

El juicio de Salomé. De la escritura a los cuerpos y viceversa. Reconstrucción de un proceso creativo

ECHALECU, Paula / Universidad Nacional del Centro – echalecupaula@gmail.com

Tipo de trabajo: ponencia

» Palabras claves: Crítica Genética – Poética Genética – Dramaturgia – Proceso creativo

» **Resumen**

Tomando la Crítica Genética y la Poética Genética como herramientas metodológicas, el presente trabajo realiza un análisis de las variaciones experimentadas en la dramaturgia de la obra teatral *El juicio de Salomé*, de Paula Echalecu, a lo largo de las etapas de escritura de escritorio, proceso de puesta en escena y recepción. Se trata de un trabajo de artista-investigadora, a través del cual la autora y actriz del proyecto reflexiona y analiza su propio proceso creativo, que contó con la dirección de la Dra. Julia Lavatelli y la codirección del Mag. Martín Rosso.

Para tal fin, se analizan las diferentes versiones —desde la primera dramaturgia de escritorio, hasta la de la puesta en escena— y un análisis emanado de la recepción por el Dr. Jorge Dubatti, a lo que se suman los textos del Programa de Mano y las bitácoras de los integrantes del equipo creativo.

» **Introducción**

El proceso de creación teatral es siempre una aventura fascinante a través de la cual, entre otras cosas, descubrimos.

Es allí donde nos detenemos en la presente investigación, para escudriñar los procesos, instancias y dinámicas que se llevan a cabo a través del trabajo del equipo artístico.

» **Primera parte**

El subtítulo de este trabajo señala un camino de ida y vuelta, un vaivén que nos sugiere una retroalimentación: *...De la escritura a los cuerpos y viceversa...*, nos dice que las variaciones no terminan en lo corporal, lo escénico, la materialidad de lo teatral; sino que también, la exploración propia del trabajo de puesta en escena puede transformar la dramaturgia inicial hacia una reescritura enriquecida.

El juicio de Salomé: de la escritura a los cuerpos y viceversa. Reconstrucción de un proceso creativo indaga en la memoria de los ensayos, considerando la escritura dramática en su condición intermedial, teniendo en cuenta su origen liminal “entre literatura y escena” (Thenon, 2017: 136), como potencialidad en la construcción escénica, y al proceso de puesta como reescritura dramaturgica.

En este trabajo, seguimos el postulado de Hans-Thies Lehmann, quien en su libro *El Teatro Posdramático* afirma que “el drama no se sitúa en el texto, tampoco en un cuerpo ajeno a la textualidad, sino más bien en ‘la perturbación recíproca entre texto y escena’”. (2013: 20).

El juicio de Salomé, cuenta con la dirección de Hernán Verteramo y las actuaciones de Paula Brinko — Estefanía— y Laura Álvarez —Soledad— a quienes me sumo interpretando el personaje de Salomé. La confección de utilería es de Jimena González y la producción de Del Borde Teatro.¹

› **Estudio de caso: El juicio de Salomé, de Paula Echalecu, con dirección de Hernán Verteramo y producción de Del Borde Teatro**

a. Método de trabajo: el rol del artista investigador. Marcos y encuadres

Para construir el marco de nuestro estudio, tomamos en cuenta los postulados y metodologías de la Crítica y la Poética Genética, a través del análisis de las distintas versiones del texto, los videos de algunos ensayos, el testimonio del equipo creativo, un desmontaje emanado de la recepción y los textos que componen el Programa de mano.

A su vez, dialogamos con algunas teorizaciones existentes, reflexionando sobre el proceso creativo que nos convoca.

Trabajamos desde la Poética Comparada, comprendiendo las micropoéticas en su dimensión territorial-supraterritorial y cartográfica (Dubatti, 2009a).

Llevamos a cabo este análisis en varios sentidos. Por un lado, se establecen comparativas entre las diferentes versiones de la dramaturgia y, por otro, entre las bitácoras de los integrantes del proyecto (poética productiva, construida ad hoc en el presente trabajo), deteniéndonos en cada territorio subjetivo para luego contrastarlo con los demás.²

¹ Del Borde Teatro: Desde el año 2000 desarrolla una permanente actividad teatral independiente. Con sede en Las Flores, provincia de Buenos Aires, Argentina, proyecta un amplio trabajo de creación, capacitación, difusión, intercambio y gestión teatral, artística y cultural. Realiza anualmente el Encuentro Internacional de Teatro Del Borde y el Ciclo de Teatro Invitado Del Borde Anfitrión. Gestiona su Espacio Teatral.

² Las bitácoras de los integrantes del proyecto pueden consultarse en *Apéndice de El juicio de Salomé. De la escritura a los cuerpos y viceversa. Reconstrucción de un proceso creativo*. (Echalecu, 2023d)

El corpus así constituido se completa con algunos textos incluidos en el Programa de mano del espectáculo³ y un análisis realizado desde la recepción (poética receptiva) por el Dr. Jorge Dubatti.⁴

b. La investigación como indagación

Esta investigación indaga sobre las posibilidades de transformación y consolidación que el proceso de puesta en escena ofrece a la dramaturgia escrita y los mecanismos que dan lugar a esas variaciones, deteniéndonos especialmente en los métodos y acciones que forman parte de dicho proceso, registrando y analizando sus diferentes instancias, sus modificaciones y los “actos fallidos” que muchas veces dan lugar a hallazgos creativos; prestando también atención a algunos interrogantes que nuestra indagación despierta:

¿Enriqueció el proceso de puesta en escena a la dramaturgia escrita inicialmente?

A través del proceso de ensayos, ¿se encontraron sentidos que inicialmente no se habían detectado en la dramaturgia, en la lectura “de mesa”? ¿Por medio de qué dinámicas?

¿Puso en evidencia el proceso de ensayos la necesidad de realizar modificaciones sustanciales en la historia inicialmente plasmada en la escritura, dando lugar a una posible reescritura?

¿Qué rol ocuparon en este proceso el “accidente”, el “error”, los “conflictos”, “imprevistos”, “casualidades”, etc.?

Si el proceso de puesta en escena modificó la escritura; el resultado obtenido ¿se convirtió, ahora sí, en la “verdad”, la consolidación o cristalización de una dramaturgia “final”?

¿Inició en las decisiones y en el análisis del texto, el hecho de que la dramaturgia fuera, a la vez, actriz del proyecto? ¿Cómo?

Marco teórico

Partimos de la idea de que el texto dramático es una construcción dinámica, que participa en la puesta en escena como un elemento más del proceso de investigación/creación, siguiendo a Bernard Dort, que lo califica como “...una invitación a buscar sus numerosas significaciones, incluso sus contradicciones, [y que] permite así provocar una interpretación nueva concretada en una puesta en escena original”. (Pavis, 1971: 55-56).

Nos resulta interesante, entonces, dejar de lado la concepción tradicional y pensar la Dramaturgia como escritura intermedial, donde no todo el lenguaje es verbal; un cruzamiento de lenguajes y no la suma de ellos; en concordancia con Luis Thenon, quien expresa que “no es en sí un texto para la literatura, sino un

³ El Programa de mano puede consultarse en *Apéndice de El juicio de Salomé. De la escritura a los cuerpos y viceversa. Reconstrucción de un proceso creativo.* (Echalecu, 2023d)

⁴ El análisis del Dr. Jorge Dubatti puede consultarse en *Apéndice de El juicio de Salomé. De la escritura a los cuerpos y viceversa. Reconstrucción de un proceso creativo.* (Echalecu, 2023d)

texto para resolverse a través de una activación escénica, y, por ello, por medio de una poética determinada por el conjunto de convenciones teatrales”. (2017: 136).

En sintonía con esta idea, Joseph Danan se refiere a la Dramaturgia, en sentido moderno, como un “Movimiento de tránsito de las obras de teatro hasta llegar a la escena” (2012: 13).

Es en esa intermediación donde elegimos ubicar nuestra atención.

La búsqueda genética

Al reunir el doble carácter de investigadora y artista de la obra estudiada, la mirada tendrá inevitablemente carácter subjetivo. Pero creemos que esta retroalimentación, además de inevitable, es deseable, ya que rescatamos la potencialidad de este cruce, donde lo artístico es interpelado reflexivamente y lo crítico asume su potencialidad creativa, permitiéndonos “...imaginar nuevos escenarios posibles para la ciencia y el arte venideros, cada vez más situados en territorios fronterizos de intercambio y contagio. (Cismondi, 2014: 9).

Cecilia Almeida Salles define: “A Crítica Genética analisa os documentos dos processos criativos para compreender, no próprio movimento da criação, os procedimentos de produção, e, assim, entender o processo que presidiu o desenvolvimento da obra”. (2008: 15).

Por su parte, en *La práctica artística como investigación. Lineamientos metodológicos del grupo IPROCAE*, Martín Rosso explica que en su metodología de abordaje

“utilizamos tres formas de trabajar con el “Cuaderno de notas”. Una que llamamos “Toma de notas”, son las diferentes anotaciones que realizan las actrices, actores, director, otros integrantes del proceso creativo u observadores que se realizan durante los ensayos [...]. Otro momento del registro es la “Reflexión elaborada”, que se realizan fuera del espacio creativo y consisten en reflexionar sobre las anotaciones realizadas en los ensayos o ahondar diferentes hechos o temas que se pretenden desarrollar, buscar codificar o clasificar las diversas ideas, “madurando” esas anotaciones de los ensayos. Y un tercer momento, muy importante, denominado la “Puesta en común” donde el equipo de creación/investigación intercambia sus registros personales, comparando los enfoques propios con el grupo, revisando nuevas preguntas y respuestas, buscando un consenso razonado respecto a su calidad y originalidad, etc. Buscando de esta manera, una cierta garantía de la objetividad de sus resultados (2018: 79-80).

En nuestro caso, no disponíamos del tipo de corpus a que hace referencia Rosso, por lo que fue necesario elaborar un registro “retrospectivo”.

De esta manera, se realizaron entrevistas con el director, con dos de las actrices y con la artista plástica encargada de la realización del objeto-urna, y se elaboró una memoria de la dramaturgia y del proceso de puesta en escena desde el punto de vista de la autora y actriz.

Con la intención de ampliar el marco teórico de la Crítica Genética, sumamos algunos elementos de la Poética Genética, enunciados por Jorge Dubatti en *Procesos artísticos y producción de conocimiento* (Dubatti, 2021).

