



Estudios Filológicos

ISSN: 0071-1713

efil@uach.cl

Universidad Austral de Chile

Chile

Cofré, J.O

Justicia dramática: una comparación entre estructuras literarias y jurídicas

Estudios Filológicos, núm. 39, septiembre, 2004, pp. 141-153

Universidad Austral de Chile

Valdivia, Chile

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=173413833008>

- ▶ Cómo citar el artículo
- ▶ Número completo
- ▶ Más información del artículo
- ▶ Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

 [Inicio Web Revistas](#)

 [Web Biblioteca](#)  [Contacto](#)

Bibliotecas UACH | Sistema de Bibliotecas UACH | Revistas UACH | Sistemas de Bibliotecas UACH | 

# Revistas Electrónicas UACH

Sistema de Bibliotecas UACH

 [Artículos](#)  [Búsqueda artículos](#)

[Tabla de contenido](#) [Anterior](#) [Próximo](#) [Autor](#) [Materia](#) [Búsqueda](#) [Inicio](#) [Lista](#)

Estud. filol. n.39 Valdivia sep. 2004

Estudios Filológicos, N° 39, septiembre 2004, pp. 141-153

## **Justicia dramática: una comparación entre estructuras literarias y jurídicas \***

## Dramatic justice: a comparison between literary and law structures

J.O. Cofré

Universidad Austral de Chile, Instituto de Ciencias Jurídicas, Casilla 567, Valdivia, Chile.  
E-mail: [icofre@uach.cl](mailto:icofre@uach.cl)

\* Este trabajo es producto del resultado parcial de mi Proyecto de Investigación titulado "Análisis comparado entre tragedia griega y juicio oral", financiado por la Dirección de Investigación de la Universidad Austral de Chile bajo el registro 200369-2003.

En este trabajo se pretende demostrar, a partir de la estructura dialógica subyacente, la notable similitud temática y formal que hay entre el motivo que desencadenan la acción, los "actores", las funciones y los elementos dramáticos constitutivos de una tragedia griega y, correlativamente, los de un moderno juicio oral *tipo*, tal como el que contemplan los sistemas acusatorios contemporáneos y, ahora, el sistema de enjuiciamiento criminal chileno.

**Palabras clave:** juicio oral, tragedia, estructura jurídica, estructura literaria, conflicto humano

Starting from a dialogic underlying structure, the paper intends to show the incredible similarity between "actors", functions and constitutive dramatic elements between a Greek tragedy and a modern oral trial, as contemporary trial systems are used.

**Key words:** oral trial, tragedy, law structures, literary structures, human conflicts.

---

## 1. A MODO DE INTRODUCCIÓN

En este breve trabajo nos proponemos sugerir que hay una estrecha relación de simetría entre la estructura dialógica de la tragedia griega y el juicio oral tal como se presenta en un sistema acusatorio. Es sorprendente corroborar que la estructura fundamental de una tragedia constituida por un protagonista que lucha por llevar adelante y consumar una acción vital, un antagonista que se opone a la fuerza del protagonista y que aspira a imponer su propia voluntad, y un Coro que, en principio, aparece como un tercero imparcial y que sólo a medida que se consuma la tragedia va inclinando su juicio a favor de una u otra de las partes es semejante a lo que ocurre en un juicio oral. En éste, a propósito de un conflicto humano, igualmente encontramos un discurso que trata de conseguir la condena de un hombre y otro que lucha por liberarlo mientras el Tribunal, que también actúa como tercero imparcial, observa atentamente y sólo al final se inclina por alguna de las dos versiones enfrentadas en el proceso, pronunciando su palabra de condena o absolución<sup>1</sup>.

## 2. LA LITERATURA ES MÁS UNIVERSAL Y FILOSÓFICA QUE LA HISTORIA

La estrecha relación de la que estamos hablando no es producto del azar ni una mera "coincidencia" entre dos fenómenos humanos cultural y socialmente complejos. Una auténtica explicación que nos permita comprender la esencia del tema implica y requiere de una reflexión más profunda y necesariamente preliminar, precisamente como hizo Aristóteles cuando quiso entender no sólo lo que es, artísticamente, la tragedia, sino también su sustancial relación con la auténtica vida humana. La exposición de motivos filosóficos nos permitirá ir al fondo del problema y, de este modo, legitimar la mutua implicación que se descubre entre la literatura y los acontecimientos de la vida. Nuestra sugerencia implica que la literatura, en sus diversos géneros y manifestaciones, ha constituido desde siempre una matriz radical y esencial para pesquisar y expresar artísticamente la esencia de la entera condición humana, llevando un acontecimiento cotidiano e intrascendente a su dimensión universal ([Lukács 1996](#)).

Así, pues, la literatura se muestra superior y más sublime que la realidad, que es precisamente lo que quiso decir Aristóteles ([Poética 1974: 141 a-21-38](#)) cuando sostuvo que la poesía es más filosófica (universal) y elevada que la historia. No hay, al parecer, ningún órgano cultural que refleje de manera más fidedigna y verdaderamente humana la vida de los hombres, que la obra de arte literaria. Por eso, las expresiones literarias han estado ahí, desde los primeros momentos en que surgió la presencia del hombre, como una forma de vida organizada y espiritualmente superior a la de los otros seres vivos con los que comparte el reino de este mundo.

