



¿CÓMO SE HACE?

UNA APROXIMACIÓN AL PROBLEMA DEL MÉTODO EN EL DERECHO Y EN EL TEATRO¹

MARÍA ISOLINA DABOVE²
BERNARDO J. VITTA³
UNIVERSIDAD NACIONAL DE ROSARIO

INTRODUCCIÓN

En el siglo XVI, la filosofía occidental aborda la pregunta en torno a los métodos, a los caminos eficaces para la producción científica. ¿Cómo se hace... para generar un conocimiento confiable, cierto y útil?, se preguntan los filósofos del conocimiento y, sobre ello comienza la construcción de las ciencias y las tecnologías particulares.

En el **siglo XIX**, son los juristas los que se preguntan ¿cómo se hace? su propia disciplina. Y así, desde ella nacen la Teoría del Derecho y la Metodología jurídica con la Exégesis francesa y la Dogmática alemana. Pero será re-

¹ Trabajo presentado en las “Jornadas de Arte, Ciencia y Derecho”, organizado por Escuela Superior de Derecho de la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, desarrolladas los días 6 y 7 de noviembre de 2008, en el Colegio de Abogados de Azul

² Investigadora del Consejo de Investigaciones de la Universidad Nacional de Rosario (CIUNR). Profesora de Filosofía del Derecho y de Derecho de la Ancianidad, de la Facultad de Derecho de la UNR y UNICEN. Doctora en Derecho por la Universidad Carlos III de Madrid. E.mail: mdabove@sede.unr.edu.ar

³ Estudiante de Derecho de la Facultad de Derecho de la UNR. Estudiante de Teatro de la Escuela Provincial de Teatro y Títeres de Rosario. Ayudante alumno de las cátedras de Introducción al Derecho y Derecho Civil III de la Facultad de Derecho de la UNR. E.mail: bjvitta@hotmail.com

ción el **siglo XX** el tiempo adecuado para que irrumpa la pregunta metodológica en el mundo del Teatro. Será a principios del novecientos cuando se interrogue ¿cómo se hace... para producir teatro?, ¿En qué consiste el proceso creador y la actuación? Estos son los cuestionamientos que permitirán la configuración de una nueva perspectiva del Teatro: la Teoría Teatral y la Antropología teatral.

En este trabajo intentaremos observar cuáles son los puntos de conexión y de diferenciación que existen en la pregunta acerca de la producción jurídica y teatral. Así como también trataremos de identificar qué beneficios y perjuicios se reportan Derecho y Teatro entre sí, con sus respuestas. En suma, nos preguntamos ¿qué podemos aprender nosotros hoy, con todo ello?⁴

Los **puntos de conexión** más claros en torno al método –es decir, acerca de la *actuación para la producción jurídica y teatral*, se encuentran en el plano lingüístico y en la perspectiva sociológica. El Derecho y el Teatro se expresan en textos, se configuran por discursos y ambos constituyen lingüísticamente alguna realidad. Ficticia, para el teatro; fáctica para el Derecho. Por otra parte,