› **Segunda parte**

Por una lectura cualitativo-interpretativa. Plano micropoético. La fábula en cuestión

Organizamos el mencionado estudio de forma cronológica, iniciando por la escritura, que se inscribe en la categorización de pretexto, ya que su elaboración antecede a la poética meta.

Nos parece relevante, en este punto, introducir un resumen de la fábula de la obra analizada:

Después de 23 años, Estefanía vuelve a visitar a su madre que, aparentemente, se encuentra internada en un geriátrico, con el objetivo de que su madre y hermana firmen unos documentos que le permitirían vender la chacra, única herencia familiar.

El padre ha muerto hace seis días.

Al llegar, Estefanía se encuentra con Salomé, su madre, que muestra signos de senilidad: confunde la información y no parece ubicarse con precisión en el espacio y el tiempo. Intenta comunicarse con ella y no lo logra. Por el contrario, recibe fuertes agresiones que no puede responder, ya que vienen de una persona aparentemente disminuida en sus facultades mentales.

A través de un diálogo fragmentado, se devela el pasado: Estefanía, exmilitante montonera, debió huir del país, dejando a su pequeña hija, Patri, momentáneamente al cuidado de sus padres y hermana menor, luego que el padre de la niña fuera detenido (desaparecido) por las fuerzas de la dictadura militar imperante en la década de 1970 en Argentina.

Estefanía se pregunta permanentemente qué de lo que le dice su madre es verdad y qué no (desvarío o simulación), tratando de establecer una comunicación y un entendimiento que, a medida que transcurre la obra, van volviéndose cada vez menos posibles.

De repente, llega Soledad, la hermana menor, vestida de monja y con una escultura de yeso que parece un pene. Son las cenizas del padre muerto.

Ante lo absurdo, Estefanía intenta, una y otra vez, concentrar la atención en la firma del documento. Pero su objetivo es permanentemente interceptado por los reproches de su madre y hermana, hasta que ésta declara que no firmará el documento, alegando que el padre, antes de morir, le pidió que conservara la chacra.

En medio de la discusión, la crueldad del pasado histórico aflora. Nos enteramos que, al solicitar Estefanía, ya en el exilio, que le restituyeran a su hija, su familia se negó a hacerlo, por lo que la niña creció creyendo que su madre había muerto.

Acusaciones, posturas políticas y diferentes lecturas de la historia, forman parte de una discusión que desnuda la justificación del horror histórico social al que hemos asistido (y asistimos todavía) los argentinos.

Finalmente, Salomé y Soledad parecen ganar la partida, cuando Estefanía decide irse, renunciando a su derecho sobre la propiedad en cuestión.

Madre e hija menor festejan el triunfo de lo que ahora se percibe claramente como un plan orquestado para engañar a la primogénita y privarla, una vez más, de sus derechos.

Pero Estefanía regresa y descubre el engaño.

› **Análisis del proceso de escritura**

a. Del Ejercicio inicial de escritura

Observando la dimensión estructural de la dramaturgia, en la memoria del proceso de escritura⁵, manifesté que la escritura comenzó como ejercitación de un taller de Dramaturgia, donde utilicé recursos que enumero como “voz singular”, “interlocución”, “ruptura del diálogo lineal” y “musicalidad” (“fraseo”, “acentos” y “repetición”). (Echalecu, 2023b).

Encontramos el uso de estos recursos en:

—Voz singular: El habla del personaje Salomé está plagada de digresiones, referencias sexuales y escatológicas y un fuerte humor negro, lo que la pone en un plano grotesco y da cuenta, por un lado, de la inconsistencia de su discurso (nos hace sospechar que miente) y, por otro, de su hipotética senilidad. El personaje Estefanía (en tono más realista) utiliza un lenguaje más llano, aunque por momentos podemos reconocer el parecido con los modos de su madre. La escritura sugiere así un vínculo reconocible, un “aire familiar” que da cuenta de la historia en común de los personajes. La voz del personaje Soledad también encuentra su singularidad en un discurso, un tanto infantil, dubitativo y de clara referencia religiosa.

—Interlocución: Las variaciones de los discursos de los personajes, según la interlocución, son muy visibles en la obra. Así, por ejemplo, se puede reconocer el cambio en el modo de hablar de Soledad, cuando se queda sola con su madre, claramente diferenciado del que utiliza cuando está presente Estefanía. Aquí, aparece un juego que se utiliza en la dramaturgia para mostrar cómo Salomé y Soledad se valen de la mentira para organizar la mirada de Estefanía, en relación a su historia pasada y su situación actual. Este recurso se denomina “transteatralización”: “fenómeno de extensión de la teatralidad por fuera del teatro, acentuado por el auge de la mediatización” (Dubatti, 2009b: pp. 21-22). Puntualmente, en relación al espectáculo que nos convoca, Dubatti expresa su interés por

“...esto de agenciar los procedimientos teatrales para construir simulacros, para fundar la sociabilidad en un simulacro. Tiene que ver con esto que aparece en lo que hacen Salomé y Soledad, que es representar, recurriendo al cine, a la telenovela, al teatro... representar una situación para hacerle creer a Estefanía y enloquecerla... sustraerle la posibilidad de contacto

⁵ La *Bitácora de la Escritura* puede consultarse en *Apéndice de El Juicio de Salomé. De la escritura a los cuerpos y viceversa. Reconstrucción de un proceso creativo*. (Echalecu, 2023d).

con la verdad (la verdad queda sepultada detrás de esa transteatralización)... (Brinko, Echalecu & Verteramo, 2022).

—Ruptura del diálogo lineal: Los cambios de tema, los desvíos y juegos de palabras del personaje Salomé, interrumpen el flujo dialógico lineal. La dramaturgia está profundamente atravesada por este recurso, donde, por ejemplo, los personajes luchan permanentemente por el uso de la palabra.

—Fraseo: La alternancia de oraciones de diferentes extensiones, que van desde el monosílabo o la frase muy corta (por ejemplo, los repetitivos “¿De qué?” de Salomé), hasta monólogos de mediana extensión.

—Acentos: La dramaturgia presenta una escritura donde aparecen algunas palabras destacadas, que sugieren mayor énfasis en su pronunciación. Ejemplo de esto es la frase de Salomé: “¡TENGO CÁNCER! Es MÍ cáncer.”, donde la gráfica de la escritura establece acentuaciones, proponiendo el remplazo de una didascalia por un grafismo.

—Repetición: Hay repetición, por ejemplo, cuando Soledad pregunta si puede hablar y se la ignora varias veces.

b. Variaciones hacia la Primera versión de la obra

b.1. Análisis genético comparado

Luego de este primer ejercicio, la autora arribó a lo que denomina *Primera versión de la obra*.

Según la bitácora de la dramaturgia, los cambios más importantes de este pasaje son:

—“La silla en la que está sentada Salomé, pasó a ser una silla de ruedas: se intentaba acá reforzar la idea de que Salomé simula no poder caminar y que, hacia el final de la obra, se pone de pie y deja en evidencia el engaño.” (Echalecu, 2023 b). Vemos que aparece, desde la didascalia inicial, la transteatralización como recurso utilizado por Salomé y Soledad para engañar a su hermana y sacar provecho. Se comienza así a plantear el tema de la posverdad⁶ que atravesará toda la obra.

—Se agregó el tema de los “topos” (vecinos aliados del poder represor), dando entrada a la temática relacionada con la última dictadura militar en Argentina ocurrida entre 1976 y 1983. También se introduce lo intrarreferencial (Harshaw, 1984), cuando Salomé dice “Lo ridículo muchas veces es lo más probable...”, aludiendo a la idea del grotesco como poética interna.

b.1.i. Incorporación del grotesco como recurso expresionista

⁶ Posverdad: Proceso social mediante el cual “La divulgación de noticias falsas desemboca en una banalización de la mentira y, por ende, en la relativización de la verdad. El valor o la credibilidad de los medios de comunicación queda mermado frente a las opiniones personales. Los hechos pasan a un segundo plano, mientras el ‘cómo’ se cuenta la historia retoma importancia y le gana al ‘qué’. No se trata entonces de saber lo que ha ocurrido, se trata de escuchar, ver, leer, la versión de los hechos que concuerde más con las ideologías de cada uno.” (José Antonio Llorente, 2017).

Se consigue una distancia del realismo referencial, al convocar “lo ridículo” como posibilidad de la realidad, lo que da lugar a la aparición de la estética del grotesco y anuncia un universo de opciones que escapan de la lógica de lo “normal” (Salomé grita “Tengo cáncer, es mi cáncer y tengo derecho a tenerlo”, por ejemplo). De alguna manera, nos dice que, a partir de ahora, podría suceder el absurdo en la obra, pero también que el mundo en el que vivimos muchas veces carece de lógica.

A través de este recurso, el personaje de Salomé asume un plano expresionista. Se realiza una objetivación escénica de la subjetividad propia de la micropolítica del fascismo, existente en la sociedad de la década de 1970, en la época en que transcurre la historia en el plano de la poiesis y también en la actualidad, en coincidencia con Peter Szondi, que expresa que “El Expresionismo adopta la técnica estacional de Strindberg como forma dramática del individuo, en su intento de articular no las acciones interpersonales, sino la senda que dicho individuo sigue por un mundo alienado” (1994: 114).

En *El juicio de Salomé*, esto llegará a su ápice con la frase “El budín de pan lo hacía con placentas de bebés montoneros”, que no deja dudas de la ideología que encarna el personaje de Salomé y el nivel de delirio al que ella (y la obra) está dispuesta a llegar.

El mencionado rasgo expresionista se plantea desde la dramaturgia inicial, ya que el núcleo de la obra — como el del grotesco— es el “conflicto generacional entre padres e hijos”, como señala David Viñas en *Grotesco, inmigración y fracaso: Armando Discépolo* (1997: 57).

Jorge Dubatti define Expresionismo como “la poética teatral que trabaja con la objetivación escénica de los contenidos de la conciencia [...] y, por extensión, con la objetivación escénica de la visión subjetiva.” (2009a: 126).

El personaje de Estefanía continuará con la tesis realista y la sostendrá hasta el final (vemos en este fragmento réplicas como “Pará, mamá. Basta, por favor. No estamos para chistes... Vos no sos ninguna ida. Así que no te hagás la delirante”), lo que la convertirá en personaje testigo de la ideología y métodos fascistas encarnados hasta ahora por su madre y más adelante por su hermana.

