

La perspectiva dramaturgica del ritual judicial desde los métodos teatrales desarrollados por Kantor, Grotowsky, y Stanislavski

por Gabriel Carlos Fava^{1*}

I. Introducción

“...estamos de algún modo creando una ficción porque la realidad no nos resulta cómoda pero, al mismo tiempo, estamos repensando esa realidad...”

Antes de que caiga la noche. Declaraciones de Manuel Puig a diversos medios.

Los conflictos² y el castigo son intrínsecos a cualquier forma de organización social y, como tales, estuvieron y están presentes en todas las sociedades, aunque con el correr del tiempo adquirieron diferentes formas y magnitudes.

En la mayoría de las sociedades actuales, más allá de la idiosincrasia particular de cada una, la gran parte de las personas e instituciones que las componen utilizan diferentes tipos de castigos para resolver muchos de esos conflictos. Se construye así, como bien lo expresó en una de sus conferencias Louk Hulsman (1996), una lógica del castigo. Esta lógica del castigo se logra dar en los diferentes ámbitos, en las viviendas, en el jardín de infantes, en una empresa, en la universidad, en un manicomio, en una cárcel etc., por lo que no somos más que el resultado de esas lógicas y de los diferentes contextos donde esas lógicas se aplican.³

^{1*} Gabriel Carlos Fava. Abogado por la Universidad de Buenos Aires (UBA). Doctorando en Derecho Penal por la Universidad del Salvador (Buenos Aires). Maestrando en Mediación Penal por la Universidad de Valencia (España). Investigador en el instituto Max Planck de Friburgo (Alemania). Especialista en Derecho Penal por la Universidad de Buenos Aires (UBA). Especialista en Resolución de Conflictos: Mediación y Estrategias de Negociación por la Universidad de Castilla-La Mancha (UCLM). Secretario de Cámara de la Defensoría n° 2 ante la Cámara de Apelaciones en lo Penal Contravencional y de Faltas de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

² Se ha sostenido que *los conflictos aparecen como una constante en la historia de la humanidad. Son inherentes a todos los colectivos en cuanto portadores de objetivos. En algunas etapas de la historia fueron como la force motrice que contribuyeron a generar verdaderos cambios en provecho del hombre, pero en otras, se transformaron y convirtieron en violencia (metaconflicto). Así, se ha entendido al conflicto como lucha, desacuerdo, incompatibilidad aparente, confrontación de intereses, percepciones o actitudes hostiles entre dos o más partes (...) connatural con la vida misma, directa con el esfuerzo por vivir (...) se relaciona con la satisfacción de necesidades básicas, se encuentra en relación con procesos de estrés y sensaciones de temor y con el desarrollo de la acción que puede llevar o no hacia comportamientos agresivos y violentos. Desde la conflictología el conflicto adquiere un valor universal que es abordado de manera integral, reconocida en todas las actividades humanas y sociales de todo tipo de sociedades, y pocas poseen un factor como determinante en su análisis y comprensión...* (Vinyamata, 2004:125).

³ Hulsman en su artículo de la conferencia denominado “El paradigma abolicionista” expresó que *la lógica es la interacción de determinados organismos y el contexto es donde se implementa esta lógica. Hay diferentes lógicas: la lógica de la psiquiatría, la lógica Freudina, etc. y también hay contextos diferentes de aplicación de esas lógicas.* Disponible en sitio web: http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:w7Sl_6VEfWsj:www.defensapublica.org.ar/JURISDICCIONAL/Doctrina/Articulo_el_paradigma_abolicionista_hulsman.doc+&cd=1&hl=es&ct=clnk&gl=ar, fecha de última consulta 17-12-2018

Dentro de estas lógicas, la pena, más allá de sus “pretendidos” fines sostenidos desde las diferentes teorías que desde antaño intentaron justificar su imposición con vanos resultados, no deja de ser también una forma específica de castigo dentro de un sistema institucionalizado denominado a nivel genérico “sistema penal”. Este sistema, a su vez, plasma sus construcciones culturales -delitos- conforme un momento histórico dado en determinados instrumentos jurídicos -código, leyes especiales etc.-, e individualiza y determina cada una de estas infracciones con una cuantía y una clase específica de castigo (pena).

Ahora bien, existió una época histórica en que estos castigos institucionalizados eran más bien corporales, públicos y, a su vez, se reproducían a la manera de un ritual para lograr un efecto concreto en el público espectador. Como prueba de ello basta con leer la primera página del libro “Vigilar y Castigar” de Michel Foucault para poder ver el macabro espectáculo público al que fue sometido Damiens (2001:1).

⁴ No obstante, con posterioridad a la revolución francesa de mano de los procesos de racionalización de los castigos y del avance de la sociedad industrial descrita por Foucault, los castigos dejaron de ser públicos para convertirse en la parte más oculta del proceso penal. En términos Foucaultianos, se produjo la “desaparición del espectáculo punitivo”, y la “fiesta” ritual de los castigos se retiró a la sombra de mano de instituciones que dan pocos, cuando no nulos detalles de cómo se aplica el castigo (2001). Estas instituciones, además, tendieron a adquirir una orientación instrumental y administrativa que se enfocan en rasgos de objetivos técnicos -seguridad, control, costeabilidad etc.-, más que en ritos puntuales.⁵ Como bien destaca David Garland en su obra “Castigo y sociedad moderna”, *la sociedad moderna se basa en la vigilancia constante más que en el espectáculo y, por consiguiente, el castigo es hoy una cuestión de regímenes privatizados y no de rituales públicos* (1999:93).⁶

⁴ Michel Foucault comienza su libro relatando y describiendo minuciosamente el espectáculo público por el cual fue ejecutado el parricida Damiens el 2 de marzo de 1757. No en vano, este autor a través de esta descripción primigenia lo que intenta mostrar es justamente la publicidad y atrocidades del castigo corporal por ese entonces para, luego, estudiar los fenómenos de “racionalización” del castigo de mano de las ideas iluministas y las diversas formas de control.

⁵ Si se quiere profundizar en este tópico se recomienda la lectura completa de la obra “Vigilar y Castigar”, en la que Foucault describe detalladamente con textos y con diversas láminas ilustrativas los *suplicios*, el *castigo*, la *disciplina*, y la *prisión*.

⁶ Ya en esta obra Garland (1999:93/94) advierte el paralelismo que logra trazarse entre los debates y las representaciones dramáticas. Así, expresa: “*el tribunal está abierto a la prensa y al público, conserva las elaboradas formalidades y los procedimientos ceremoniales apropiados al ritual público y al despliegue simbólico. Incluso en los tribunales menores, donde se sancionan de manera rutinaria los delitos leves, existe una evocación ritual de los símbolos de justicia y una intención implícita dirigida al público presente. En los tribunales superiores -que se ocupan de delitos más graves, los que obtienen mayor cobertura- se mantiene el lenguaje tradicional de retórica moral respecto de la culpabilidad, la responsabilidad y el castigo del trasgresor, exponiendo los problemas en términos morales y recurriendo a diatribas infamantes y a la franca censura. En los careos y en las deliberaciones del jurado se invoca constantemente 'el interés y los sentimientos de la comunidad', por lo cual el público se convierte en una parte simbólica del juicio, en vez de permanecer como simples espectadores. En el caso de los jurados populares, miembros selectos del público desempeñan una función real en el proceso de condena. Asimismo, al anunciar la sentencia, el mensaje implícito es que representa la sentencia de la comunidad antes que la del juez, y el tribunal se convierte en el ritual en donde se supone que participa la sociedad. La estructura ritual y la retórica moral continuaron dando a los tribunales su apariencia 'punitiva', incluso en el punto culminante de la era del tratamiento de los decenios de 1950 y 1960: en lugar de convertirse en instrumentos técnicos de evaluación y corrección siguieron dando cabida a la expresión del sentimiento y a la condena en público*”.

En este contexto, la dramatización -el ritual- en el sistema penal no desapareció sino que más bien viró su eje, puesto que ahora el foco de la atención pública y el lugar donde se realiza el ritual se va a trasladar a la declaración del castigo propiamente dicho, más que al proceso mismo de aplicación del castigo. Así, en la actualidad los aspectos rituales del proceso penal suelen confinarse al tribunal y a los procesos de debate y sentencia. Por ello, en las sociedades modernas vivimos un momento cultural en que se logró un fenómeno de inversión y translación, puesto que ahora la lógica responde a una visibilidad del enjuiciamiento y a una clandestinidad del castigo. En la actualidad, entonces, ya no es más el castigo sino que es el juicio -el debate propiamente dicho- el que está diagramado para ser un espectáculo.

