

//**Dossier**// J. Dubatti & V. Mozzoni (coords.)

**Dramaturgias argentinas: replanteamiento del corpus  
y aportes a las literaturas nacionales**

## **Resonancias significativas del drama *Justo Daract* (2003-2018) de Luis Palacio**

**Alberto Palasí<sup>1</sup>**

Recepción: 12 de noviembre de 2020 // Aprobación: 15 de diciembre de 2020

### **Resumen**

En Villa Mercedes, San Luis, en 2004, el actor, dramaturgo y director Luis Palacio, pone en escena la obra *Justo Daract*, realizando una gran cantidad de funciones entre los años 2004 y 2006. Quince años más tarde, en la ciudad de Merlo en San Luis –con un elenco de esa localidad–, la estrena nuevamente permitiendo corroborar la vigencia en el tiempo de un texto que habla del derrotero de personajes de pueblo. El análisis de estas puestas en escenas lo realizamos a partir de la identificación de los significantes más relevantes y su resonancia empleando lo que Patrice Pavis (2000) denomina: vectores deseantes.

### **Palabras claves**

Teatro – Dramaturgia – Justo Daract – Vectores deseantes

### **Abstract**

In Villa Mercedes, San Luis, in the year 2004, the actor, playwright and director Luis Palacio, staged the play *Justo Daract*, performing a large number of functions between 2004 and 2006. Some 15 years later, in the city of Merlo, province of San Luis, with a cast from that town, it premiered again allowing in this way to corroborate the validity in time of a text that speaks of the course of village characters. The analysis of the staging is carried out by identifying the most relevant signifiers and their resonance using what Patrice Pavis (2000) calls desiring vectors.

### **Keywords**

Theater – Dramaturgy – Justo Daract – Desiring vectors

---

<sup>1</sup> Doctor en Artes por la Universidad Nacional de Córdoba. Docente e investigador en la Universidad Nacional de San Luis. E-mail: albertopalasi(arroba)gmail.com

*Justo Daract* es una dramaturgia elaborada por Luis Palacio en la segunda mitad del año 2003, mientras cursaba sus estudios de Profesorado en Teatro en el Instituto de Formación Docente Continua (IFDC). El estreno fue en la ciudad de Villa Mercedes (San Luis) en el año 2004, realizando gran cantidad de funciones hasta el año 2006. Unos quince años más tarde, el 25 de agosto de 2018, en la sala Amigos de Merlo de la ciudad de Merlo en la provincia de San Luis, con un elenco de esa localidad, la estrena nuevamente, lo que permite corroborar la vigencia en el tiempo de un texto que habla del derrotero de personajes de pueblo, que, si bien son de Justo Daract, con la impronta particular de esa localidad, bien podrían ser de Villa Mercedes o Merlo. Al ser consultado el dramaturgo y director respecto a las modificaciones que realizó a la obra en la nueva puesta en escena, observa cambios sobre todo referidos a los nuevos cuerpos en movimiento y diferentes grupalidades:

me parece que hay como una historia de la obra en el tiempo, y una historia de necesidades atravesadas por grupalidades diferentes en contextos distintos. La diferencia es que había un texto armándose, pero ahora también hay otro texto armándose. (Palasí, 2019)<sup>2</sup>

Sin embargo, hay una particularidad fundamental que se mantiene en este texto que se arma y rearma según las grupalidades y contextos: la obra se presenta en dos partes con un entreacto con los siguientes subtítulos: Parte I: Lobo y Cordero y Parte II: En el país de los ciegos. Presentar propuestas dramatúrgicas en capítulos es un interés recurrente en Palacio para crear suspenso en la prosecución de una historia permitiendo la aparición de algún personaje en uno de ellos con características y funciones incompletas que luego se desarrollarán en el siguiente, otorgándole complejidad a la historia que se relata. Este procedimiento podríamos compararlo con lo que sucede con la división tradicional en actos de obras aristotélicas, pero, en este caso, está relacionado con una búsqueda del efecto que producen las narraciones de las historias en las series trabajadas en el código audiovisual. En este sentido, López Gutiérrez y Nicolás Gavilán (2016) observan que el público de las series conforma audiencias diferenciadas dispuestas a establecer un “pacto de lectura” (2016: 22) y destinar el tiempo necesario para el abordaje de contenidos profundos y mensajes de larga duración describiendo este fenómeno de la siguiente forma:

Si como narrativas ficcionales las series se han vuelto atractivas y cada vez más populares, como objetos de estudio constituyen un universo complejo en el que caben dos interrogantes iniciales: qué

---

<sup>2</sup> Entrevista personal realizada al autor el 21 de noviembre de 2019 en Villa Mercedes.

historias nos cuentan las series y cómo nos las cuentan. Su potencial semántico es considerable dada su audacia en el tratamiento temático, la construcción de personajes cada vez más complejos, la asimilación de múltiples lenguajes además del cinematográfico y el potencial intertextual favorecido por su tendencia a retomar historias y referencias de la cultura popular. El espectro de respuesta se amplía si tomamos en cuenta la expansión de los relatos que genera el creciente fenómeno transmedia. (López Gutiérrez & Nicolás Gavilán, 2016: 24)

Si bien en *Justo Daract* las dos partes se desarrollaban como dijimos, una después de la otra con un entreacto, las características de cada parte se encuentran más cerca de las series audiovisuales –en cuanto al tratamiento temático y el desarrollo de los personajes–, que a actos teatrales. Este interés de narración en partes similares al seriado en el audiovisual, Palacio lo desarrollará también en la obra *Villa Presunción* (2010, 2011).

En cuanto a la direccionalidad estética y semántica, ésta fue bastante clara en sus comienzos, a partir del “cine que vemos”, como expresa en la entrevista el autor: “El cine porque Mercedes no tenía una tradición de teatro fuerte, pero sí veían mucho cine... hay mucho italiano... el cine que vemos, las influencias son del cine” (Palasí, 2015)<sup>3</sup>. Además, dado el deseo de plantear un musical, con la influencia de la película *Chicago*, la voluntad de hablar desde un pueblo como Justo Daract, varado por la “muerte” del ferrocarril en los años 90, un pueblo donde se podrían esconder o exiliar distintas voluntades políticas proscriptas de la década del 70, es que se crea una historia con trazos de *pop art* y *roadmovie* sumado a referencias personales de la infancia y adolescencia del autor. Palacio al referirse al nuevo tratamiento del texto en Merlo considera que la poética cinematográfica en relación con el teatro está más instalada en estos tiempos (Palasí, 2019)<sup>4</sup>. Partiendo del supuesto de que esta relación está basada principalmente en la idea de montaje y de que la poética cinematográfica es la organización de planos de un film en determinadas condiciones de orden y duración, y que además de operaciones de selección, combinación y empalme con la finalidad de conseguir, a partir de elementos separados, una totalidad (Aumont et al., 1989: 54), consideramos que, si bien tanto en el teatro como en el cine se dan estas operaciones de montaje, tienen formas de composición diferentes dando lugar a diferenciaciones poéticas, sobre todo porque uno es un acontecimiento convivial y otro es un tecnovivio monoactivo donde no se establece un diálogo de ida y vuelta entre dos personas, sino la relación de una con una máquina o con el objeto o

---

<sup>3</sup> Entrevista personal realizada al autor el 20 de junio de 2015 en Villa Mercedes.

<sup>4</sup> Entrevista personal realizada al autor el 21 de noviembre de 2019 en Villa Mercedes.

dispositivo producido por esa máquina, cuyo generador humano se ha ausentado, en el espacio y/o en el tiempo (Dubatti, 2015: 46).

Pero hay otros aspectos de la poética cinematográfica que aportan a la poética teatral. Utilizando operaciones de montaje cinematográficos, el cine ofrece al teatro características particulares como es la fragmentación en la historia permitiendo saltos temporales y metafóricos que posibilitan lecturas otras, bastante distintas al montaje teatral tradicional. De este modo, *Justo Daract* propone el desarrollo de una ficción seriada con una fábula fragmentada comprometida con la realidad pueblerina.