Es interesante retomar aquí la idea de que, tanto Salomé como Soledad, al mentir actuando lo que no son, implementan recursos de la transteatralización, para organizar la mirada de Estefanía y cumplir con su objetivo de quedarse con la chacra, dentro del conflicto dramático principal de la obra, que se introduce también en este fragmento, agregado al texto inicial: se trata de la cuestión de “los papeles”, la lucha por la propiedad del único bien material que al momento posee la familia, cuya parte Estefanía viene a reclamar.

b.1.ii. Avances en la construcción de la fábula

Si bien el conflicto por la chacra es lo que motoriza la acción, las tres mujeres están atravesadas por un conflicto mucho mayor: la tenencia, maternidad y/o propiedad de la hija (Victorita en la primera versión, que se convertirá en Patri a partir de la denominada *Segunda versión de la obra*).

En la memoria del proceso de escritura, se hace referencia a que la historia está basada en hechos reales, por lo que el conflicto familiar por la tenencia de la niña posee en sí mismo varios planos de representación: por un lado, el real (la historia en que se basa), por otro el simbólico (la referencia a los robos de identidad y las apropiaciones de hijos que ocurrieron durante la dictadura miliar de la década de 1970 en Argentina) y finalmente el ficcional (dentro de la poiesis), que da cuerpo al conflicto dramático del espectáculo.

Al respecto, expresa Osvaldo Pellettieri:

Si aceptamos que toda persona que escribe, dirige, lee o presencia un espectáculo teatral es el resultado de un pasado que actúa sobre ella [...] podemos deducir sin dificultades la categoría de historicidad del teatro. Simultáneamente, el presente de este arte, en cada representación, ressignifica constantemente su pasado. (2000: 224).

Considerando que, según se expresa en la bitácora de la escritura, la intención fue poner en escena la temática de la posdictadura —en su doble acepción de “lo que vino después de la dictadura” y “aquello que es consecuencia de la misma”— podríamos pensar que, al hacerlo, resignifica el pasado y lo trae al plano de la actualidad, mostrándonos cómo el conflicto ideológico imperante en aquella década aún persiste.

Reza la mencionada bitácora, que el interés de la autora es el de “reflejar patrones sociales muy por encima de anécdotas individuales”. (Echalecu, 2023b).

Sobre este tema reflexiona Davide Carnevali, cuando nos invita a, en lugar de describir la vida, escribir sobre la imposibilidad de describir la vida. (2022).

En este sentido, *El juicio de Salomé*, a diferencia de postular una verdad, daría cuenta de la ausencia de ella (algo así como decir que no podemos hablar en nombre de los desaparecidos, porque ellos ya no están aquí para transmitirnos qué decir).

Con todo, según la bitácora del proceso de escritura, desde el ángulo semántico, recreando algunas vivencias de la autora en relación al período histórico en cuestión, y generando una trama ficticia en base a esto, *El juicio de Salomé*, se escribió con el fin de dar cuenta de las siguientes tesis:

- El conflicto de ideas representativas de la etapa denominada como “Proceso de Reorganización Nacional” no ha desaparecido, sino que, por el contrario, persiste muy fuertemente en la sociedad argentina.
- La ideología fascista se encarna en personajes que pueden camuflarse en la vida social, e incluso disfrazarse y aparecer como todo lo contrario. De igual manera, pueden coexistir en una misma familia personas con ideologías totalmente opuestas.
- La sociedad civil fue cómplice de la dictadura.
- La transteatralización es parte de nuestra vida sociopolítica y sus herramientas se usan actualmente para organizar la mirada y manipular las intenciones de los demás.
- Debido a esto, es muy difícil llegar a la verdad, por lo que nos encontramos en una etapa de “posverdad”, por lo que tenemos la percepción de que ya no hay una única verdad y se vuelve muy difícil, si no imposible,

comunicarnos con el otro y ponernos de acuerdo. A esto, se suma la angustia que provoca la sensación de “no saber en quién creer”.

- Lo ridículo muchas veces es lo más probable.
- La violencia puede ser y es intrafamiliar, además de estatal.
- El enemigo puede estar más cerca de lo que pensamos; puede ser nuestro vecino, nuestro profesor e incluso nuestro familiar.
- Las apariencias engañan. El horror puede disfrazarse de armonía, respeto y amor.
- Los desaparecidos pueden estar enterrados en una tumba del cementerio con otro nombre y, por qué no, en el terreno de alguna chacra cercana.
- Los detenidos, pueden haber sido torturados en cualquier lugar, por el que pasamos todos los días sin saberlo.
- Todo lo que se ha hecho, todo lo que ha sucedido y todo lo que no se ha podido resolver, recae en las futuras generaciones.

Veamos qué herramientas se utilizaron, para dar forma a este propósito.

b.2. Análisis dramático basado en la crítica genética

b.2.i. Dispositivos y herramientas de la escritura

Para dar cuenta de las tesis antes mencionadas, la dramaturgia utiliza diferentes recursos:

—Referencia intertextual: El título —*El juicio de Salomé*—, referencia directamente al mito bíblico de Salomón⁷ e introduce la temática del conflicto entre dos mujeres (madres) por la tenencia de un niño. También podemos mencionar en este sentido, el juego con la palabra “juicio”, que abre la idea de un juicio y la pregunta sobre el “buen juicio” del personaje Salomé, poniendo nuevamente en escena la temática de la posverdad.

En este caso, será el público el jurado que deberá determinar quién dice la verdad y quién no; pero lo hará guiado por (identificado con) Estefanía, único personaje realista, que da cuenta de la falta de sentido común —falta de juicio— de Salomé, primero y de Soledad después.

⁷ Juicio de Salomón o salomónico, narrado en La Biblia, en el libro I de los reyes. En él se escribe el recurso que utilizó Salomón, rey de Israel, para averiguar la verdad en un caso judicial que se le presentaba: la disputa entre dos mujeres, el hijo de una de las cuales había muerto; ambas decían ser la madre del niño vivo. El rey propuso partir en dos al niño y dar la mitad a cada una, por lo que la madre verdadera declaró que prefería renunciar al niño antes que matarlo. Entonces, el rey dispuso que se lo dieran a ella, vivo, resaltando el valor de la abnegación del amor maternal (que prefiere renunciar al propio derecho por el superior interés del hijo).

El público, a la vez, asiste a la misma desestructuración que se da en el plano de la verdad interna de la poiesis⁸ (¿quién dice la verdad y quién no?), pero también en el plano de la Poética, ya que Salomé está encarnada en un estilo grotesco (y luego lo hará Soledad) mientras que Estefanía actúa de forma realista durante todo el espectáculo.

Esa desestructuración se da en consonancia con la segunda acepción del título, que pone en escena la pregunta sobre si Salomé está o no en su sano juicio.

Como señala la bitácora de la escritura, los nombres de los demás personajes también tienen significados que no se encarnan en términos sígnicos (no se inscriben en el lenguaje) pero ofrecen interpretaciones en el plano simbólico: Estefanía es “guerrera”, por un lado, “de carácter impulsivo”, mientras que Soledad “se corta sola”. Patri es “patria”, Teresa De Franco refiere al dictador Franco y el verdulero Niccola sugiere “una posible afiliación fascista”.⁹

—La doble temporalidad: Dentro de la poiesis, la historia se desarrolla en el año 2002; pero en la forma de trato se vislumbra algo que persiste en la actualidad, tanto en el modo discursivo como en el debate de ideas que se despliega en la dramaturgia. Este dispositivo permite plantear la tesis de que el conflicto de ideas característico de la última dictadura militar persistente en la actualidad. En relación a esto, Eduardo Pavlovsky, expresa que “...Un dramaturgo en cada obra no repite, sino que construye la superación de su pasado”. (1976: 16).

—La relación con el poder, desplegada fragmentariamente en la historia: Se habla de relaciones turbias, con gente pesada, y del alquiler de galpones al comisario, por ejemplo, lo que sugiere que los miembros de esta familia fueron colaboracionistas¹⁰ durante el proceso militar y apoya la tesis de que la sociedad civil fue cómplice de la dictadura.

—El recurso de la senilidad, como herramienta para deslizar la ideología fascista persistente y camuflada: Salomé suelta frases como “el budín de pan lo hacía con placentas de bebés montoneros”. En la bitácora de la escritura se señala, con respecto a esto, que “Es en la forma, más que en el contenido del discurso, donde [se intenta] dejar traslucir la ideología fascista, disfrazada, camuflada, pero presente. (Echalecu, 2023b).

⁸ “Llamamos *poiesis* o ente poético a aquella zona posible de la teatralidad que define al teatro como tal, lo diferencia de otras teatralidades *no poéticas*, le otorga estatus ontológico de arte. La poiesis es objeto de estudio de la Poética (con mayúscula), disciplina de la Teatrológica que propone una articulación coherente, sistemática e integral, de la complejidad de aspectos y ángulos de estudio que exigen el ente poético y la formulación de las poéticas. Se denomina Poética al estudio del acontecimiento teatral a partir del examen de la complejidad ontológica de la *poiesis* teatral en su dimensión productiva, receptiva y de la zona de experiencia que se funda en la pragmática del convivio. A diferencia de la Poética (con mayúscula), la poética (con minúscula) es el conjunto de componentes constitutivos del ente poético, en su doble articulación de producción y producto, integrados en el acontecimiento en una unidad material-formal ontológicamente específica, organizados jerárquicamente, por selección y combinación, a través de procedimientos. (Dubatti, 2009b: 61-62).

⁹ Ver la *Bitácora de la escritura en Apéndice de El juicio de Salomé. De la escritura a los cuerpos y viceversa. Reconstrucción de un proceso creativo.* (Echalecu, 2023d).

¹⁰ Colaboracionista: Que apoya la colaboración con un régimen que la mayoría considera opresivo, en especial con las fuerzas enemigas que han ocupado su país.

—La transteatralización: Cabe señalar aquí este recurso como herramienta utilizada para organizar la mirada y manipular. Pero, así como la paradoja del que dice “yo siempre miento”, ¿cuándo le creemos y cuándo no? Con esto, se estaría cuestionando el planteo posmoderno que asegura que hay múltiples verdades — subjetivas— y todas ellas son válidas.

Si hay una Verdad (como propone la Modernidad), también hay verdades subjetivas, en tensión con aquella, que la relativizan o directamente la niegan. El relativismo se alía al subjetivismo por el valor de la paridad: todas las verdades subjetivas tienen derecho a existencia, en tanto constituyen un nuevo campo ontológico-histórico de experiencia de los sujetos. (Dubatti, 2009a: 129-130).