Esta diagramación del espectáculo -juicio- tiene lugar siempre en términos rituales, es decir como un rito o ceremonia que aun en el caso que sea lo suficientemente flexible para conceder márgenes a la improvisación se mantiene fiel a ciertas reglas que son, precisamente, las que constituyen lo que hay en él de ritual.⁷ Nuestro ritual judicial se constituye como un drama social, como metáfora, como ficción, y así esta equiparación del juicio con el ritual lo hace inseparable de los aspectos teatrales. No en vano, Tedesco (2007:119) afirma en su tesis que *“la realización de un juicio tiene un sinnúmero de analogías con la representación teatral: ambas tienen lugar en un espacio consagrado, junto a unas reglas que parten de los hábitos de la vida cotidiana, de unos gestos, unas palabras y una vestimenta”*. Entonces, tal como afirma este autor *“entre las normas del juego teatral y aquellas de la instancia judicial hay una antigua complicidad”*.

Con este esquema teórico de fondo, y tomando en primer lugar como base desde una perspectiva interaccionista el enfoque dramático propuesto por Erving Goffman, el presente trabajo mostrará los métodos teatrales propuestos por tres autores teatrales del siglo XX, en concreto Tadeusz Kantor y su método del contraste constructivista, Jerzy Grotowski y su teatro pobre y, finalmente, Konstantin Stanislavski y su tan conocido método del arte escénico. Ello con el fin de repensar a la luz de estos métodos la actualidad del ritual judicial, y sobre todo, de sus prácticas permanentes y arraigadas.

Al momento de concluir intentaré nuclear lo desarrollado y expuesto por estos autores, considerando al ritual del juicio como la más importante representación y como el momento decisivo de la imposición de los castigos y, a su la vez, como la garantía de garantías de un sistema republicano de

⁷ Tedesco (2007:131/132) en su obra nos dice que *“el rito ha sido definido como un acto individual o colectivo que siempre, aun en el caso que sea lo suficientemente flexible como para conceder márgenes a la improvisación, se mantiene fiel a ciertas reglas que son, precisamente, las que constituyen lo que hay en él de ritual. Desde la perspectiva antropológica, los ritos constituyen el soporte más fijo en el que se puede basar un observador para describir y reconstruir un fenómeno social, a través de una profundización de la significación global de la actitud ritual. En otras palabras, el ritual es un sistema codificado de prácticas, con ciertas condiciones de lugar y de tiempo, poseedor de un sentido vivido y de un valor simbólico para sus actores y testigos, que implica la colaboración del cuerpo y una cierta relación con lo sagrado. En síntesis se trata de un comportamiento simbólico que es repetitivo y está estandarizado socialmente”*.

gobierno. De allí se observará cuanto le resulta necesario al sistema penal en la actualidad interactuar con otras disciplinas, y cuanto aún tiene a la mano para tomar de determinados autores que expusieron sus teorías en la primera mitad del siglo XX.

Lo que sigue debe considerarse, por el momento, tan solo como una aproximación, como un esbozo explorativo que nace en parte de mi afición por la lectura de ficción en general y por el teatro en particular como una de las principales forma de expresión artística; de mi formación como abogado penalista de manos de profesores que más de una vez me hicieron entender que la norma y el castigo, es decir el binomio delito/pena no son las únicas herramientas que tenemos para aprender y aplicar el derecho penal; y también de un determinado aprendizaje cultural en mi formación que me lleva a plasmar una pura “impresión” subjetiva en la posibilidad de conectar disciplinas muy diferentes. Por ello, dicha aproximación que recién me animo a volcar en estas páginas como texto aunque hace tiempo lo tengo como idea va a denotar también el carácter incompleto de un estudio que, espero, pueda ser completado a futuro con más lecturas y más formación académica y profesional.

Sin duda, como expresaba Shakespeare *una exigua arena de gallos no puede contener las vastas llanuras de Francia*, y existirán muchos otros autores y métodos tanto del ámbito teatral como de otras disciplinas que el ritual judicial deberá incorporar a su arcaica metodología para respetar y resaltar sus principios democráticos matrices, y en cuyos métodos deberé profundizar para integrar y completar el presente, pero también de estos pequeños aportes se logran aproximaciones y contribuciones para empezar a concretar algunos objetivos.

II. El interaccionismo. Erving Goffman y la base sociológica en el enfoque dramático

Somos el conjunto de las máscaras que poseemos.

Erving Goffman.

Los últimos años del siglo XIX y también las primeras décadas del siglo XX muestran al mundo occidental subsumido en un gran proceso de industrialización. Este proceso de industrialización trajo aparejado una fuerte ola inmigratoria y, en consecuencia, una mayor concentración de las poblaciones en las ciudades.

En este contexto uno de los principales problemas que se plantean es el de la integración⁸, problema del que se va a ocupar una naciente ciencia -la sociología- de mano de lo que más tarde fue conocido como la Escuela de Chicago. Entre los nombres destacados de dicha escuela podemos mencionar en un primer lugar a John Dewey y también a George Mead, quienes partían de reconocer la interacción entre los seres humanos para darle importancia primero a los individuos, y luego a lo “público” como todo aquello en donde ellos interactúan y ejercen influencia sobre los otros (Anitua, 2005:255). Nace así el interaccionismo simbólico partiendo de la idea que el sujeto es un individuo activo frente al ambiente y un ser reflexivo, por lo que la comunicación es fundamental, pues lo que hay es un intercambio de significados o símbolos (Bustos Ramírez, 1983:40). Este interaccionismo simbólico sostenía que se llegaría a una sociedad ideal aumentando la comunicación y la comprensión de los papeles de los otros, para lo cual era importante resaltar al sujeto activo, evitando la sustancialización en un sistema de normas de la interacción social.

Mead introducía ya en sus trabajos la noción de “rol”, tomada del arte dramático. Creía que, en la vida social, el individuo era capaz de adoptar sucesivamente un conjunto de actitudes que tomadas como un todo estereotipado tendrían un claro significado para los demás. En este escenario el ser humano “representaría” o asumiría un rol de esposo, trabajador, alumno, policía, etc. Asimismo, en forma interactiva, esas mismas claves de expresión le permitirían percibir y entender el comportamiento de los otros, o de los roles que representarían los otros (Anitua, 2005:257)⁹. Estas ideas esbozadas por Mead tuvieron gran transcendencia en los pensadores posteriores.

⁸ Este concepto se usa de diversas formas en las ciencias sociales y en las distintas esferas política y social (...) Contrariamente a la asimilación, la integración, alude al proceso sociocultural interactivo fundado sobre la interdependencia, la confrontación, el intercambio y la igualdad (Berlanga Sánchez; Hoyos, 2013:64).

⁹ George H. Mead es considerado el padre del interaccionismo simbólico, aunque el término fuera acuñado tras su muerte por H. Blummer. Lo que desarrolla Mead es una teoría de las relaciones entre el individuo y la sociedad postulando al ser humano como un agente social activo que interpreta la realidad simbólica en la que vive y traza planes de acción, individuales y colectivos. No es un sujeto pasivo sobre el cual la realidad actúa, sino por el contrario un sujeto activo que interactúa con la realidad y la transforma. Sostiene que la sociedad es interacción, que no hay nada en la sociedad sino conjunto de reacciones comunes a los individuos, que por ello la sociedad deja sitio a la realización de la persona individual. En esta teoría es central la idea de actor social y la naturaleza de la acción también social, que de él deriva, por eso Mead establecía que todo lo que sucede en el cuerpo es acción. El espíritu es un momento del proceso de interacción con el mundo. La tarea de mediar entre los momentos internos y externos del comportamiento, incluyéndolos en una unidad, lo realizan los conceptos de acto y actitud. Por todo esto cuando Bustos Ramírez se refiere a la transcendencia de esta teoría expresa *“La importancia del interaccionismo simbólico reside en que por primera vez se plantea una posición reflexiva y se cuestiona con ello la neutralidad del conocimiento, poniendo el acento en el sujeto, en el proceso de comunicación, en la significación. Hay, pues, un viraje de 180 grados respecto del positivismo y del funcionalismo, aún cuando el objetivo sea el mismo: planteará una sociedad que se desenvuelve en la armonía del Yo y del Mi y que está en un continuo progreso a través de los impulsos del Yo y alcanzando también siempre un continuo orden a través del Mi. Es, pues, un nuevo paradigma del orden, el progreso y el consenso social”* (Bustos Ramírez 1983:42).

Por su parte, Erving Goffman (1922-1982) fue un sociólogo canadiense formado en Chicago quien, influenciado por el concepto de Mead desarrolló una obra que está casi enteramente consagrada a analizar las interacciones, es decir, a pensar que ocurre cuando al menos dos individuos se encuentran uno en presencia del otro. Lo interesante de la obra de Goffman es que estas interacciones que toma como objeto de análisis las observa como *representaciones teatrales*. Así, en su obra de 1959 “La presentación de la persona en la vida cotidiana” Goffman expone con claridad que el teatro es un modelo que nos permite entender la vida social. Goffman parte de la base que cuando nos mostramos ante otras personas intentamos transmitir una determinada impresión sobre nosotros mismos. Para ello interpretamos el papel que queremos transmitir. *Los hombres son como actores que se esfuerzan permanentemente a lo largo de toda su vida social para transmitir una imagen convincente de sí mismos frente a los diferentes auditorios a los que se enfrentan (familia, amigos, escuelas, oficina etc.). Desde que nos levantamos nos ponemos un máscara la cual va cambiando según la situación en la que estamos inmersos en ese momento, según la interacción que estamos teniendo en ese instante, por eso creamos nuestra máscara mediante las máscaras del otro, el yo es creado por el otro, siempre tratando de controlar o de lograr los efectos deseados en las impresiones del público* (1997:11).