Incluso el más acérreo enemigo de la ficción literaria encontraría obstáculos insuperables para afrontar el desafío de presentar siquiera un ejemplo útil respecto de la condición humana sin el auxilio de la ficción. La razón de fondo es como ha sugerido [Rescher \(1992\)](#) que la realidad es infinitamente compleja, pero es también totalmente neutral. No elige, no selecciona ni tiene una dirección determinada. A diferencia del ojo y de la mente humanas, que es intencional es decir, que dirige su atención hacia un punto determinado, con lo cual lo distingue en el todo innombrado y le da un orden y un realce especial a los fenómenos, la realidad es simplemente un *totum simul* en donde nada está, según un orden de importancia, ni por encima ni por delante de otra cosa: en este sentido la naturaleza y aún la historia nos

hay selección guiada por categorías humanas como la importancia, el mérito, la necesidad o el valor. La realidad es sencillamente amorfa e indiferente frente a las vicisitudes de la vida. Los acontecimientos simplemente son y suceden; la realidad no estima ni distingue valores ni en las cosas ni en las acciones de los hombres. Muy diferente es, pues, la realidad sin más, a la *realidad humana* tal como cada uno de nosotros la experimenta en cada momento de su vida. La mente del *homo sapiens*, por el contrario, proporciona un punto de vista cargado de significación de valor y de orden intencional. Así como nuestro campo visual tiene un centro en torno al cual ordenamos la realidad circundante, de suerte que el mundo aparece bajo la impronta de un orden mental compatible con nuestros intereses, así también la mente humana organiza su acaecer en el mundo sobre los ejes del tiempo y del espacio, y de ese modo la realidad aparece con más o menos organización y *sentido*. El *sentido* es una nota esencial de la condición humana del cual carece por completo la realidad natural. Sin embargo, es de interés observar que este *sentido* no es puramente un *sentido* mental en la vida solitaria del alma, ajeno al uso e interiorización del lenguaje. Es en el lenguaje donde acaece el sentido y no de una manera caótica y simultánea (semejante al *nómeno* kantiano), sino de un modo seriado y temporal. De acuerdo a ello, el flujo lineal de la ficción literaria, con su despliegue secuencial, es no sólo particularmente adecuado para retratar la realidad y procurarnos un conocimiento acerca del "lado objetivo del mundo", sino también para poner a la vista de nuestra inteligencia emocional la vida tal como la experimentamos en nuestros momentos de intimidad. Es notable comprobar en la lectura literaria cómo ésta nos enfrenta con nuestra propia vida, vicisitudes y destino y, como consecuencia de ello, nos permite gozar de una emoción que no se encuentra en aspecto alguno en la vida natural, histórica o personal.

Sus enseñanzas destinadas no sólo han servido para gratificar el ocio de los hombres a lo largo de la historia; si sólo ese fuera su papel sería, sin duda, un rol modesto. Mucho más allá de ello. A través de la literatura no sólo tomamos conciencia de la condición humana, sino, principalmente, de sus arquetipos y de sus estructuras sicológicas y sociales que la humanidad hace suyas aún sin tener clara conciencia de ello. La ficción literaria no es únicamente un ejercicio de la imaginación, sino principalmente un campo de prueba, un juego de roles, una experimentación ideal, un escudriñamiento en las raíces de lo más profundo y propiamente humano; todos ellos son recursos sumamente valiosos como para ser abandonados por la civilización sin grave pérdida de una parte esencial del ser humano y de la sociedad en la cual transcurre su vida y cumple su destino. Al revés, la ficción debe ser siempre cuidada y reivindicada por los pueblos y los hombres que quieran preservar el aspecto ontológicamente más relevante de este viviente dotado de imaginación, inteligencia y voluntad que es el hombre. En efecto, en este caso concreto veremos cómo la ficción nos permite penetrar más profundamente en ese fenómeno real y jurídico que es el juicio oral.

El sentimiento universal de justicia que pervive en el alma de la humanidad rechaza el castigo de un inocente; pero, al mismo tiempo, clama por la punición del culpable ([Cofré 2000](#)). Este esquema es primigenio en la tragedia ática y representa, probablemente, una estructura vital arquetípica de la idiosincrasia humana. Se da primeramente en la tragedia como obra de ficción, y reaparece, a continuación, en el juicio oral como efectiva realidad; sin embargo, en uno y otro caso podemos inducir la misma estructura formal y las mismas exigencias de fondo.

