



El juicio de Salomé

Texto dramático: Paula Echalecu.

Elenco: Laura Álvarez, Paula Brinko, Paula Echalecu.

Accesorios: Jimena González.

Música: Juan Carlos Cáceres.

Producción: Del Borde Teatro.

Dirección: Hernán Verteramo.

Estreno: 26 de agosto de 2022, Del Borde Espacio Teatral (Bernardo Irigoyen 570), Las Flores, Provincia de Buenos Aires. Reposición: Centro Cultural de la Cooperación, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, marzo-abril 2023.

PALABRAS CLAVE: DEL BORDE TEATRO – EXILIO – FAMILIA – APROPIACIÓN DE NIÑOS – PROVINCIA

KEYWORDS: DEL BORDE TEATRO – EXILE – FAMILY – APPROPRIATION OF CHILDREN PROVINCE

Un “círculo de tiza” argentino: El juicio de Salomé (2022), de Paula Echalecu. Postdictadura, realismo y transteatralización en Las Flores, Provincia de Buenos Aires

Jorge Dubatti¹

En el marco de la 20° Edición del *Encuentro Internacional de Teatro Del Borde* (Las Flores, Provincia de Buenos Aires, 10 al 13 de noviembre de 2022) pudimos

¹ Doctor (Área de Historia y Teoría de las Artes) por la Universidad de Buenos Aires. Premio Academia Argentina de Letras al mejor egresado 1989 de la UBA. Catedrático Titular Regular de Historia del Teatro Universal / Historia del Teatro II (Carrera de Artes, UBA). Director por concurso público del Instituto de Artes del Espectáculo “Dr. Raúl H. Castagnino” de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. Desde 2021 se desempeña como subdirector del Teatro Nacional Cervantes. Coordina el Diplomado Internacional de Creación-Investigación Escénica de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Integra la Comisión de Seguimiento del Doctorado en Artes de la Universidad Nacional de Córdoba. Fundó y dirige desde 2001 la Escuela de Espectadores de Buenos Aires. Ha contribuido a abrir 78 escuelas de espectadores en diversos países. Entre sus libros figuran *Filosofía del Teatro I, II y III*, *Concepciones de teatro. Poéticas teatrales y bases epistemológicas* y *Teatro y territorialidad*. En 2015 y en 2018 el Rectorado de la Universidad de Buenos Aires le otorgó el Premio a la Excelencia Académica. En 2007 y 2017 recibió el Premio Konex Periodismo-Comunicación.

ver, en la sala de Del Borde Teatro,² un valioso espectáculo de producción local: *El juicio de Salomé*, texto de Paula Echalecu, dirección de Hernán Verteramo.

Artista-investigadora (cursa actualmente la Maestría en Teatro de la Universidad Nacional del Centro, Tandil), Echalecu ha escrito un extenso trabajo de auto-análisis sobre su obra dramática y el espectáculo (en el que además participa como actriz), desde el punto de vista teórico-metodológico del proceso creativo (Poética Genética).³ Haremos referencia a este extenso y laborioso ensayo (de 225 páginas.), que esperamos Echalecu publique en breve.⁴

Citaremos el drama por el texto dramático inédito que nos facilitó la autora (Echalecu, 2022), correspondiente a la tercera versión de la obra, texto con el que se trabajó la puesta en escena. Se trata de un texto pre-escénico, dramaturgia de escritorio, que la autora entregó al director al iniciar los ensayos.⁵ Para su estudio del proceso creativo de *El juicio de Salomé*, Echalecu se encargó de conservar pretextos y reescrituras: en su ensayo de 2023 transcribe una primera versión (más cercana a la experiencia realizada en el taller de dramaturgia con Diego de Miguel), una segunda (en la que introduce cambios relevantes) y una cuarta, resultado de la fijación textual post-escénica del espectáculo (Echalecu, 2023, respectivamente pp. 171-189, 190-208 y 17-37). También hace referencia a un registro en video del texto espectacular (que incluye el texto dramático escénico), disponible en YouTube: https://www.youtube.com/watch?v=5yNzq7ko_rk. De este video se ha desprendido el texto dramático post-escénico. Resulta destacable el archivo de materiales confeccionado por Echalecu, que incluye, además de los textos mencionados, testimonios del equipo creativo (en formato entrevistas) y registros de la recepción. Sumamos una entrevista que realizamos (con Juano Villafañe) a Paula Echalecu y Hernán Verteramo en Radio Nacional (4 de marzo de 2023) con