Por otra parte, pero con el mismo sentido Goffman utiliza todo el arsenal terminológico del mundo del teatro para desarrollar su teoría. Por un lado, destaca las actuaciones (*performances*), puesto que el sujeto es siempre un actor quien en un rol determinado presenta su actuación a una audiencia la cual reacciona con aprobación o desaprobación. El desempeño de ese rol tiene lugar en un escenario (*stage*) que condiciona gran parte de la obra, puesto que son muy diferentes las pautas de comportamiento entre una escuela y una discoteca. Este escenario, a su vez, posee una fachada (*front*) que define la situación para la actuación, indicando asimismo qué tipo de desempeño del rol tiene lugar. Esta fachada es la parte de la actuación del individuo que funciona regularmente de un modo general y prefijado, a fin de definir la situación con respecto a aquellos que observan dicha situación, y está constituida por distintos elementos. Ellos son, en primer lugar, un medio, en el cual se incluye el mobiliario, el decorado, los equipos y otros instrumentos propios del trasfondo escénico. Ellos proporcionan el escenario y la utilería para el flujo de la acción humana que se desarrolla en él. En segundo lugar, este escenario es cubierto de expresiones personales: las insignias del cargo o rango, el vestido, el sexo, la edad y las características raciales, el tamaño y el aspecto, el porte, las pautas del lenguaje y los gestos corporales (1997:33/36). Finalmente, en tercer lugar este autor destaca la importancia de los bastidores, es decir esos lugares no visibles desde el escenario, pero donde se guardan los instrumentos materiales para preparar el

escenario, para limpiarlo y para que se reúnan los actores antes y después de la representación, tanto para ensayar y planificar (antes), como para comentar y relajarse luego (después). Estos bastidores pueden ser lugares específicos y predeterminados, tales como salones, salas de reunión, etc.

Lo que se representa en el escenario según la teoría de Goffman es real mientras dure la representación, y así la realidad aparecería integrada por distintos momentos pasajeros de construcción social que desaparecen cuando termina la representación. Entonces, esa dramaturgia se constituye en un ritual, en tanto crea un sentido de la realidad compartida y, en la medida en que ese ritual tiene éxito, crea símbolos sociales llenos de fuerza moral que hace que los participantes salgan del ritual creyendo en esos símbolos contruidos de antemano. Por todo esto, para este autor la realidad social no es sólo construida, sino también reproducida y mantenida y, así, los rituales poseen necesariamente un carácter coercitivo.¹⁰

Como se desprende hasta aquí, Goffman a través de su teoría realizó un análisis entre la vida cotidiana y el hecho teatral, por eso sus principios de análisis son los dramaturgicos, y por eso también su enfoque dramaturgico se construye a partir de la representación teatral de los individuos en interacción (dramatización) de la vida cotidiana. En consecuencia, la vida cotidiana de las personas termina por ser una actuación ante las otras.

Es muy probable, por lo que esboza el propio Goffman, que no sea un mero accidente que la palabra “teatro” provenga del griego *theatrón*, que significa lugar para contemplar, o espacio de representación de historias frente a una audiencia y, menos aún, que el significado original de la palabra “persona” sea la palabra máscara. Entiendo que ello es más bien un reconocimiento al hecho de que más o menos consciente o inconscientemente, siempre y por doquier cada uno de nosotros desempeña un rol. En el marco de estos roles nos conocemos mutuamente. En cierto sentido, y en la medida en que esta máscara represente el concepto que nos hemos formado de nosotros mismos -el rol, los roles de acuerdo al cual/los cuales nos esforzamos para vivir- ella se constituye en nuestro sí más verdadero.

Por todo lo expuesto hasta aquí, sin duda, considero que aunque en parte fue dejada de lado, la utilización de la dimensión teatral como instrumento de análisis y estudio de determinadas situaciones de la vida social puede contribuir a aportar nuevas formas de acceso y comprensión de distintos fenómenos como ser, por ejemplo, el espectáculo teatral por antonomasia del mundo jurídico actual -el debate-. Veamos a través de los apartados que siguen como los métodos teatrales desarrollados por tres teóricos

¹⁰ Ver la nota 6 del presente trabajo en donde se explica conforme con la tesis de Ignacio Tedesco la definición del ritual y su importancia.

teatrales contemporáneos pueden relacionarse y contribuir en forma directa a las lógicas del ritual judicial.

III. Los contrastes y los opuestos como construcción: El método dramaturgico de Tadeusz Kantor

que un todo nace de contrastes

*Creo que un todo puede contener
al mismo tiempo barbarie y
sutileza, tragedia y risotada,*

*y cuanto más importantes son esos
contrastes, más ese todo es
palpable, concreto, vivo...*

Credo, Tadeusz Kantor.

Tadeusz Kantor nace en 1915 en Wielopole (Cracovia, Polonia). Se desarrolló como pintor, escenógrafo y director teatral. Como artista, creó en 1955, en Cracovia, el teatro experimental Cricot 2¹¹, dejando sus huellas no sólo por su espíritu de vanguardia sino, sobre todo, por su voluntad de situarse fuera de las convenciones de la vida teatral oficial de la época.

Desarrolló el happening, y participó de movimientos artísticos de vanguardia. Inspirado en el movimiento dadaísta, su evolución artística se fundó en una serie de oposiciones, de tensiones y contradicciones libremente asumidas y superadas.

Entre sus obras teatrales se destaca “La clase muerta” que fue escrita en 1975 y es el texto más representativo de su “teatro de la muerte”. Ella es una propuesta teatral que desarrolla entre los años 1975 y 1984, y en la que nos remite a un enfrentamiento con la muerte como modo más intenso de la vida. A través de los personajes de la clase muerta (alumnos interpretados por viejos que se aferran a su memoria en un intento agónico por revivir aquello que alguna vez fueron), Kantor crea un buscado distanciamiento a la vez que nos muestra una realidad aplastante. Su otra obra más famosa es “Wielopole, Wielopole” que fue escrita en 1980 y se refiere a su tierra natal, Wielopole Skrzynskie, en la que aparecen los demonios

¹¹ A su teatro se lo bautizó Cricot 2 para indicar su continuidad con el teatro de preguerra que llevaba el mismo nombre. *El Cricot 2 es un teatro plagado de actores deseosos de encontrar en el contacto con pintores y poetas de vanguardia una renovación total del método escénico. El teatro Cricot 2 propone la idea de un teatro que se realice como obra de arte. Que no reconozca más que sus propias leyes y que no se justifique más que por su propia existencia. Con él se intenta demostrar las posibilidades de la libertad en el arte, las posibilidades de su sortilegio, de su riesgo, de su gran aventura, de su gusto por el absurdo y por la apertura a lo imposible. Al crear situaciones escénicas insólitas, al asociar lo dispar, se llega a un todo contrario a la lógica de la vida de cada día y regido por una lógica autónoma. Estalla la continuidad de los acontecimientos escénicos: Palabra, sonido movimiento, forma, emociones, acontecimientos situaciones, se proyectan fuera de esa masa compacta que, por su largo funcionamiento, se comportó como una unidad indivisible y, en consecuencia, se volvió inexpresiva, inerte, pasiva, asimilada a la vida y a un público igualmente inerte (por eso ese público burgués tachó lo que pasa en el escenario de decadencia total, de caos y escándalo). Al estallar los marcos tradicionales se ha producido una estructura autónoma y nueva y se ha aumentado la sugestión del teatro (2004:29).*

de su infancia, los conocidos y los imaginados, y también los arquetipos de una sociedad que desaparece en el caos de la guerra.

Al hacer un recorrido por su trayectoria, se observa que Kantor generó un “método artístico”, una manera particular y única de *hacer* en el arte que le permitió revolucionar los conceptos, el hecho artístico en sí mismo y, por sobre todo, la forma de crear y entender el teatro. Sobre ello decía: *“soy un constructivista porque sé que la construcción es al menos un valor muy importante. Sin la construcción no se puede crear una obra de arte. Y al mismo tiempo estoy a favor del simbolismo y de la destrucción”* (2004:14).

Al menos a simple vista, esto podría resonar como contradictorio, y quizás efectivamente lo sea, pero justamente ello parecía no preocupar a Kantor, sino por el contrario, motivarlo. Este autor hizo de la contradicción un método, una manera de hacer y de pensar, sin primacía de un elemento o acción por sobre otra, sin principio ni fin; como un circuito dialéctico que vuelve a empezar.

La riqueza parece situarse en el proceso, en la trama que permite hallar coincidencias y contradicciones, tensiones y afirmaciones que conviven y que podrán confirmarse o no y que, en todo caso, pareciera en definitiva no importar demasiado.