⁴ Respecto de las relaciones entre Derecho y arte puede verse básicamente: GOLDSCHIMDT, W.; Justicia y Verdad (Derecho y Filosofía), Buenos Aires, La Ley, 1978; CIURO CALDANI, M. A.; Filosofía, Literatura y Derecho, Rosario, Fundación para las Investigaciones Jurídicas, 1986; El derecho y el arte, en “Boletín del Centro de Investigaciones de Filosofía Jurídica y Filosofía Social” de la Facultad de Derecho de la Universidad Nacional de Rosario, N° 14, 1991, págs. 37-41; El coro Di Schiavi Ebrei de Tabuco y su significación jurídica, en “Boletín del Centro de Investigaciones de Filosofía Jurídica y Filosofía Social” de la Facultad de Derecho de la Universidad Nacional de Rosario, N°14, 1991, págs. 42-44; Bases jusfilosóficas del Derecho de la Cultura, Rosario, Fundación para las Investigaciones Jurídicas, 1993; El derecho y el arte, en “Investigación y Docencia” de la Facultad de Derecho de la Universidad Nacional de Rosario, N° 31, 1998, págs. 85-91; SOTO, Alfredo; Filosofía, Derecho y Arte, en “Boletín del Centro de Investigaciones de Filosofía Jurídica y Filosofía Social” de la Facultad de Derecho de la Universidad Nacional de Rosario, N° 14, 1991, págs. 57-62; ALVAREZ GARDIOL, Ariel; Filosofía y Arte, en “Investigación y Docencia” de la Facultad de Derecho de la Universidad Nacional de Rosario, N° 31, 1998, págs. 101-107; VICENTE BLANCO, Dámaso J.; Notas elementales sobre la aplicación de la crítica de arte a la investigación jurídica, en “Investigación y Docencia” de la Facultad de Derecho de la Universidad Nacional de Rosario, N° 31, 1998, págs. 109-118; NUSSBAUM, Martha; Justicia poética: la imaginación literaria y la vida pública, trad. Carlos Gardini, Barcelona, Andrés Bello, 1997; POSNER, R.; Law and Literature, 2° ed., Cambridge, Harvard University Press, 1998; BRUNER, Jerome; La fábrica de Historias. Derecho, Literatura, vida, trad. Luciano Padilla López, México, Fondo de Cultura Económica, 2003; GUIBOURG, R.; La construcción del pensamiento. Decisiones metodológicas, Bs. As., Colihue, 2004.

es curioso observar que los cuestionamientos referidos a los caminos para la producción jurídica y teatral nacen de la mano de la identificación de sus protagonistas, de sus repartidores más destacados. El legislador, el juez, el ciudadano; en el campo jurídico. El actor, el director, el espectador, en el escenario teatral.

Sin embargo, Derecho y Teatro **se diferencian** también metodológicamente, con motivo de los fines que pretenden cada uno para sí y del lugar que, por ello, le asignan al método. El Derecho pretende la justicia, sobre cierta base de verdad y utilidad. El Teatro, en cambio, aspira a la belleza, con apoyo en la verdad personal y en el bien, según algunas perspectivas filosóficas sobre este campo. Justicia y belleza son valores diversos entre sí. La justicia exige proporción, equilibrio y armonía en las relaciones que las personas establecen entre sí. Reclama actuación y creación jurídicas, en un espacio controlado de producción. En suma, como valor, la justicia establece *criterios racionales* de distribución y conmutación de objetos que las partes se deben mutuamente. Reclama actuación y creación, sobre un campo “lleno”, pre-existente, de vida⁵. La belleza, en cambio, exige *provocación, sensibilidad y catarsis* en el hecho, en la comunicación, teatral. Requiere actuación y creación pero, sobre un espacio vacío, en el que todo es posible; todo puede suceder, al decir de **Peter Brook**⁶. Por ello, justicia y belleza asignan también lugares distintos a los métodos de producción.

La historia y la Filosofía del Derecho muestran una clara tendencia a la *jerarquización del método* en la reflexión sobre la producción jurídica. En la historia del Teatro se observa, sin embargo, el predominio de una larga línea *crítica hacia el desarrollo metodológico*. ¿Es el Teatro un terreno propicio para la belleza dionisiaca o apolínea; es un espacio para la liberación o el control de las pasiones y de la emoción? ¿Hay, pues, reglas que expliquen la actuación? Ellos son sólo algunos de los interrogantes más frecuentes en este marco, y son, también, los más jóvenes: se esgrimen con claridad, a principios

⁵ V. CIURO CALDANI, M. A.; El derecho y el arte... cit, págs. 86-87.

⁶ V. BROOK, Peter; El espacio vacío. Arte, técnica y teatro; 2º ed., trad. Ramón Gil Novales, Barcelona, Península, 2003, págs. 11 y ss.

del siglo XX.

Sea ello como fuere, cierto es que la pregunta en torno al método en Derecho y Teatro, se alza sobre un fantasma filosófico ancestral: **el ¿corsé? de la creación**. ¿Puede hablarse con coherencia, acerca de la existencia de un “proceso” creador?, ¿Está la creación sometida a –o constituida por- reglas? ¿Es posible identificar pautas universalmente válidas, para la comprensión de la actuación creadora? En caso de lograrlo: ¿es factible, entonces, maximizar la capacidad productiva del hombre; potenciar su creatividad?