—La complejidad de los personajes: Se plantean personajes contradictorios, no maniqueístas, recurso que aporta al planteo de la tesis que sostiene que el enemigo puede ser alguien cercano, entrañable, querido, familiar. Ejemplo de esto es la imagen desvalida de Salomé, que luego se revela como monstruosa.

—La intrarreferencialidad: Se predice lo que se viene, en frases como “van a caer soretes de punta”, “en cualquier momento se desata un tornado” y “se viene la hecatombe”, avisando al público que está por desarrollarse un conflicto potente. Como ejemplo de este recurso en el teatro universal, podemos mencionar a Luigi Pirandello, quien lo utiliza magistralmente, en *Seis personajes en busca de autor* (1994: 46).

La intrarreferencialidad se da también con la canción del inicio (*La Retirada*, de Juan Carlos Cáceres¹¹), que propone un juego intertextual con *Quizás, quizás, quizás*¹², que sugiere lo relativo de todo lo que se pueda afirmar; lo que pone en primer plano el tema de la verdad y la posverdad.

Otro recurso intrarreferencial es la mención del ridículo como posibilidad, explicitado en la dramaturgia (“Lo ridículo muchas veces es lo más probable”), que se vuelve recurso escénico, ya que el delirio (grotesco, absurdo) toma la obra en varias ocasiones, convirtiéndose en “lo normal”. Aquí reconocemos un doble recurso: por un lado, la intrarreferencialidad y por otro el grotesco en sí como estética del espectáculo. Ambos refuerzan la tesis de que “lo ridículo muchas veces es lo más probable” y también desnudan los hilos de la obra, lo que nos lleva al siguiente punto.

—El teatralismo: La obra deja entrever los recursos de lo teatral (desde la transteatralidad hasta el grotesco, alejando la propuesta del realismo referencial). Esto aporta al planteo sobre qué es verdad y qué mentira (posverdad).

Podemos mencionar al respecto, un párrafo del director en su entrevista:

La alfombra [...] marca un límite que respetan los personajes y el público. No salen de ahí, lo que me parece que habla de una trampa. El frente que se usa en la obra también es un signo teatral, que lo extrapola a la realidad, al presente, con esto del juicio y de lo que está

¹¹ Juan Carlos Cáceres (Buenos Aires, 4 de septiembre de 1936 - Perigny, 5 de abril de 2015) fue un músico de tango y pintor argentino radicado en Francia.

¹² *Quizás, quizás, quizás* es una canción popular escrita en 1947 por el compositor cubano Osvaldo Farrés. La letra de la versión en inglés fue escrita por Joe Davis y titulada *Perhaps, perhaps, perhaps*.

sucedendo ahora. Es como un realismo forzado, más condimentado, con una intención mayor... (Echalecu, 2022a).

—El recurso expresionista: Salomé expresa un pensamiento de extrema derecha, que pone en escena la ideología de una multitud: una realidad social vedada por el simulacro y el ocultamiento, pero que late con fuerza en la etapa de posdictadura. Este recurso nos permite ver la subjetivación de una macropolítica.

Lo que la prolija superficie del realismo ocultaría, porque no quiere o no puede mostrar, el expresionismo lo hace perceptible, revelando a la par al sujeto creador y a las cualidades profundas del mundo, ambos estrechamente vinculados. El expresionismo expone a la par cómo el sujeto experimenta el mundo y cómo el mundo es. (Dubatti, 2009a: 61).

—La elipsis como recurso de la transteatralización, que provoca que no sólo se interpreten y den por supuestas cosas que nunca se afirmaron, sino que además el espectador participe y se involucre en este mecanismo.

—El humor, que aparece, en primer lugar, en el estilo grotesco impreso a los personajes de Salomé y Soledad. Su utilización, no sólo señala los diferentes planos de realidad (verdad) y los pone en conflicto entre sí (realismo/grotesco como metáfora de verdad/mentira y realidad/ficción-transteatralización), sino que también permite un “descanso” del horror que plantea la obra.

La risa cumplió siempre en la historia de la cultura argentina funciones catárticas [...] y de conocimiento [...] pero esas funciones adquieren en la Posdictadura una dinámica singular:

Opera como herramienta de disolución de los discursos de autoridad [...]

Permite rearmar tradiciones y repensar el pasado argentino en busca de nuevas versiones. [...]

Se convierte en un medio de desenmascaramiento de la transteatralización social... (Dubatti, 2009b: 251-253).

c. Variaciones hacia la segunda versión. Análisis genético comparado

Según expresa la bitácora de la dramaturgia, esta nueva versión parte de una revisión de la primera, y la intención de ordenar la historia, resaltar algunas tesis y generar posibles asociaciones con lo histórico-social, ente las cuales podemos enumerar:

—La idea de que lo único que mueve a Estefanía a reunirse con su familia es el interés por su herencia: se incluye, en esta nueva versión, el dato de que el padre falleció hace seis días, por lo que podemos “imaginar que Estefanía —aunque aparentemente hace tres años que volvió del exilio— sólo se decidió a venir cuando el padre murió [...para] buscar su herencia...” (Echalecu, 2023 b).

—La búsqueda de simbolismos: se cambia el nombre de Victoria a Patri, que contempla la relación paronímica con la palabra “patria”, lo que abre la idea de que estas mujeres pelean por la maternidad de una niña, pero también por la potestad sobre el concepto de “patria”.

—La necesidad de ordenar la historia y dejar en claro algunos datos de la misma, dada, por ejemplo, con las preguntas de Estefanía que dan cuenta que no sabe que su hermana es monja.

—El reforzamiento de elementos que apoyan la tesis de la posverdad, por ejemplo, a través de la incorporación del chisme (Estefanía se enteró del pasado de su padre, a través de “comentarios”). Otro ejemplo de esto, es la duda, que se instala en Salomé en esta versión de la dramaturgia, en relación a que Soledad tendría planeado dejarla para siempre en el geriátrico, mecanismo que, además, dispara el conflicto de la escena hacia nuevos territorios.

—El atestiguamiento de la transteatralización, que se introduce a través de parlamentos de Estefanía como: “¡Te sale tan bien el papel de víctima!”.

—El agregado de situaciones escénicas que refuerzan la tesis de la persistencia del pensamiento fascista en la actualidad, por ejemplo, a través de la incorporación de la frase “¡Bah! Parece que las hubiera mandado a una escuela pública. ¡No saben nada!”, por parte de Salomé, “en clara referencia intertextual con el dicho del expresidente Mauricio Macri ‘caer en la escuela pública’”¹³. (Echalecu, 2023b).

—El reforzamiento de la tesis de que las nuevas generaciones son las víctimas de los conflictos ideológico políticos no resueltos, a través de la inclusión del dato de que Patri padece trastornos mentales.

—La intención de provocar una actitud activa en el espectador, quitando, por ejemplo, la información — explicitada en la primera versión— de que Jorge, el marido de Estefanía, había sido secuestrado por el gobierno militar; lo que ofrece al público la oportunidad de deducirlo.

—Las modificaciones del final. El “plan” de Soledad se devela cuando ésta reconoce haber comprado la urna y el hábito en un sexshop. “Esto pone de manifiesto que todo estuvo perfectamente ideado por Soledad y cuál fue la función de la urna en su plan”. (Echalecu, 2023b). Este recurso se refuerza con la modificación de la salida final de los dos personajes (Salomé y Soledad), comentando cómo engañaron a Estefanía.

Esta segunda versión fue la que llegó a manos del director Hernán Verteramo, quien convocó al elenco para montar el espectáculo.

A partir de aquí, comenzó el proceso de puesta en escena y la dramaturgia experimentó nuevas y enriquecedoras variaciones.

d. Variaciones hacia la tercera versión

Con la conformación del equipo creativo, y como consecuencia de los primeros análisis del texto, realizados grupalmente, la dramaturgia experimentó modificaciones, que fueron reflejándose en una nueva reescritura hacia lo que llamamos *Tercera versión de la obra*.

Análisis genético comparado

¹³ Expresión usada por el expresidente argentino Mauricio Macri durante un discurso.

Analizando el texto correspondiente a esta versión, encontramos que la didascalia inicial ya no señala que Salomé está en una silla de ruedas. Ahora puede leerse “Salomé sentada, mira por una ventana”. La bitácora de la escritura señala que esto se hizo “para evitar el trastorno de tener que conseguir una silla y trasladarla, a la hora de hacer funciones.” (Echalecu, 2023b). “La idea fue dejar libradas a la investigación escénica estas decisiones sobre cómo dar cuenta de la discapacidad de Salomé”. (Echalecu, 2023c).

Por su parte, algunas frases de la dramaturgia se modificaron, en función de abrirla a posibles referencias universales. Por ejemplo, se cambió “Supo ser de la SIDE” por “fue servicio”, “por sugerencia del director, ya que ‘servicio’ es más abarcativo —‘remite a un argot del bajo fondo’, explicó el director— que SIDE, que remite a una sola referencia histórico-política.” (Echalecu, 2023c).

Nuevas modificaciones intentaron generar la duda sobre si Salomé padece o no una demencia senil, por ejemplo, en la modificación de didascalias que indicaban el modo de abordaje de un parlamento, o bien en la inclusión de frases como “podemos juntar huesitos en el chiquero”, que nos muestra una incoherencia de esta madre, que más adelante se resignificará al sugerirse que la chacra podría haber sido usada por el comisario, para secuestrar, torturar e incluso enterrar desaparecidos.

Las intervenciones dramáticas de esta etapa subrayaron, sobre todo, la duda en relación a la verdad.

También aquí, se introduce la idea de Dios, como metáfora del Estado, en la frase “Menos pregunta Dios”, como respuesta a la pregunta de Estefanía sobre para qué se le alquilaban los galpones al comisario. “Dios, ¿Cómo metáfora del Estado, por ejemplo, que no ejerce presión para que se abran los archivos y se sepa la verdad?” (Echalecu, 2023c).

Nuevamente, el final experimenta cambios significativos. Aquí Salomé no se levanta de la silla de ruedas (que ya no se menciona en la didascalia inicial), ni sale de escena con Soledad. En esta versión aparece la idea de que Salomé está verdaderamente hemipléjica. “Esto habilita el conflicto entre ella y Soledad, abre la posibilidad de que ésta efectivamente no la ayude a levantarse para irse a la chacra y la deje definitivamente en el geriátrico...” (Echalecu, 2023c).