Se podría sostener, en este sentido, que la tragedia ática es la primera manifestación artística que encarna un juicio oral. La tragedia es un juicio; un juicio en el que intervienen, sin duda, fuerzas cósmicas que están más allá de la voluntad humana, pero sin olvidar que estas fuerzas cósmicas derivan de un hecho imprudente y criminal relacionado con los personajes llamados a la acción. Ni Edipo ni Antígona son directamente responsables de su amargo destino, pero lo son en sumo grado sus antepasados que cometieron crímenes abominables. El sentimiento cósmico de justicia que, por otra parte, hace suyo el pueblo por intermedio del Coro no se extingue con la muerte del culpable, como ocurre en nuestra reciente tradición jurídica occidental, sino que se hereda, y quien lo hereda ha de pagar por el crimen de sus antepasados para que de este modo se imponga finalmente la justicia. En el juicio oral, hay también un crimen de trasfondo que pesa sobre la conciencia colectiva que se trae al presente, precisamente por intermedio del juicio, y que exige una solución conforme a la justicia, la cual habrá de imponerse mediante la aplicación de la ley, la justicia y la moral.

causar dolor, y si no lo fuera poco sentido tendría el castigo al infractor de la ley y ofensor de la sociedad.

### 3. ANÁLISIS COMPARADO: JUICIO ORAL Y TRAGEDIA GRIEGA

En lo que sigue se intentará demostrar, a través del análisis comparado, la verdad de esta defensa de la obra de arte literaria como modo *sui generis* y profundo de acceso a la realidad más intensamente humana.

Para ello se recurrirá a una comparación de las estructuras dialógicas de la *tragedia griega* y del *juicio oral*, institución procesal característica del derecho moderno y contemporáneo.

En un sistema de enjuiciamiento criminal de carácter acusatorio como el instaurado recientemente en Chile, el juicio oral constituye su núcleo esencial, porque en torno a él giran todos los acontecimientos relevantes de este verdadero drama humano que consiste en que un hombre sea llevado ante los tribunales con grave peligro para su integridad física y moral, acusado de quebrantar el orden legal y, con ello, de lesionar los bienes éticos y jurídicos más caros a una sociedad civilizada. Este sistema ha sido intensamente estudiado por la dogmática y la teoría procesal penal a lo largo de su historia; pero, a saber, no se ha visto que se lo compare con la tragedia griega con la cual comparte, sin embargo, en lo esencial, su estructura dialógica como método destinado a contribuir a comprender su profundo y universal sentido humano ([Pérez et al. 2000](#)).

No obstante, es conveniente advertir que no nos interesa "hic et nunc", en consecuencia, el aspecto propiamente jurídico del juicio oral, sino más bien, y fundamentalmente, su modo de ser *literario*. Intentaremos comprender, por la vía comparada, la estructura dialógica del juicio oral, es decir, el esquema de comunicación llevado a cabo en el juicio por los diversos hablantes.

En una primera aproximación, se puede sostener que en la tragedia griega se trata del enfrentamiento de dos voluntades que intentan mutuamente anularse. Estas fuerzas encontradas generan un conflicto. La fuerza **A**, llamémosla así, queda encarnada en el protagonista, quien se propone conseguir un objetivo **O** que intenta anular la voluntad de su antagonista. Este, por su parte, encarna una fuerza **B** que aspira a conseguir el objetivo **no O**. La lucha de caracteres o conflicto genera un *crescendo* que alcanza su máxima tensión en el nudo o núcleo de la tragedia. Una vez planteado el conflicto, la dinámica de las acciones (es decir, la fuerza dramática intrínseca a la tragedia) requiere también un desenlace. En éste, una de las partes queda abatida y la otra se alza con la amarga victoria. El Coro juega un papel relevante, ya que orienta con sabiduría y prudencia el curso de los acontecimientos, y finalmente pronuncia su palabra de censura o condena en contra de la fuerza que resulta responsable de la situación trágica, interpretando y dando curso a la sabiduría popular que éste representa en la obra.

Así, en *Antígona*, de Sófocles, la heroína se propone dar sepultura a su hermano Polinice, pero se encuentra con la formidable fuerza contraria del tirano Creonte, quien se opone a la voluntad de la joven con un nuevo acto de voluntad: un severo decreto real. El objetivo de Antígona es dar sepultura a su hermano, mientras que la finalidad de Creonte es impedirlo. La situación genera un conflicto que se configura hasta su clímax y se distiende dialógicamente con la derrota del tirano mientras el Coro, que encarna la prudente voz de la sabiduría popular, lamenta el desenlace y condena la soberbia del gobernante que contribuyó a tan aciago final.

En el juicio oral, igualmente encontramos un suceso doloroso de la vida, generador de un conflicto que, a su turno, exige una resolución. Un hecho contrario al ordenamiento jurídico es puesto en conocimiento de la Justicia. El Ministerio Público (Fiscal) decide si así lo ameritan los antecedentes acumulados en el proceso de investigación acusar ante el Tribunal, con lo cual intenta conseguir la condena del imputado, mientras que la defensa asume exactamente el rol contrario y pretende obtener su absolución. Todo ello acontece en un escenario en donde se enfrentan dialógicamente las partes de acuerdo a una determinada secuencia y orden establecido por la legislación. El Tribunal, que analíticamente comprende al Coro de la

sabia.