Veamos ahora, qué es lo que ha sucedido en el Derecho y el Teatro en torno al método. Veamos, pues, si es posible aprender de esta aventura filosófica compartida, recordando a sus expositores más relevantes.

1. EL AFÁN SISTEMATIZADOR DE LAS PRIMERAS TEORÍAS METODOLÓGICAS DEL DERECHO Y EL TEATRO

Los primeros planteos referidos a la metodología jurídica surgen en Francia, con la Escuela de la Exégesis, durante los primeros años del siglo XIX. Pero esta expresión, “metodología jurídica”, será acuñada por Savigny, en el marco de la Escuela Histórica Alemana. En Francia, la discusión referida al método, gira en torno a la figura del juez y a su labor interpretativa. Se da por supuesta la existencia del sistema jurídico, materializado en la codificación. En Alemania, en cambio, la Metodología es comprendida de manera más integral. Por su intermedio, se busca crear un puente teórico que logra articular la lógica con las vivencias colectivas (*espíritu del pueblo*) en torno al Derecho. Por ello, la metodología será considerada por esta Escuela una herramienta doctrinaria imprescindible para la construcción práctica del Derecho como sistema. A mediados del siglo XIX, como sabemos, Alemania no había logrado atravesar con éxito, el proceso de codificación jurídica⁷.

⁷ Entre muchos otros, puede consultarse: LARENZ, Karl; Metodología de la Ciencia del Derecho, trad. Marcelino Rodríguez Molinero, Barcelona, Ariel, 1994, págs. 31 y ss.; WIEACKER, Franz; Historia del Derecho Privado de la Edad Moderna, trad. F. Fernández Jardón, Granada, Comares, 2000, págs. 93 y ss.; SOLARI, Gioele; Filosofía del Derecho Privado, pres. R. Treves, Buenos Aires, Depalma, 1946, tomo I, págs. 116 y ss.; GOLDSCHMIDT, W.; Introducción filosófica al Derecho. La teoría trialista del mundo jurídico y sus horizontes, 6º ed., 5º reimp., Buenos Aires, Depalma, 1987, págs. 363 y ss.; CIU-

En el campo teatral, el problema del método es tratado en primer lugar por **Konstantin Stanislavski**⁸. Actor, director, investigador y escritor, nacido y muerto en Moscú entre **1863** y **1938**. Dos de sus obras más relevantes en este marco son *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de las vivencias*⁹ y *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación*¹⁰. Ellas representan el primer esfuerzo de teorización respecto de la problemática de la actuación.

La escuela stanislavskiana apela a la experiencia y a la vivencia teatral, como fuentes del método creador de una representación que se pretende verosímil. Desarrolla, para ello un sistema que consiste en *aplicar ciertas leyes naturales de actuación con el fin de poner en juego las facultades subconscientes del actor*¹¹. Este sistema está basado en los conceptos de: *acción*¹², *unidades y objetivos*¹³, *memoria emotiva*¹⁴, *comuni3n*¹⁵, *sí mágico*¹⁶, *fe y verdad*¹⁷. Así, instala un nuevo paradigma llamado, precisamente: *Teatro de la vivencia*, que pone en práctica en el Teatro de Arte de Moscú, a su cargo.

RO CALDANI, Miguel Angel; Metodología jurídica y Lecciones de Historia de la Filosofía del Derecho, Rosario, Zeus, 2007, págs. 235 y ss.; BOBBIO, Norberto; El positivismo jurídico, Debate trad. R. de Asís y A. Greppi, Madrid, 1998; DIAZ, Elías; Sociología y Filosofía del Derecho, Madrid, Taurus, 1992, págs. 106 y ss.

⁸ V. STANISLAVSKI, K.; Mi vida en el arte, Buenos Aires, Rafael Cedeño, 2007, págs. 283 y ss. y 336 y ss.

