

# The Acting of the Law

Universidad Nacional Autónoma de México

Law, in its structure and from its first conformation, shares the same matrix with theater. Elements such as representation, spectacle, storytelling and actions are constitutive of both subjects, which makes law an eminently fictitious practice. This becomes evident in the case of Jorge Mateluna, former member of the patriotic front Manuel Rodríguez, who was arrested and sentenced to 16 years in prison for a crime he did not commit, a case denounced in the play *Mateluna* by Chilean playwright Guillermo Calderón, staging that, when compared to the legal case, reveals the theatrical and fictitious nature of law.

En la novela, *La maravillosa aventura*, de Pitigrilli, un hombre llamado Nicolas Flamel es condenado injustamente a diez años de prisión por un delito que no cometió. Luego que la magistratura responsable reabriera su caso habiendo cumplido casi completamente su condena, se le retiran los cargos y, como acto de reparación, el Estado le ofrece una cuantiosa cantidad de dinero, además de honores y disculpas públicas que rechaza a cambio de una solicitud que le parece justa: “—Pido a la sociedad que me tuvo encarcelado durante diez años, autorización para cometer delitos por un importe de diez años de reclusión” (24). Si bien sus argumentos son considerados obscenos y casi ridículos por parte de los presentes en la ceremonia, su capacidad oratoria logra convencer a la mayoría de los magistrados, poniendo sobre la mesa la fragilidad del discurso jurídico en la toma de decisiones. “No es todo. Para cada crimen mío quiero un proceso regular, de modo que en todo momento sepa cuál es el activo de mi cuenta corriente” (26), concluye Flamel. Y es que el argumento que esgrime es bastante convincente, mientras que ha cumplido una pena de cárcel al puesto de otro hombre siendo él inocente, ¿por qué no podría ser exculpado de crímenes o delitos futuros habiendo ya ‘pagado’ por ellos?

A través de la solicitud, el protagonista de la novela se dispone a jugar las reglas del juego de la ley. Éstas, que están escritas y determinadas *a priori* por jurisprudentes y un personal especializado, se ven remecidas de su lógica causal, modificándose frente a un argumento razonable, puesto que, si el derecho existe, ¿no es para implementar la justicia? De ese modo, grácil y locuaz, Flamel logra alterar el orden del procedimiento jurídico, por el cual a una determinada causa le es atribuida un efecto condenatorio específico, invirtiendo el proceso. Sin embargo, como podría suponerse, su intención no es jugar de justiciero adoptando un papel en la dramaturgia de la ley para convertirse en el protagonista de increíbles transgresiones a la misma; de hecho, por los delitos menores que comete defendiendo causas nobles, ni siquiera se le imputa debido a la concesión de indulto por parte de las personas involucradas en los mismos, motivo que lo impulsa a renunciar a su impunidad frente a la norma; su intención, más bien, consiste en demostrar que la ley tiene un juego y que, como tal, opera mediante una lógica propia.

Si bien la crítica de Pitigrilli responde al contexto de mediados del siglo XX, su relato no deja de iluminar una lectura contemporánea en la que el juego del derecho se vislumbra desde diferentes perspectivas. Una de éstas es que tanto el proceso judicial, como toda su normatividad implican necesariamente una convención de la cual se hace parte gracias a la lógica de la norma, o lo que es igual, la cognición de la ley -que Aldo Schiavone denominará “cognición del derecho”, o más tempranamente “cognición del*lus*”-, que determina los procedimientos, así como también la realidad que tipifica.

Otra perspectiva que se desprende de la anterior es que, más allá de estar sometidos a este juego

desde que nacemos -momento en el cual la ley nos considera personas-, hasta que morimos -por ley definido como el fin de la persona-, su juego o realización se hace efectiva mediante la *actuación*. Es decir, el derecho provee escenarios y normas posibles para que las personas *actuemos* no sólo ciertos procedimientos, sino también el comportamiento esperado por los valores establecidos por la sociedad y resguardados por el derecho.

Por lo que el derecho, tanto como facultad, cuanto por disciplina, aparece como un gran tablero de juego que tipifica un sinnúmero de actuaciones, llámesele procedimientos, que deben *actuarse* para que tengan lugar *en* la realidad.

Un caso aún paradigmático de lo anterior se presenta en la famosa novela de Franz Kafka, *El proceso*. En ella, el señor K. es detenido sin razones aparentes. Él mismo desconoce los motivos que abren en su contra un proceso al cual desde un inicio se subsume. No intenta atribuirle un sentido, tampoco intercede por su libertad, ya que él mismo se considera inocente de un acto que no sabe por qué está teniendo lugar. Sin embargo, todos los demás personajes *actúan* el proceso en su contra, aun sin conocerse los motivos que lo impulsan. De modo que el universo del señor K. lo hace culpable no porque haya realmente una causa, sino porque la ley prevé que la haya, y al igual que en el caso de Flamel, una vez que existe, una vez que están puestas las reglas del juego, debe haber un culpable, debe existir un jugador. De modo que en *El proceso* los personajes reaccionan *como si* hubiera algo por lo cual acusar al señor K., y ese es el juego magistral del derecho, que juzga en prejuicio, y lo hace a través de una actuación que se espectaculariza por los ciudadanos que, como en el caso del protagonista de Kafka, forman su cotidianidad, pues sus vecinos, compañeros de trabajo y familiares ponen en escena *su* proceso.

Problemas literarios como éstos impulsaron el surgimiento del *Law and Literature movement*, corriente de estudio abocada a la investigación de la relación entre literatura y derecho, que caracterizó novelas que abordaran temáticas relacionadas al derecho, hasta fundar en los años setenta un movimiento *avant la lettre*. Si bien inicialmente los trabajos estaban abocados al análisis del derecho *en la* literatura, posteriormente se difundió también el estudio del derecho *como* literatura, hasta su desarrollo último en lo que se conoce como derecho *de la* literatura. La mirada que subyace a estas tres vertientes del movimiento, como mencionan Manuel de Jiménez y Rafael Caballero, provienen de una matriz compartida, pues, el “derecho es entendido como disciplina, norma escrita, razonamiento jurídico y fenómeno cultural y la literatura al igual se refiere a la narrativa, la poesía y el teatro” (48), de modo que la relación entre ambos está fundada principalmente sobre el lenguaje escrito, la palabra, el texto, el discurso, la narración, por lo que en última instancia, el trabajo analítico se centra, por decir de algún modo, sobre el borde de la letra. Aunque la explicación de Jiménez y Caballero sobre el surgimiento y desarrollo del movimiento sea precisa y clara, no deja de impresionar la falta de rigor en la que incurren cuando integran el teatro, en vez de la dramaturgia, dentro de la categoría literaria. Aunque esta falta no nos debería extrañar, pues, como señala José Luis García Barrientos, aún hoy,<sup>2</sup> cuando los estudios teatrales han logrado independizarse de los estudios literarios, la tradición teórica perpetúa el prejuicio sobre el teatro como una disciplina supeditada al texto (19), sin considerarla como una práctica independiente relacionada, más bien, al cuerpo, al espacio, la materialidad de los objetos, etcétera.

Sin embargo, a partir de esta interesante falta se releva una perspectiva que, al considerar el teatro como un discurso literario, el mismo movimiento *Law and Literature* no ha visualizado, pero que Peter Goodrich anunciaba ya en 2009 cuando publicaba su importante ensayo “*Screening law*”, en el cual explicita la estrecha relación entre teatro y derecho, familiaridad sumamente presente y que no compite sólo o precisamente en el ámbito de lo escritural, discursivo y/o textual.

En los dos ejemplos tomados de las novelas antes citadas, lo que se revela, como mencioné en un inicio, es que el derecho tiene un juego. A la estructura por él propuesta subyace una cognición, un procedimiento que debe *actuarse* y que a su vez se *representa*. Por tanto, el derecho requiere de la *teatralidad* para existir, desarrollarse y operar en el mundo, performándola a su modo, un modo que nunca deja de recordar su procedencia (en tanto por teatro se entienda una práctica

relacionada a la representación, la actuación y la espectacularidad).