² Del Borde Teatro es un grupo de teatro independiente que, desde 2000, viene desarrollando en Las Flores y la región bonaerense una intensa actividad creativa, docente y de gestión, que incluye el Encuentro Internacional, sostenido por más de dos décadas.

³ Paula Echalecu, “*El juicio de Salomé*. De la escritura a los cuerpos y viceversa. Reconstrucción de un proceso creativo” (2023), trabajo final para aprobar el Seminario de Posgrado “Derechos Humanos y teatro argentino contemporáneo: nuevas perspectivas de análisis”, docente Dr. Jorge Dubatti, Universidad Nacional de San Luis, Facultad de Ciencias Humanas, Programa de Investigación Institucional en Derechos Humanos, e Instituto de Artes del Espectáculo de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

⁴ Son escasos aún en la teatrología argentina los estudios sobre procesos creativos. El trabajo de Echalecu, de rigurosidad académica, posee además un valor agregado: está escrito desde la auto-observación de una artista-investigadora. Es un ejemplo notable, en nuestra bibliografía, de filosofía de la praxis artística o investigación-creación.

⁵ Dentro de las literaturas del acontecimiento teatral, distinguimos textos dramáticos pre-escénicos, escénicos y post-escénicos, véase Dubatti, 2020a.

motivo de la presentación de *El juicio de Salomé* en Ciudad Autónoma de Buenos Aires.⁶

La pieza está inspirada libremente en hechos reales, vinculados a la comunidad de Las Flores. Echalecu explica que, con nombres ficticios, retoma la historia de dos hermanas y sus padres, “a través del relato de ambas hermanas, de la transmisión oral y social, y de lo escuchado en la audiencia de los Juicios por la Verdad que se realizó en Las Flores en septiembre de 2006” (2023, p. 50). Sintetiza así la historia real de la que parte:

Estefanía y su marido, ambos militantes montoneros, tuvieron una hija. En algún momento, durante la dictadura militar desarrollada entre 1976 y 1983, el marido de Estefanía fue secuestrado por los militares y nunca más apareció. Estefanía, enterada por algún medio de que debía irse del país si no quería correr la misma suerte, debió huir intempestivamente y decidió dejar, en el departamento en que vivía en la Ciudad de Buenos Aires, a su pequeña hija, llamar a sus padres, que vivían en Las Flores, y pedirles que fueran a buscarla.

La niña creció al resguardo de sus abuelos y su tía, quien en el momento en que la pequeña llegó a Las Flores tenía 17 años.

Estefanía, radicada en México, comenzó a pedir a sus padres que le lleven a su hija, para reunirse con ella, cosa que éstos no hicieron.

Por esos tiempos, los padres y su hermana (Soledad en la ficción) recibían llamados telefónicos extorsivos que los amenazaban con secuestrar a la niña o matar a Estefanía, si no pagaban determinada suma de dinero; por lo que, más de una vez, tuvieron que llevar dinero en un bolso y dejarlo en un descampado, como parte del arreglo con los extorsionadores.

Estefanía, al no recibir respuesta positiva por parte de su familia, acudió a Amnistía Internacional para que mediara en el conflicto (Echalecu, 2023, p. 50).

En este sentido, *El juicio de Salomé* es un exponente del teatro de postdictadura: refiere proyecciones del horror de la dictadura en el período democrático, así como la pervivencia en la sociedad argentina de estructuras de subjetividad vinculadas a la represión ilegal, la violencia, el terror y la suspensión de las garantías de los derechos humanos. Teatro de postdictadura, en el doble sentido que podemos atribuir al prefijo “post”: que viene “después de” la dictadura, y que es “consecuencia de” ella en el presente democrático (Dubatti, 2012). En el año del 40° aniversario del regreso a la democracia (1983-2023), el término posdictadura sigue siendo significativo: lleva a problematizar la continuidad, en democracia, de acciones antidemocráticas (tan amenazantes como repudiables) en nuestro país.

