaron, a las afueras del teatro, personas contrarias a la obra como acto de protesta.

El recurso de protección, sustentado en el derecho número 4 del artículo 19 de la Constitución Política de Chile –que señala “el respeto a la vida privada y pública y a la honra de la persona y de su familia”–, buscaba solicitar la censura de la obra y cualquier intento de reproducción de su dramaturgia. Sin embargo, no fue admitido, ya que, como el respectivo fallo admite, las imputadas no perpetraron acto u omisión ilegal que ameritase la formulación de algún reproche, debido a que los delitos de injuria imputados son válidos únicamente contra personas existentes y no difuntos. Además, el documento agrega como argumento a favor de la inhabilidad del recurso que el teatro no es una materia que pueda afectar la representación del héroe, “como toda creación artística, goza de la total libertad para tomar cualquier persona real y mediante el tamiz de la creación posibilita nuevos mundos de ficción que no necesariamente corresponden a una realidad concreta” (Issu, “Corte de apelaciones...”), quedando fuera de discusión la censura de la obra. Algo que el mismo fallo pone en relieve, y que resulta elemental para el caso que nos convoca, es que

el problema último que se resuelve en esta instancia no radica en las representaciones que se realizan del personaje histórico. De hecho, el fallo admite que el teatro no pone en peligro su imagen porque se trata de una ficción que no tiene la facultad de modificar la realidad, supuestamente no intervenida por el tamiz de la interpretación de los datos históricos, sino, más bien, las materias facultadas para hacerlo, pues sentencia que “distinto sería si se tratara, como se ha dicho, de periodistas o historiadores, situación en la cual cabría la discusión acerca de cómo se ejerce su derecho a la libertad de expresión” (Issu, “Corte de apelaciones...”). A través de estas palabras vemos el procedimiento del derecho, que define, en primer lugar, que el teatro no tiene el mismo estatus que otras materias que pueden ocuparse de generar representaciones válidas para modificar o construir nuestro modelo de realidad; y, en segundo, que es éste y solo éste el que puede determinarlo mediante el ejercicio mismo de la representación, propia del teatro, señalándole, sin embargo, al teatro, que no tiene la facultad para hacerlo.

Sin quererlo, el recurso de protección interpuesto por el abogado Abbott, *representante* de la familia, contra Infante y Parga, le concede por un momento a la ficción teatral el estatus de realidad. Mediante el recurso de protección se le intenta exigir al teatro que no tergiversar la *representación* histórica del personaje, acusando a los actores y la directora de mancillar la imagen fidedigna del héroe naval. Por un momento, el poder judicial le concede al teatro la facultad de transgredir el limen que lo deja del otro lado de la ficción, y, en consecuencia, de intentar cambiar los códigos de producción de sentido, atributo que sólo tiene el derecho. Al momento en que el fallo determina la inadmisibilidad del recurso, realiza su máxima jugada, pues, mediante el ejercicio de una doble representación –en este caso, de la Corte de Apelaciones que personifica al derecho en nombre de la justicia, en primera instancia, y del abogado que representa a la familia Prat, en segunda–, se determina que el teatro no puede transgredir la representación de una construcción representativa del mundo ya diseñada y escrita *a priori* por el derecho.

Lo paradójico es que esta determinación *actuada* por el derecho mediante la mimesis, representación de la justicia, le indica al teatro que su mimesis no puede producir realidad. Marca el confín del teatro, señalándole el límite de lo que no puede transgredir, cuando, sin embargo, utiliza los mismos medios para impedirse. Así, informa que es únicamente él quien puede actuar de/la justicia y performar la realidad con sus mecanismos. En consecuencia, opera la teatralidad del derecho y logra desmarcarse de la ficción, cuestión que le permite manejarse como si la teatralidad no tuviera nada que ver con él, definiendo al mismo tiempo qué podemos entender como ficción y qué no.

Esta paradoja del derecho, que impide al teatro gozar de sus mismas atribuciones y emplear los mismos medios que pone en discusión, pone en evidencia el peligro que supone para el derecho admitir sus cualidades teatrales.

Lo que emerge de la particular relación entre teatro y derecho es que, mediante una misma materialidad, un mismo mecanismo, se disputan la representación del mundo. Lo que resta de esta correspondencia es la dificultad de demostrar que quien finge, quien simula, en realidad no es el teatro, sino que toda la práctica legal y legislativa.