Atendida su dimensión lingüística, esto es, la situación concreta del hablar, en un *juicio oral tipo* participan muchas voces representadas por los intervenientes y por el Tribunal. Se trata de una situación lingüística compleja, pero no confusa, ya que la propia ley establece quiénes tienen derecho a hacer uso de la palabra, en qué secuencia y en qué momento. Pareciera haber, lo mismo que en una obra literaria, una polifonía de voces ([Ingarden 1973: 34-56; 62-128](#)).

Además, hay un tema central, o, mejor dicho, un conflicto de hondo sentido humano que convoca a los participantes y que los obliga a decidirse en uno u otro sentido, con lo cual prontamente el juicio se transforma en un enfrentamiento verbal entre dos partes: una que acusa y que básicamente sostiene que las cosas son de una determinada manera y, la otra que plantea todo lo contrario, es decir, que las cosas no son de esa manera y que deben, por tanto, ser leídas de un modo diferente.

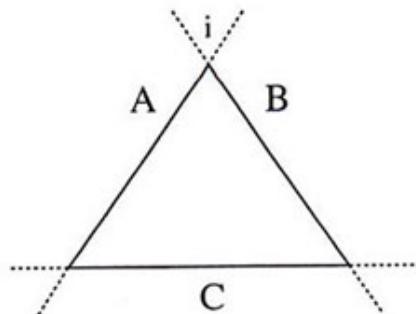
Por otro lado, los actos de habla de que se valen los "personajes" del juicio oral van entrando poco a poco en una especie de *crescendo* a medida que avanza el diálogo hasta llegar a constituir un nudo temático que exige un desenlace. Producido el desenlace, la suerte del acusado queda echada. El enfrentamiento verbal ha terminado y ahora el Tribunal debe pronunciar su palabra clave: absuelto o culpable.

La compleja urdimbre de discursos cruzados, convergentes, divergentes y orientados en sentidos encontrados que tiene lugar en el juicio oral puede complejizarse aún más ahora desde el punto de vista de la comunicación no verbal, si se toman con consideración la escenografía, la localización de los intervenientes y el Tribunal en el espacio dedicado al debate, y los gestos y desplazamientos de todos ellos ([Bobes 1991; De Toro 1992](#)).

En definitiva, todo resulta significativo, tanto los discursos o actos de habla emitidos por los actores de la tragedia como los gestos de agrado, desagrado o pesar que los intervenientes expresan a través de sus voces y de sus acciones en un juicio oral.

Ahora bien, resulta problemático explicar, desde el punto de vista de la teoría de la comunicación, qué clase de juego verbal es el que tiene lugar en el juicio oral. ¿Responderá la estructura lingüística y comunicacional de un juicio oral a un patrón o esquema de comunicación básico y universal? ¿O tendrá, por el contrario, el juicio, y aún, cada juicio, un patrón *sui generis*? Porque, ciertamente, en un juicio oral hay una abigarrada complejidad de situaciones lingüísticas, escénicas, expresivas y apelativas que no parecen funcionar al azar. El *spectador* de un juicio oral, aunque no tenga cultura jurídica, puede seguir perfectamente el desarrollo del diálogo y puede distinguir con toda claridad sus partes y elementos, lo cual hace pensar que el juicio oral sigue un determinado patrón comunicacional que, de manera natural, cualquier persona puede discernir y comprender.

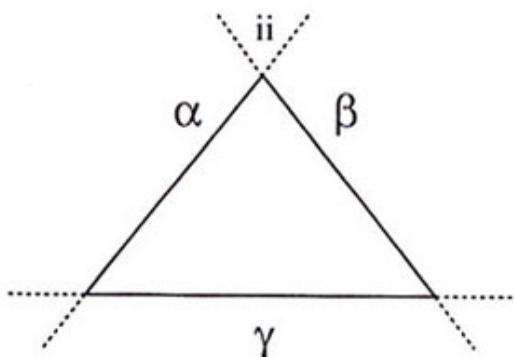
En otros términos, el esquema básico que se desarrolla en un drama griego podría representarse gráficamente como una intersección de tres vectores, donde **A** representa al protagonista, **B** al antagonista, **C** al Coro, e **(i)** el choque de voluntades entre **A** y **B**. Es el caso que Antígona (**A**) quiere dar sepultura a su hermano; pero Creonte (**B**) no permite que se dé sepultura a Polinice. Estas dos fuerzas colisionan en un punto **(i)** generando un conflicto que exige un desenlace.



El Coro (**C**) es la tercera fuerza imparcial que, desde un principio, se limita a observar y a escuchar atentamente la querella sin tomar partido por ninguno de los personajes en pugna.

Y este diagrama es precisamente el mismo que podría aplicarse a un juicio oral para poner a la vista su estructura dialógica.

Según este esquema, **alfa** representa a la Fiscalía encargada de llevar adelante la acusación. Ello significa que hay un acto de voluntad del Fiscal, quien está convencido de que está llevando a cabo una *acción justa* (legal) que requiere de una concreción. El Defensor, **beta**, en cambio, se opone, en otro acto de voluntad, a las pretensiones de **alfa** y aspira a que, finalmente, el Tribunal **gama**, que escucha atentamente, le dé la razón y de este modo absuelva al acusado. Y (ii) representa el conflicto que generan ambas voluntades.