⁹ V. STANISLAVSKI, K.; El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de las vivencias, trad. Salom3n Merecer, Buenos Aires, Quetzal, 1997.

¹⁰ V. STANISLAVSKI, K.; El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso de la encarnaci3n, trad. Salom3n Merecer, Buenos Aires, Quetzal, 1981.

¹¹ V. MAGARSHACK, David; Introducci3n a “El arte escénico” de Konstantin Stanislavski, trad. Julieta Campos, Madrid, Siglo XXI, 1999, pág. 34.

¹² V. STANISLAVSKI, K.; Preparaci3n del actor, trad. Salom3n Merecer, Buenos Aires, Quetzal, 1997, págs. 41 y ss.

¹³ V. STANISLAVSKI, K.; op. cit., págs. 41 y ss.

¹⁴ V. STANISLAVSKI, K.; op. cit., págs. 117 y ss

¹⁵ V. STANISLAVSKI, K.; op. cit., págs. 197 y ss

¹⁶ V. STANISLAVSKI, K.; El trabajo... proceso creador de las vivencias...cit., págs. 78 y ss.

¹⁷ V. STANISLAVSKI, K.; op. cit., págs. 133 y ss

Según cuenta en sus libros, la teoría de la actuación que desarrolla en su famoso “sistema” no se basa tanto en el razonamiento, como afirman muchos de sus críticos, como en la experiencia¹⁸. Su método permite el desarrollo de la forma **dramática** de la actuación. El actor... actúa, incluye al espectador en la acción escénica, absorbe su actividad, para introducirlo en el mundo de los sentimientos en juego¹⁹. Su sistema apela a una metodología intimista, basada en la búsqueda de las emociones desde lo más profundo del actor. Tiene por ello, profunda vinculación con la psicología (memoria emotiva), por la pretensión de contribuir al desarrollo del pasaje de lo consciente a lo inconsciente en la actuación. Una versión radicalizada de esta perspectiva teatral fue legada por **Antonin Artaud**, actor y director francés, que vivió entre 1896 y 1948. A partir del método de Stanislavski desarrolló el Teatro de la crueldad y con él, logró plasmar una concepción schopenhaueriana de la vida y la actuación²⁰.

2. LOS MÉTODOS Y LA TRANSFORMACIÓN SOCIAL: EL APOORTE DEL DERECHO Y EL TEATRO

A mediados del siglo XX, Europa se ve conmocionada por las guerras mundiales que imponen un nuevo orden político, jurídico y económico, sesgado por ideologías de derecha y de izquierda. En el campo filosófico y jurídico, las Escuelas Críticas se configuran con el aporte del marxismo, el nihilismo y el psicoanálisis. La primera de ellas se radica en Frankfurt. Más tarde se desarrollará en Francia y, hacia la década de los años sesenta y setenta, en los Estados Unidos. Estas corrientes ejercieron un gran predominio en Europa e instalan la **metodología del desenmascaramiento** del poder y el análisis de la

¹⁸ V. MAGASCHARK, D.; El arte... cit.; págs. 9 y ss.

¹⁹ V. WILLETT, John; El teatro de Bertolt Brecht, trad. León Miras, Buenos Aires, Compañía General Fabril Editora, 1963, págs. 8 y ss.

²⁰ V. MEMBA, Javier; Antonin Artaud, el más grande entre los malditos del pasado siglo (XXIV), en <http://www.elmundo.es/elmundolibro/2001/10/26/anticuario/1004095910.html>, del 22 de diciembre de 2008; <http://ar.geocities.com/stultifera/art.html> del 22 de diciembre de 2008; Antonin Artaud (1896-1948), en Revista de Psicoanálisis y Estudios Culturales, PSIKEBA, 2006, en <http://www.psykeba.com.ar/recursos/autores/artaud.htm> del 4 de noviembre de 2008.

lógica de la dominación, como teorías filosóficas para la práctica política²¹.