Esta idea podría saber a comida recalentada si traemos a la palestra visiones como las de Calderón de la Barca, quien en el siglo XVII ya se refería al mundo como un gran teatro, o las de George Balandier, quien hace notar la profunda raíz teatral en la base de nuestras relaciones sociales, porque, como él mismo señalaba, si el teatro se impone “[...] es porque es a través suyo que se otorga prevalencia a los códigos, símbolos y ritos, así como a todos los imperativos desde los que la tradición configura las conductas” (163), favoreciéndose, así, la espectacularidad del poder, entre otras cosas. Sin embargo, constatar la similitud entre el teatro y el derecho no parece tan sencillo como asimilar estas lecturas, a pesar de que las prácticas teatrales del derecho sean evidentes.

Si a lo anterior incorporamos además la tesis de Erving Goffman, quien traslada la tríada actuante, receptor, espectador, observada de la práctica teatral y su mecanismo escénico, a las relaciones sociales, podríamos comprender que el derecho no sólo interpreta un papel más en la *sociedad del espectáculo*, consolidándose como superestructura a través de símbolos, acciones y procedimientos teatrales; sino que además actúa *como si* no lo hiciera, es decir, que utiliza todos los medios del teatro para existir al mismo tiempo que esconde su ficcionalidad. Como diría Erving Goffman, “utiliza una fachada social que tiende a la institucionalización para adoptar una significación específica” (39), que determina cuál ha de ser el comportamiento que debe tener en tanto rol y modelo de realidad, a través de mecanismos propios del teatro y, por tanto, de la ficción.

En esto consiste precisamente la actuación del derecho. No es evidente en el tejido de nuestras relaciones porque su dramaturgia de acciones está escrita de modo tal que la norma se percibe dentro del modelo de mundo real, en vez del modelo de mundo ficcional al cual pertenece por convención el teatro.

El presente artículo propone una perspectiva que propicie el entendimiento del derecho en los términos arriba expuestos. Se presenta una lectura del derecho que puede influir en el campo de los estudios teatrales, literarios y culturales, con el fin de reconocer un área que trasciende el marco de la letra para posicionarse como un espectáculo de su propia ficción. Para ello se aborda un caso paradigmático que reúne teatro y derecho, realidad y ficción, que corresponde al montaje policial realizado contra Jorge Mateluna, ex miembro del movimiento revolucionario Frente Patriótico Manuel Rodríguez (fpmr),<sup>3</sup> que el día de hoy cumple una condena de más de siete años de presidio, caso que se denuncia en la obra *Mateluna*, de Guillermo Calderón.

## La prerrogativa de la Ley

El 31 de octubre de 2014, el Primer Tribunal Oral en lo Penal de Santiago condenó injustamente a Jorge Mateluna a dieciséis años de presidio, señalándolo responsable de los delitos de tenencia y porte de armas de uso bélico, receptación y robo a mano armada con intimidación de la sucursal del banco Santander ubicado en la comuna de Pudahuel, Región Metropolitana. Hechos perpetrados el 17 de junio de 2013 a las 09:30 horas (según [Resolución judicial, 30 enero 2015](#)). Quienes no conocen al implicado se preguntarán ¿quién es Jorge Mateluna y por qué fue condenado injustamente?

Lo cierto es que la pregunta ¿quién es Jorge Mateluna? supone un problema del que no podemos desentendernos, pues la interrogante no se dirige precisamente a conocer, ni a saber quién es él, Jorge Mateluna, sino más bien, como precisa Jacques Derrida, a un tercero que juzga (9). Así, la pregunta por el nombre, conlleva un prejuicio del que debemos prevenirnos, porque sin antes incluso determinar los medios o criterios a través de los cuales vamos a interrogarnos acerca de Jorge, sujeto que, dicho sea de paso, no conocemos, lo identificamos de manera categórica. Como señala Derrida, “[...] lo implico en una escena de instrucción hacia la cual se precipitarían, si no lo hubieran hecho ya, movimientos diversos de enunciación prestos a decir para saber o traicionar, desvelar o desenmascarar, acusar o abogar, defender o ilustrar, renunciar o denunciar hasta la propia instrucción en una declaración de no-lugar” (10). Entonces, la interrogante funciona como

un título que se refiere a un hombre que no conocemos, pero prejuzgamos sin lugar, ni referencia. A eso Derrida le llama “declaración de no lugar”.

Lo que subyace a esta declaración se hace visible en lo que sigue de la conferencia *Prejuzgados. Ante la ley*, en la cual Derrida enseña cómo la ley tiene la capacidad de implementarse ocultando sus propias condiciones. Es decir, que puede juzgar, sin saber cómo, ni por qué, gracias a que invoca una ficción de origen que la faculta para preservar y fortalecer su prerrogativa normativa sobre el mundo mediante un ejercicio autorreferencial, como explicaré más adelante. De este modo, oculta el misterio que le otorga su poder. Para dar cuenta de esta práctica del derecho, y específicamente de la ley, Derrida pone de ejemplo el nombre o título de la conferencia y señala cómo la relación entre el nombre y el contenido de un texto, así como del título con la ley de propiedad intelectual, implican la sumisión de la literatura al derecho, a través de los mismos medios de la literatura. Por lo que aquí la operación del derecho consiste en realizar un montaje de sus capacidades, empleando la materialidad de otras disciplinas con el fin de someterlas a su arbitrio; definiendo qué es cada cosa y cómo actúan en función de la realidad, gracias a su capacidad de aventajar, de realizar un prejuicio, pre-delimitando su campo de acción, pre-condicionando todo frente a lo cual se anteponga, y ocultando la referencia. Así realiza su declaración sin lugar.

De modo que, en el caso de Jorge Mateluna, la pregunta por su identidad involuntariamente opera como un prejuicio en función del nombre. La escena de instrucción hacia la cual nos dirigimos al referirnos a un objeto o sujeto, dando por contenida su constitución en el nombre, dando por sentado qué es y qué tiene ([Derrida: 11](#)), sin lugar, sin referencia conceptual o deíctica, es la de un juicio. Dicho de otra manera, el prejuicio sobre el nombre implica necesariamente un juicio. Así, la pregunta nos interpela a saber quién es el implicado, y ahora también, ¿qué hizo?, y estas interrogantes reabren el caso incluso con el sujeto ausente. Como señalaría Derrida, la pregunta nos posiciona “Ante la ley”, instalándonos en un tribunal simbólico sin habérselo propuesto, en un juicio que comenzó sin previo aviso, que nos remonta incluso, al momento antes que hubiere tenido lugar el verdadero juicio que lo sentenció a cumplir todavía hoy una condena injusta.

Ahora bien, como enfatiza Derrida, si la interrogante nos pone en un juicio, es porque reemplaza de manera categórica la pregunta ¿cómo juzgar? Al momento de preguntarnos por el nombre, el acercamiento al portador es decisivo, puesto que presupone un procedimiento cognitivo que implica al sujeto en cuestión en un (pre)juicio sostenido por quién se interroga, sin que el interpelado sepa cómo será juzgado y mucho menos por qué. Lo que conlleva, en última instancia, que el cómo juzgar se realiza en el momento mismo del juicio, y no antes, nunca antes. Así, el juicio sucede en el prejuicio, que es también perjuicio sobre la cosa o persona en cuestión.

El argumento sobre el nombre le permite a Derrida dar cuenta de las operaciones lingüísticas de las que el derecho se ase, sustentado en su facultad nominativa y denominativa, para anticipar un juicio sin que se sepa cuándo, ni cómo está teniendo lugar, como propone el autor. Esa sería la función paradójica del título, puesto que “con motivo de la posición que ocupa y del contexto que estructura, un título es a la vez el nombre propio del discurso o de la obra que intitula, y el nombre de aquello de lo que habla o trata la obra” ([10-11](#)). En ese sentido, el procedimiento del juicio, y en este caso también del derecho, presupone la prerrogativa del nombre sobre el sujeto, del lenguaje por sobre el nombre del sujeto, y del derecho sobre el lenguaje que nombra y denomina al sujeto. A pesar de que el lenguaje anteceda al derecho.

Lo anterior puede constatarse al observar la relación de la ley con el nombre que la intitula, por ejemplo, en el 2° artículo del Código Civil de Chile: “La ley es una declaración de la voluntad soberana que, manifestada en la forma prescrita por la Constitución, manda, prohíbe o permite” ([2](#)), antecedido por el título “De la ley”. Aquí la ley esgrime una doble referencialidad difícil de buscar, pues, por una parte, es nominativa de sus funciones gracias al lenguaje que la intitula, y, por otra, ello le permite denominarse a sí misma autoconstituyéndose. Dicho de otro modo, la ley (auto)nominada, se denomina a sí misma para mandar, ordenar y permitir, facultad que tiene sobre

el lenguaje, el nombre y el hombre (en nuestro caso, Jorge Mateluna).