Para este autor el arte no será una sabiduría sino una *actitud* y un *comportamiento*. Sostenía que la sinrazón es la clave de la razón, y casi bordeando un sin sentido se atreve a desafiar las reglas que en ese momento lideraban las formas del hecho artístico (2004).

La disposición de las formas se ordenaban para él, por leyes de contraste y conflicto, y precisamente los contrastes, en principio incapaces de una coexistencia pacífica, relacionados entre sí por la fuerza, son los únicos que pueden crear un nuevo valor: El conjunto indispensable para que una obra de arte tome cuerpo. Al respecto, sostenía: En el teatro, esa unidad se obtiene por medio del manejo de los contrastes entre los diversos elementos escénicos: movimiento y sonido, forma visual y movimiento, espacio y voz, palabra y movimiento de las formas, etc. Es en la esfera semántica donde los contrastes deben ser más agudos, más inesperados y chocantes, deben conducir al encuentro de dos realidades u objetos distantes, que se excluyan mutuamente. Cierta realidad se corporizará cuando se coloque a su lado una segunda realidad, o cuando se la rodee con esta última, una realidad de otra dimensión y otro origen. No es obligatorio, ni siquiera deseable, que los contrastes se produzcan en una sola esfera o dentro de las mismas categorías. Podemos contrastar un cuadrado no sólo con un círculo, sino también con una línea sinuosa del movimiento y la voz (2004:25/26).

Es interesante ver cómo este autor nos propone pensar la lógica de producción artística como proceso que en sí mismo se nutre de tensiones y contrasentidos, y que desde otros ámbitos podrían pensarse como inconciliables. La función del “choque” en el arte sería lo contrario a lo que suele significar para el sentido común donde el choque se asocia más al escándalo y al conflicto. Para Kantor, en cambio, “chocar” es un medio de generar contenidos nuevos. *Chocar es un medio real de atacar el pequeño pragmatismo generalizado del hombre de hoy. Un medio de despejar el camino, de su imaginación sofocada, de hacerle captar contenidos nuevos, que no tienen lugar dentro del pragmatismo y el espíritu calculador* (2004:25/26).

Kantor nos propone “actuar en el espíritu de la vanguardia”, y en esta propuesta se pregunta *¿Qué podría significar ello? No conformarse con las zonas conquistadas, no cansarse de buscar, no abusar de los hallazgos, no empalagarse con el prestigio adquirido, no perfeccionarse. Una vez que se ha creado, la obra de arte existe, no se puede perfeccionar. Seguir en la misma línea de pensamiento y de acción pareciera configurar una traición hacia uno mismo, porque en el encierro de que “todo cierre” en base a la misma simbología predeterminada seríamos menos libres para crear, limitando lo que se pueda gestar y lo inesperado que pueda ocurrir* (2004:26).

La evolución de su pensamiento viene dada por un recorrido, una búsqueda plagada de encuentros inesperados y pruebas que no hubiera podido imaginar antes, por vagabundeos, por sorpresas y regresos; siendo la esperanza el principal actor, y la tensión y la contradicción el motor del proceso creativo. Esa tensión y contradicción siempre irían juntas en el proceso de construcción para no separarse hasta dar con el resultado.

Kantor nos propone pensar lo creativo como todo lo que aún no aconteció, lo que aún no ha sucedido, expresa: *“lo que se llama una obra de arte es lo que aún no fue inmovilizado, lo que contiene directamente los impulsos de la vida, lo que aún no está “listo”, “organizado”, “realizado”, las notas de problemas urgentes, ideas, descubrimientos planes, los proyectos, las concepciones, las partituras, los materiales, las acciones colaterales, todo eso mezclado”*, priorizando nuevamente el proceso creativo como hecho artístico. Y otra vez, la trama por sobre el producto, el recorrido por sobre el resultado, los pequeños hallazgos del camino por sobre el “gran descubrimiento” (2004).

A mi entender esta es la primera enseñanza que debemos tomar de Kantor para cambiar la lógica de nuestro ritual judicial, no pensar directamente en el resultado final, es decir en el castigo, en la imposición de una pena. Para ello resulta necesario empezar a comprender el ritual judicial no como el camino a transitar para llegar a la imposición legítima de un castigo, sino antes bien entender al debate

como el alma madre de la construcción, como la trama, la esencia, el recorrido. Así, necesitamos poder desacralizar el debate de las simbologías que ya le vienen predeterminadas, es decir de su propio carácter ritual para constituirlo en un proceso creativo en sí mismo el que, utilizando un método contradictorio, y a través de la representación, nos lleve a la construcción de verdades formales demostrando que la esencia se encuentra en el recorrido por sobre el resultado, y en los propios procesos de construcción a través de la contradicción tan bien explicitada por Kantor. Al mismo tiempo, esta representación nos llevará a pequeños hallazgos que importan más que el gran descubrimiento, y que nos hacen ver que el mapa que ya se tenía trazado de antemano -el legajo- no coincide en pleno con el territorio que en cada debate nos toca transitar y que, por lo tanto, se nos hace necesario cada vez que encontramos uno de estos pequeños hallazgos tomar nuevas decisiones de cómo continuar transitando el camino.

Si seguimos observando lo que Kantor nos tiene para decir vamos a poder esclarecer aún más el concepto que venimos desarrollando. Este autor con lucidez también nos decía que *“el teatro se ha vuelto indiferente y neutral por prácticas seculares, es el lugar menos propicio para la realización del drama. El teatro en su forma actual es una **creación artificial, de una pretenciosidad insoportable. Estoy frente a él como a un edificio de inutilidad pública, aferrado a la realidad viva como un globo inflado**”* (2004:13/14, el resaltado me corresponde). Esto no es muy distinto a lo que pasa con muchas audiencias en la actualidad en la que los operadores judiciales ya concurren al debate con las sentencias preestablecidas, en donde se realizan audiencias de excarcelación sin el traslado del imputado de la unidad de detención, en donde se realizan audiencias de debate con el imputado en prisión preventiva de larga data entrando así a la realización de su propio juicio -es decir al único momento en que se lo puede declarar culpable- ya esposado y acompañado con personal del servicio penitenciario. Para quienes operamos a diario en la justicia sabemos que, lamentablemente, estas prácticas son cotidianas y hasta alguna vez se llega a extremos tales como que el imputado transite la misma audiencia de debate y declare sin siquiera sacarles las esposas. Casi en un paralelismo con estas prácticas Kantor para desarrollar su método escénico nos decía que *“resulta extremadamente necesario disolver la ilusión dramática que se propaga como un parásito, para no perder contacto con el fondo que ella recubre, con esa realidad elemental y pre-textual, con esa “preexistencia” escénica que es la materia prima de la escena”* (1986:16).

Para despojarnos de esta creación artificial Kantor decía que al entrar al teatro uno toma una responsabilidad total, que el drama es realidad, todo lo que sucede en el drama es verdadero y serio, el drama no tiene que “pasar” en el escenario, sino “suceder”, desarrollarse ante los ojos del espectador

porque, además, el espectador no puede sentir que hay detrás una maquinación y una elaboración previa (2004). En este suceder del drama teatral, -del debate- necesariamente tiene que estar el contraste, el conflicto. De ahí su esencia. Precisamente, los contrastes, como ya dijimos, en principio incapaces de una coexistencia pacífica, relacionados entre sí por la fuerza, son los únicos que pueden crear en ese proceso un nuevo valor: El conjunto, indispensable para que una obra de arte -un debate diríamos nosotros- tome cuerpo.

En todo este desarrollo como es lógico nos surgen interrogantes *¿Será posible una propuesta que genere posibilidades de nuevos hallazgos, inesperados por nosotros, animándose a “jugar” con los contrarios? ¿Cómo será pensar todo lo contrario a lo que pensamos y no descartarlo ni desmerecerlo? ¿Será posible aplicar esta lógica a los rituales judiciales?*

Al seguir la propuesta de Kantor la disposición a la negación, la resistencia, la inversión, la negociación y la insatisfacción constituirían entonces herramientas que facilitan el hallazgo más que las certezas probatorias propias de un debate. Pensar entonces el debate bajo esta perspectiva nos invita a la construcción de una lógica diversa y plural, con límites difusos y bordes quebradizos que nos permitan regresar, dudar, sentirnos incómodos, satisfacernos por un momento, volver a cuestionar y cuestionarnos, para que lo inesperado aparezca, para que la indagación produzca finalmente elucidación.

Por otra parte, la utilización del *contraste*, podría definirse en una primera aproximación como oposición, contraposición o diferencia notable que existe entre personas o cosas. El mundo pictórico entiende que el contraste se produce cuando en una composición los colores no tienen nada en común. Y este “nada en común” podría ser utilizado también para pensar la problematización de otra manera; para producir este “choque” que propone Kantor entre elementos de distinto origen y que parecen ilógicos porque carecen de conexión racional, pero justamente son los elementos que permitirán armar esta nueva lógica.