⁶ <https://www.radionacional.com.ar/teatro-de-las-flores-en-el-centro-cultural-de-la-cooperacion/>

Podemos sostener la existencia, en el teatro argentino, de una vasta poética de postdictadura (iniciada desde 1983 y que sigue desarrollándose hasta el presente),⁷ constructo morfo-temático con dos grandes líneas referenciales (macro-procedimiento morfo-temático)⁸ presentes en la dramaturgia y la escena de los últimos 40 años: la que apunta de manera directa (explícita) o indirecta (metafórica) a la representación del período dictatorial, y la que representa la compleja sociabilidad de los tiempos postdictatoriales. Esa prolongación de la dictadura en la postdictadura ya está inscripta, como afirma la primera didascalia de *El juicio de Salomé*, en la atmósfera de la situación dramática inicial: “*El clima de la escena es denso, un espeso silencio que Estefanía quiere y parece no poder romper*” (Echalecu, 2022, p. 1). Indica que no podemos terminar de “romper” con el legado perverso de la dictadura, que sobrevive y se transforma en el tiempo, incluso en tiempos de democracia restituida.

Reseñemos las principales acciones de la historia que despliega ficcionalmente *El juicio de Salomé*. Dejaremos deliberadamente algunos núcleos fundamentales al margen, porque Echalecu trabaja con una estratégica distribución de la información que le permite ir desambiguando progresivamente la trama hasta el final desenmascaramiento.

Tres años después de su regreso del exilio, ya en democracia, Estefanía (45 años) se reencuentra con su madre Salomé (75 años, tiene alguna discapacidad para caminar) en el geriátrico donde acaba de ser internada. Estefanía trae unos “papeles” (p. 3) para que la madre los firme, pero ella le pide que los esconda, para que no los vean los “topos”, es decir, los vecinos que trabajan como “servicio” (p. 2). “Si te ven acá seguro te chupan” (p. 4). Salomé se comporta con su hija como si todavía estuviesen viviendo en dictadura, parece delirar, pero se advierte que sobre-actúa, que construye transteatralmente, con violencia y siniestro humor negro, un supuesto desequilibrio mental senil. Salomé refiere que el padre de Estefanía murió “de tristeza” hace seis días (p. 7) y que están esperando a su otra hija, Soledad (39 años), quien traerá en una urna las cenizas del muerto cremado.

Se suma a la reunión Soledad, “vestida de monja” (p. 11), y trae en sus manos una urna con grotesca forma de pene. Estefanía sospecha que le están haciendo “una joda” (p. 11) y pide firmar los “papeles” que, ahora sabemos, son para la venta de la chacra, última propiedad que queda de la familia. Cuando Estefanía recuerda que la chacra fue ganada por el padre en el juego y que por “timbero” perdieron todos los otros bienes familiares (pp. 13-14), Salomé grita que, por ese comentario injusto, el padre “¡tendría que haber dejado que te maten hace

⁷ Sobre su continuidad más allá de las transformaciones internas en décadas de democracia, remitimos a Dubatti, 2015.

⁸ Para una teoría de la macromorfotematología, nos basamos en Claudio Guillén (1985, 188).

23 años!” (p. 14). Se van fijando las coordenadas históricas: “el corralito fue hace un año” (p. 15), estamos en 2002, y Estefanía, estupefacta ante el espectáculo que despliegan ante ella su madre y su hermana, vuelve al objetivo que la trajo: “Firmen. La chacra se vende, repartimos la guita y no les veo más el pelo en sus reputísimas vidas” (p. 15). Pero Soledad se niega a firmar, asegura que le prometió al padre que conservarían la chacra y quiere fundar allí “una misión” (p. 17).