Ésta es una de las tantas relaciones que sostienen nombre y ley. Otro elemento de análisis es el hecho de que el nombre se refiera a una persona<sup>4</sup> natural o jurídica,<sup>5</sup> con lo cual ésta se inscribe en derecho gracias a su nombre.<sup>6</sup> En el caso de las personas naturales, el nombre intitula, registra, marca y señala nuestra identidad al momento de nuestro nacimiento. Nos adscribe a derechos y garantías constitucionales ya sea como seres humanos o civiles. Lo que, en consecuencia, no nos asegura únicamente la correspondencia entre nuestro nombre y nuestra identidad, sino que, además, nos proporciona una voluntad de derecho contenida en el principio de autonomía de la voluntad<sup>7</sup> sobre la cual se basa el Código Civil.

Otra relación entre nombre y ley se observa, por ejemplo, en el procedimiento de control de identidad por parte de agentes del Estado, que tiene la facultad de aplicar sobre personas naturales. El artículo 85 del Código Procesal Penal regula este acto, señalando que la policía podrá realizar un control de identidad sin orden de la fiscalía “[...] de cualquier persona en los casos fundados, en que, según las circunstancias, estimaren que *existen indicios* de que ella hubiere cometido o intentado cometer un crimen, simple delito o falta, de que se dispusiere a cometerlo; de que pudiese suministrar informaciones útiles para la indagación de un crimen, simple delito o falta [...]” (39: **énfasis agregado**), etc. Aquí la ley no se intitula, puesto que se facultó de antemano para mandar, ordenar y permitir. Pero da pleno derecho a la policía de prejuiciar en su *representación*, el nombre del sujeto cuya identificación es requerida, y, además, le otorga el derecho de realizar un juicio sobre el prejuicio, es decir *sobre los indicios* que consideran existen para identificar a un sujeto, como es el caso que nos convoca.<sup>8</sup>

Por consiguiente, el control de identidad supone el derecho de la ley al prejuicio sobre Jorge Mateluna o cualquier otro sujeto, aun cuando el artículo 86, “Derechos de la persona sujeta a control de identidad” (40), da claves para actuar frente al prejuicio.<sup>9</sup> En definitiva, aun cuando la ley y el nombre tengan ambos función de título, la ley se impone sobre el nombre. La ley es el antetítulo del nombre del hombre. Es el nombre propio de la obra que intitula y también la obra. Por tanto, determina las actuaciones de los nombres, o personajes, para que actúen ciertos *actos*, operando como una dramaturgia de orden legislativo, escrita por jurisprudentes, para desenvolvemos en la trama del Estado y sus instituciones. Así, el control de identidad, el juicio oral, los procedimientos legales nos ponen ante un escenario que es exclusivo del derecho. Por lo que la ley funciona como la dramaturgia de los actos<sup>10</sup> que diversos actores pueden o, en su defecto deben, actuar en el nombre de la ley, aún sin estar necesariamente prevenidos de encontrarse “Ante la ley”. Así, la ley es una dramaturgia que intitula, denomina, crea, inicia y termina.<sup>11</sup>

Algo bastante sugerente que permite avalar esta perspectiva es el reiterado uso de las palabras *actuaciones*, *actores*, *escenario* y *actos* en los Códigos Penal, Civil, Procesal Penal, Procesal Civil y Orgánico de Tribunales de Chile, los cuales permiten describir el desempeño general de las acciones contenidas en la ley, que en adelante me remitiré a llamar *dramaturgia*. Cuando los códigos buscan describir la labor de jueces, abogados, policías, querellado o querellante, utilizan la palabra *actuación*, en vez de “trabajo” o “desempeño”. Por ejemplo, veamos el segundo párrafo del artículo 24 del Código Orgánico de Tribunales: “Lo dispuesto en el inciso anterior se aplicará a los juzgados dependientes de la Corte de Apelaciones de Santiago, respecto de las *actuaciones* que deban practicarse en el territorio de la Corte de Apelaciones de San Miguel y a los dependientes de esta última [...]” (171); aquí el inciso se refiere al desempeño de las personas que deben actuar bajo la dramaturgia y señala además su lugar de realización.

Otros ejemplos pueden leerse en los artículos 18, 19 y 27, referidos a las reglas generales del procedimiento de los tribunales de familia en el Código Orgánico de Tribunales, o en los artículos 62, 63, 64 -por nombrar sólo algunos-, que se refieren a las actuaciones judiciales contenidas en el Código Civil bajo el Título VII “De las actuaciones judiciales” (14).

Valdría la pena contar minuciosamente la cantidad de veces que estas palabras aparecen en los

códigos, sin embargo, aun sin obtener su número, en la lectura de estos textos se verifica la importancia del uso de la palabra *actuación* para referir las acciones específicas de los *actos* jurídicos. Por lo que la *actuación* vendría a denominar lo específico del derecho, aun cuando es un término propio del teatro. En ese sentido, la dramaturgia requiere de la representación de los abogados, que representan a su vez a los litigantes, ante los jueces que encarnan la justicia, para efectuar y actuar las acciones contenidas en la ley; lo que de alguna manera denota cierta (in)subordinación a lo teatral, y por consiguiente a lo ficticio. Ahora bien, antes de referirme a este punto y a lo que en última instancia denomino *la actuación del derecho*, es menester que nos adentremos en la ficción de los actos jurídicos y las actuaciones judiciales, a través de las preguntas que nos dispuso frente a la ley, ¿quién es Jorge Mateluna? y ¿qué hizo?, para que nos estemos preguntando quién es.

## El montaje

Según la dramaturgia del control de identidad dispuesta por el artículo 85, antes citado, en esta obra actúa la policía. Estamos en el primer acto de la obra, que de ahora en adelante llamaré montaje. Estamos prevenidos. Sabemos que el montaje en el que se interroga por la identidad de Jorge Mateluna, lo somete a una causa anticipada, a un prejuicio en juicio, que en nuestro caso no inicia con la lectura de estas páginas, sino con el asalto a la sucursal de un banco el diecisiete de junio del año 2013. Procederé a relatar los hechos contenidos en la resolución del caso, que resume las actuaciones realizadas en las audiencias de juicio oral que dieron lugar al no lugar de la pregunta ¿quién es Jorge Mateluna?

Los antecedentes que maneja la policía al momento de la detención del implicado señalan que Jorge Mateluna es un ex frentista.<sup>12</sup> La policía detiene a Jorge en las inmediaciones de un robo, registrado por las cámaras de seguridad instaladas en la sucursal del banco asaltado y presentadas en la audiencia de formalización. Las cámaras muestran que alrededor de las 9:15 horas del día señalado, tres asaltantes enmascarados y con armas de fuego ingresaron al banco Santander, logrando sustraer una suma aproximada de sesenta y cuatro millones de pesos chilenos, comprendidas las monedas, además de cerca de ocho mil dólares ([Resolución, 30 de enero de 2015](#)).

Entre los testigos que estaban al interior del banco al momento del asalto figuraba un policía de apellido Marchant, que se encontraba realizando un depósito: “Dicho funcionario quiso sacar en ese contexto su arma de servicio cuando fue sorprendido por sus atacantes y le fue quitada su arma de servicio, una pt Taurus, serie 72047, conjuntamente con su billetera, al cual lo esposaron con sus propios elementos” ([Resolución, 30 de enero de 2015](#)), según señala el fallo. Mientras se estaba desarrollando el asalto, la alarma del banco se activa enviando una señal a la central de carabineros. La patrulla SIP que aguardaba al mismo Marchant recibe la alerta. Juan Carneyro y Carlos Rozas, carabineros que se encontraban al interior del vehículo, declararon en tribunales que:

[...] vieron pasadas las 09:30 horas, tras oír las claves 6 de asalto y 13 de robo por CENCO [Central de Comunicaciones de Carabineros], salir por la puerta frente a la cual se encontraban estacionados, a tres sujetos armados sumamente arropados, de colores oscuros, como trajes térmicos, corpulentos, con sus rostros cubiertos, huyendo del lugar con un saco blanco conteniendo el botín del atraco [...] ([Resolución, 30 de enero de 2015](#)).