Además de la semejanza de estos esquemas dialógicos a juzgar por los actos de habla que se emiten, hay otros actos no verbales, pero no por eso menos significativos, que tienen lugar en uno y otro fenómeno y que contribuyen a acentuar las analogías ([Bobes 1991: 12](#)).

#### 4. ESPECTÁCULO TEATRAL Y "ESPECTÁCULO" JURÍDICO

Los teóricos de la literatura distinguen en el arte dramático dos aspectos que, aunque relacionados, son diferentes. Por un lado, está el *texto dramático* y, por otro, la *representación teatral*, como lo explicó ya Aristóteles en su *Poética* y lo explican convincentemente autores contemporáneos como [Kayser \(1961: 489-516\)](#), [Baty y Chavance \(1965\)](#), [De Quino \(1962\)](#), [Villegas \(1963\)](#), [D'Amico \(1961\)](#) y [Bobes \(1991\)](#). La *obra dramática*, como espectáculo teatral, rebasa el *texto literario*, aunque, obviamente, tiene su

público, la sala de espectáculos, la iluminación, el vestuario, etc. La representación es el texto literario más el espectáculo. Es el texto más los actores que lo *re-citan* en un escenario frente a un público; entonces, podríamos decir que en la potencia del texto dramático yace su representación. Quien contempla es el "auditor/espectador". Auditor, porque recibe el mundo por medio de lenguaje, y espectador, porque ese mundo se le entrega como espectáculo, como representación teatral.

Analógicamente, otro tanto se puede decir, creemos, del juicio oral. Una cosa es la actividad meramente lingüística, el discurso o los actos de habla que tienen lugar en el desarrollo del proceso como cuando, por ejemplo, alguien escucha el Juicio por radio o en una grabación magnetofónica, y otra cosa es el juicio puesto en situación concreta y real. Podríamos decir, en este sentido, que el juicio propiamente tal, además de sus aspectos significativos implicados en la comunicación lingüística, involucra también una serie muy importante de elementos accesorios. Desde luego, hay un espacio físico constituido por la sala en la que se desarrolla la escena judicial, con un orden determinado en donde los intervenientes y el Tribunal ocupan lugares preestablecidos. Puede, incluso, haber público, lo que equivale a los espectadores. Estos no forman parte del "espectáculo" judicial, pero poseen todas las herramientas convencionales para participar mental o idealmente de las situaciones que se van configurando a medida que se desarrolla el conflicto judicial. Y, desde luego, lo mismo que en el teatro, estarán dispuestos a tomar partido sea a favor del acusado o en contra de éste. Tanto en el teatro como en el juicio oral se trata de una dimensión esencialmente social de la realidad.

Por otro lado, el espectáculo teatral y el juicio oral en sí mismos representan "hechos reales" acontecidos en un tiempo determinado al que pueden asistir personas físicas en calidad de seres reales y no de meros entes de ficción. Si bien es cierto que para nosotros las desgracias de Edipo y su familia son mero mito, no lo eran para el griego del siglo V a.C. Para éste, Edipo había existido en un pasado remoto y había heredado las culpas de sus antepasados. Y como nadie puede escapar a la fuerza del destino, Edipo recibió el castigo merecido, aunque su crimen haya sido involuntario<sup>2</sup>. Los espectadores se emocionaban con la escena también, porque veían en su representación un recuerdo de un hecho real. Algo semejante ocurre en el juicio oral. Está el acusado y su defensor, que representan la fuerza de voluntad que se opone tenazmente a los designios de la víctima, representada por el Fiscal. Pero, lo mismo que en la tragedia, el hecho real que lleva al juicio ya es parte del pasado histórico. Es un acto imprudente que alguien concibió y cometió contra una persona inocente, y lo que el juicio hace es, en cierto modo, revivir mediante discurso lo que ya ha quedado atrás en la línea temporal. La diferencia está, quizás, en que un juicio oral es ontológicamente irrepetible, aunque cabe la posibilidad de que un Tribunal superior lo anule por vicios de forma o de fondo y que ordene un nuevo juicio, mientras es de suyo que la obra teatral se pueda poner en escena innumerables veces sin que, eso sí, sea permitido modificar la esencia de la situación típicamente humana que en ella se trata.

Establecido lo anterior, veamos a continuación cuál es, desde el punto de vista de la teoría teatral que hemos asumido<sup>3</sup>, el esquema dinámico característico de la tragedia griega, para mostrar a continuación la analogía patente y profunda que se puede establecer con un juicio oral.