El mundo teatral no queda ajeno a este fenómeno y encontrará en **Eugen Bertolt Fredrich Brecht**, su máximo exponente. Nace en 1898, en Augsburgo y muere en 1956, en Berlín Este. Es testigo directo de los efectos devastadores de las guerras mundiales, tanto como de la rigidez e inconsistencias del régimen nazi y del comunismo soviético. Y, quizás por ello, llevó este escenario a su teatro, a su concepción de la actuación. Desde este enfoque, se apartará de la escuela de Stanislavski, imponiendo un nuevo paradigma: el *Teatro decisionista* Teatro referido a la cuestión social. Este Teatro político, de *agitación y propaganda*, según Brecht debe apelar a otros caminos de expresión, propios del método épico²². Pero también, se diferenció de Stanislavski por haberse dedicado a escribir obras teatrales en la que plasma sus preocupaciones ideológicas. Entre las obras más destacadas cabe mencionar: *En la jungla de las ciudades*; *La ópera de los tres centavos*, *Los cabezas redondas y los cabezas puntiagudas*; *Los siete pecados capitales*, *Galileo Galilei*; *Madre Coraje*; *Arturo Ui*²³.

El Teatro **épico**, se apoya en el método del distanciamiento para el desarrollo de la actuación²⁴. *El concepto de “distanciamiento” - “verfremdung” - no es un mero recurso estético, sino político: No está vinculado con una percepción nueva, o un efecto cómico, sino con la “desalineación ideológica”. Obliga a pasar del mero disfrute estético, a la responsabilidad ideológica frente a la obra de arte*²⁵. Así, pues, es en esta época donde pueden encontrarse los más

²¹ V. CIURO CALDANI, M. A.; Panorama trialista de la Filosofía en la postmodernidad; en “Boletín del Centro de Filosofía Jurídica y Filosofía Social, de la Facultad de Derecho de la Universidad Nacional de Rosario, N° 19, 1995, págs. 9 y ss.; SOTO, A.; Dos notas sobre la Teoría Crítica, en “Boletín del Centro de Investigaciones en Filosofía Jurídica y Filosofía Social”, N° 7, 1986, págs. 79 y ss.; La teoría crítica como positivismo ideológico y metodológico o conceptual, en “Investigación y Docencia”, N° 17, 1990, págs. 79 y ss.; AZERRAD, Benjamín G., VIEGAS, Diego R.; Filosofía crítica, bioética y bioderecho, en “Bioética y Bioderecho”, N° 3, 1998, págs. 33 y ss.

²² V. TELLO, Neri y RAVASSI, Alejandro; Historia del teatro desde sus orígenes hasta el siglo XXI, Buenos Aires, Era Naciente, 2006, págs. 123 y ss.

²³ V. WILLETT, J.; op. cit., págs. 39 y ss.

²⁴ V. WILLETT, J.; op. cit., págs. 8 y ss.

²⁵ V. TELLO, N. y RAVASSI, A.; op. cit., págs. 127 y ss.

claros puntos de conexión metodológica entre Derecho y Teatro, siendo el análisis del poder de la actuación sobre la realidad social, su epicentro principal.

3. EN BUSCA DE LA METODOLOGÍA PERDIDA: GRUPOS, LABORATORIOS Y CENTROS PARA LA INVESTIGACIÓN JURÍDICA Y TEATRAL

En la década del sesenta, occidente comienza su reconstrucción y, con ella, la búsqueda de refugios contra las secuelas bélicas. En el plano de la filosofía jurídica, las Escuelas analíticas de corte anglosajón toman la vanguardia intelectual, a favor de una consideración lógica del Derecho, en clara desvinculación con la vida misma. **Moore, Russell o Wittgenstein** propondrán hacer de la Filosofía un método para desmenujar el lenguaje, para desmascararlo; pero, esta vez, en atención a la coherencia discursiva –no respecto del poder-. En el campo jurídico se destacan los aportes de **H. Kelsen, A. Ross**, o el propio **H. Hart**, quienes nos legarán concepciones metodológicas positivistas acerca de la producción jurídica²⁶.