Tras lo cual, Marchant abandona la sucursal con el fin de advertir a sus colegas, pero es seguido por un trabajador del banco que lo detiene con el fin de evitar un ataque por parte de los asaltantes. Carneyro y Rozas creyeron que el hombre que lo seguía lo traía como rehén. Ese breve

lapsus de tiempo aventaja a Alejandro, Martín y René, los asaltantes, quienes logran subirse a una camioneta Toyota color blanco, Modelo Rav 4, robada, que los aguardaba en la entrada de una carretera cercana. Así, los cuatro sujetos se dan a la fuga iniciándose así una persecución. “Muy pronto apareció detrás de ellos un carro con Carabineros de la SIP [Sección de Investigaciones Policiales] que los alcanzó en la rotonda Enea” ([Resolución, 30 de enero de 2015](#)), resume la defensa de los acusados. La patrulla SIP los persigue sin perderlos de vista. Cuando llegan a Río Clarillo, se produce un primer enfrentamiento de balas. “El tal Martín repelía a los policías con un arma calibre 38” ([Resolución, 30 de enero de 2015](#)), continúa la defensa. “Esto determinó, de inmediato, el uso de parte de ellos de sus revólveres Taurus de servicio, pt 17, como el que le robaron a Marchant” ([Resolución, 30 de enero de 2015](#)), señala el testimonio de un carabinero. El enfrenamiento hiere a uno de los asaltantes y da en los neumáticos de la SIP complicando su marcha de velocidad ([Resolución, 30 de enero de 2015](#)). Se unen a la persecución diversas patrullas avisadas y coordinadas por CENCO. A la altura de la calle Salar de Atacama, tiene lugar la segunda balacera, “[...] los sujetos en su estampida rompieron el parabrisas trasero de la camioneta y apoyando un fusil de guerra, armamento largo, tipo ametralladora” ([Resolución, 30 de enero de 2015](#)), dispararon contra los carabineros, inhabilitando los neumáticos de la patrulla que los perseguía.

En eso, el sargento 1° de Carabineros Patricio Freire Bustos, junto a Jorge Ortega, quienes patrullaban a 3-4 minutos de la dirección del banco Santander de Vespucio 1309 ([Resolución, 30 de enero de 2015](#)), son requeridos por CENCO para participar del operativo, siendo informados de las características del vehículo empleado para la escapatoria. Freire y Ortega se suman a la búsqueda de los asaltantes a los que vieron por primera vez cuando el vehículo encargado por robo pasó velozmente, señala la resolución. Afirman que “nunca los perdieron de vista”, manteniéndose “siempre en contacto visual”.

Impedidos para continuar la huida con los neumáticos baleados, los asaltantes huyen a pie. Freire y Ortega “expresan que vieron al minuto, prácticamente, desde 25 a 30 metros, descender de la Rav 4, por la puerta trasera, costado derecho, a un sujeto del mismo que resultó ser Jorge Mateluna Rojas en calle Carmen, pasado Patricio Edwards” ([Resolución, de 30 enero de 2015](#)), en pleno centro de Santiago. Los carabineros sostienen haber perseguido a Mateluna desde que se bajó de la camioneta, después de lo cual se desprendió de un chaleco antibalas y una capucha, y posteriormente fue aprehendido:

Éste fue detenido en Cienfuegos con Gastón Pascal y despojado de especies como el celular 82180747 marca Nokia, una tarjeta bips! 13144517 y de la cédula de identidad a su nombre, todo lo cual fue llevado a la 26° Comisaría luego de su detención en *flagrancia*, así como su cédula de identidad a nombre de Jorge Mauricio Mateluna Rojas N° 12.652.434-K ([Resolución, 30 de enero de 2015](#)).

Como vemos, Freire y Ortega dicen haber encontrado a Jorge en *flagrancia*, lo que les habría permitido actuar en conformidad con la dramaturgia del artículo 83, “Actuaciones de la policía sin orden previa”, del Código Procesal Penal. Actuación, como ya sabemos, en perjuicio y perjuicio del afectado.

Aquí termina el montaje de la policía presentado, actuado y defendido por el fiscal Jorge Morales, uno de los protagonistas de las audiencias, que tuvieron diversas representaciones ante tribunales, a saber, la instancia de deliberación actuada el 31 de octubre de 2014, la instancia de apelación al fallo del 30 de enero de 2015 y la última instancia de revisión presentada el 27 de diciembre de 2018. Todas las cuales denegaron revertir la sentencia de Jorge Mateluna.

## Mateluna inocente

La noticia de la detención de Mateluna tuvo gran alcance mediático por las diversas irregularidades que se transparentaron posteriormente al fallo del Primer tribunal de Juicio Oral en lo Penal de Santiago, en la [causa Rit 154-2014](#),<sup>13</sup> que de manera unánime condenó a René Sanhueza, Alejandro Astorga y Jorge Mateluna, este último a dieciséis años de cárcel.

En una nota periodística de *Chilevisión noticias*, se muestra cómo la causa motivó diversas muestras de apoyo por parte de la ciudadanía, promoviendo incluso la solicitud de un indulto presidencial de Michelle Bachelet que el ministro de Justicia, en ese entonces, Jaime Campos, no quiso firmar.

Los antecedentes que revelan los vicios del juicio no se remiten únicamente al montaje de la detención y al relato ficticio de la policía. Existe múltiple evidencia que exculpa a Mateluna y gran parte de ésta se presenta en la obra *Mateluna*, de Guillermo Calderón.

Como cuenta Andrea Giadach,<sup>14</sup> actriz de la obra, el trabajo nace a partir de una invitación al dramaturgo por parte del Teatro Hau de Berlín, con el fin de conmemorar los cien años del natalicio de Peter Weiss. Al ser convocado, comenta Giadach, Calderón sintió la urgencia de hacer un ejercicio crítico que pusiera en valor la resistencia de Jorge Mateluna a través de la valoración de un sujeto que había luchado contra la Alemania nazi. Por otro lado, la motivación de poner en obra el caso provenía también del vínculo afectivo que la compañía sostenía con Mateluna desde que en 2012, junto a otros ex frentistas, contribuyó en el proceso creativo de *Escuela*, obra que enseñaba cómo eran las escuelas de guerrilla urbana durante los años ochenta en Chile y su lucha contra la dictadura de Pinochet. Hacer este ejercicio de traducción del contexto europeo a la situación de Mateluna no sólo suponía una oportunidad para hablar del caso y denunciar las injusticias en él cometidas, sino que, además, era un desafío político y estético para referirse a la realidad desde la ficción ([Martínez: 42](#)).

La obra se divide en dos actos. No tiene personajes. Son seis los intérpretes que ponen a disposición sus propios nombres como portavoces de los diálogos. El primer acto inicia con un breve relato de cómo y por qué el elenco conoció a Mateluna, seguido de un extracto de la obra *Escuela* en que Andrea Giadach lo representa haciendo una bomba. Luego le sigue Francisca, quien comenta al público que cuando el elenco se enteró de la detención, estaban de gira fuera de Chile. Para entonces, volver a presentar la obra para la compañía suponía una contradicción moral que los impulsó a la realización de otros trabajos que les permitieran hablar del caso.

Esta introducción da paso a un juego de ficciones en el que se plantean tres obras que la compañía supuestamente habría montado para abordar el tema. Aquí, los actores mezclan su trayectoria como compañía con obras inexistentes, cuyos extractos son reconstituidos en el primer acto. La primera de éstas, *Vaca*, pone en escena a un grupo de guerrilleros que se reúne para confeccionar una bomba de ruido. Pero, como cuenta Francisca, la propuesta escénica fracasa porque la bomba, destinada a generar estupor y no muertes, explota, y este acto no le significa a la compañía conocer mejor a Mateluna, ni menos explicar su relación con la violencia.