Este nuevo final tiene, además, una potente incorporación, que abre una nueva dimensión a la dramaturgia. Se trata de la situación en que Estefanía es testigo de la transteatralización.

Salomé y Soledad hablan sobre cómo engañaron a Estefanía y ríen victoriosas, cuando ésta regresa y las descubre, desenmascarando el engaño. Las tres mujeres se miran por unos segundos y luego giran sus cabezas y miran al público a los ojos.

Podemos leer en la bitácora de la dramaturgia: “En esta nueva versión, el engaño se descubre y la historia queda abierta para sugerir la pregunta ¿qué hacemos (como país, como ciudadanos, como víctimas del engaño y la desinformación) cuando descubrimos el engaño?” (Echalecu, 2023c).

Y el director, en su entrevista, agrega: “... creo que, en el final último, donde se mira a público, se entrega el conflicto. [...] Y terminó. Yo no me hago cargo de la lectura.” (Echalecu, 2022a).

Análisis dramático basado en la crítica genética

De cara a la puesta en escena, la agrupación toma algunas decisiones que son características del teatro independiente, por ejemplo, despojando la escena, optando por una escenografía de fácil montaje y traslado, lo que nos muestra una voluntad democratizadora, ya que se construye un dispositivo escénico que no depende de ninguna parafernalia compleja orientada a lo referencial.

Este recurso, además, señala la intención de dialogar con un espectador activo, capaz de reflexionar y establecer sus propias asociaciones creativas a partir de lo que el espectáculo ofrece.

› **Tercera parte**

Proceso de puesta en escena

a. Análisis genético comparado

La dimensión convivial, en el proceso creativo de la puesta en escena, provocó sustanciales variaciones en la dramaturgia, aportando nuevas miradas, interpretaciones y posibilidades.

La autora expresa, al respecto: “Descubrir que todo lo que se concibió y experimentó de una manera, cobra nuevas dimensiones, sentidos, valores, y genera sensaciones, reflexiones e interpretaciones muchas veces diferentes, cuando no opuestas; es una experiencia interesante y reveladora...” (Echalecu, 2023c).

En este contexto, podemos señalar lo que Eduardo Pavlovsky expresa, relacionado con el doble rol de autor y actor, a través de su propia experiencia:

Sin embargo, todo este proceso de síntesis unificador vuelve a desaparecer cuando “represento” o “actúo” algunos de los personajes de mis obras. En este momento surge el nuevo movimiento dialéctico: autor-actor. Al intentar sumergirme en la profundidad del personaje, pierdo la coherencia totalizadora de la obra. Mi experiencia integradora, mi coherencia sintética lograda durante el proceso autoral es proyectada en el director; y yo vuelvo a disociarme. [...] En el instante que asumo el “personaje”, el drama comienza de nuevo. Todo vuelve a ser insólito para mí [...] y evidentemente descubro que entre lo que imaginé del texto y la realización concreta de lo actuado hay una distancia que sólo como actor descubro. (1976: 46).

a.1. La influencia de las condiciones de producción

El grupo de teatro Del Borde (al que pertenecen al inicio del proceso creativo la autora/actriz y el director) tiene residencia en la ciudad de Las Flores, provincia de Buenos Aires, mientras que dos de las actrices viven en la ciudad de Buenos Aires (Capital). Esta particularidad, pone en cuestión el modo de trabajo, debido a que ambas ciudades distan entre sí 200 kilómetros, lo que complejiza la posibilidad de realizar ensayos de forma presencial.

Debido a esto, la dinámica de encuentros fue en parte virtual y en parte presencial.

a.2. Variaciones en la dramaturgia

A través del análisis de texto, lo primero que parece entrar en cuestión, según los testimonios de actrices y director, es la idea de que *El juicio de Salomé* es una comedia.

“Lentamente, lo que había sido concebido como una comedia, se fue tornando más y más trágico, oscuro y ‘pesado’”, puede leerse en la bitácora de la autora y actriz (2023c).

Sumado a esto, algunas dinámicas espaciales y corporales, exploradas durante los ensayos presenciales, dieron lugar a nuevas variaciones en la dramaturgia.

Por ejemplo, ante una “provocación” de su madre, Estefanía estalla y tira los papeles al piso, lo que trajo como consecuencia una reacción de Salomé que modificó algunos parlamentos.

También, por sugerencia del director, variaron algunas expresiones de Salomé, para volverlas mucho más escatológicas o sexuales, con el fin de remarcar la senilidad del personaje.

En concordancia con la hipótesis de que Soledad puede traicionar a Salomé y dejarla en el geriátrico, se decidió modificar el parlamento en que la madre dice: “Y vos... ¿Me metés en un geriátrico con el cuento de que se vende la chacra y ahora me salís con esta pelotudez?” Se decidió evitar la palabra “pelotudez” en dicha frase, para reforzar la idea de que Salomé empieza a sospechar que su hija la va a traicionar, por lo que ya no sería una “pelotudez” lo que le dijo, sino algo con un peso mayor.

a.2.i. Experimentaciones sobre el final

En relación al final, se decidió que, luego de que Estefanía descubriera la transteatralización, las tres mujeres rompieran la cuarta pared y miraran al público a los ojos.

Sentimos la necesidad de que la historia funcionara como disparador: la mirada al público estaría diciéndole algo como “Ahora que sabés la verdad, ahora que ya viste que lo que te están mostrando es mentira, ¿qué vas a hacer con eso?”. [...] preferimos que el final abierto dé lugar a esta y otras conjeturas, ampliando la gama de posibilidades y permitiendo que el espectador produzca sus propias interpretaciones y resoluciones de esta historia. (Echalecu, 2023c).

Como asegura David Viñas, “la caída del telón no marca un corte sino el pasaje a una instancia superior”. (1997: 72).

Verteramo propone, en su entrevista, una especie de tesis de ese final: “... es este problema, es esta imposibilidad de diálogo, es esta lucha por la guita, por la chacra o por la lectura de los hechos o por el dolor. ¿Quién se hace cargo del dolor?” (Echalecu, 2022a: 133).

a.3. El fracaso en el proceso de creación. Lo que no funcionó

Además del ya mencionado cambio de mirada, por parte del equipo, en cuanto al género poético de la obra, en el primer ensayo convivial se probaron estrategias que finalmente fueron descartadas, como por ejemplo la incorporación de un andador con inodoro. “Simplemente, no funcionó. Desistimos de buscar el humor y permitimos que la escena fuera presentándose orgánicamente, sin ser tan explícitos.” (Echalecu, 2023c).

Por otro lado, el director comenzó a sugerir algunos cambios en la escenografía y utilería descriptos en la dramaturgia, entre los que podemos mencionar:

—La urna funeraria perdió la referencia realista a un pene y pasó a ser una figura más estilizada.

—El espacio escénico, en la puesta, rompió la ilusión de contigüidad propia del realismo referencial, ofreciendo a la mirada del espectador un espacio delimitado por una alfombra con dibujos arabescos. Aquí, el geriátrico aparece nombrado por los personajes, quedando su referencia en el plano de la palabra, ya que “la obra habla de verdades y mentiras que no son claras. ¿Por qué sería, entonces, claro el espacio en que transcurre la escena?” (Echalecu, 2023c).

El geriátrico está desdibujado. El vacío nos permite construir. El espectador se reclama activo.

Con respecto a la necesidad de dar cuenta de la invalidez de Salomé de alguna manera. “...en un ensayo, una de las actrices —Laura Álvarez— sugirió que tal vez Salomé podía estar hemipléjica”. (Echalecu, 2023c). Esta incorporación, permitió nuevas significaciones y relaciones intertextuales, cuando se realizaron los primeros bocetos del diseño gráfico, donde

...apareció la espada, en clara referencia a la espada de la Ley, pero también a la del Rey Salomón —mito bíblico con el que interactúa de manera intertextual la dramaturgia—. Se tomaron fotografías, siguiendo la estética de los cuadros representativos del mencionado mito¹⁴, y se elaboró un logo con el nombre de la obra, que incluía la espada. Al colocar el logo sobre la foto, apareció la imagen de que quien está cortada por la mitad es Salomé y la hemiplejía entró en absoluta resonancia con esto. (Echalecu, 2023c).

Entonces, Salomé está cortada al medio. Su parte inactiva, su parte paralizada, es la izquierda (metáfora de la ideología de izquierda), mientras que todo lo hace con (y desde) la derecha. Es su lado derecho el que queda “escondido” de su hija Estefanía, según la distribución espacial en la escena. Su lado activo, su lado conectado, es el que está vedado a su hija. Mientras que su lado muerto, es el que ella puede y/o quiere ofrecer a su hija —según la disposición de los cuerpos en la escena—. Esto nos habla, por ejemplo, de vínculos rotos y posicionamientos políticos.

a.4. El hallazgo de nuevas ideas

La disposición espacial propuesta por el director remite a un juicio.

¹⁴ Cuadros representativos del Juicio de Salomón que fueron considerados en el proceso creativo: El juicio de Salomón, de Giordano Luca; El juicio de Salomón, de Michiel Coxcie (Taller); El juicio de Salomón, de Pedro Pablo, Taller de Rubens; El juicio de Salomón, de Nicolas Poussin. Pueden verse en *Apéndice de El juicio de Salomé. De la escritura a los cuerpos y viceversa. Reconstrucción de un proceso creativo.* (Echalecu, 2023d).

El espacio delimitado por una alfombra, circunscribe el tránsito de los personajes por la escena y aporta un toque “de clase” y “de época”, a través del motivo arabesco en que se basa su diseño.

En relación al vestuario y escenografía,

La paleta de colores se elaboró teniendo en cuenta, entre otras cosas, la observación de los cuadros representativos [del Mito de Salomón] y la obra pictórica del argentino Eduardo Schiaffino¹⁵ llamada *Reposo*¹⁶. De allí se extrajeron también algunos movimientos y expresiones grotescas de los personajes de Salomé y Soledad. (Echalecu, 2023c).

Todo lo antedicho remarca el recurso teatralista y promueve escénicamente la pregunta por la verdad.

a.5. Resignificaciones

En este punto, nos detendremos en los textos que, con la exploración escénica, encontraron nuevos significados.