Volvamos, entonces, sobre "Antígona, y tomémosla como paradigma de nuestra propuesta. Naturalmente que está en la conciencia de todos los griegos el conocimiento del aciago destino de la familia de los Labdásidas (la historia de Edipo y su familia). A las puertas de Tebas se han enfrentado en duelo mortal los hermanos Etéocles y Polinice. Uno defendiendo a la ciudad de Tebas y el otro, encabezando una conspiración de Argos. Los invasores han sido rechazados. Polinice yace insepulto en el campo de batalla. Ha asumido el gobierno de la ciudad Creonte, tío de los jóvenes, quien ha decretado que Polinice quede insepulto. Antígona, hermana de los caídos, pretende, contra el decreto de su tío y siguiendo sus sentimientos de piedad y las leyes divinas, dar sepultura a su hermano. Por este ilícito, Creonte la sentencia a muerte. Hemón, hijo de Creonte y prometido de Antígona, pide a su padre que derogue esa sentencia que considera injusta. Su padre no accede y el joven se suicida. El adivino Tiresias anuncia a Creonte los tristes acontecimientos que se avecinan, y el Coro exhorta a Creonte a

parece que vienes a entender lo que es la justicia", y añade: "Hay que ser sensato en las soluciones y no violar las leyes semipternas".

En esta obra dramática se desarrolla una acción. Se parte de una situación dada en la que se oponen al menos dos personajes que representan fuerzas diferentes. Hay un encadenamiento de situaciones que avanza a través del diálogo. La acción dramática es el modo como se desenvuelve el conflicto de una pieza teatral. La acción constituye el elemento central en la ordenación del mundo dramático. Lo típico de la acción es su carácter activo, dinámico y que debe tener un sentido y una dirección. Ella constituye el eje organizador del mundo dramático que se distiende a partir de una situación inicial conflictiva. Se presenta como una línea que se desplaza desde un punto inicial a otro final. Es dinámica, por cuanto existe en la medida en que se constituye o se va haciendo y tiende siempre hacia un término. Precisamente en este hecho radica su capacidad dramática. Lo inmóvil no provoca tensión, sino en cuanto a sus posibilidades de movimiento y desplazamiento.

La comparación realizada y los argumentos esgrimidos parecen confirmar que hay una analogía entre la estructura de un juicio oral y la de una tragedia ática. Comienza a hacerse visible que hay un parecido sorprendente que puede deberse a la común asunción de un esquema dialógico arquetípico a la expresión lingüística humana.

La primera fuerza protagónica queda configurada cuando el Fiscal decide formalizar la acusación y llevarla adelante. Constituido el Tribunal, el Fiscal acusa, mediante una decisión que, en lo esencial, es un *acto de voluntad*. A su vez, el acusado es defendido por un Defensor, quien representa una fuerza antagónica que se opone a la voluntad y al objetivo del Acusador. El conflicto queda planteado con la acusación, y una vez que se ha trabado la litis es necesario el desenlace: el Tribunal debe pronunciar una sentencia que condene o absuelva. La figura del Tribunal, como ya lo hemos dicho, corresponde en la tragedia a la figura del Coro.

Si se sigue observando el juicio oral como un drama, podemos encontrar en él también los tres principios de constitución característicos de la tragedia ática: la *unidad de tiempo*, la *unidad de acción* y la *unidad de espacio*. Según Aristóteles explicó en su *Poética*, estos tres elementos determinan e identifican lo que es específicamente una tragedia, y la distinguen de lo que no lo es, por ejemplo, una epopeya homérica. También el juicio oral se constituye bajo ciertos principios estructurales equivalentes a los enunciados para la tragedia, pero no todo conflicto judicial importa necesariamente un enfrentamiento irreconciliable entre las partes. Desde luego, no suele ser así en materia civil, y el propio procedimiento penal supone salidas alternativas y abreviadas (Duce 2000: 139-172; [Medina y Mera 1996](#)). Es decir, tanto en la tragedia ática como en un procedimiento acusatorio, hay rasgos esenciales sin los cuales no se constituye la ficción trágica ni el juicio oral tipo, respectivamente. Pero, hablando de lo esencial y no de lo accidental, podemos decir que el juicio oral debe ser *concentrado* (principio de concentración), que equivale al *principio dramático de la unidad de acción*. Aristóteles señaló que es necesario que la tragedia desarrolle un hecho único, con un principio, una parte central y una conclusión; *continuo* (principio de continuidad), que equivale al *principio dramático de unidad de tiempo*, esto es, que la situación dramática debe desarrollarse continuadamente sin aceptar interrupciones y teniendo como máximo de extensión temporal lo que va entre la salida y la puesta del sol en un solo día; e *inmediato* (principio de inmediación), que equivale al *principio dramático de la unidad de lugar*. Así, mientras la épica no tiene límites para su despliegue, los acontecimientos representados en una tragedia deben desarrollarse todos en un mismo lugar, sin ningún cambio de escenario. Como se ve, fácilmente se pueden establecer analogías entre estos principios dramáticos y los principios rectores de un juicio oral. No deja de ser ésta, también, una coincidencia notable. Una razón más para reafirmar nuestra idea original, según la cual la estructura de la tragedia representa en sí misma un arquetipo esencial de la condición humana en una situación de conflicto interpersonal; otro tanto ocurre en juicio oral (Paule *et al.* 2000: 11-17; [Kayser 1961: 492-497](#)).