Después de esa primera experiencia, los actores comentan la realización de un segundo intento para “no matar a Jorge”. Así, se aventuran con *Comunicado*, registro audiovisual subido a *YouTube*, en el que un grupo guerrillero anuncia el abandono de las armas y la renuncia a la violencia para terminar con la guerra. Se justifican en que “El enemigo se ganó el corazón del pueblo. Además, ya no existen las condiciones objetivas para el surgimiento de una verdadera lucha revolucionaria” (29). Sin embargo, los guerrilleros mueren sin poder defenderse de un ataque militar. Motivo por el cual la segunda propuesta también fracasa y con ello el intento de defender la lucha no violenta. “Este video fue un completo fracaso. Porque por segunda vez habíamos matado a Jorge Mateluna. Quisimos pacificarlo a la fuerza. Pero pacificarlo es traicionarlo. Porque Jorge es inseparable de su acto de violencia. Del fusil de guerra” (31), explica Francisca.

De esta manera, la compañía se apresta a realizar un último intento. Como las apuestas anteriores no le habían permitido presentar a Jorge Mateluna en todas sus dimensiones, debían buscar un relato que posibilitara acercarlo a otro mundo, con el fin de trasladar, más bien, nuestra percepción de Jorge a un contexto donde la resistencia fuera incuestionable ([Calderón: 31](#)). Así, deciden situarse en la resistencia antifascista europea entre los años treinta y cuarenta, montando *Estética*, adaptación de la novela *La estética de la resistencia* de Peter Weiss. Este trabajo funciona, ya que les permite presentar a Jorge sin volverlo inocuo, sin despersonalizarlo, sin restarle su lado humano y político. Culmina entonces el primer acto que sirve como preámbulo de “La historia oficial”, segunda parte de la obra.

El segundo acto inicia con el relato de la visita a la cárcel de alta seguridad de parte de los actores, después de pasado un buen tiempo desde que se enteraran de la noticia del asalto. Francisca recrea el momento en que sucede el encuentro, y ello abre la revisión del montaje realizado por parte de la fiscalía, además de la revisión de las pruebas falsificadas en las audiencias en plena obra. La primera prueba que se presenta es el registro de las cámaras del banco, que muestra el ingreso de los tres hombres encapuchados y el posterior asalto. Pola, otra de las actrices, narra cada una de las acciones que se ven en el video,<sup>15</sup> comentadas en el fallo antes citado. Posteriormente se proyecta una reconstrucción audiovisual de la persecución de los asaltantes realizada por la compañía. Mientras se muestra el trayecto, Pola indica la cuadra en que, según la versión de carabineros, un hombre (Jorge Mateluna), vestido de negro se baja del vehículo y sale corriendo, despojándose de una capucha y un chaleco antibalas. Luego comenta: “Dicen que nunca lo pierden de vista. Dicen que lo ven cambiarse de ropa. Y que la bota en la calle” (37), entonces, Camila releva a Pola para relatar la versión de Jorge, contrarrestando la historia “oficial”. Si bien la obra no detalla todos los elementos que comentaré a continuación, sí señala que detienen a Jorge Mateluna por un control de identidad y no por una persecución en flagrancia, como testimonió Freire,<sup>16</sup> cuestión que se registra en la resolución.

El abogado de Mateluna defiende que “en esa ocasión él tomó desde su dirección en calle Condell 1415, en Providencia, concretamente en el paradero de calle Salvador, un micro del TranSantiago, la N° 508, hacia esa dirección de Pudahuel. Como no se ubica bien, se bajó en José Joaquín Pérez con calle Serrano, hacia San Pablo” ([Resolución, 30 de enero de 2015](#)). Al momento del asalto, Mateluna iba a presentar un proyecto cultural. De acuerdo con el testimonio de su cónyuge, Claudia Godoy “[...] iría sin cita previa a vender su proyecto a la Municipalidad de Pudahuel” ([Resolución, 30 de enero de 2015](#)), perdido, se bajó antes, caminó unas cuadras y les preguntó a unos transeúntes cómo dirigirse al municipio.<sup>17</sup> Pero:

En eso apareció un R.P. de Carabineros por su derecha cuando el conductor le preguntó que hacía y dónde vivía. Al contestarle que en Providencia, los dos Carabineros se bajaron del vehículo y le pidieron su cédula de identidad y cuando se disponía a ello, al levantar su mano, sacaron sus pistolas, lo apuntaron y lo detuvieron. Las personas que estaban en la calle y vieron esto, hizo que el hombre les preguntara por qué lo detenían. Por robo, les contestó Carabineros ([Resolución, 30 enero 2015](#)).

Según Mateluna, Freire y Ortega estaban patrullando en la zona donde él se encontraba cuando le solicitaron su cédula de identidad. Al realizar el control de identidad, a veinte cuadras del atraco de la sucursal del banco, el registro de antecedentes penales no señaló que el nombre del hombre Jorge Mateluna pertenecía al padre de dos hijos, con pareja y trabajo estable, que se desempeñaba como gestor cultural en una empresa familiar, amigo de personas vinculadas al mundo de las artes y la cultura del país. Tampoco que había abandonado la vía armada. El control de identidad indicó que el nombre inscrito en per(pre)juicio tenía antecedentes penales por haber sido parte del Frente

Patriótico Manuel Rodríguez en los años ochenta, que había cumplido una sentencia de doce años entre 1992 y 2004 por asaltar un supermercado, castigo por el cual había sido indultado en el gobierno de Ricardo Lagos. De modo que, como señala Francisca en *Mateluna*, al revisar su cédula, la policía tradujo su nombre en “Frentista. Guerrillero. Comunista. Revolucionario. Resistente. Veterano. Combatiente. Autónomo. Negro. codepu. Intocable. Joven. Hermano. Compañero. Veterano. Jorge Mateluna [y entonces gracias a su facultad *prejuiciadora* construyeron un montaje que lo ratificara]. Pero no tenemos pruebas. Bueno. Las inventamos. Somos la ley. Somos carabineros de Chile. Somos como los artistas. Podemos imaginar las pruebas” (38), poniendo en evidencia que la especificidad de la actuación de los agentes del Estado se arroga el conocimiento de la dramaturgia, que presupone la facultad del prejuicio sobre los nombres/personas.

Así el montaje de la policía tiene lugar debido a que sus testimonios son ratificados, a pesar de la no concordancia de las pruebas presentadas en el mismo juicio. Su actuación, permitida por la dramaturgia del control de identidad antes citada -apoyada en el artículo 129<sup>18</sup> del Código Procesal Penal, de acuerdo con las diversas hipótesis de la letra c<sup>19</sup> del artículo 130<sup>20</sup> del mismo código-, le habría, a su vez, permitido a la policía perpetrar el prejuicio desde el momento del control de identidad. De modo que la sentencia de Jorge, como señala el actor Daniel Alcaíno en una entrevista contenida en el documental *Mateluna inocente*,<sup>21</sup> nunca tuvo lugar realmente en tribunales, su condena fue efectuada por el general de carabineros Rodolfo Pacheco quien casi inmediatamente después del robo lo presentó ante la prensa como el autor de los hechos, declarando, “estos delincuentes de acuerdo a antecedentes penales y policiales que maneja carabineros, en los años noventa, habrían pertenecido a orgánicas subversivas” (*Documental Mateluna Inocente* 4:05-4:12),<sup>22</sup> sin peritaje alguno, sin debido proceso, sin pruebas reales, sin juicio justo; acusando a Jorge Mateluna de ser el único hombre en las inmediaciones del robo, a cuya identidad podía adjudicársele la manipulación de un M16, fusil ametrallador de tipo militar usado durante la fuga.

La obra también muestra otras pruebas adulteradas como, por ejemplo, el registro audiovisual de una rueda de reconocimiento en la que un testigo reconoce, entre cinco hombres, al número cinco como responsable del robo. Número que correspondía a Astorga. Sin embargo, en el informe entregado a la fiscalía por el policía a cargo figura Mateluna.<sup>23</sup> Camila muestra y comenta el video de la rueda de reconocimiento. Luego enseña la transcripción del audio del examen que el Juez le realiza al encargado de la rueda en un juicio posterior: “Juez: ¿Y el cinco quién es? / Capitán Muñoz: El señor Astorga / Juez: ¿Y usted qué puso en el informe? / Capitán Muñoz: Mateluna / Juez: ¿Y usted sabiendo que era Astorga por el número? / Capitán Muñoz: Fue un error” (39). Y con ello la obra termina.