Dentro de su novedosa y creativa filosofía artística Tadeusz Kantor mucha veces hacía referencia a su teatro y su método teatral como “el teatro de la muerte”, y aunque en la actualidad sabemos muy bien que al menos en lo inmediato de las sociedades contemporáneas el teatro y, menos aún, el ritual judicial no van a morir, si es necesario al menos empezar a eliminar esas formas arcaicas y preestablecidas que quitan lugar a la catarsis dramática y que contribuyen tan solo al sostenimiento de una estética obsoleta que nada aporta al conflicto y a sus contrastes, es decir a la necesidad de dramatización que es la esencia de la representación. En palabras de Kantor *reducir a cero en la práctica cotidiana significa negación y destrucción. El arte puede llevar al resultado inverso. Reducir a cero, nivelar, aniquilar fenómenos,*

sucesos, accidentes, es quitarles el peso de las prácticas cotidianas, permitirles que se muden en materia escénica libre de tomar forma (2004:20).

Si entendemos que Kantor definía al teatro como una actividad que *se sitúa en las fronteras extremas de la vida, allí donde las categorías o los conceptos de la vida pierden su razón y significado: donde la locura, la fiebre, la histeria, el delirio, la alucinación son las últimas trincheras de la vida, y que la acción ya la encontraréis en escena porque ella ya no existe se trata de un viaje hacia el pasado, hacia los abismos de nuestra memoria, hacia el tiempo que ya se ha ido y que por ritos sociales que debemos cumplir no deja de atraernos (1986:51)*, entenderemos mucho más las riquezas del método de este autor para traspolarlas a nuestro ritual judicial.

En este punto resulta necesario terminar de hablar del método de Kantor con uno de sus escritos sobre la prisión que de manera artística y sabia nuclea todo lo que vinimos desarrollando. *La prisión./Esta noción y su realización perfecta,/minuciosa y universalmente reflejada/en el curso de la historia de la humanidad,/ es una “obra” incuestionable/del hombre y de la civilización // El hecho de que esté dirigida contra el hombre,/ de que constituya el mecanismo de una violencia brutal/hacia/el espíritu libre del hombre,/ sigue siendo unos de los absurdos más espantosos/que pueblan/la historia,/ esta famosa “magistral vitae” // Dejemos pues a la historia/hacer justicia/y fallar la sentencia condenatoria y ocupémonos de su aspecto/ontológico/y...escatológico. // La prisión.../ una palabra difícil de pronunciar.../ Hay en ella algo de definitivo./ Como si hubiera ocurrido algo que nada, ni nadie puede borrar... // ...La puerta de la prisión se cerró tras él.../ Como en el cementerio/ante la tumba abierta/donde penetra la muerte.../Dentro de un instante los sepultureros habrán terminado su trabajo.../Los vivos permanecerán todavía un largo rato.../Como si no pudieran aceptar la idea/de que le dejan/”ahí”/solo,/increíblemente solo.../Permanecen/impotentes y sin fuerza/al borde/de algo/que no se puede tocar ni nombrar.../El que ya está del “otro lado”/inicia/su camino.../Lo recorrerá/solo/infinitamente pobre,/ abandonado,/ sin poder contar más que consigo mismo.../el sigue/aquel camino vacío y terrorífico/ sin meta y sin esperanza.../ Y lo único que existe es esa archa...// ...Una vez más descubro/aquella fuerza maldita/mezclada con locura/que, gracias a un delito,/una negociación/y únicamente/gracias a eso,/es capaz/ de transmitir/como un grito trágico,/la manifestación más dramática del arte y la libertad! // La prisión.../ noción/ separada de la vida por una barrera inaccesible,/no-humana/imposible y tan extraña/que/ -admitamos esta posibilidad blasfema-/pueda encontrarse/ en algún lugar, en las encrucijadas más alejadas,/con.../una obra de arte.../...Valerse de*

esta noción despiadada/como señal de creación de una obra de arte/puede parecer desmoralizador o inmoral./Mejor!/Solamente esto demuestra/que hemos elegido el buen camino (Cracovia, 1984).

IV. Una riqueza encubierta: Jerzy Grotowski y su teatro pobre

*Cruzar fronteras entre el tú y el yo.
Encontrar un lugar en que una comunión
resulte posible.*

Hacia un teatro pobre, Jerzy Grotowski

Jerzy Grotowski nació en 1933 en Rzeszów, Polonia y con el método teatral que supo desarrollar se constituyó en una de las más destacadas figuras del teatro de vanguardia del siglo XX.

Durante el desarrollo de su carrera como dramaturgo y como teórico teatral atravesó por diferentes etapas -el arte como representación, el parateatro que desembocó en el teatro de las fuentes y el drama objetivo-. Finalmente, publicó un libro que la primera edición española vio la luz en 1970, titulado “Hacia un teatro pobre”. Este texto se constituyó en una de sus obras más transitadas y accesibles de la que vamos a tomar su método y determinados conceptos que pretendemos explicitar.

Grotowski partía de la base de entender que el actor es el único elemento sin el cual el teatro no puede existir (el teatro puede existir sin vestuario o escenario, sin música sin luces y aun sin texto) pero no sin actor. En sus palabras, *“en primer lugar tratamos de eliminar el eclecticismo, intentamos rechazar la concepción de que el teatro es un complejo de disciplinas. En segundo lugar, nuestras producciones son investigaciones minuciosas de la relación que se establece entre el actor y el público. En suma, consideramos que el aspecto medular del arte teatral es la técnica escénica y personal del actor. El nuestro no intenta ser un método deductivo de técnicas coleccionadas: todo se concentra en un esfuerzo por lograr la “madurez” del actor que se expresa a través de una tensión elevada al extremo, de una desnudez total, de una exposición absoluta de su propia intimidad. El actor debe entregarse totalmente; es una técnica del “trance” y de la integración de todas las potencias psíquicas y corporales del actor, que emergen de la capa más íntima de su ser y de su instinto, y que surgen de una especie de: ‘transiluminación’. Por eso en nuestro teatro educar a un actor no significa enseñarle algo; tratamos de eliminar la resistencia de un organismo a los procesos psíquicos y corporales del actor”* (2009:9/10).¹²

¹² Grotowski (2009:39) en su texto también expresa que *“el teatro pobre no le ofrece al actor la posibilidad de un éxito diario. Desafía la concepción burguesa de un estándar de la vida, propone la sustitución de una riqueza material por la riqueza moral que es su principal objetivo en la vida”*.

Se puede definir la vía utilizada por Grotowski para causar el efecto deseado como una vía negativa, es decir no como una serie de habilidades, sino como la erradicación de bloqueos. Su resultado básico es que el actor se libere y sus impulsos y sus reacciones exteriores se vuelvan uno: El cuerpo desaparece y el espectador sólo ve una serie de impulsos visibles. Así es como su teatro existe sin maquillaje, sin vestuarios especiales, sin escenografía, sin un espacio separado para la representación (escenario), sin iluminación, sin efectos de sonido etc., pero no puede existir sin la relación actor-espectador, en la que se establece la comunión perceptual, directa y “viva”. Este “teatro sintético” es lo que Grotowski entiende como el teatro contemporáneo y que titula como el teatro rico, rico en defectos o, antes bien, el tránsito hacia un teatro pobre.

Grotowski creaba sus espectáculos en espacio muy reducidos y ubicaba a los espectadores muy cerca de los actores, a la vez que buscaba generar en el espectador una sensación de incomodidad, quizás, semejante a la que se experimenta cuando se transgrede el orden socialmente aceptado.

Su arte, tomando el concepto desarrollado por Peter Brook lo logra entender como un “arte como vehículo”, como vehículo de indagación, de búsqueda del ser, concepto que ha influido también en la antropología posmoderna, entendiéndose así como un arte que logra vencer la fugacidad del arte escénico y, en este aspecto, logra trascender. En el arte como vehículo no hablamos de representación, tampoco de actor sino más bien de *Performer*. El *Performer* es el hombre en acción, un estado del ser.

Con este breve paneo de su método de trabajo ya observamos que son muchas las enseñanzas que podemos tomar de su obra a fin de incorporarlas a nuestro ritual judicial, en el que por lo general lejos se está de darse la comunión que pretende Grotowski entre el público y el actor y, menos aún, las formas tendencialmente pobre que propone. Más bien allí nos encontramos, ante todo, con un actor protagonista -imputado- que curiosamente es el que menos libreto tiene y cuya condición resulta extremadamente pobre, puesto que hasta puede llegar a la representación escénica sin libertad. También, por otra parte, todas las formas rituales y sacramentales que revisten el debate y que abundan en utilería más que en acción lejos están de poder materializar su teatro pobre.

Al seguir la perspectiva del teatro de Grotowski se puede observar que al actor-imputado se lo utiliza tanto que se explotan todos sus sentimientos y se colocan todas sus emociones al extremo, puesto que es el único que puede salir en una situación distinta a la que entró a la representación. Durante el rito se logra fragmentar/dividir su cuerpo para castigarlo y encerrarlo luego de la sentencia. Él es el único que en el rito está decididamente poniendo su cuerpo, sus atributos, su soberanía como persona. A él lo

trascienden la vestimenta, la escenografía y el público con el que nunca logra, obviamente, la comunión deseada por Grotowski.