La literatura, por tanto en este caso la tragedia griega, es en efecto más filosófica y elevada que la historia, tal como lo vio Aristóteles, porque es capaz de intuir y expresar de manera fidedigna y radical, entre otras cosas, los arquetipos de la naturaleza humana. Y de ello se

## 5. DE LAS DIFERENCIAS ENTRE UNA TRAGEDIA Y UN JUICIO ORAL

Ya hemos insinuado a lo largo de este trabajo que, si bien es cierto es posible advertir una notable simetría entre la estructura dialógica del juicio oral y de la tragedia ática, hay también notables diferencias. Recalcamos que la analogía es fundamentalmente formal, pero también compromete materias de fondo, ya que igualmente se pueden establecer semejanzas desde el punto de vista ideológico, esto es, respecto de la naturaleza de los problemas humanos que convocan a una y a otra situación humana típica.

Con todo, hay que decir que no hay una simetría perfecta entre una tragedia y un juicio oral. Es evidente que comparten la misma estructura dialógica y arquetípica. En ambos casos hay fuerzas de voluntad totalmente encontradas, representadas por sendas voces que buscan derrotar al contrincante y, como consecuencia de ello, alzarse con la victoria. En ambos casos, también, hay un tercero imparcial que en un caso es el Coro y, en el otro, el Tribunal. Pero no se deben soslayar importantes diferencias. La primera y más visible es de orden ontológico. El juicio oral corresponde a un suceso real en el que se juega *realmente* la suerte del acusado; en la tragedia, se trata de una ficción, aunque la fuente o asunto pudiesen haber correspondido y, sobre todo, para el espectador griego a un hecho histórico ya lejano en el tiempo. Además, el texto dramático ya ha sido establecido por el dramaturgo y, por tanto, responde a un patrón y a un propósito teleológicamente construido: se busca producir en el espectador efectos emocionales, especialmente commiseración y terror, y todo ello en un lenguaje elevado y deleitoso, como dijo el Estagirita. En el juicio oral no hay un texto previamente escrito; el texto se hace en el juicio oral por intermedio de las diversas voces que participan en él. De ahí que la espontaneidad sea la característica del juicio, cosa que no ocurre en la representación teatral. Finalmente, la palabra del Tribunal afecta radicalmente la vida del imputado en caso de condena, mientras que en la tragedia, caído el telón, todos los actores se retiran la máscara y vuelven a su vida habitual. En el juicio oral no hay máscaras; es, podríamos decir, un "espectáculo" serio y "en vivo", cuyas consecuencias han de tener efectos reales y eficaces para uno o más hombres.

Así y todo, en uno y otro caso lo que se busca internamente, tanto en el decurso de una tragedia como en el proceso judicial, es hacer justicia, "decir lo que es justo". Otra cosa es si la justicia por ejemplo, el castigo inmerecido a los ojos de los hombres de Edipo, pero inevitable y necesario a los ojos de los dioses trae como consecuencia pesar al imputado o al protagonista y al público espectador ([De Quinto 1962](#)). El público puede compartir este pesar, pero también puede gozar su ansia de venganza viendo al imputado condenado o a Creonte azotado por el destino como resultado de su locura e imprudencia.

En las dos situaciones la justicia es lo que importa, sea justicia divina, sea justicia humana, aunque ello suponga un cambio de fortuna, sea o no con agnición o reconocimiento, como lo vio Aristóteles. Porque bien pudiera ocurrir en un juicio oral que aquél que el público creía ser inocente resulte culpable, y aquél a quien el público tenía por culpable, resulte inocente, y que el que era feliz antes del juicio reconozca su culpa y, como consecuencia de ello, reciba una condena que lo torne desdichado. O, por el contrario, que el que enfrentaba el juicio con temor resulte exculpado y todo ello por reconocimiento y confesión de unos y de otros. Este mismo vuelco que ocurre en la tragedia (o cambio de fortuna, según la *Poética*) y que puede ser doble o simple, hace la diferencia entre una gran tragedia, como el *Edipo Rey* o *Antígona*, y una tragedia trivial.

## 6. CONCLUSIONES

A propósito de la entrada en vigencia en Chile de un nuevo sistema de enjuiciamiento criminal, hemos tenido la oportunidad de estudiar su estructura básica y sus elementos constitutivos. Nos ha llamado la atención, en este análisis, constatar una serie ordenada y sistemática de sorprendentes analogías entre la estructura dialógica de la tragedia ática y el juicio oral, núcleo central de un sistema acusatorio. Este paralelismo compromete tanto aspectos esenciales de la forma como del fondo de ambos fenómenos intensamente humanos. Lo característico que primero se advierte es que, en uno y otro caso, hay una representación

presente. El hecho genera una commoción pública que, en ambas situaciones, requiere una resolución conforme al sentimiento de justicia que arraiga en el seno de la sociedad y que, frente a la "escena", está presente por intermedio del público que sigue con suma atención el curso de los hechos y espera un desenlace compatible con el sentir popular que siempre aspira a que se consagren la justicia y la verdad.