Al propio tiempo, en el nuevo mundo americano, crecerá la influencia de las escuelas del **realismo jurídico** (Pound, Cardozo, Llewellyn). Con ellas se instala nuevamente la preocupación por la consideración del juez, como sujeto clave de la producción jurídica, director y creador a un tiempo del Derecho que es. Pero también, desde estas corrientes se apelará a la necesidad de constituir centros de investigaciones, espacios de indagación, libres de la presión tribunalicia, en los cuales se pueda pensar objetiva y detenidamente, los procesos de producción jurídica. Nacen así, los Institutos universitarios para la investigación jurídica, a partir de la década del 80. Así, por ejemplo, el Instituto de Investigaciones de la Facultad de Derecho “Amborsio L. Gioja”, nace en 1984; el Centro de Investigaciones en Filosofía Jurídica y Filosofía Social de la Facultad de Derecho de la Universidad Nacional de Rosario se creó en

²⁶ Al respecto puede ver entre otros: LARENZ, K.; op. cit., págs. 57 y ss.; VEGA, Jesús; La idea de ciencia en el Derecho, Oviedo, Fundación Gustavo Bueno y Pentalfa Ediciones, 2000, en especial págs. 180 y ss.; CIURO CALDANI, M. A.; op. cit., págs. 286 y ss.; Panorama trialista de la Filosofía del Derecho en la postmodernidad, en “Boletín del Centro de Investigaciones de Filosofía Jurídica y Filosofía Social”, N° 19, págs. 9 y ss.; BOBBIO, N.; op. cit., DIAZ, E.; op. cit., págs. 69 y ss.

1984, el Instituto de Investigaciones de la Facultad de Derecho de la Universidad de Tucumán, 1986, entre otros²⁷.

En el campo teatral, **Jerzy Grotowski**, propondrá un nuevo paradigma metodológico: el **teatro pobre**, que se proyecta en el provenir. Nació el 11 de agosto de 1933 en Rzeszlow, Polonia. Cursó estudios en Cracovia y Moscú, tras lo que inició su carrera de director y teórico teatral fundando una compañía propia, el Teatro de las 13 filas, que dirigió entre 1959 y 1964. En 1965 se trasladó a Wroclaw y cambió el nombre por el de Teatro Laboratorio. Triunfó con sus adaptaciones libres de los clásicos. En 1976 el Teatro Laboratorio desapareció y continuó con la enseñanza y el trabajo experimental. Su obra ha influido en directores y actores contemporáneos, como por ejemplo en el director Peter Brook. La colección de sus escritos teóricos, *Por un teatro pobre*, se publicó en 1968 con introducción de Brook. Falleció en enero de 1999²⁸.

Grotowski retoma las ideas de Stanislavski, en cuanto a la consideración de la vivencia como método de actuación. Pero, las modifica en algunos aspectos importantes y le añade una mirada ética a la actividad teatral. Da cuenta de ello en su libro cuando escribe: *fui entrenado en los métodos de Stanislavski; su estudio persistente, su renovación sistemática de los métodos de observación y su relación dialéctica con sus primeros trabajos, lo convirtieron en mi ideal personal. Stanislavski planteó preguntas metodológicas clave. Nuestras soluciones sin embargo difieren profundamente de las suyas, a veces llegamos a conclusiones contrarias*²⁹.

El director polaco desarrolla un método basado en el despojo (teatro pobre) que se ve reflejado desde un primer punto de vista, en la extrema economía de los medios escénicos –decorados, accesorios y vestuario-. Pero, a su vez, era compensado por una gran intensidad de la interpretación y la profundización de la relación actor/espectador. Para **Grotowski**... *no se puede introducir en la representación nada que no haya estado desde el comienzo. La puesta debe*

²⁷ V. <http://www.juridicas.unam.mx/navjus/instit.htm>, 13 de noviembre de 2008.

²⁸ V. <http://www.teatro.meti2.com.ar/teatristas/notables/grotowsky/grotowsky.htm>.

²⁹ V. GROTOWSKI, J. *Hacia un teatro pobre*, 2º ed., trad. M. Glantz, México, Siglo XXI, 1971, págs. 9 y 10.