Hay otros múltiples antecedentes que dan cuenta de la adulteración de pruebas por parte de carabineros que no se muestran en la obra y que tienen a Jorge cumpliendo un montaje de más de siete años de presidio. Por ejemplo, que en el video del asalto la persona que se dice es Mateluna viste chaqueta verde, mientras que el día del asalto Jorge vestía de negro, como señala el testimonio de su pareja. También, y esto sí es sorprendente, por su obliteración legal, que Sanhueza y Astorga, confesos del delito, testimonian que el tercer participante del asalto era un tal Martín. A pesar de ello, la fiscalía insistió que Martín era el apodo de Mateluna. Sumado a lo anterior, existe el relato de una testigo que cuenta que la patrulla que supuestamente nunca lo perdió de vista, se detuvo a consultarle si es que había visto a una persona bajarse de una camioneta y correr en dirección hacia donde se encontraba él. Por último, uno de los carabineros que incautó sus pertenencias, señaló haber solicitado al Metro de Santiago el informe de los trayectos de la tarjeta bip [tarjeta de transporte público] intestada a Jorge, no figurando el recorrido que él defiende, cuando ninguna tarjeta del transporte público tiene titular. Lamentablemente, el montaje que se le hizo a Jorge Mateluna se basa exclusivamente en el testimonio de carabineros,<sup>24</sup> lo cual tiene un valor probatorio muy difícil de revertir.

En consecuencia, el montaje que realizan los carabineros corresponde a la puesta en escena de las pruebas que pudieran confirmar la versión prejuzgada del general de carabineros, desplante

escénico que ejecutó ante la prensa, utilizando todos sus privilegios como *representante* de la ley para perpetrar su derecho sobre la construcción de la realidad, como veremos a continuación.

## La actuación del derecho

Si bien la dramaturgia determina los actores y las actuaciones que se actúan en un determinado marco, limen legal, escenario jurídico, las personas no están obligadas a actuar de un modo específico. La dramaturgia sugiere posibilidades e interpretaciones a los y las intervinientes de un acto u obra. Lo que proporciona a su vez múltiples desenlaces posibles dependiendo de las actuaciones en los juicios, la materia en la que los actos contenciosos tengan lugar, así como la interpretación de la ley.<sup>25</sup> De ahí que cada juicio puede convertirse en un verdadero y singular espectáculo. Por otro lado, un juicio oral emplea la *representación* como mecanismo, es decir, sucede gracias a los roles que los abogados ejercen en representación de los litigantes, facultados mediante un juramento, además de un patrocinio de poder que los legaliza a *actuar* ante tribunales, así como jueces que encarnan la justicia. Además, todo juicio ejerce el principio de Principio de inmediación, que se refiere a la necesidad de parte de los jueces de recoger el estado, el ánimo y la veracidad de los intervinientes al momento del juicio, con el fin de aplicar la norma habiendo percibido las vicisitudes del caso. También se encuentra el Principio de publicidad o Proceso público, es decir, la concurrencia a los actos procesales por agentes diversos de los que están directamente involucrados en el juicio, lo que hace de la práctica jurídica un espacio para la representación y la espectacularidad, elementos fundacionales del teatro.

Estas características, además de otras relacionadas con el tiempo, el vestuario, el relato, las recoge Alan Read en su texto *Theatre and Law*, para dar cuenta de la similitud entre teatro y derecho. Se podría señalar también la instancia de citación a la audiencia preparatoria como un acto teatral, puesto que se asemeja al trabajo de mesa de una obra de teatro. Aquí se estudia la obra, se conocen los antecedentes, se asignan los personajes, se afina el diseño, se visualiza la puesta en escena y sólo entonces el director tiene las herramientas para saber cómo dirigir la obra. En palabras jurídicas, corresponde a un procedimiento intermedio de carácter oral para preparar el juicio, fijándose su objeto y las pruebas a examinar (*Baytelman y Duce*), como una verdadera preparación escénica.

Existe una infinidad de otros elementos que permiten poner el derecho, el juicio y sus etapas preliminares en relación con el teatro. Por ejemplo, la participación de actores con roles definidos,<sup>26</sup> que varían dependiendo de la materia que se actúe, también las actuaciones que tienen lugar en cada tipo de juicio,<sup>27</sup> los actos iniciales que dan partida a la audiencia y todo su procedimiento. Pero tocar estos temas excede por mucho las posibilidades de este trabajo. Sin embargo, lo que se desprende de ello es que si el derecho se posiciona sobre el lenguaje, y así, sobre el nombre y el hombre, el teatro lo hace sobre el derecho. Es decir, el derecho se presenta ante el teatro. Nótese que la connotación de esta frase tiene mucho menos efecto que si se la invirtiera, para señalar que el teatro está ante el derecho, o ante la ley.

Ahora bien, que el derecho, o cualquier otra disciplina se presente ante al teatro ¿qué sentido puede tener? No parece más que una anécdota. La ficción parece inocua, no puede juzgar, no afecta (supuestamente) la realidad, no determina, ni manda, ni actúa sobre los cuerpos/nombres, nombres/personas, como sí lo hace el derecho. A lo más, la ficción puede subvertir su condición de *pseudos* por un lapsus de tiempo. De modo que una contienda que enjuicia al derecho de usufructuar del teatro por imponerse como realidad siendo una ficción, tiene todas las de perder. No obstante, quizá hacernos esta pregunta nos permita entender el sentido de la actuación del derecho.

Hasta ahora me he referido al derecho como un montaje. Esta connotación busca mostrar cómo el derecho se constituye como una forma de ficción, más allá de las ficciones jurídicas abordadas por algunos teóricos del derecho como *Alf Ross, Hans Kelsen, Lon L. Fuller*, entre otros. Desde esta perspectiva, la ficción del derecho se constituye mediante la *teatralidad*. Aquí la teatralidad es una

adjetivación que sirve para identificar un proceso que construye una forma de ficción mediante los instrumentos propios del teatro, a saber, la representación, la espectacularidad, la acción, la delimitación del espacio en función de lo anterior, entre otros elementos. Sólo que la conceptualización que empleo aquí, propuesta por Luis Abraham, incluye una cognición sobre los modelos de mundo real y ficcional. Es decir, que la teatralidad sería una interconectada relación entre lo que el espectador percibe frente a la obra, a la vez que 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. Idea que resulta sumamente interesante, pues, en otras palabras, afirma que mediante el ejercicio de la representación se pueden realizar acciones de transgresión que modifiquen los modelos de modelos de mundo ficcional y real. Capacidad tanto del teatro como del derecho.

Las ficciones jurídicas también se suman a una perspectiva de lo propiamente teatral. En el ensayo “Ficciones jurídicas”, Ross propone que la ficción en el derecho opera como un comportamiento cortés para hacer creer algo, un *como si* (121). El argumento sobre el cual se basa esta premisa, como señala Daniel Mendonça en la introducción al libro que lo publica en español, corresponde a un razonamiento analógico en el que se entiende un caso *como si* fuera otro. Al respecto, Mendonça precisa: “Una ficción sería una norma que prescribe que se considere como si no existiese una determinada situación, sino otra; como si existiese la situación ficticia y no la real” (11). Resulta curioso advertir que ambos autores se refieren al *como si* de la misma manera en que Konstantin Stanislavski, director de teatro y maestro del realismo ruso de principios del siglo XX, se refiere al *sí mágico*. En la introducción de su libro *El arte escénico*, David Magarshack explica: “El secreto de la poderosa influencia del ‘si’ reside en el hecho de que nunca se refiere a lo que existe realmente sino sólo a lo que podría haber sido «-si...» No afirma nada; simplemente supone” (35). De modo que el *como si* o *sí mágico* permite tanto a actores como jurisconsultos, visualizar las circunstancias<sup>28</sup> imaginarias para que una determinada acción tenga lugar para actuar, como si dicha situación existiera. En síntesis, para hacer verosímil la interpretación en un determinado marco ficticio o representación.

Para el derecho estas herramientas son sumamente útiles, como lo hace notar Juan Carlos Riofrío en su artículo [“Derecho, realidad y ficción. Posibilidades y límites”](#); por ejemplo, para actuar un juicio en el que se acuse a una persona jurídica de cometer un delito, se necesita bastante imaginación para condenar un concepto que reúne una idea de persona. Pero más sorprendente aún, es que ambas expresiones busquen delimitar el marco de acción de la práctica, reconocidamente ficticia.