Tanto en la tragedia como en el juicio oral, el dramático suceso que convoca a los personajes, en un caso, y a los intervinientes, en el otro, provoca en el público una carga colectiva de turbios sentimientos de venganza, commiseración y temor. El espectador que asiste al espectáculo trágico, como vio Aristóteles en la *Poética*, ve objetivados fuera de él las pasiones turbias que más o menos confusamente se agitan en el fondo del alma humana ([Freud 1987](#)). Objetivándolas y contemplándolas desde el exterior, se libera de ellas ([D'Amico 1961: 28](#)) y con ello encuentra paz y consuelo en su vida ciudadana. Lo mismo ocurre en un juicio oral. El público asistente que en realidad representa a todo el cuerpo social que ha sido ofendido y herido en su integridad síquica y moral por el delincuente concurre al juicio oral cargado de emociones y busca liberarse de ellas por intermedio de la decisión judicial. El público cautela que el inocente salga con la frente en alto y el culpable, aunque parezca al comienzo inocente, termine condenado.

## NOTAS

<sup>1</sup> No es fácil encontrar en la literatura procesal antecedentes que permitan establecer una relación entre la tragedia y el juicio oral. De los más de diez mil trabajos que citan [Pérez, Martín y García \(2000\)](#), relativos al proceso penal, no hay ni uno solo relacionado con nuestro tema. En cambio, estudios más generales, como los de [Martha Nussbaum \(1995\)](#) y [Rodrigo Valenzuela Cori \(1999\)](#), sí descubren interesantes relaciones generales entre el Derecho y la literatura.

Ya los filósofos antiguos discutían si en la vida práctica del hombre predomina el entendimiento o la voluntad. Esta dicotomía se abre paso en el Derecho hasta el día de hoy. Autores tan influyentes como [Kelsen \(1934\)](#) sostienen categóricamente que en las decisiones antijurídicas y jurídicas lo determinante es la voluntad. Platón y Aristóteles pensaron lo mismo respecto de la epopeya y de la tragedia ([Cofré 1994](#): "Las artes en *La República platónica*: 125-160).

<sup>2</sup> La idea de la culpa heredada se mantuvo durante largos siglos en el Derecho; sólo a partir de la modernidad se erradica y aparece la idea de culpabilidad, que exige intención dañosa por dolosa de parte del imputado ([Antolisei 1988](#)).

<sup>3</sup> Resta declarar que nos hemos inspirado en el esquema de análisis trágico de Juan Villegas que, en nuestra opinión, continúa siendo perfectamente eficaz para explicar el choque de voluntades que se da en el discurso trágico y, como consecuencia de ello, podríamos decir, extrapolando las cosas, en la tragedia. Cfr. [Villegas 1963](#).

## OBRAS CITADAS

Antolisei, F. *Manual de Derecho Penal. Parte General*. 8 ed. Bogotá: Editorial Temis.

Aristóteles. 1974. *Poética*. Versión directa del griego de Valentín García Yebra. Madrid: Gredos.

Betty, G. y R. Chavance. 1965. *El arte teatral*. México: Fondo de Cultura Económica.

Bobes, M. del C. 1991. *Semiológica de la obra dramática*. 2 ed. Madrid: Taurus Humanidades.

Carocca, A. et al. 2000. *Nuevo Proceso Penal*. Santiago: Editorial Jurídica Cono Sur Ltda.

Cofré, J.O. 2000. "Sobre la legitimación racional de la pena". *Estudios de Deusto. Derecho*. Vol., 48-2: 77-99.

125-160.

- D'Amico, S. 1961. *Historia del teatro dramático*. México: Uteha.
- De Quinto, J.M. 1962. *La tragedia y el hombre*. Barcelona: Editorial Seix Barral, S.A.
- De Toro, F. 1992. *Semiotica del teatro*. 3 ed. Buenos Aires: Editorial Galerna.
- Delmas-Marty, M. 2000. *Procesos penales de Europa*. Zaragoza: Editorial EDUUS.
- Freud, S. 1987. *Psicoanálisis del arte*. Madrid: Alianza Editorial. (Original 1910).
- Ingarden, R. 1973. *The Literary Work of Art*. Eavaston: Northwestern University Press (Original alemán, 1965).
- Kayser, W. 1964. *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Primera edición alemana, 1956. Madrid: Gredos.
- Kelsen, H. 1994. *Teoría pura del Derecho*. 28 ed. Buenos Aires: EUDEBA (Original alemán 1934).
- Luckács, G. 1966. *Estética. I. Cuestiones Previas y de Principio*. Barcelona-México: Grijalbo. (Original 1963).
- Medina Quiroga, C. y J. Mero Figueroa, ed. 1996. *Sistema jurídico y derechos humanos*. Santiago: Universidad Diego Portales.
- Nussbaum, M. 1995. *Poetics Justice*. Boston: Beacon Press.
- Rescher, Nicholas. 1992. "Conferencias de Salamanca". Salamanca: Universidad P. de Salamanca (inédito).
- Pérez-Cruz, A. et al. 2000. *Guía bibliográfica de Derecho Procesal*. Salamanca: Tórculo Ediciones.
- Tomé Paule et al. 2000. *Temario de Derecho Procesal*. Madrid: Editorial Colex.
- Valenzuela Cori, R. 1999. *Los sueños de la razón*. Santiago: Editorial Jurídica de Chile.
- Villegas J. 1963. *Hacia un método de análisis de la obra dramática*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.