Fotografía: Pablo Sabareso

Soledad y Salomé piden más respeto por la presencia del padre (en la urna), y Estefanía revela el fondo del conflicto: “¡Claaaaroooo! Porque la paternidad es algo muy respetable, ¿no? ¿Pero, cuándo? Cuando les conviene a ustedes, ¿no? ¡Porque a mí como madre no me respetaron ni un segundo! ¿Cómo es la cosa? A mí nadie me respeta, pero... ¿yo tengo que respetar al hijo de remil putas de mi padre, que junto con ustedes dos me hizo lo que me hizo?” (pp. 19-27). Cuando tuvo que huir, Estefanía pidió a Salomé que se encargara de su hija Patri. Pero tiempo después, cuando Estefanía pidió que la enviaran con ella, madre y padre no quisieron devolver a la nieta. Hicieron que Soledad la “adoptara” y le enseñara a la niña a llamarla “mamá” (p. 20). Le hicieron creer a Patri que Estefanía había muerto. Madre biológica y madre putativa, enfrentadas. Madre putativa, con todo el apoyo de la familia.

“Salomónico”, dice Salomé, respondiendo un imaginario juego de palabras cruzadas. “Hace referencia al ‘juicio salomónico’. Dos madres se disputaban un

hijo. Entonces el Rey Salomón propuso cortarlo por la mitad y la verdadera madre prefirió renunciar al hijo en vez de cortarlo al medio, es decir: en vez de hacerle un daño al chico. O sea, la madre abnegada, prefiere renunciar al propio derecho por el interés superior del hijo” (p. 21). La historia aparece en *La Biblia, Reyes*, Libro I (1975, p. 369). Salomé reivindica un vínculo familiar con aquel relato: “Yo conozco la historia porque mi mamá me la contaba. Decía que me había puesto Salomé en honor a la inteligencia y el don de gentes del Rey Salomón” (p. 21). El “círculo de tiza” argentino (en la tradición del chino, el alemán, el caucasiano, el español...) ⁹ aconteció en el pasado, como sabremos después, y se resolvió a favor de la madre biológica, por la mediación de Amnistía Internacional.

La gradación interna del conflicto se va siniestrando, al mismo tiempo que se carga de una comicidad oscura, sostenida en las actividades y la violencia verbal de Salomé y Soledad, así como en la poética de actuación (respectivamente a cargo de Echalecu y Laura Álvarez). El personaje de Estefanía no responde al registro cómico: es la víctima de la farsa que se está representando. Estefanía se asoma a un pasado cuyos acontecimientos desconoce. A cambio de ceder la propiedad de la chacra, pide a Salomé que le aclare qué quiso decir cuando se refirió a que el padre la salvó de la muerte. “¡Tu padre entregó todo lo que teníamos para que no te mataran! (*Se quiebra en llanto.*) ¡Y vos nos mandaste a Amnistía Internacional!” (p. 23). “¿Por eso me soltaron? ¿Por eso a mí no me mataron? ¿Ustedes negociaron?” (p. 24), les pregunta Estefanía. Salomé, de pronto, se queda dormida. Estefanía entrega los papeles de la chacra a Soledad y se retira. Enseguida Salomé deja de hacerse la dormida y Soledad se quita el falso hábito de monja. “Salió todo redondo” (p. 25), concluye Soledad, poniendo en evidencia ambas actuaciones. Pero sin que madre y hermana la vean, regresa Estefanía, y advierte la trampa en que quisieron hacerla caer. Ante la mirada de Estefanía, testigo desenmascarador, Salomé y Soledad se sienten descubiertas. “*Las tres se miran por unos largos segundos*” (p. 27).

⁹ Entre otros textos de esa tradición, citemos a: Li Hsing-Tao, *El círculo de tiza*, pieza del teatro chino del siglo XIV; Klabund (seudónimo del dramaturgo alemán Alfred Henschke), *El círculo de tiza*, 1924, en clave de expresionismo; Bertolt Brecht, *El círculo de tiza caucasiano*, 1943-1945; Alfonso Sastre, *Historia de una muñeca abandonada*, de 1962, entre otros. Véase Vicente Hernando, 2006. Al respecto, sugerimos escuchar la entrevista de Radio Nacional citada en nota 6.