Además, la representación no se detiene cuando él quiera, ni cuando más lo necesite. Está presente en el escenario pero no tiene un manejo del espacio, los otros actores son los que le dicen donde y cuando se tiene que sentar, y hasta qué tiene que decir, cuando debe aparecer en la escena frente al tribunal y cuando al costado, al lado de su abogado defensor.

El público, cuando existe, lejos de la comunión deseada se queda con la imagen de ese actor pobre, carente, que actúa porque los demás montaron su propia representación, que actúa como último recurso porque no sabe donde sigue su vida luego de que la audiencia termina.

Grotowski con frecuencia pronunciaba una frase: *“se trata de ir más allá de lo establecido, de lo ya articulado, eso es el arte. El arte siempre ha sido el esfuerzo de confrontarse con la insuficiencia”*. Sin duda, de su método teatral despojado de elementos innecesarios y rituales para lograr la catarsis en escena podemos tomar varios puntos. Por ejemplo, léase en nuestra disciplina a esos elementos innecesarios y rituales como el uso de determinada ropa, el uso de ciertas formas rituales para abrir y cerrar el debate, las formas de dirigirse a las partes, la disposición de las ubicaciones, etc. Es que la lucidez de esta frase y de su teatro pobre nos deja abierto el camino para que podamos importar gran parte de su metodología a nuestro ritual judicial, y así confrontarlo o contraponerlo una vez más al uso de las insuficientes prácticas preestablecidas.

Durante muchos años en Europa Grotowski montó como director una versión de “El príncipe constante” de Calderón de la Barca. En esa obra las acciones parecían referirse a situaciones reconocibles pero recreadas según un lenguaje altamente metafórico. Sin ir más lejos en las primeras secuencias se asistía a la castración de un personaje que se resistía a aceptar las imposiciones de una autoritaria corte real. La historia que el espectáculo ofrecía al espectador era narrada no sólo por el discurso hablado sino, y principalmente, por los lenguajes no verbales: la gestualidad, la proxemia, los sonidos inarticulados, etc. Las situaciones planteadas eran situaciones límites, los conflictos de orden superior. Un príncipe cristiano elegía morir para salvar el destino religioso de todo un pueblo y reivindicar así el derecho del hombre de vivir de acuerdo con sus ideas y sentimientos. En la resistencia pasiva se veía una forma de enfrentar la intolerancia y la violencia autoritaria. Con esta obra se puede vislumbrar, a mi criterio, de manera clara lo necesario que resulta el arte para entender mejor situaciones o rituales de la vida social, ya que ficción y verdad muchas veces lejos están de resultar contrapuestos.

A través del análisis de su obra y su método se puede entender como aún en la actualidad nuestro ritual resulta ser rico en defectos y paradójicamente muy poco pobre en el sentido que nos enseña Grotowski, concepto que es necesario advertir sino deseamos mantener las prácticas rellenas de escenografía con utilería vana y formas sacramentales.

En noviembre de 1971, Jerzy Grotowski visitó la Argentina en el marco de un festival de teatro que se organizaba ese año. Su presencia pasó casi inadvertida. Sin embargo, en un reportaje que dio para el diario *La Opinión* supo expresar: *no se si este festival es falso. Seguramente lo es. Pero vengo de un país lejano, situado a miles y miles de kilómetros. Suspendí mi trabajo cinco días, rechacé una invitación a Nueva York y otra de París, No cobro nada por venir aquí. Vine aquí porque creo que soy más necesario entre ustedes que en los Estados Unidos o Francia. Algo comprendo de las convulsiones sociales en América Latina. ¿Me pagó el viaje un festival burgués? Está bien. Pero la táctica empieza cuando la utilizo para comunicarme con ustedes.*¹³ De esta frase han transcurrido 47 años, pese a lo cual las fórmulas preestablecidas del ritual judicial se mantienen tal cual como fueron creadas.

V. Actuar más que dirigir: Konstantin Stanislavski y su método interpretativo

Si todo el objeto del teatro hubiera sido proporcionar entretenimiento, no habría válido la pena quizá dedicarle tanto trabajo. El teatro es el arte de reflejar la vida aunque unos pocos lo puedan ver.

El arte escénico, Konstantin Stanislavski.

Konstantin Stanislavski nació en Moscú en 1863 y fue un actor, director escénico y pedagogo teatral. Cuando se trasladó a Francia para trabajar en los negocios de su padre conoció a un actor polaco a punto de retirarse llamado Stanislavski y de allí adoptó ese seudónimo para trabajar en el arte, su nombre real era, en verdad, Konstantin Serguéievich Alekséyev.

Stanislavski estaba obsesionado con que los actores sean dueños de su arte plenamente, y así comenzó la búsqueda de un sistema de actuación para ayudar a los actores a lograr este cometido. Para esto lo primero que hizo fue alejarse de las formas clásicas y tradicionales que sostenían al teatro hasta ese momento. Fundó una compañía teatral que pretendía elevar el nivel del mayormente superficial teatro

¹³ Diario *La Opinión*, Buenos Aires, 5 de noviembre de 1971, p. 21. Extraído de Cuadernos del Picadero n° 5, Presencia de Jerzy Grotowski, artículo “Grotowski en la Argentina: una revolución anunciada” de Ana Seoane p. 27.

ruso de ese entonces. Para eliminar los malos hábitos fuertemente arraigados en los actores y elevar su dignidad profesional aumentó considerablemente el número de ensayos y redujo los estrenos.

El mismo Stanislavski años después definió los presupuestos teóricos de la nueva compañía de la siguiente forma: *nuestro programa era revolucionario; nos rebelamos contra el antiguo estilo interpretativo, la afectación y el falso patetismo, contra la declamación y la exageración bohemia, contra el erróneo convencionalismo de la puesta en escena y en los decorados, contra el star-sistem, que arruina el conjunto, y la mediocridad del repertorio* (2007). Su reforma escénica es tan significativa que no se limitó al arte dramático, sino que sus efectos llegaron a la ópera y al ballet.

Uno de los conceptos más importantes de Stanislavski a mi entender era que él consideraba que el arte era un modo de servir al pueblo. No en vano en sus obras intentaba reflejar de forma sencilla y expresiva “la vida del ser humano” obteniendo ese fin a través del arte.

Su “método” o “sistema” de actuación se sostenía en base a un gran número de principios que lo constituían de los cuales vamos a tomar solo algunos a fin de relacionarlos con el ritual judicial. Lo esencial que debía existir en este método era un sentido de verdad que permita diferenciar entre lo orgánico y lo natural.

Stanislavski también plasmó la necesidad de trabajar, de exprimir el texto del libreto, de desmenuzarlo, desarrollando así la habilidad de descubrir el sentido social, político y artístico del texto, viendo que esas ideas formaban parte y estaban contenidas en la actuación. Para esto también se hacía necesario luchar contra las palabras ampulosas, saber escuchar las réplicas, hablar siempre con naturalidad y sinceridad.

En el mismo sentido, establecía que se hacía necesario que todos los actores y además los espectadores puedan asimilar el complejo comportamiento psicofísico del actor en escena, así es como cada palabra del texto, cada suceso, cada hecho debía ser objetos de análisis.

Finalmente, y en referencia a las variaciones de espacio-tiempo Stanislavski expresaba que es muy importante percibir a qué tempo-ritmo va la función, puesto que cada situación dependiendo de los cambios exige un tempo-ritmo diferente, y parte de escoger el tempo-ritmo exacto deviene en que los sentimientos y las vivencias adecuadas surjan por sí mismas, de forma natural.

De estas máximas propuestas por Stanislavski podemos esbozar que, en nuestro ritual judicial, a fin de la construcción de esa verdad formal requerida como forma de paliar la imposible reconstrucción “real” de un suceso pasado, mínimamente debemos poder distinguir o descartar lo superfluo de la esencia misma del debate, el decorado de la actuación, las formas rituales por sobre las actitudes y

comportamientos concretos, y para esto se hace extremadamente necesario destruir los formalismos y las palabras ampulosas, para saber escuchar las réplicas y las contrarréplicas. Sentir que eso sucede en escena con un lenguaje claro y comprensible para todos.

Stanislavski también nos enseña que el texto, -el caso, el hecho del juzgamiento en nuestro paralelismo con el ritual-, si se lo pretende reconstruir aunque sea de una manera formal también hay que saber deconstruirlo, exprimirlo, desmenuzarlo, escuchar que se esconde atrás de cada una de las percepciones de las personas que estuvieron presentes en el lugar de los hechos, que existe atrás de cada una de las pericias efectuadas y así... Para todo esto, resulta necesario que cada situación, que cada suceso que se genere en la representación, que cada palabra pueda ser objeto de análisis. Es decir que de la representación devenga el resultado y no que el mismo se encuentre prefijado de antemano.