*eliminar todo lo que no es estrictamente necesario; sólo permanece el texto y el cuerpo del actor...*³⁰,

Desde un segundo punto de vista, su método requiere que el actor deba arrebatare y liberarse de... *aquello a lo que se encuentra muy ligado: sus resistencias, sus reservas, su tendencia a ocultarse tras las máscaras, su insinceridad -en la representación-, los obstáculos que su cuerpo coloca en su camino creativo, sus hábitos y hasta sus buenos modales*³¹. Solo entonces, de acuerdo a lo que expone Grotowski, se podrá realizar una actuación auténtica. Finalmente, un concepto central en el trabajo de este autor es el de moralidad, no entendido en su sentido habitual. *A mis ojos -señala Grotowski- lo moral consiste en expresar en su trabajo toda la verdad*³². Por ello, bien puede decirse que, a través de todos estos presupuestos, es posible lograr una interpretación verosímil, auténtica y espontánea, que exponga lo más *personal e íntimo* de cada actor³³.

En suma, en este teatro laboratorio, cada actor debía encontrar un lugar de educación permanente, en el que pueda adquirir y perfeccionar los elementos ético-técnicos indispensables para su actividad creativa... Propone, pues, un **método de producción** basado en el trabajo y ensayos diarios, en la actitud de investigación, respeto por el detalle, valor ético del teatro... donde...el cuerpo sirve de base para la palabra...³⁴

4. HACIA UNA METODOLOGÍA DE LA COMPLEJIDAD JURÍDICA Y TEATRAL

Simultáneamente al desarrollo de los planteos analíticos y críticos, hacia la década de los sesenta irá surgiendo un nuevo paradigma en torno al Derecho: el integrativismo jurídico. Desde este enfoque, como sabemos, se considera al mundo jurídico un sistema complejo, compuesto por una dimensión fáctica,

³⁰ V. TELLO, N. y RAVASSI, A.; op. cit., pág. 146 y ss.

³¹ V. GROTOWSKI, J. op. cit., págs. 221 y ss.

³² V. GROTOWSKI, J. op. cit., pág. 197.

³³ V. GROTOWSKI, J. op. cit., pág. 191

³⁴ V. TELLO, N. y RAVASSI, A.; op. cit., págs. 145 y ss.

otra normativa y una tercera, de carácter valorativo. Los aportes tridimensionales del jurista brasileño **Miguel Reale**, la Teoría Ecológica del argentino **Carlos Cossio** y la Teoría Trialista desarrollada por el profesor germano argentino, **Werner Goldschmidt**, fueron decisivos para la instauración de esta perspectiva y funcionaron como propuestas teóricas anticipatorias en el campo de la Filosofía del Derecho³⁵. Sin embargo, en los ochenta se verán, recién, los años propicios para la expansión de estas perspectivas, de la mano de las teorías no positivistas o positivistas incluyentes, de **Robert Alexy** o **Ronald Dworkin**, entre otros³⁶.

Sea ello como fuere, lo cierto es que desde esta perspectiva filosófica, se vuelve a asumir la posibilidad de comprender al Derecho como una complejidad, como un objeto cultural, como una construcción social eficaz, válida y legítima para encauzar la convivencia. Así, pues, en este contexto, la problemática de la metodología para la actuación jurídica se convierte en una cuestión axial. De modo tal que en este tiempo, resulta habitual encontrar investigaciones iusfilosóficas que se ocupan de abordar con renovado entusiasmo, el estudio de las tácticas y estrategias que rigen la producción jurídica.

El teatro de este tiempo, por su parte, también indagará acerca de la actuación como complejidad y dará lugar al desarrollo de una nueva disciplina: la antropología teatral. Dentro de esta línea interpretativa acerca de la metodología de la actuación, caben destacarse los aportes de **Peter Brook**, nacido en 1925 en Inglaterra, director del Royal Shakespeare Theatre; la obra del italiano **Eugenio Barba** (1936), fundador del Odin Teatre, de Holstebro, Dinamarca y del argentino **Cesar Brie**, creador del Teatro de los Andes (Yotala – Bolivia) en 1991.