Fotografía: Pablo Sabareso

Es revelador confrontar las didascalias de cierre en la tercera versión (pre-escénica) que trabajamos y la cuarta (post-escénica) del texto dramático,¹⁰ por el protagonismo que se le otorga a las/los espectadores, observados por las actrices directamente “a los ojos”:

Salomé mira a Soledad, en ademán de pedirle que la ayude a levantarse. En ese momento ambas registran a Estefanía y se dan cuenta que fueron descubiertas. Las tres se miran por unos largos segundos. Apagón (Echalecu, 2022, p. 27).

En ese instante, Soledad gira y ve a Estefanía. Ambas se miran. Salomé también gira y mira a Estefanía, que las mira seriamente, durante un par de segundos. Las tres mujeres giran la cabeza y miran al público a los ojos, al tiempo que suena durante unos segundos una música de murga (final de la misma canción del principio). Sobre esto, se produce el apagón final (incluido en Echalecu, 2023, p. 37).

Teatro de postdictadura, *El juicio de Salomé* retoma el horror de episodios de la dictadura (secuestros, asesinatos y desapariciones por grupos de tareas, exilio, complicidad civil de los “topos”) y sus consecuencias en la postdictadura (apropiación de niños, traumas del desexilio, estigmatización de las/los militantes,

¹⁰ Es importante señalar que en la primera y segunda versión, pre-escénicas, el final es diferente: Estefanía no desenmascara a Salomé y Soledad, quienes dan resolución exitosa a su plan de engaño.

amenaza de nuevas persecuciones por parte de un aparato de represión que no se ha desactivado). *El juicio de Salomé* reescribe un tópico presente en otros exponentes de la dramaturgia de postdictadura: la degradación de la Argentina, que ya no será la misma después de la experiencia terrible de la dictadura, encarnada en el símbolo de una familia en desintegración. La figura del padre se asocia a la sospecha del crimen en la complicidad civil, y por extensión el crimen como fundamento del patriarcado: “timba”, mafia, asociación con “gente PESADA PESADA” (p. 19, mayúsculas en el original), negocios obligados como forma de sobrevivencia, el “préstamo de los galpones al comisario” (p. 24). El vínculo familiar sólo se sostiene en la propiedad residual (vender, conservar, ceder la chacra).

Tal vez el componente más perturbador de *El juicio de Salomé* está en su caracterización de una sociedad de la transteatralización (Dubatti, 2020b): Salomé y Soledad se agencian los mecanismos del teatro como forma de representar un simulacro que les permita quedarse con la propiedad y perjudicar a la hija/hermana despreciada. Salomé y Soledad “actúan” para construir la inaccesibilidad a la verdad de la historia. “Actúan” (en el doble sentido de “representar” y de llevar adelante la acción) la disolución social/familiar, el caos, el pasado familiar, el odio y el horror.

En este sentido, la poética de *El juicio de Salomé* trabaja con el realismo canónico (el personaje de Estefanía es plenamente realista), pero alterado, siniestrado por la transteatralización farsesca, que genera matices grotescos y absurdistas. Este nuevo realismo transteatralizado es el que, en la sociedad contemporánea, ya observamos instalado en la vida cotidiana, y especialmente en un amplio sector de los medios de comunicación. Como hemos señalado en otra oportunidad (Dubatti, 2022), ya no se trata solo de una sociedad del simulacro o del espectáculo, sino de una exacerbación de los usos de la transteatralidad, entretejida en todos los aspectos de la vida cotidiana.

Puede interpretarse en forma múltiple el sentido inscripto en el título. Nombra, inicialmente, a Salomé como juez: la “jueza” argentina aboga por la injusticia de quitarle su progenie a la hija militante, estigmatizada. Propone un cambio de signo ideológico al “juicio” del texto brechtiano: castigar a la madre militante con la justificación de que la madre putativa puede brindarle una vida supuestamente más segura a Patri. Para Salomé es Soledad quien dialécticamente se ha transformado en “madre” porque es quien puede cuidarla mejor, con el apoyo de abuela y abuelo. Sin duda, Soledad está muy lejos de los valores que encarna Gruche:

SALOMÉ: ¡Cómplice! Decís “cómplice” como si se tratara de un delincuente. Papá recorrió cielo y tierra pidiendo ayuda, rogando por vos, que andabas haciéndote la heroína salvadora de la patria, con Jorge [el esposo] y tus amigotes. ¿Vos te creés que fue fácil para nosotros?