Las variaciones tempo-espaciales al momento de llevar a cabo la representación del ritual judicial también resultan esenciales, máxime si se tiene en cuenta que la representación es con el fin de decidir una cuestión de tiempo y espacio determinado.

Finalmente, no me parece un tema menor para relacionar la función social que este autor le daba al arte, puesto que conforme su método el arte debía ser considerado como una forma de servir al pueblo. En este sentido, la posibilidad de publicidad en el debate junto a la oralidad no es más que una garantía de transparencias en el enjuiciamiento criminal que permite controlar la razonabilidad de los actos de los poderes públicos, a la vez que devuelve al pueblo su poder originario aunque, obviamente, el afianzamiento de un juicio por jurados en todo el territorio de la república lograría el cumplimiento de esta función sobremanera.

Stanislavski dejó dicho que *la profesión conlleva al continuo movimiento, a la continua investigación, es por eso que, desde entonces, se sabe que esta profesión es un estar empezando continuo... cómo la vida misma* (2007). Por eso, una vez más si observamos las estáticas prácticas del ritual judicial vemos que de la metodología y enseñanzas de Stanislavski aún tenemos mucho para aprender.

VI. Conclusiones

Siempre es menester acudir también a las ficciones.

Enrique Mari.

Tal como se pudo observar, a lo largo de este trabajo se pretendió demostrar que los conceptos de verdad y ficción no son conceptos opuestos. Como bien expresaba Marí haciendo referencia a filósofos como Kant o Hume, *la imaginación no siempre es la libre fantasía descontrolada que afecta solamente en el plano de lo emotivo, sino que también juega un plano importante en la adquisición de conocimiento* (2002). Es así como, desde las más remotas de las sociedades civiles, los distintos regímenes históricos se vieron en la necesidad de justificar el poder que detentaban, apelando para ello, entre otros medios, a las ficciones. Asimismo, las ficciones están hoy presentes en todos los campos del conocimiento científico, sin ir más lejos el derecho está plagado de conceptos de ficción como Marí nos enseñó. Ficciones tales como el contrato social, la igualdad ante la ley, el buen padre de familia, etc. También como ya mencionamos en el texto las propias normas jurídicas destinadas a regular la vida social suelen contener innumerables ficciones.

Si partimos de la base que el arte y el derecho comparten un puente que las vincula: *La ficción*, no estaríamos tan lejos de hacer el camino inverso, es decir no darle una importancia extrema a las ficciones ya existentes en el mundo jurídico y reparar más en las enseñanzas de, por ejemplo, unos teóricos teatrales del siglo XX para lograr así el cumplimiento de un doble fin: Erradicar las arcanas y preestablecidas prácticas rituales y burocráticas del juicio por un lado y, por otro, pero al mismo tiempo, contribuir a la conformación de prácticas más democráticas. Esto último implica trabajar con lo social construyéndolo, y para ello no hay que situarnos en el lugar de donde queremos salir, sino más bien ser protagonistas de la historia que pretendemos cambiar.

Por otra parte, si entendemos como con lucidez sostuvo ya hace varios años Edmundo Hendler que *el enjuiciamiento es una representación escénica que se desarrolla en el marco del sistema penal* (1989:3), su realización tiene rasgos evidentes de teatralidad a la vez que es la materialización de una ficción, por lo que el debate es un proceso de escenificación dramática que se erige como ritual judicial, ritual que aunque pueda dar lugar a la improvisación se mantiene fiel a ciertas reglas que son, precisamente, las que constituyen lo que hay en él de ritual.

Así, como bien sostiene Eugenio Barba en su “Tratado de la Antropología Teatral” *la historia de la cultura muestra que cada vez que se avanza en territorios pocos explorados, al comienzo abundan imágenes, términos metafóricos y evocativos, invenciones lingüísticas etc., pero al poco tiempo ellas se sedimentan en convenciones compartidas por un número cada vez mayor de personas y parecen indicar ya cosas bien precisas y prefijadas. Los lenguajes personales se convierten en lenguajes de trabajo y estos a la vez en cotidianos* (1994:71). Esto es lo que me lleva a pensar que necesitamos no quedarnos en

el análisis interno del debate a través de las reglas del derecho si realmente queremos desacralizarlo de determinadas prácticas rituales que entorpecen o, cuanto menos, dificultan los procesos democráticos.

Antes de concluir, cabe preguntarse por qué pasan las sociedades y los tiempos y aún en la era de la electrónica y de la informática el arte teatral sigue existiendo y, la mayoría de las veces, forma parte de una cuestión pública y hasta política. En este mismo sentido, no es menor notar que, incluso en sociedades que tienen un alto nivel de pobreza se destinan desde el mismo aparato estatal gran cantidad de presupuesto a la actividad teatral. Creo que este fenómeno se puede entender si comprendemos que, en primer lugar, el espectáculo teatral apela a la memoria viva del espectador, no es un museo, es una metamorfosis constante. Es en el arte teatral donde hay muchísimo y muy sofisticado conocimiento, además que se hace necesaria también la existencia de ficción para conocer y para transpolar. No en vano Duvignaud (1970:16 y 24) entendía que *el teatro es un arte, una manifestación social. Es el arte más comprometido de todos con la trama viviente de la experiencia colectiva, el más sensible a las convulsiones que desgarran una vida social en permanente estado de revolución (...) Nosotros no comprendemos el sentido de los comportamientos no humanos sino en el momento en que ellos se teatralizan. Nuestra propia existencia, o digamos más bien la de la cultura, es una representación teatralizada de los instintos y de las pulsiones. Es decir, el dinamismo de las sociedades se expresa por medio de una puesta en escena que reúne a los principales papeles sociales.*

Tampoco podemos olvidar que, de acuerdo con estas enseñanzas hace más de 30 años, cuando Grotowski dirigió *Fedra* de Racine en Río de Janeiro supo expresar: *El escenario era pobre: en el suelo, pieles de vaca, y alrededor, bambúes. Antes de comenzar el espectáculo, dije a mis actores: “Ahora acaba nuestra ficción cotidiana. Cuando crucemos esos bambúes, allá en el escenario, ninguno tendrá derecho a mentir. El teatro es la verdad escondida”.*

Ahora bien, más allá de estas reflexiones lo cierto es que, el arte puede ser entendido como representación en donde la sede del montaje está en el espectador, o también y como bien lo definió Peter Brook¹⁴ como vehículo, vehículo de indagación, de búsqueda del ser. A través del arte como vehículo, el hombre puede acceder a otro nivel de comprensión de los fenómenos sociales y así contribuir a modificarlos o, cuanto menos, a advertir sus problemáticas de antemano. Esta advertencia leída comprometidamente puede generar algún nivel de cambio. Creo que salir de nuestra disciplina de penalistas para advertir ciertas realidades de nuestra ciencia es un paso importante en el camino. De otra

¹⁴ El término “el arte como vehículo” fue usado por primera vez en una conferencia de Peter Brook, realizada en 1987 en Florencia, en donde el director inglés comentaba la investigación del *workcenter*. Brook veía en el trabajo que allí se realizaba la actualización de algo que existió antes, pero que había sido olvidado. Es que, entre los vehículos que permitían al hombre acceder a otro nivel y cumplir en el universo una función más justa, existe este medio de comprensión que es el arte dramático en todas sus formas.

forma no hacemos más que autotraicionarnos reproduciendo de mil maneras diferentes las mismas lógicas arcaicas que ya están agotadas y fracasadas hace tiempo. Por ello, se pretendió advertir las lógicas del ritual judicial a la luz de tres autores teatrales que si bien son contemporáneos tienen diferentes teorías de la representación.

Advertir desde la distancia -otras disciplinas- también nos marca el camino a seguir en nuestros objetivos. No en vano el buen viajero se detiene cada tanto, una vez detenido observa con su lente las posibles alternativas de caminos que se le presentan, evalúa, reflexiona decide y sigue caminando.

William Thomas decía que “*si los hombres definen ciertas situaciones como reales, las mismas serán reales en sus consecuencias*”. Por ello, y como el castigo es la expresión de violencia del Estado moderno (Bergalli, 2003:355), no nos queda más que intentar democratizar esta construcción de imposición del castigo que supimos construir y conseguir en las sociedades.

De seguro restan conclusiones, y ellas serán producto de un trabajo más amplio y profundizado. También, más allá de quien lo escribe, restan aquellas que el lector pueda elaborar.

Bibliografía

- AA.VV. (2008): *Cultura política, integración de la diversidad e identidades sociales*, coordinación a cargo de Marcela Gómez Sollano, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- AA.VV. (2005): Presencia de Jerzy Grotowski, Cuadernos de Picadero. Cuaderno n° 5 Instituto Nacional del Teatro, marzo 2005.
- AA.VV. (1983): *El pensamiento criminológico I, Un análisis crítico*, obra dirigida por Roberto Bergalli y Juan Bustos Ramírez, Bogotá, Editorial Temis.
- AA.VV. (2008): *Violencia penal y sistema organizado*, Roberto Bergalli, Iñaky Rivera Beiras y Gabriel Bombini compiladores, Buenos Aires, editores del puerto.
- ABUÍN GONZÁLEZ, Ángel (1997): *El narrador en el teatro*, Santiago de Compostela, Servicio de publicaciones e intercambio científico.
- ANITUA, Gabriel (2009): “El enfoque cultural y la comprensión del sistema penal en su integridad”. En: *La cultura penal*, homenaje al Profesor Edmundo S. Hendler, Buenos Aires, editores del Puerto, pp. 27/50.
- ANITUA, Gabriel (2005): *Historias de los pensamientos criminológicos*, Buenos Aires, Editores del puerto.