Queda al descubierto que, para el derecho, asumir sus condiciones sería equivalente a admitir su fragilidad. Los abogados honestos renunciarían a sus labores para dedicarse a las artes escénicas, como el protagonista de la novela *El experimento de Pott* de Pitigrilli, quien, siendo juez presidente del tribunal, renuncia en pleno fallo porque el juzgado está imputando injustamente a una persona. Entonces, se retira de la vida jurídica para convertirse en el exitoso payaso en un circo ecuestre en París, y escribe:

Amigo mío, en el mundo todo es apariencia, todo es representación. ¿La verdad?, ¿quién ha sabido nunca lo que es la verdad? Es una cosa bien mezquina si bastan dos copitas para ocultarla o transformarla. ¿Y la justicia?, si bastan dos décimas de fiebre; pero ¿qué digo? Si basta un zapato estrecho para hacer cambiar toda una forma de pensar, y, consecuentemente, toda una forma de sentir [...] (Pitigrilli 88-89).

Ahora, convendría retomar algunos puntos para concluir la contienda. En primera instancia, me gustaría destacar que lo que pone en contacto a ambas prácticas tiene como mecanismo la *representación*. De manera que en la base de ambas praxis está la mediación de un saber que se *actúa* con el fin de expresar algo a un segundo, mediante la participación de un tercero, que en el caso del derecho funciona como una aplicación moral del acto y su demostración de poder, a diferencia del teatro, que corresponde, más bien, a la posibilidad inversa de lo moral, es decir, al placer, el júbilo, la sátira, y, en su versión opuesta, el sacrificio y la verdad.¹⁷ Un ejemplo significativo no abordado en este trabajo que valdría la pena invocar es la judicialización de casos legales satíricos que penalizaba juicios simulados en carnavales (Goodrich 119) o, con la introducción del cristianismo, la persecución de actores porque “cedían su persona” a los demonios (D’Amico 176), *fingiendo* ser otros, cuando en realidad esos otros no eran más que una expresión mimética. Es esta prostitución del cuerpo, como la llama D’Amico, la que entrega al derecho una posición sobre la realidad y sobre el cuerpo; lo que no es otra cosa que una teatralidad moralizante, que se asigna el beneficio de percibir teóricamente una realidad mejor.¹⁸

¹⁷ Sería pertinente escribir un trabajo completo sobre el concepto de verdad y verosimilitud desde la pugna entre el teatro y el derecho. Sin embargo, para los efectos de la presente reflexión véase: Grotowski, Jerzy. *Hacia un teatro pobre*. Siglo XXI, 1970.

¹⁸ Idea tomada literalmente de Clément Rosset.

En segunda instancia, quisiera revelar que lo anterior permite la conformación de una convención, una lógica de la norma, que no sólo actúa individualmente *como si* no fuera una forma de teatralidad, usando los medios del teatro para actuar, sino que también requiere que todos actuemos *como si* estuviésemos en presencia de ella, introyectando la cognición del *ius*, la representación del *pater*. No importa si estas figuras no existen ya, forman parte del imaginario del derecho sin que necesariamente tengan que invocarse. El derecho opera bajo la lógica de un conflicto iniciático para mediar (representar) relaciones en las cuales se requiere de un juicio, no tanto como puesta en escena, sino como respuesta moral de lo debido.

Es obvio que la filiación teatral le implique al derecho la necesidad de ocultar su similitud con el teatro, pues, como he querido proponer, la representación es el mecanismo propio de la ficción teatral, sumado a que la ficción corresponde a un determinado procedimiento, si se quiere cognitivo de producción de sentido que codifica, en última instancia, lo que por convención es realidad y lo que por acuerdo es ficción. Que el derecho asuma su similitud con el teatro, aceptando haber compartido una misma cuna,¹⁹ podría eventualmente derrumbar su arquitectura política, burocrática y sistémica, haciendo que su autoridad se esfume como la última escena de un drama.

El derecho debe ocultar entonces su mecanismo teatral, su *mise en scène* de lo real, por lo que acusa al teatro de simulacro, de mentira, incapaz de modificar la realidad o de interceder en su codificación, como se demuestra con el ejemplo de la obra *Prat* de Manuela Infante. Él y sólo él tiene la facultad de determinar quién y cómo puede o no cambiar los códigos de producción de sentido, permitiendo o censurando, concediendo o restringiendo, dependiendo de si la forma de operar de una disciplina u otra amenaza sus privilegios sobre el mundo. Esta operación de fingimiento del derecho constituye finalmente su actuación, es decir, su capacidad de vestir y maquillar lo otro como ficción, cuando es él quien niega sus atributos teatrales mediante los cuales impone (produce) un modelo de realidad.