En consecuencia, esta correlación muestra que el derecho, hábil en hacer *como si*, *actúa como si* no tuviera nada que ver con el teatro, cuando en realidad es y existe gracias a la teatralidad, porque *representa* la justicia, trabaja con el cuerpo como materialidad de su experiencia, actúa sus propios actos, escribe diálogos, realiza montajes y espectaculariza. Si desplazáramos la frontera de lo que se considera real y lo que se entiende por ficción desde [la perspectiva que Abraham nos ofrece para entender la teatralidad](#), obtendríamos una confusión total acerca de qué pertenece a cada modelo de mundo. Idea que puede verse reflejada en el caso de Jorge Mateluna y la obra que se le ha dedicado.

En la crítica escrita por Marietta Santi en el marco de la temporada de *Mateluna* en el Teatro de la Universidad Católica de Santiago en 2017, la periodista plantea que la obra “hace que la realidad entre de manera explícita a la ficción, haciendo que los límites se vuelvan difusos e incluso cuestionables” (§1). Hasta cierto punto, esta afirmación podría considerarse válida, si se entiende el derecho como parte de esa realidad que se incorpora a la ficción. Sin embargo, el registro de las actuaciones, la desdramatización de la puesta en escena, la cotidianeidad del vestuario, corresponden más bien a un gesto estético y político de parte de los creadores, para volcar la ficción al lugar donde está sucediendo: en el juicio, en los tribunales, bajo la tutela de la ley. Como señala Giadach en los comentarios posteriores a la función de Mayo Teatral, los actores no pueden

representar la realidad, la realidad es demasiado fuerte como para ser (re)presentada como ficción. Está siendo ya actuada y ficcionada por otro que es el derecho. Si bien durante la obra hay elementos de ficción, ésta sirve para proponer un marco, un modelo de mundo real -visto que el mundo real toma el lugar de la ficción- en el que Mateluna pueda ser reivindicado. Los únicos momentos de ficción en esta obra son un ejercicio de construcción de perspectivas dentro de las cuales, la lucha de Jorge, el nombre de Jorge, no está en prejuicio, no está ante la ley, no está en derecho, porque la única manera de hacerle justicia es presentando la realidad en el lugar de la ficción, invirtiendo los modelos propuestos.

Aquí la codificación de los mundos ficcionales y reales a los que se refiere Luis Abraham se hacen plausibles, entrecruzándose. La ficción permite a la audiencia evaluar que lo que concibe como realidad, a saber, el juicio, la sentencia, el derecho, es un verdadero montaje. El público es invitado entonces a invertir los códigos de realidad y ficción, teatro y derecho, y algo que seguramente contribuye a dicho propósito es que, a la salida del teatro, después de cada función, los familiares y amigos de Jorge realizaban una protesta. De modo que la realidad no entra en la ficción como propone Santi. Es la ficción la que entra a la realidad, o incluso, a la realidad que actúa como una forma de ficción.

En la puesta en relación de ambas formas de relatar el suceso, no sólo se observa cómo funcionan ambas disciplinas, sino que lo que diferencia el juego de cada una de ellas es quién posee la potestad normativa. Resulta casi inane señalar que la maniobra del teatro no pone en peligro nada. El escenario parece un espacio efímero. Lugar de ocio y descanso para un público que asiste después de haber realizado sus labores productivas. En cambio, el derecho sí afecta de manera concreta la realidad. Ejerce su acción sobre el cuerpo, como diría Michelle Foucault. Por tanto, parece evidente que se trata de la realidad, ya que sentencia, castiga y manda sobre Jorge Mateluna. Sin embargo, vemos cómo a través de los mismos mecanismos ficcionales se intercambian “lugares”. Mientras que el derecho monta una teoría del caso para sostener el montaje actuado por carabineros y el fiscal a cargo, el teatro, desde la ficción literaria, desmonta la ficción del derecho y devela la “verdad” procesal. Lo que surge de este caso en particular, si no desestabiliza al derecho como materia, permite cuando menos proponer que si existe, es para que la realidad no aparezca.<sup>29</sup>

Por consiguiente, del binarismo realidad/ficción emerge un estatus ejercido por el derecho que sobredetermina todo lo que se inscribe en cada una de las categorías o modelos de mundo, independientemente que tengan el mismo procedimiento. La vida en el caso de “la realidad”; las artes, la literatura, el teatro, en el caso de la “ficción”. Así, la actuación del derecho, en última instancia, disputa la negociación entre lo que se acepta como realidad y lo que se define como ficción mediante el uso de un marco/limen teatral que se difumina, contaminándose la una a la otra. Por eso, si la teatralidad es una ficción, lo es únicamente por los atributos que no tiene sobre “lo real”, de la misma manera que si el derecho no es ficción, es porque determina “lo ficticio” mediante títulos, nombres y leyes.

Esto último se puede constatar en la división temprana de las funciones legales en las figuras de los abogados y oradores, quienes desde un inicio supieron que la regulación de la realidad de manera normativa era el límite diferenciador de las prácticas.<sup>30</sup> De lo contrario, las negociaciones entre personas, la resolución de conflictos, la consumación de actos vinculantes, bien podrían haberse continuado desarrollando como actos teatrales, rituales, como el derecho primitivo solía hacer antes de su institucionalización. El punto de encuentro entre estas dos teatralidades diversas, por una parte, hace aflorar que el modelo de realidad propuesto por el derecho responde a la laicización de la retórica teatral, que hizo que el teatro, probablemente, buscara una vía autónoma, camino de la “ilusión”, desprendiéndose de su ligamen religioso, a menos que el poder no dictaminare lo contrario; diferenciándose, por otra parte, debido al empleo de la *técnica actoral*, que como bien señala Jerzy Grotowski, responde más bien a una *ética*.

Si nos detenemos con aún mayor detalle en el caso de Jorge y la obra *Mateluna*, lo que se observa

concretamente es la diferencia de una técnica, que es más bien una ética, aplicada a un espacio de representación diverso. Teatro y derecho emplean los mismos procedimientos, se espectaculariza, se representa, se actúa, se repite la comparecencia ante una audiencia, existe una dramaturgia, se emplea el *como si* para crear las condiciones imaginarias de la obra, se ejecutan acciones en un tiempo/espacio determinado, hay una instancia previa para imaginar el montaje de la obra. De modo que la pertinente desvinculación de la oratoria/derecho que propuso Quintiliano de la práctica teatral, en el pleno desarrollo de la práctica jurídica, puede considerarse un hecho fundacional para la teatralidad jurídica y su sofisticación posterior.

Por otro lado, referirme al empleo de la técnica teatral puede extender por mucho las posibilidades de este trabajo, pero es importante mencionar sucintamente que, dependiendo de la época, la ética de la técnica tuvo distintos objetivos. Es obvio que si se ponen sobre la mesa los procedimientos actorales del teatro en el romanticismo, señalar que la técnica buscaba la honestidad de la representación y el gesto, sería poco creíble. Pero hay un elemento común que se va a ir desarrollando paulatinamente en diferentes momentos a través de la historia del teatro bajo la investigación de grandes maestros, y es la búsqueda de la verdad, la exploración de las emociones despojadas de sus mascaradas, el entendimiento del teatro como un acto solemne y profundo de revelación ([Grotowski: 179](#)), un acto total, un ejercicio de transiluminación.

Al tener en consideración esta necesidad ética de una rama de la técnica teatral, llama la atención que al teatro se le adjudique el pseudónimo de falso, mentiroso, etc. Pero más allá de esto, las diversas perspectivas que se presentan en torno a la técnica admiten concluir que en el seno mismo de la separación e institucionalización de ambas disciplinas, la diferencia que se pone en juego en ambas teatralidades es el empleo de la ética/técnica actoral. Para los abogados de Mateluna el empleo de la técnica busca reivindicar una verdad, al igual que para los actores de la obra. En cambio, para fiscales y carabineros, su técnica se aplica al encubrimiento de un montaje para salir exculpados del caso. De modo que para los abogados el sentido de su uso, por tradición, corresponde a la necesidad de mantener un *statu quo* que les permita definir los marcos de la rea(lega)lidad, inicialmente mediante la deleitación discursiva, la retórica del caso; en cambio, como algunas corrientes teatrales defienden, la técnica teatral ilumina la caverna, la propia verdad, quita las mascaradas de la fachada social que visualiza Goffman, pone en crisis el modelo de realidad desnudando las contradicciones humanas. En última instancia, la actuación del derecho consiste en montar un escenario del porqué de las leyes, como propone Pierre Legendre,<sup>31</sup> diferenciándose del teatro, haciéndolo parecer fingido, cuando es él quien finge y simula su no teatralidad. La actuación del derecho, entonces, es su montaje, actuación fingida de su desempeño como pieza teatral, *pièce bien faite* de lo legal, ilusión de su propia realidad, ficción que engendra un mundo posible real, que, como dice Balandier, ilumina las luces de un teatro del futuro que no llega nunca, porque es la promesa eterna de lo otro por lo cual se constituye, que en realidad no es otra cosa más que sí mismo.