ESTEFANÍA: No. Seguro que no. Pero Patri tenía que estar conmigo... YO soy su madre.

SALOMÉ: ¿Qué querías, Estefanía? ¿Que te mandáramos a la nena a vivir con vos, en un país subdesarrollado, donde vivías como una pordiosera, huyendo de la justicia, sin marido? ¿Pretendías que tu hija viviera en ese ambiente ¡y que a nosotros nos pareciera bien!?

ESTEFANÍA: ¡Es mi hija! ¡Al menos podrían habérmela llevado, haber viajado con ella y que nos viéramos! ¡Pero prefirieron hacerle creer que yo había muerto!

SALOMÉ: ¡Sabés que yo no puedo viajar en avión, que me descompongo! Además, el padre había muerto, en ese momento no lo sabíamos pero lo suponíamos... la madre estaba exiliada. ¡¿Qué diferencia hay?! ¡Hicimos lo mejor que pudimos! (p. 23).

Pero el “juicio” de Salomé es también su “razón”: su forma de entender el mundo, su ideología y su subjetividad, en el sentido abarcador que Guattari y Rolnik otorgan a este concepto (2015). Un “juicio” que el personaje-testigo de Estefanía desenmascara como “delirante” (p. 4), pero ese “juicio” finge el delirio voluntaria y programadamente, como política para sus fines de estigmatización. En este sentido, la obra de Echalecu se propone como un dispositivo para analizar la subjetividad de un vasto sector de la derecha argentina, irracional y racionalmente violenta y negacionista, en la Argentina actual.

Estefanía reclama una sociedad fundada en la verdad de lo acontecido, entendida como un acuerdo social. Lo hace una y otra vez: “Decime la verdad, por favor. Para mí es importante saber si...” (p. 8); “Te pido que me digas la verdad por una vez en la vida. No lo hagas por mí. Hacelo por Patri” (p. 21); “Decime la verdad: Cuando dijiste que papá mejor hubiera dejado que me maten. ¿Qué quisiste decir?” (p. 22); “Necesito saberlo, mamá. Te dejo la chacra. No quiero nada para mí. Pero por una sola vez en la vida, decime la verdad” (p. 22); “Decime la verdad, mamá. ¿Papá fue cómplice? ¿Papá estuvo metido en...?” (p. 23); “¿Negociaron? Decime la verdad. Tu hábito no te permite mentir” (p. 24). Justamente, cuando Salomé recuerda el episodio del Rey Salomón, habla de “la verdadera madre” (p. 21). La imposibilidad de acceder a la verdad genera en Estefanía horror y desaliento: en el desenlace Salomé observa que Estefanía “se fue tan horrorizada que no vuelve más” (p. 26). Si bien el final queda abierto, Echalecu sostiene que Estefanía descubre, al menos, la trampa en que quisieron hacerla caer. Instaure la figura del desenmascaramiento como punto de vista propiciado por el drama.

Estefanía es el personaje-testigo que puede observar y analizar el horror social. Pero queda a las/los espectadores continuar la historia.



Fotografía: Pablo Sabareso

La ficción del reencuentro familiar transcurre en 2002, pero la historia que cuenta *El juicio de Salomé* se transforma en metáfora del presente, adquiere una doble temporalidad: Echalecu propone este texto como un dispositivo teatral para comprender la sociedad actual, el tiempo presente de las/los espectadores. Resuena además una dimensión simbólica, casi alegórica: la de la Madre que, como en el *Martín Fierro*, “no defiende a sus hijos” (Hernández, Vuelta, Canto 27, 1998, p. 272), o diferencia entre “hijos y entenados”, entre el hijo-cómplice y protegido (Soledad) y el hijo-víctima (Estefanía).