Finalmente, donde se encuentren teatro y derecho siempre habrá una confrontación entre lo imaginado y lo real. Entre realidad y ficción. Entre lo que se considera posible en tanto pragmática del derecho y lo que se percibe imposible en tanto pragmática del teatro.

¹⁹ En un artículo llamado “La otra dimensión del derecho”, Peter Goodrich comenta cómo los oradores de la antigua Roma aprendían técnicas de los actores. Por otro lado, Leanne Bablitz, en un muy completo estudio sobre las cortes romanas, señala las cualidades espectaculares del derecho romano. Dada la envergadura de las representaciones ante las cortes, en muchas ocasiones los juicios se confundían con espectáculos teatrales.

Fuentes consultadas

- Abraham, Luis Emilio. *Escenas que sostienen mundos: Mímesis y modelos de ficción en el teatro*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2008.
- Agudelo, Carlos. “El teatro en el escenario jurídico”. *Advocatus. Revista Universidad Libre Seccional, Barranquilla*, [en línea] vol. 12, núm. 25, 2015, 231-252 pp., *ResearchGate*, https://www.researchgate.net/publication/320818719_El_teatro_en_el_escenario_juridico, consultado el 11 de abril de 2022.
- Amalio López, Pedro. “Las brujas de Salem [Arthur Miller]”. YouTube, subido por BarreirosDodge, 31 agosto 2018, <https://www.youtube.com/watch?v=Ffnzkfbum00>.
- Arana Grajales, Thamer. “El concepto de teatralidad”. *Artes, La Revista*, vol. 7, núm. 13, enero-junio 2007, 79-85 pp.
- Bablitz, Leanne. *Actors and Audience in the Roman Courtroom*. Routledge Classical Monographs, 2017.
- Balandier, George. *El poder en escenas. De la representación del poder al poder de la representación*. Paidós, 1994.
- Baytelman, Andrés y Mauricio Duce. *Litigación penal. Juicio oral y prueba*. Universidad Diego Portales, 2004. *Issu*, https://issu.com/sayariuladech/docs/apunte_n_i_0.
- Bernal, Beatriz. 2010. “Capítulo cuarto. La primera vida del derecho romano”. En: *Historia del Derecho*. Ed. Nostra Ediciones, 57-84 pp.
- Chroust, Anton- Hermann. “Legal Profession in Ancient Republican Rome”. *Notre Dame Law Review*, vol. 30, article 5, 1954, 96-148 pp.
- Código Civil. *Biblioteca del Congreso Nacional de Chile*, BCN, Ley de Chile, <https://www.bcn.cl/leychile/navegar?idNorma=172986>.
- Código Orgánico de Tribunales. Galas Ediciones, 2018.
- Cofré, Juan Omar. “Justicia dramática: Una comprensión entre estructuras literarias y jurídicas”. *Revista Estudios Filológicos*, núm. 39, 2004, 141-153 pp. *Scielo*, https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-34372015000300010.
- Constitución Política de la República de Chile. Galas Ediciones, 2019.
- Cornago, Óscar. “¿Qué es la teatralidad? Paradigmas estéticos de la modernidad”. *Telón de Fondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, vol. 1, núm. 1, 2005. *Archivo Artea*, <http://archivoartea.uclm.es/textos/que-es-la-teatralidad-paradigmas-esteticos-de-la-modernidad/>.
- Cornago, Óscar. “La teatralidad como crítica de la modernidad”. *Revista Tropelías*, Universidad de Zaragoza, núm. 15-17, 2004-2006, 191-206 pp.
- Corte de Apelaciones. Recurso de Protección N° 5681-2002 deducido por Undurraga Abbott Claudio y otros contra Infante Manuela y otros. Oficio N° 1860-2002P, 24 de