Para concluir, habría que considerar que la actuación del derecho buscará siempre interpretar lo real, representación histórica de un discurso con la prerrogativa sobre el qué, que es el hombre, el nombre y la persona. Superestructura que se autoproclama modelo de realidad e impone una forma de producción de sentido al orden humano para domesticar nuestras actuaciones en función del Estado, las instituciones, los ministerios, las cárceles y cualquier forma que se escoja. Lo contencioso en esta lógica es que, incluso si el derecho quisiera defender su relación con el modelo de mundo real, estaría frente a una ilusión, como diría Clément Rosset, porque cualquier categoría que cree, cualquier ficción que actúe, será para sustituir la realidad en provecho de su representación ([58-59](#)).

## References

1. Abraham, Luis. Escenas que sostienen Mundos: Mimesis y Modelos de ficción en el teatro. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2008.
2. Agudelo, Carlos. "El teatro en el escenario jurídico", en *Advocatus*. Revista Universidad

- Libre Seccional. *Barranquilla*, 12:25 (2015): 231-252. Disponible en: [17 de febrero de 2021].
3. Bablitz, Leanne. *Actors and Audience in the Roman Courtroom*. London-New York: Routledge, 2017.
  4. Balandier, George. *El poder en escenas. De la representación del poder al poder de la representación*. Barcelona: Paidós, 1994.
  5. Baytelman, Andres y Mauricio Duce. *Litigación penal. Juicio oral y prueba*. Universidad Diego Portales, 2004. Disponible en: [17 de febrero de 2021].
  6. Bofill, Jorge. "Preparación del juicio oral", en *Revista Chilena de Derecho*, 29: 2 (2002): 273-281. Disponible en: [17 de febrero de 2021].
  7. Calderón, Guillermo. "Mateluna", en *Revista de Teatro Latinoamericano Conjunto*, 188 (2018): 21-40.
  8. Código Civil. Santiago de Chile: Biblioteca del Congreso Nacional de Chile. Disponible en: [17 de febrero de 2021].
  9. Código Penal. Santiago de Chile: Galas, 2015.
  10. Código de Procedimiento Civil. Santiago de Chile: Galas, 2007.
  11. Código Orgánico de Tribunales. Santiago de Chile: Galas, 2018.
  12. Cofré, Juan Omar. "Justicia dramática: Una comprensión entre estructuras literarias y jurídicas", en *Revista Estudios Filológicos*. 39 (2004): 141-153. Disponible en: [17 de febrero de 2021].
  13. Corte de Apelaciones de Santiago. Resolución en la causa Rit 154-2014, Primer tribunal penal en lo Oral. No.1300597605-1, 30 enero 2015.
  14. Corte de Apelaciones de Santiago. Resolución de recurso extraordinario de revisión contra la sentencia dictada el treinta y uno de octubre de dos mil catorce, por el Primer Tribunal Oral en lo Penal de Santiago, en la causa Ruc N°154-2014, Ministro Sr. Künsemüller, Rol no. 8896-18, 27 diciembre 2018.
  15. Derrida, Jacques. *Prejuzgados. Ante la ley*. Trad. Jordi Massó y Fernando Rampérez. Madrid: Avarigani, 2011.
  16. Enciclopedia jurídica. Disponible en: [27 de febrero de 2021].
  17. Féral, Josette. *Acerca de la teatralidad*. Buenos Aires: Nueva Generación, 2003.
  18. García Barrientos, José Luis. *Teatro y ficción*. Madrid: Fundamentos, 2004.
  19. Goffman, Erving. *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortu, 1997.
  20. Goodrich, Peter. "El derecho en la pantalla", en *Derecho y Literatura. Textos y contextos*. Comp. Jorge Roggero. Buenos Aires: Eudeba, 2015. 113-133.
  21. Grotowski, Jerzy. *Hacia un teatro pobre*. México: Siglo XXI, 1970.
  22. Jiménez, Manuel de J. y Rafael Caballero. "El movimiento Derecho y Literatura: Aproximaciones históricas y desarrollo contextual", en *Revista de la Facultad de Derecho de México*, 278 (2020): 47-75. Disponible en: [17 de febrero de 2021].
  23. Kafka, Franz. "Ante la ley". *Cuentos completos*. Trad. José Rafael Hernández. Madrid: Valdemar, 2014. 222-224.
  24. Kafka, Franz. "El proceso". *Obras completas I*. Trad. Miguel Sáenz. Ed. Jordi Llovet. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 1999.
  25. Kelsen, Hans, Lon L. Fuller y Alf Ross. *Ficciones jurídicas*. Comps. Daniel Mendoca y Ulises Schmill. México: Fontamara, 2006.
  26. Legendre, Pierre. "La otra dimensión del derecho", *Derecho pucp. Revista de la Facultad de Derecho*, 77 (2016): 63-84.
  27. Martínez, Vivian. "Mateluna, el desmontaje. Un big bang que se dispara a distintos lugares", en *Revista Conjunto*, 188 (2018): 41-56.
  28. Mateluna Inocente. "Mateluna Inocente-Joge Mateluna declara su inocencia" (3 de abril de 2018). Disponible en: [27 de febrero de 2021].
  29. Mateluna Inocente. "Mateluna Inocente: Documental en proceso que sólo terminará si lo liberan" (2018). Disponible en: [27 de febrero de 2021].
  30. Ministerio de Justicia, Chile. "Ley N° 7.421" (1943), en *Código Orgánico de Tribunales*. Disponible en: [27 de febrero de 2021].

31. Momethiano, Javier y Fernando Ramos. "Litigación penal y su representación teatral", en *Revista Lex de la Facultad de Derecho y Ciencias Políticas de la Universidad de Alas Peruanas*, 21 (2018): 209-238. Disponible en: [27 de febrero de 2021].
32. Moya, Manuel. "Fundamentos de la semiótica jurídica. Hacia una semiótica del derecho penal", en *Revista de Derecho Penal y Criminología*, XXXVIII: 105 (2017): 179-206. Disponible en: [27 de febrero de 2021].
33. *Nuevo Código Procesal Penal*. Santiago de Chile: Galas, 2015.
34. Pitigrilli. *El experimento de Pott*. Barcelona: Planeta, 1963.
35. Read, Alan. *Theatre and law*. London: Red Globe Press, 2015.
36. Riofrío, Juan Carlos. "Derecho, realidad y ficción. Posibilidades y límites", en *Revista Telemática de Filosofía y Derecho*, 17 (2014): 118-138. Disponible en: [17 de febrero de 2021].
37. Rosset, Clément. *Lo real y su doble. Ensayo sobre la ilusión*. Santiago de Chile: Hueders, 2015.
38. Sáenz, María Jimena. "Derecho y Literatura", en *Eunomía. Revista en Cultura de la Legalidad*, 16 (2019): 273-282. Disponible en: [17 de febrero de 2021].
39. Santi, Marietta. "Stgo a mil: Un 'Mateluna' valiente pero confuso". Disponible en: [17 de febrero de 2021].
40. Schiavone, Italo. *Ius. L'invenzione del diritto in Occidente*. Torino: Einaudi, 2017 [Epub].
41. Stanislavski, Konstantin. *El arte escénico*. Prólogo David Magarshack. México: Siglo XXI, 2003.
42. *Televisión Nacional de Chile*. "Informe especial. Mateluna Inocente: La sentencia", en *Youtube*, 29 de mayo de 2018. Disponible en: [17 de febrero de 2021].