En nuestra experiencia, hubo algo (inesperado en todos los casos) que despertó una nueva idea, una lectura novedosa sobre el material dramático. Por ejemplo:

—“SALOMÉ: ¡Mirá! Digo ‘montonero’ y vienen como moscas a la mierda. Mejor escondete. Si te ven acá seguro te chupan.”

Al trabajarlo, encontramos un “juego” en el que Salomé señala a Estefanía cuando dice “mierda”. Así, las moscas, que chupan el estiércol (Estefanía señalada como “mierda”), también entran a jugar semánticamente con la palabra “chupar”, utilizada en la jerga montonera para referirse al secuestro de civiles por parte de las fuerzas militares y policiales. (Echalecu, 2023c).

Por otra parte, se recurrió al grotesco deformando la pronunciación de algunas palabras, “...para desplegar a través de ellas nuevos significados y abonar a la idea de que Salomé está senil o algo no está bien en su psiquis. (Echalecu, 2023c).

Jorge Dubatti señala al respecto:

En el texto está esa verdad del expresionismo, obviamente, pero la puesta en escena lo potencia, porque lo multiplica en la actuación, en la gestualidad y especialmente en el sistema de relaciones, en el sistema de fuerzas que aparece entre los personajes en el espacio. (Brinko, Echalecu & Verteramo 2022: 177).

En el mismo sentido, es muy relevante lo que sucedió con el personaje Soledad que, al incorporar una dinámica actoral/interpretativa, no sólo modificó su personalidad, sino que dio nuevos sentidos a la puesta: al ser una persona con alguna discapacidad mental (propuesta por el director), que tiene poder, da lugar a pensar en la metáfora del “mono con revólver”, mencionada por Laura Álvarez (Echalecu, 2022: 168).

¹⁵ Eduardo Schiaffino (1858-1935) fue un pintor, crítico e historiador argentino. Integrante de la generación del 80, fundó el Museo Nacional de Bellas Artes de la Argentina e impulsó el desarrollo de las artes plásticas en ese país.

¹⁶ *Reposo* (1889): Óleo sobre tela del pintor argentino Eduardo Schiaffino.

Otra modificación significativa fue la relacionada con la categoría de verdad que se le da al parlamento de Soledad, cuando le dice a su madre “VOS te tenías que ir, pero la chacra se queda en la familia”. Remarcar la palabra “vos”, permitió considerar la hipótesis de que tal vez Soledad también le miente a Salomé y, de esta manera, estaría engañándola para dejarla en el geriátrico y quedarse ella con la chacra. Cuando esto se volvió una “verdad escénica”, aunque no mutó en gran medida el texto de la primera dramaturgia, el sentido de la obra se modificó sustancialmente.

En relación a la utilería, por ejemplo, la urna que contiene las cenizas del padre, ofrece diferentes asociaciones que van desde la imagen del padre ausente, al Estado ausente y el patriarcado.

Al respecto, nos dice Jorge Dubatti: “... aparece ahí, un símbolo fuerte, [...] el símbolo del padre muerto. Quien estuvo antes de alguna manera estableciendo el régimen de sociabilidad, en una estructura patriarcal, ya ni siquiera está. Y aparece esto de la sociedad argentina como degradada.” (Brinko, Echalecu & Verteramo 2022: 173).

Desde lo escenográfico, podemos mencionar la interpretación, surgida en esta etapa, del espacio vacío como tesis del desencuentro. Una escena despojada, casi vacía, por la que los personajes deambulan, intentando encontrarse, sin lograrlo. La falta de realismo de la escenografía vuelve imposible cualquier intento de verdad: “Lo imposible no es la vecindad de las cosas, es el sitio mismo en el que podrían ser vecinas”. (Foucault, 2002: 2).

En relación al vestuario y el maquillaje, si observamos con detenimiento el vestuario de Soledad, notamos que el hábito de monja está conformado por prendas que no se corresponden con el mismo (por ejemplo, el velo es una calza deportiva). Con esto, el verosímil se cuestiona y se pone en escena, una vez más, la pregunta por la verdad que subyace en la tesis de la posverdad.

Este es a la vez un procedimiento de transteatralización del que se vale Soledad para organizar la mirada de Estefanía. Es interesante que, pese a lo evidente, Estefanía parece creer que su hermana es monja, aunque eso nunca se le confirma (pregunta “¿Sos monja?”. Soledad no responde. La respuesta queda en suspenso —elipsis—, procedimiento que se eligió para abrir la pregunta al público y dejarla sin resolver hasta el final, donde claramente se dice que el hábito lo compró en un sex-shop).

Además, aparece la referencialidad externa a la historia y simbología argentina, en los colores de la bandera en el vestuario de Soledad y en el conjunto encarnado por la urna y la mesita donde se apoya.

Se decidió que Estefanía usara un antiguo portafolios, donde trae “los papeles”. Al respecto, en uno de los ensayos virtuales se interpreta que “Estefanía trae cosas viejas”. (Alvarez, Brinko, Echalecu & Verteramo, 2022d, 01:01:03).

El teatralismo se refuerza con el maquillaje de los personajes de Salomé y Soledad: una base blanca que las asemeja a cadáveres. Cabe pensar con esto, que el director intenta simbolizar, por ejemplo, ideologías muertas.

Desde lo sonoro, entre otras cosas, la puesta observa un rasgo expresionista, que trae la calle, la ciudad, la sociedad, al interior del espacio donde se lleva a cabo la acción. Se trata de la canción que se escucha al iniciar el espectáculo (*La Retirada*, de Juan Carlos Cáceres), en la cual puede registrarse el sonido de una ciudad: colectivos, transeúntes, bocinas de autos.

Es interesante observar que Salomé (que está en escena cuando el público ingresa) se mueve al compás de la música, dando cuenta de que comparte el mismo plano poético con los espectadores. Según el director, “La canción [...] nos introduce, guía y arroja a la ficción [...] Como si fuéramos caminando por la calle y de repente se nos ocurriera espiar por una ventana, la hendidura...” (Echalecu & Verteramo, 2022). Sobre el final, los últimos compases del mismo tema acompañan la mirada de las actrices al público, devolviéndonos nuevamente “a la calle”.

En un momento, Salomé escucha una radio que se asemeja a una frecuencia policial. Esto no sólo cumple con la función rítmica en el plano micropoético (generar un silencio en medio de la discusión), sino que también aporta una posible interpretación en el plano de la significación que nos abre más preguntas: ¿Salomé hace escuchas? ¿Participa o participó ella de algún tipo de actividad de espionaje? ¿Está loca y delira?

› **Cuarta parte**

Estudio de la recepción. La territorialidad en El juicio de Salomé

En relación con la territorialidad, en su análisis sobre la obra, Jorge Dubatti señaló, en relación a lo intraterritorial, que “Hay una zona que tiene que ver con la experiencia de la dictadura. Eso sería intraterritorial, muy de la Argentina, como experiencia que hemos vivido, de la sociabilidad argentina” (Brinko, Echalecu & Verteramo 2022: 180). A su vez, se refirió a lo supraterritorial, “porque se transforma en metáfora o en símbolo más allá de las deudas con un territorio” (Brinko, Echalecu & Verteramo 2022: 180), destacando que

“Es una obra que cumple una función social muy importante, en el sentido de señalar lo que está pendiente, de hacer un diagnóstico negativo del funcionamiento de la sociabilidad, de hablar de la necesidad del desenmascaramiento...” (Brinko, Echalecu & Verteramo 2022: 181).

Al respecto, el director menciona que “encontramos la familia en la pelea, en ese momento de distinción, yo dije ‘acá hay una lectura más abierta, más universal...’” (Echalecu, 2022a: 138). Y en el programa del espectáculo, se expresa que “La historia está inspirada en un hecho real, pero en la construcción dramática se eligió lo ficcional, para incorporar elementos que aporten posibles interpretaciones hacia lo universal.” (Echalecu & Verteramo, 2022).

a. Variaciones de la recepción

En la bitácora de la dramaturga actriz, se expresa que “Durante las funciones, [...] encontramos nuevos caminos, elementos, signos, ideas”, refiriéndose, por ejemplo, a momentos de contacto corporal que abrieron nuevos aspectos de las relaciones entre los personajes.

Analizamos la puesta en escena de *El juicio de Salomé*, desde el punto de vista de la recepción, desde los siguientes ángulos:

a.1. Ángulo sensorial: se recurrió a mostrar la condición teatralista, ampliando el espectro poético con recursos del expresionismo, con el fin de convocar un espectador activo.

a.2. Ángulo de la historia: se denuncia la transteatralización como funcionamiento social y se introduce la dimensión de los Derechos Humanos, temática que atraviesa toda la puesta.

a.3. Ángulo referencial: distinguimos un campo referencial interno (por ejemplo, en las alusiones al grotesco como tesis de la realidad —“Lo ridículo muchas veces es lo más probable) y uno externo o extrarreferencial (con las referencias a la posdictadura y a la historia real en que se basa).

a.4. Ángulo lingüístico: Se trata de un texto heteroestructurado, por un lado, por la literaridad y, por el otro, por los saberes escénicos propios de la teatralidad; una literatura en la que conviven la palabra y el acontecimiento teatral como matrices fundantes.

a.5. Ángulo semántico: *El juicio de Salomé* tiene claro correlato con las tesis realistas antes mencionadas.

a.6. Ángulo voluntario: El espectáculo diseña un espectador implícito que acepte que, aunque está viendo un espectáculo teatralista, que rompe la ilusión de contigüidad, se trata de todos modos de una propuesta realista (Realismo Crítico/Reflexivo).

> Quinta parte

Micropoéticas comparadas

Estableciendo relaciones comparativas entre el Programa del espectáculo, las entrevistas al equipo creativo y el análisis del Dr. Jorge Dubatti, encontramos:

a. Análisis de las actuaciones: El director menciona la utilización de un recurso que denomina “saltos en la actuación” (Salomé actúa sin transiciones), con el propósito de dar cuenta de la tesis que indica que “hay una imposibilidad de comunicación” (Echalecu, 2022a: 128).

En su análisis paratextual, Jorge Dubatti nos dice que la poética del espectáculo, que combina la actuación realista del personaje Estefanía con lo grotesco de Salomé y Soledad, “tiene mucho que ver, creo yo, con una voluntad de romper la transteatralización. Porque, si bien la obra no es maniquea, porque Estefanía es

un personaje complejo, [se percibe] esta voluntad de que ella sea el personaje testigo que pone en evidencia. (Brinko, Echalecu & Verteramo 2022: 179).