- octubre 2002. *Issuu*, https://issuu.com/teatrodechile/docs/tdcdl427_prat.
- D'Amico, Silvio. *Storia del teatro drammatico I. Grecia e Roma – Medioevo*. Garzanti, 1958.
- Debord, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Buenos Aires: La Marca.
- Derrida, Jacques. *Prejuzgados. Ante la ley*. Traducción de Jordi Massó y Fernando Rampérez, Avarigani, 2011.
- Enciclopedia jurídica*, <http://www.encyclopedia-juridica.com/>.
- Féral, Josette. *Acerca de la teatralidad*. Nueva Generación, 2003.
- Féral, Josette. “Por una poética de la performatividad: el teatro performativo”. *Investigación Teatral. Revista de Artes Escénicas y Performatividad*, traducción de Luis L. Esparza S., vols. 6-7, núm. 10-11, 2016, 25-50 pp., <https://investigacionteatral.uv.mx/index.php/investigacionteatral/article/view/2531>.
- Gascoigne, Bamber. *World Theatre. An Illustrated History*. Boston: Little Brown and Company.
- González, Horacio, e Irene Marquina. “Representación y mimesis”. *Psicología para América Latina*, núm. 9, 2007.
- Goffman, Erving. *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires: Amarrortu Editores.
- Goodrich, Peter. “El derecho en la pantalla”. *Derecho y literatura. Textos y contextos*, compilación de Jorge Roggero, Eudeba, 2015, 113-133 pp.
- Grotowski, Jerzy. *Hacia un teatro pobre*. Siglo XXI, 1970.
- Guerrero del Río, Eduardo. “Entrevista a la dramaturga chilena Manuela Infante, una voz promisorio de las últimas décadas”. *Revista Artescena*, núm. 5, 2017, 1-10 pp., <http://www.artescena.cl/entrevista-a-la-dramaturga-chilena-manuela-infante-una-voz-promisorio-de-las-ultimas-decadas/>.
- Infante, Manuela. *Prat seguida de Juana*. Cierta Pez, 2004.
- Issuu. “Corte de Apelaciones. Obra teatral que desfigura imagen de héroe naval chileno no afecta honor de sus familiares. Hay voto en contra fundado. Resolución Rol N° 1961-2003” [en línea], https://issuu.com/carminainfanteguell/docs/tdcdl1584_prat, consultado el 11 de abril 2022.
- Kafka, Franz. “Ante la ley”. *Cuentos completos*. Traducción de José Rafael Hernández, Valdemar, 2014, 222-224 pp.
- Lee, Harper. *To Kill a Mockingbird*. Universal, 1962.
- Legendre, Pierre. “La otra dimensión del derecho”. *Revista de la Facultad de Derecho PUCP*, núm. 77, 2016, 63-84 pp.
- Mendonça Daniel, y Ulises Schmill, compiladores. *Ficciones jurídicas*. México D.F: Fontamara.
- Memoria chilena. “Arturo Prat”, <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-3308.html>, consultado el 11 de abril 2022.

- Netflix. “Juicios mediáticos” [en línea]. <https://www.netflix.com/search?q=juicios%20medi%C3%A1ticos&jbv=80198329>, consultado el 11 de abril 2022.
- Netflix. “Il processo” [en línea], <https://www.netflix.com/search?q=il%20processo>, consultado el 11 de abril 2022.
- Pavis, Patrice. *El análisis de los espectáculos*. Buenos Aires: Paidós.
- Pitigrilli. *El experimento de Pott*. Planeta, 1963.
- Read, Alan. *Theatre and Law*. Red Globe Press, 2015.
- Rose, Reginald. “Doce hombres sin piedad de Estudio 1 (1973) Archivo RTVE”. https://www.youtube.com/watch?v=jO3kJ8w_1L8&t=612s, consultado el 11 de abril 2022.
- Rosset, Clément. *Lo real y su doble. Ensayo sobre la ilusión*. Huiders, 2015.
- Riofrío, Juan Carlos. “Derecho, realidad y ficción. Posibilidades y límites”. *Revista Telemática de Filosofía y Derecho* [en línea], núm. 17, 2014, 118-138 pp. Consultado el 11 de abril de 2022 de: *ResearchGate*, https://www.researchgate.net/publication/270905346_DERECHO_REALIDAD_Y_FICCION_POSIBILIDADES_Y_LIMITES_LAW_REALITY_AND_FICTION_POSSIBILITIES_AND_LIMITS.
- Schiavone, Aldo. *Ius. L'invenzione del diritto in Occidente*. Einaudi, 2017. E-pub.
- Televisión Nacional de Chile. “Mierda, mierda. La función debe continuar: El teatro contemporáneo. Dirigida por Inteligencia Colectiva” [en línea]. <https://www.tvn.cl/programas/mierdamierda/capitulos/mierda-mierda-la-funcion-debe-continuar-el-teatro-contemporaneo-4375515>, consultado el 11 de abril 2022.