Así, pues, dentro de este contexto **Barba** define a la Antropología teatral como el estudio del comportamiento biológico y cultural del hombre **en una**

³⁵ V. VV.AA; Dos filosofías del derecho argentinas anticipatorias: homenaje a Werner Goldsmichdt y Carlos Cossio, coord. Miguel Angel Ciuro Caldani, Rosario, Fundación para las Investigaciones Jurídicas, 2007.

³⁶ Al respecto puede verse: WALUCHOW, Wilfrid J.; Positivismo jurídico incluyente, trad. M. S. Gil y R. Tesone, rev. H. Zuleta, Barcelona, Marcial Pons, 2007; JIMENEZ CANO, Roberto M.; Una metateoría del positivismo jurídico, Madrid, Marcial Pons, 2008.

situación de representación; es decir, del hombre que utiliza su presencia física y mental según principios distintos a los de la vida cotidiana. Y llamará técnica, a... esta utilización particular, extra cotidiana, del cuerpo en el teatro... Acorde con el constructivismo filosófico prevaleciente y el paradigma de la complejidad, Barba reconoce también que la antropología teatral no busca principios universalmente verdaderos son, indicaciones útiles. No tiene la humildad de una ciencia sino la ambición de individualizar los conocimientos útiles para el trabajo del actor. No quiere descubrir leyes sino reglas de comportamiento... Diversos actores, en lugares y épocas distintas, entre los muchos principios propios de cada tradición, en cada país, se han servido de algunos principios similares. Hallar estos principios que “retornan” es la primera tarea de la antropología teatral...³⁷

5. CONCLUSIONES

En este trabajo, intentamos mostrar un recorrido histórico de los caminos teóricos transitados en torno a la metodología de la actuación jurídica y teatral. En este repaso, hemos advertido que el **siglo XVI**, la filosofía occidental aborda la pregunta en torno a los métodos, a los caminos eficaces para la producción científica. ¿Cómo se hace... para generar un conocimiento confiable, cierto y útil?, se preguntan los filósofos del conocimiento y, sobre ello comienza la construcción de las ciencias y las tecnologías particulares. En el **siglo XIX**, son los juristas los que se preguntan ¿cómo se hace? su propia disciplina. Y así, desde ella nacen la Teoría del Derecho y la Metodología jurídica con la Exégesis francesa y la Dogmática alemana. Pero será recién el **siglo XX** el tiempo adecuado para que irrumpa la pregunta metodológica en el mundo del Teatro. Será a principios del novecientos cuando se interrogue ¿cómo se hace... para producir teatro?, ¿En qué consiste el proceso creador y la actuación? Estos son los cuestionamientos que permitirán la configuración de una nueva perspectiva del Teatro: la Teoría Teatral y la Antropología teatral.

En este trabajo observamos también cuáles son algunos de los puntos de

³⁷ V. BARBA, E. y SALVARESE, N.; Anatomía del Actor. Diccionario de antropología teatral, México, Grupo Editorial Gaceta, 1988, págs. 7 y 14.; BARBA, E.; La canoa de papel. Tratado de Antropología teatral, México, Grupo Editorial Gaceta, 1992.

conexión y de diferenciación que existen en la pregunta acerca de la producción jurídica y teatral. Así como también trataremos de identificar qué beneficios y perjuicios se reportan Derecho y Teatro entre sí, con sus respuestas. En suma, nos preguntamos ¿qué podemos aprender nosotros hoy, con todo ello?

Según vimos, los **puntos de conexión** más claros en torno al método –es decir, acerca de la *actuación para la producción jurídica y teatral*, se encuentran en el plano lingüístico y en la perspectiva sociológica. El Derecho y el Teatro se expresan en textos, se configuran por discursos y ambos constituyen lingüísticamente alguna realidad. Ficticia, para el teatro; fáctica para el Derecho. Por otra parte, es curioso observar que los cuestionamientos referidos a los caminos para la producción jurídica y teatral nacen de la mano de la identificación de sus protagonistas, de sus repartidores más destacados. El legislador, el juez, el ciudadano; en el campo jurídico. El actor, el director, el espectador, en el escenario teatral.