Podemos hallar otro elemento grotesco en el contrapunto entre los personajes, que la actriz Paula Brinko menciona: "... Encontraba más organicidad si yo era como la contracara de esa madre, como que es lo mismo pero distinto, en otro formato. Me parecía que el personaje de Salomé me organizaba a mí". (Echalecu, 2022b: p. 147), en concordancia con David Viñas, que expresa: "El soporte dialéctico del grotesco estriba en eso: el otro dibuja el revés de mi trama. Y si yo me puedo convertir en él, su encarnación me acecha como propia". (1997: 70-71).

b. Análisis de los métodos de creación: Rescatamos las siguientes metodologías y sistemas de construcción de la puesta: La intuición, la apertura a la participación activa de las actrices en la construcción/creación, la propuesta de ideas y su exploración posterior, los ensayos presenciales intensivos y los constantes ajustes desde la dirección.

c. Análisis del vestuario, la escenografía y la utilería: El recurso grotesco (como herramienta transteatral) es usado para poner en escena, desde distintos ángulos, la pregunta sobre la verdad.

Jorge Dubatti reflexiona al respecto: "Hay un juego muy interesante de mostrar el artificio... [...] donde pareciera que el teatro también se está autorrefiriendo. En la puesta no sería sólo transteatralización, que insisto, es un mecanismo social, sino que hay también un componente de autorreferencialidad teatral". (Brinko, Echalecu & Verteramo 2022: 176).

d. El humor como construcción de un espectador crítico: Se recurre al humor para hablar sobre heridas históricas que todavía son carne en nuestro pueblo.

e. El expresionismo como herramienta para la reflexión: La obra objetiva escénicamente (en la corporalidad del personaje Salomé) los contenidos de la subjetividad fascista, procedimiento que podemos observar también, por ejemplo, en el intertexto con el mito bíblico denominado "El juicio de Salomón", interpretación que nos facilita Jorge Dubatti cuando habla de "esta idea del mundo dado vuelta, porque en el lugar de Salomón está Salomé. El que tiene la manija, el que distribuye la justicia es el perverso, no es el juez justo sino todo lo contrario". (Brinko, Echalecu & Verteramo 2022: 178).

Esto último nos conecta directamente con la micropolítica del patriarcado, también puesta en escena a través del personaje de Salomé.

Dubatti expresa al respecto: "... En una sociedad fundada en el crimen (como dice Bertolt Brecht y esta obra también) el botín máximo es la propiedad, que acá estaría en esa imagen de la chacra. [...] no hay manera de pensar el patriarcado sin el capitalismo y una sociedad que acciona por la propiedad. La chacrita". (Brinko, Echalecu & Verteramo 2022: 182).

f. La normalidad del monstruo: "La vieja es un monstruo y uno reconoce en ese monstruo por momentos a Mirtha Legrand, a tu mamá, te reconocés a vos mismo, a estos políticos de ultraderecha. Y al mismo

tiempo, la sensación es que va hacia otro lugar: el lugar de una persona que está haciendo lo que puede, es una persona débil, que está postrada”. (Brinko, Echalecu & Verteramo 2022: 180).

g. La fábula como espejo de la realidad histórica y presente: Como expresa Jorge Dubatti en su análisis, no sólo se hace referencia a la temporalidad en que ocurre la historia, sino que “La obra está hablando de la sociabilidad presente. [...] el que se guarda el secreto de lo que pasó en la dictadura y el que construye una ficción que sustrae la posibilidad de acceso a la verdad en la posverdad”. (Brinko, Echalecu & Verteramo 2022: 173).

A través de la transteatralización, se pone en manos del público la responsabilidad sobre la construcción del final. “Aparece una figura del teatro moderno que es el personaje testigo, el que atestigua el simulacro, el que lo desenmascara. Lo que no sabemos es qué hace con eso, porque queda ahí el final abierto. (Dubatti en Brinko, Echalecu & Verteramo 2022: 174).

h. El rol de la dramaturga-actriz: Según los integrantes del equipo creativo, este doble rol potenció el trabajo, principalmente porque la dramaturga no se resistió a las variaciones que se fueron experimentando en relación a la escritura inicial.

i. Aportes del encuentro con el público: En la instancia de recepción, se puso en evidencia la potencialidad creativa del encuentro con los públicos, a través de los hallazgos ya mencionados.

j. Algunos aspectos de la concepción: Por un lado, el director da cuenta de su interés por dar cuenta de la imposibilidad de comunicación, mientras que la dramaturga, en el programa de mano expresa que la obra “se escribió pensando en la ruptura, buscando exponer los desacuerdos ideológicos que atraviesan la historia política de nuestro país.” (Echalecu & Verteramo, 2022).

Desde este punto de vista, y como ya hemos mencionado, en *El juicio de Salomé*, se explora claramente la temática de la posdictadura, se denuncia la problemática de la posverdad y se da cuenta de la persistencia actual de la macropolítica del fascismo en nuestra sociedad, con la intención crítica de propiciar una reflexión que promueva el cambio; rasgo propio del Teatro Moderno.

> Conclusiones

“... los días contados del texto dramático parecen infinitamente más largos que los de sus presuntos enterradores. A los cuales se les podría decir aquello de ‘los muertos que vos matáis / gozan de buena salud’”. (García Barrientos, 2016: 11)

Al iniciar este trabajo, dijimos que nuestro afán era de reconstrucción.

Reconstruir la trama de un proceso creativo en el que nos hallamos inmersos, y hacer foco en las transformaciones de la dramaturgia.

En este camino, pudimos dar cuenta de esas variaciones, que no sólo se dan en el plano del lenguaje, sino también en el del sentido que en él anida.

Instancias de interpretación, reinterpretación, descubrimiento, reescritura y creación, que se retroalimentan, suceden y combinan, dieron lugar a una dramaturgia enriquecida, sin lugar a dudas, que no renegó de aquella primera escritura, sino que se valió de ella como herramienta de gran potencialidad para la creación.

Concluimos que es imposible volcar en la escritura la totalidad de sentidos que queremos expresar; siendo imprescindible, para lograr su completitud —o al menos un acercamiento a ella—, la puesta en juego de la dimensión corporal —las singularidades de cada integrante del equipo creativo y las resonancias de la dramaturgia en ellos—.

A las acciones y subjetividades de cada individualidad, se sumarán las condiciones de producción.

Es a través de la dinámica de interrelación entre estos factores que se revelan los sentidos ocultos de la escritura inicial.

Pero creemos que la construcción poética no termina ahí.

En la dimensión de la recepción, los espectadores y espectadoras continúan el trabajo de los artistas y, por su parte, la presente poética —la reconstrucción genética que nos embarga—, podría continuar esta dinámica, en una espiral de retroalimentación que la contamine y enriquezca.

En El juicio de Salomé, asistimos a una experiencia creativa a partir de la primera escritura, como parte de una secuencia encadenada de interpretaciones. Quienes integramos el equipo de trabajo fuimos, de alguna manera, espectadores de la primera dramaturgia; la interpretamos y resignificamos en el camino hacia la puesta en escena.

Como expresa Joseph Danan (2012), la escritura fue reinterpretada —y modificada— en el mismo proceso de escritorio protagonizado por la dramaturga, para pasar a una segunda instancia en la que el elenco, en su abordaje escénico, se convirtió en un nuevo intérprete que encontró y dio nuevos sentidos, proceso que continuó con la incorporación del espectador como integrante del conjunto productor de sentidos.

Las resonancias del texto en la etapa de exploración escénica, tomaron formas y mecanismos variados, abriendo en más de una oportunidad posibilidades de reescritura.

Jorge Dubatti nos dice que “El teatro existe en potencia como literatura(s). En general, la literatura es virtualidad de acontecimiento teatral o teatralidad poética en potencia: se ofrece en disponibilidad para el posible acontecimiento.” (2020c: 332).

Nuestro recorrido, dio cuenta de esto y arrojó luz sobre una pregunta que no sólo aparece en *El juicio de Salomé* como tema recurrente y principal, sino que también es fundamental en la investigación que nos convoca: ¿Dónde está la verdad? ¿En la primera escritura? ¿En la puesta en escena “final”? ¿En la interpretación del espectador?

Por lo recorrido, sabemos que no está en ninguna de esas instancias de manera acabada, y quizá, a su vez, se encuentra en todas ellas.

Destacamos, entonces, la vigencia de la dramaturgia como potencialidad en la construcción escénica, la función del proceso creativo como reescritura dramática, y la necesidad de borrar los límites que otorgan la potestad de construir sentido, solamente a algún o algunos de los actantes del acontecimiento teatral.