En su ensayo sobre la obra, Paula Echalecu afirma:

Desde el ángulo semántico, recreando las vivencias antes mencionadas, 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 socio-política 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”: 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).

- Por todo esto, tenemos la percepción de que ya no hay una única verdad, por lo que 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 (Echalecu, 2023, 51-52).

En suma, *El juicio de Salomé* constituye, como dramaturgia y espectáculo, un acontecimiento de referencia en el teatro argentino contemporáneo, y pone en evidencia la vitalidad artística y simbólica de la producción independiente en la escena bonaerense.

Referencias bibliográficas

- Biblia de Jerusalén*. Bilbao: Desclée de Brouwer.
- Brecht, Bertolt (2015). “El círculo de tiza caucásico” (en colaboración con Ruth Berlau). En *Teatro completo*. Madrid: Cátedra, 1465-1542.
- Dubatti, Jorge (2012). *Cien años de teatro argentino. De 1910 hasta nuestros días*. Buenos Aires: Biblos-OSDE.
- Dubatti, Jorge (2015). “La escena teatral argentina en el siglo XXI. Permanencia, transformaciones, intensificaciones, aperturas”. En Luis Alberto Quevedo (comp.). *La cultura argentina hoy. Tendencias*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores y Fundación OSDE, 151-196.
- Dubatti, Jorge (2020a). “Las literaturas (así, en plural) del acontecimiento teatral”. *Confabulaciones. Revista de Literatura Argentina (CoReLA)*. Instituto Interdisciplinario de Literaturas Argentina y Comparadas (IILAC), Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán, 4 (julio-diciembre), 37-45. Disponible en: <http://ojs.filo.unt.edu.ar/index.php/confabulaciones/issue/view/32/showToc>
- Dubatti, Jorge (2020b). *Teatro y territorialidad. Perspectivas de Filosofía del Teatro y Teatro Comparado*. Barcelona: Gedisa.
- Dubatti, Jorge (2022). “Transteatralidad, transactorialidad, transexpectatorialidad y sus actualizaciones plurales”. *Metáfora. Revista de Literatura y Análisis del Discurso*. Lima, Asociación Peruana de Retórica (en prensa).
- Echalecu, Paula (2022). *El juicio de Salomé*. Texto dramático inédito (tercera versión).
- Echalecu, Paula (2023). “*El juicio de Salomé*. De la escritura a los cuerpos y viceversa. Reconstrucción de un proceso creativo”. Trabajo final del Seminario de Posgrado “Derechos Humanos y teatro argentino contemporáneo: nuevas perspectivas de análisis”. Universidad Nacional de San Luis, Facultad de Ciencias Humanas, Programa de Investigación Institucional en Derechos Humanos, y

- Universidad de Buenos Aires, Instituto de Artes del Espectáculo de la Facultad de Filosofía y Letras. Inédito.
- Guattari, Félix, y Rolnik, Suely (2015). *Micropolítica. Cartografías del deseo*. La Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas.
- Guillén, Claudio (1985). *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada*. Barcelona: Editorial Crítica.
- Hernández, José (1998). *Martín Fierro*. Buenos Aires: Emecé.
- Hsing-Tao, Li (1959). “El círculo de tiza”. En Enrique Ortenbach (ed.). *Veinticinco siglos de teatro*. Barcelona: Fomento Internacional de Cultura, 107-158.
- Llorente, José Antonio (2017). “La Era de la posverdad. Realidad vs. Percepción”. *Uno*, 27, 8-9.
- Sastre, Alfonso (1993). “Historia de una muñeca abandonada”. En *Teatro para niños*. Hondarribia: Hiru.
- Vicente Hernando, César de (2006). “Lo que puede una dramaturgia. Bertolt Brecht y los círculos de tiza”. *Minerva. Revista del Círculo de Bellas Artes*. 2, 96-100.

Video

El juicio de Salomé, texto espectacular (que incluye el texto dramático escénico), disponible en YouTube: https://www.youtube.com/watch?v=5yNzq7ko_rk