-
- ANITUA, Gabriel (2003): *Justicia penal pública. Un estudio a partir del principio de publicidad de los juicios penales*, Buenos Aires, Editores del Puerto.
 - ANIYAR de CASTRO, Lola (2010): *Criminología de los Derechos Humanos, Criminología Axiológica como Política Criminal*, Buenos Aires, Editores del puerto.
 - BARBA, Eugenio (1994): *Tratado de antropología teatral*, Buenos Aires, Catálogos.
 - BATY, G. y CHAVANCE, R. (1996): *El arte teatral*, México, segunda edición, primera reimpresión, Fondo de Cultura Económica.
 - BERGALLI, Roberto y MARTYNIUK, Claudio (compiladores) (2003): *Filosofía, política, derecho. Homenaje a Enrique Marí*, Buenos Aires, Prometeo.
 - BERGALLI, Roberto (2003) (coordinador y colaborador): *Sistema penal y problemas sociales*, Valencia, Tirant Lo Blanch.
 - BERGALLI, Roberto (1998) *¿De cuál derecho y de que control social se habla?*, Universidad de Barcelona, publicado en la página www.ub.es
 - BERLANGA SÁNCHEZ, Antonio; HOYOS, Flor. (2013). *Mediación comunitaria y policial*, Valencia, Alfa Delta Digital.
 - BUSTOS RAMÍREZ, Juan (1983): “Criminología y evolución de las ideas sociales”. En: AA.VV. *El pensamiento criminológico I, Un análisis crítico*, obra dirigida por Roberto Bergalli y Juan Bustos Ramírez, Bogotá, Editorial Temis, pp. 27/48.
 - CABALLERO, Juan José: “La interacción social en Goffman”, publicado en Reis (Revista española de investigaciones sociológicas) disponible en sitio web: http://www.reis.cis.es/REIS/PDF/REIS_083_06.pdf; fecha de última consulta 17-12-2018.
 - CARBALLEDA, Alfredo J.M. (2008): *Los cuerpos fragmentados. La intervención de lo social en los escenarios de la exclusión y el desencanto*, Buenos Aires, primera edición, Paidós.
 - CASTEL, Robert (2009): *La metamorfosis de la cuestión social. Una crónica del asalariado*, Buenos Aires, primera edición argentina, quinta reimpresión. Paidós.
 - CHRISTIE, Nils (1992): *Los conflictos como pertenencia. De los delitos y las víctimas*, Buenos Aires, Ad-Hoc.
 - DOWNES, David y ROCK, Paul (2011): *Sociología de la desviación*, Barcelona, Gedisa.
 - DUVERGER, Maurice (1972): *Sociología política*, Barcelona, tercera edición, ediciones Ariel.
 - DUVIGNAUD, Jean (1970): *Espectáculo y Sociedad. Del teatro al happening: función de lo imaginario en la sociedad*, Caracas, Tiempo Nuevo.

-
- FERRAJOLI, Luigi (2009): *Paradigmas de la democracia constitucional*, Buenos Aires, Ediar.
 - FERRAJOLI, Luigi (2008): *Democracia y garantismo*, Madrid, Editorial Trotta.
 - FOUCAULT, Michel (2001): *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, Buenos Aires, trigésimoprimer edición en español, siglo XXI editores.
 - FREUD, Sigmund (1987): *El malestar en la cultura*, Madrid, tercera edición, Alianza.
 - GARAPON, Antoine (1997): *Juez y democracia. Una reflexión muy actual*, Madrid, Flor de Viento.
 - GARLAND, David (2005): *La cultura del control, Crimen y orden social en la sociedad contemporánea*, Barcelona, Gedisa.
 - GARLAND, David (1999): *Castigo y sociedad moderna. Un estudio de teoría social*, México, Siglo XXI editores.
 - GOFFMAN, Erving (1997): *La presentación de la persona en la vida cotidiana*, Buenos Aires, Amorrortu, (trads. H. Torres Perrón y F. Setaro).
 - GOFFMAN, Erving (2003): *Estigma. La identidad deteriorada*, Madrid, primera edición, novena reimpresión, Amorrortu editores.
 - GOFFMAN, Erving (2006): *Frame Analysis. Los marcos de la experiencia*, Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas, Editores Siglo XXI de España.
 - GOFFMAN, Erving (2009): *Internados. Ensayo sobre la situación social de los enfermos mentales*, Buenos Aires, segunda edición, primera reimpresión, Amorrortu.
 - GUARDIA, Lucas (2007): Ficción y realidad del principio de publicidad del juicio (La imaginación al derrumbe de la verdad), publicado en revista Lecciones y Ensayos N° 83 y disponible en sitio web: <http://www.derecho.uba.ar/publicaciones>; fecha de última consulta 17-12-2018.
 - GROTOWSKI, Jerzy (2009): *Hacia un teatro pobre*, Buenos Aires, vigésimo quinta reimpresión, siglo XXI editores.
 - HASSEMER, Winfried (1984): *Fundamentos del derecho penal*, Barcelona, Bosch.
 - HENDLER, Edmundo (2009): *Las raíces arcaicas del derecho penal*, Buenos Aires, Editores del Puerto.
 - HENDLER, Edmundo (1995): *Enjuiciamiento penal y conflictividad social*, en Maier, Julio y Binder, Alberto (comps.) *El derecho penal hoy. Homenaje al Prof. David Baigún*, Buenos Aires, editores del Puerto.
 - HENDLER, Edmundo (1989): “Teatralidad y enjuiciamiento oral”, en Revista Jurídica La Ley, Suplemento Actualidad, Buenos Aires, Argentina, 11 de mayo de 1989.

-
- HULSMAN, Louk: “El paradigma abolicionista”, disponible en sitio web: http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:w7Sl_6VEfWsj:www.defensapublica.org.ar/JURISDICCIONAL/Doctrina/Articulo_el_paradigma_abolicionista_hulsman.doc+&cd=1&hl=es&ct=clnk&gl=ar, fecha de última consulta 17-12-2018.
 - JANKILEVICH, Ángel (1996): *Teoría pura de la comunicación social. El mensaje de la libertad*, Buenos Aires, Ediciones Gama.
 - KANTOR, Tadeusz (2004): *El teatro de la muerte*, Buenos Aires, ediciones de la flor.
 - KANTOR, Tadeusz (2010): *La clase muerta; Wielopole, Wielopole*, Barcelona, Alba.
 - KANTOR, Tadeusz (1986): *Que revienten los artistas*, El Público, periódico mensual de teatro, Centro de documentación teatral, Madrid.
 - KROTZ, Esteban (2001): *Antropología jurídica. Perspectivas socioculturales en el estudio del derecho*, Barcelona, Anthropos.
 - LEVI, STRAUSS, Claude (1964): *El pensamiento salvaje*, México, s/editorial.
 - MALINOWSKI, Bronislaw (1973): *Crimen y costumbre en la sociedad salvaje*, Barcelona, cuarta edición, Ediciones Ariel.
 - MARÍ, Enrique (2002): *Teoría de las ficciones*, Buenos Aires, Eudeba.
 - MARINA, José Antonio (2008): *La pasión del poder. Teoría y práctica de la dominación*, Barcelona, Anagrama.
 - NIZET, Jean y RIGAUX, Natalie (2006): *La sociología de Erving Goffman*, s/lugar, Melusina colección circular.
 - NUSSBAUM, Martha (1995): *Justicia poética*, Buenos Aires, editorial Andrés Bello.
 - NUSSBAUM, Martha (1995): *La fragilidad del bien: Fortuna y ética en la tragedia y en la filosofía griega*, s/lugar, Machado grupo de distribución, colección la balsa de medusa
 - SORIANO, Ramón (1997): *Sociología del Derecho*, Barcelona, ediciones Ariel.
 - STANISLAVSKI, Konstantin (2007): *El arte escénico*, Buenos Aires, decimonovena edición en español, siglo XXI editores.
 - TEDESCO, Ignacio (2007): *El acusado en el ritual judicial. Ficción e imagen cultural*, Buenos Aires, editores del puerto.
 - TELLO, Nerio y RAVASSI, Alejandro (2006): *Historia del teatro desde sus orígenes hasta el siglo XXI*, Buenos Aires, Editorial Era naciente.

- TERAN LOMAS Roberto A.M. (1971): *Las raíces del derecho penal en la sociedad primitiva*, Buenos Aires, s/editorial.
- VINYAMATA, Eduard (2004) *Conflictología*, Barcelona, Ariel.