Bibliografía

- ALMEIDA SALLES, C. (2008) *Crítica Genética. Fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística*. Sao Paulo. EDUC.
- BARTHES, R. (1980). *La cámara lúcida, nota sobre la fotografía*. París: Gallimard.
- BRECHT, B. (1966). *El círculo de tiza caucasiano*. Madrid: Nueva Visión.
- CAÑETE, R. (2020) *Historia a contrapelo del arte argentino*. Buenos Aires: Sudamericana.
- CARNEVALI, D. (2022) "Representar al ausente. Teoría, práctica, ética entre escritura y puesta en escena (en Retrato del artista muerto)" en *Artistas-investigadoras/es y producción de conocimiento desde la escena*. Una filosofía de la praxis teatral. Tomo III. Lima: Unidad Ejecutora Escuela Nacional Superior de Arte Dramático "Guillermo Ugarte Chamorro".
- CASTELLANI, F. (2022) *Sembrar aconteceres. Ideas. Eficacias. Bellezas. Apuntes sobre dirección escénica*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: INTeatro.
- CISMONDI, C. (2014). Crítica en proceso: una variante contemporánea de la Crítica Genética. 28/01/2022, de UC3M. Sitio web: https://www.uc3m.es/ss/Satellite/Cultura/es/TextoDosColumnas/1371271196168/Critica_en_proceso
- CORNAGO, O. (2005). "¿Qué es la teatralidad? Paradigmas estéticos de la Modernidad". En Revista Telondefondo N° 1 agosto. Facultad de Filosofía UBA.
- DANAN, J. (2012). *Qué es la dramaturgia y otros ensayos*. México: Toma, Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas: Paso de Gato.
- DE TORO, F. (1987). *Semiótica del teatro. Del texto a la puesta en escena*. Buenos Aires: Galerna.
- DORT, B. (1971). *Theatre Reel*. París: Seuil.
- DUBATTI, J. (2009a) *Concepciones de teatro. Poéticas teatrales y bases epistemológicas*. Buenos Aires: Colihue.
- (2009b) *El teatro teatra: Nuevas orientaciones en Teatrología*. Bahía Blanca: Universidad Nacional del Sur.
- (2020a) *Teatro y territorialidad. Perspectivas de Filosofía del Teatro y Teatro Comparado*. Barcelona: Gedisa.
- (2020b) "Hacia una Historia Comparada del espectador teatral" en *De bambalinas a proscenio: perspectivas de análisis para el estudio de las artes escénicas*. Mayra Ortiz Rodríguez y Milena Bracciale Escalada (comp.). Mar del Plata: Universidad Nacional de Mar del Plata.
- (2020c) "Dramaturgias escénicas, escrituras y reescrituras teatrales: su inclusión en el corpus de estudios de los teatros argentinos" *En Literaturas de la Argentina y sus fronteras: tensiones, disensos y convergencias*. Actas del XX Congreso Nacional de Literaturas de la Argentina, Tomo 2. José Maristany, Mariano Oliveto, Daniel Pellegrino, Nilda Redondo (editores). Ciudad Autónoma de Buenos Aires: José Maristany.
- (2021) "Procesos artísticos y producción de conocimiento" en *Artistas-investigadoras/es y producción de conocimiento desde la escena. Una filosofía de la praxis teatral. Tomo II*. Lima: Unidad Ejecutora Escuela Nacional Superior de Arte Dramático "Guillermo Ugarte Chamorro"
- (2022a). Curso de posgrado "Derechos Humanos y teatro argentino contemporáneo: nuevas perspectivas de análisis". Organizado por Facultad de Ciencias Humanas, Programa de Investigación Institucional en Derechos Humanos, Universidad Nacional de San Luis, e Instituto de Artes del Espectáculo (IAE, FFyL, UBA).
- FOUCAULT, M. (2002). *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*. Buenos Aires: Siglo XXI.

- GARCÍA BARRIENTOS, J. (Noviembre 2016.). La crisis del texto en el teatro actual. La Esencia. Revista Digital de Artes Escénicas., 13. Año 4., pp. 11-15.
- HARSHAW, B. (1984). "Fictionality and Fields of Reference. Remarks on a Theoretical Framework". *Poetics Today*, vol. V, n° 2, 1984, pp. 227-251.
- LAVATELLI, J.; FERRARI, D.; HUBER, S.; GÓMEZ HOFFMANN, A.; BOGGIO, M.; ROA, M.; MANUEL TORRES, S.; GARCÍA, L.; CARRERA, A.; DEVESA, P.; FERNANDEZ CHAPO, G. (2020). *Dramaturgia bonaerense de postdictadura. 30 años. Una antología crítica*. Buenos Aires: INTeatro. 2020.
- LAVATELLI, J.; SANZANO, P. (2004). "Intimatum: Un manifiesto íntimo". XII Congreso de Teatro Argentino e Iberoamericano Getea. Ponencia. 28/01/2022, de Documenta Dramáticas. Sitio web: http://www.documentadramaticas.edu.ar/download/ponencia_paco_gimenez.pdf
- LEHMANN, H. (2013). *El teatro posdramático*. Murcia: Paso de gato/CENDEAC.
- HSING-TAO, L. (1947). "El círculo de Tiza". En *Dos joyas del teatro asiático. La ira de Causica, El círculo de tiza* (pp. 83-160). Buenos Aires: Espasa Calpe.
- LLORENTE, J.A. (2017). "La Era de la posverdad. Realidad vs. Percepción". *Uno*, 27, pp.8-9.
- MAGNARELLI, S. (2012). A manera de un prólogo. En *¿Estás ahí?* (p. 1). México: Paso de Gato.
- OLIVERAS, E. (2021) *La metáfora en el arte. Fundamentos y manifestaciones en el Siglo XXI*. Barcelona: Paidós.
- PAVIS, P. (2015) *La puesta en escena contemporánea. Orígenes, tendencias y perspectivas*. Murcia: Universidad de Murcia
- PAVLOVSKY, E. (1976). *Reflexiones sobre el proceso creador / El señor Galíndez*. Buenos Aires: Proteo.
- PELLETTIERI, O. (2009). "El teatro argentino actual (1960-1987)". Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- (2000). "Las historias del teatro argentino". Aletria: Revista De Estudios De Literatura, 7, 224–232. <https://doi.org/10.17851/2317-2096.7.224-232>
- PIRANDELLO, L. (1994) *Seis personajes en busca de autor*. Bogotá: Nuevo Siglo.
- ROSSO, M. (2018) "La práctica artística como investigación. Lineamientos metodológicos del grupo IPROCÁE". En Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, *Actas del Congreso Internacional de Artes Escénicas*.
- SZONDI, P. (1994) *Teoría del drama moderno /Tentativa sobre lo trágico*. Barcelona: Destino.
- THENON, L. (2017) "La inscripción intermedial en el texto postdramático". *Escena, revista de las artes*. Volumen 76 - Número 2. Enero - Junio 2017.
- VIÑAS, D. (1997). *Grotesco, inmigración y fracaso: Armando Discépolo*. Buenos Aires: Corregidor.

Fuentes

- ALVAREZ, L.; BRINKO, P.; ECHALECU, P. y VERTERAMO, H. (2022a). Ensayo de El juicio de Salomé. 2022, junio 15. 28/01/2023, de YouTube. Sitio web: <https://www.youtube.com/watch?v=1XQKUOoqBMs>
- . (2022b). Ensayo de El juicio de Salomé. 2022, junio 22. 28/01/2023, de YouTube. Sitio web: <https://www.youtube.com/watch?v=LXC6JSbxgFQ>

- . (2022c). Ensayo de El juicio de Salomé. 2022, junio 29. 02/02/2023, de YouTube. Sitio web: <https://www.youtube.com/watch?v=oLGk8XE7KpI>
- . (2022d). Ensayo de El juicio de Salomé. 2022, julio 06. 02/02/2023, de YouTube. Sitio web: <https://www.youtube.com/watch?v=EddyXsTq6QI>
- . (2022d). Ensayo de El juicio de Salomé. 2022, julio 28. 02/02/2023, de YouTube. Sitio web: <https://www.youtube.com/watch?v=1GwI34PQua4>
- . (2022e). El juicio de Salomé. Filmación función completa. 02/02/2023, de YouTube. Sitio web: https://www.youtube.com/watch?v=fMMqAYqB_qY
- BRINKO, P; ECHALECU, P. & VERTERAMO, H. (2022). "Entrevista a Jorge Dubatti". En *Apéndice de El juicio de Salomé. De la escritura a los cuerpos y viceversa. Reconstrucción de un proceso creativo*. Tesis de Maestría, Tandil, UNICEN. En línea: <https://drive.google.com/file/d/1soDqMot5tbeJWrssiWPMf5ztAp5m9QRj/view?usp=sharing>.
- Jornada 1: 28/1/2022, YouTube. Sitio Web: <https://www.youtube.com/watch?v=r3acjeW-D-Y>
- Jornada 2: 28/1/2022, YouTube. Sitio Web: https://www.youtube.com/watch?v=m_u9dSEnu-Y
- Jornada 3: 28/1/2022, YouTube. Sitio Web: <https://www.youtube.com/watch?v=QWxMs8HtTG4>
- Jornada 4: 28/1/2022, YouTube. Sitio Web: <https://www.youtube.com/watch?v=AmiugF2gWms>
- ECHALECU, P. (2022a) "Entrevista a Hernán Verteramo". En *El juicio de Salomé. De la escritura a los cuerpos y viceversa. Reconstrucción de un proceso creativo*. 03/02/2023. de YouTube. Sitio Web: <https://www.youtube.com/watch?v=UPRDMGh1os>
- . (2022b) "Entrevista a Paula Brinko". En *El juicio de Salomé. De la escritura a los cuerpos y viceversa. Reconstrucción de un proceso creativo*. 03/02/2023. de YouTube. Sitio Web: <https://www.youtube.com/watch?v=4aYfXyBDi3U>
- . (2022c) "Entrevista a Laura Álvarez". En *El juicio de Salomé. De la escritura a los cuerpos y viceversa. Reconstrucción de un proceso creativo*. 03/02/2023. de YouTube. Sitio Web: <https://www.youtube.com/watch?v=l2cNqjVxvSk>
- . (2023a) "Entrevista a Jimena González". En *El juicio de Salomé. De la escritura a los cuerpos y viceversa. Reconstrucción de un proceso creativo*. 03/02/2023. de YouTube. Sitio Web: <https://www.youtube.com/watch?v=Fw1f5l1UXF8>
- . (2023b) *Bitácora de la escritura*. En *Apéndice de El juicio de Salomé. De la escritura a los cuerpos y viceversa. Reconstrucción de un proceso creativo*. Tesis de Maestría, Tandil, UNICEN. En línea: <https://drive.google.com/file/d/1soDqMot5tbeJWrssiWPMf5ztAp5m9QRj/view?usp=sharing>.
- . (2023c) *Bitácora del proceso de puesta en escena (desde el el punto de vista de la dramaturga/actriz Paula Echalecu)*. En *Apéndice de El juicio de Salomé. De la escritura a los cuerpos y viceversa. Reconstrucción de un proceso creativo*. Tesis de Maestría, Tandil, UNICEN. En línea: <https://drive.google.com/file/d/1soDqMot5tbeJWrssiWPMf5ztAp5m9QRj/view?usp=sharing>.
- . (2023d) *Apéndice de El juicio de Salomé. De la escritura a los cuerpos y viceversa. Reconstrucción de un proceso creativo*. Tesis de Maestría, Tandil, UNICEN. En línea: <https://drive.google.com/file/d/1soDqMot5tbeJWrssiWPMf5ztAp5m9QRj/view?usp=sharing>.
- ECHALECU, P; VERTERAMO, H. (2022) *Programa de Mano de El juicio de Salomé*. En *Apéndice de El juicio de Salomé. De la escritura a los cuerpos y viceversa. Reconstrucción de un proceso creativo*. Tesis de Maestría, Tandil, UNICEN. En línea: <https://drive.google.com/file/d/1soDqMot5tbeJWrssiWPMf5ztAp5m9QRj/view?usp=sharing>.