La Parte I de *Justo Daract*, “Lobo y Cordero”, está compuesta por varios saltos temporales y fragmentaciones que tienen la finalidad de contar la historia de cómo Nazareno se convierte en “El Lobo”, un cantante romántico que se hace popular haciendo presentaciones en Mendoza y ciudades aledañas. Nazareno junto con Ricky e Isolino formaban el grupo *Sistema Solar*. En esta primera parte, se descubre en escena la infancia y adolescencia de estos personajes mostrando a un Nazareno que, a pesar de su ignorancia, es el preferido de Nelly, quién le hace ganar una audición en la radio; un Isolino que luego de esto se convierte en mujer, su mayor deseo; y un Ricky resentido porque, a pesar de ser el mejor alumno, no es ayudado por su maestra. Nazareno en el tiempo real de la obra regresa exitoso a la radio y es entrevistado por Isa (Isolino transformado en mujer). Isa quiere unir al grupo ante el desconocimiento de sus amigos y tiene planeado algo a la salida de la radio donde lo esperan sus fanáticos, entre ellos Lali (una de las narradoras de la historia) y Ricky, afectado por el triunfo de su compañero de grupo. En ese momento ocurre la tragedia, Ricky dispara a Nazareno y Nelly confiesa su verdad: que Nazareno es su hijo y que se instalaron en Justo Daract huyendo por su actividad sindicalista de los años 70; además se presenta en escena Hugo, su padre camionero que ha estado buscando a su hijo durante años.

En la Parte II, la escena se vuelve lineal, se relatan las peripecias de Hugo en la búsqueda de su hijo “En el País de los Ciegos”, y aparecen personajes clave como son el Intendente, cuyo apodo es el Vos Gutiérrez, su hija Reina, reina de Justo Daract y su amiga. Todo esto relatado por Show y Business desde su programa *El País de los Ciegos* de la radio LRSAA. Momentos en que, en la escena, con el oportunismo mediático y el derrotero de los personajes por distintos lugares se relata la corrupción del Intendente, las relaciones amorosas entre Reina y Ricky y entre el intendente e Isa, y la relación entre Hugo, el Intendente y Nelly. Finaliza esta parte con la secuencia final de la anterior, el asesinato de Nazareno con la diferencia de que es relatado por Show y Business con su descripción amarillista.

En cuanto a las características mencionadas por el autor con respecto a las diferencias estéticas entre los dos capítulos observamos una primera intención en el momento de la escritura del texto dramático: “Estaba planteado así, lo que yo hice con la obra, escribí todo junto, todas las escenas juntas y después separé las estructuras de acuerdo con las estéticas” (Palasí, 2015)<sup>5</sup>. Podemos decir que las estéticas planteadas de *pop art* y *roadmovie* están relacionadas especialmente con la música utilizada en la obra, el trabajo con el espacio y el vestuario. Con respecto a la música, especialmente de la Parte 1, nos explica Palacio:

El tema ese de *Village People*, viste que las versiones discos eran largas, hay unas versiones larguísimas, entonces pensé en esa estructura de relato épico que podía tener la obra, una explosión en algún momento, (...) entendés, como los niveles. Y la música disco lo que tiene es que es orquestada entonces tenés todo. (Palasí, 2015)

Relacionando la *música disco* con el *pop art*, que si bien son de épocas distintas podríamos encontrar alguna similitud debido a que el *pop art*, tal vez sea el primer estilo artístico que procura ser comprendido por todo el mundo y que se esfuerza por mostrar una estética popular con momentos claros diseñados a partir de lo cotidiano. Por otro lado, sí hay una elección en cuanto al vestuario en este capítulo que podemos relacionar con el *pop art*. En función de lo que se denomina *roadmovie*, en la Parte II, podemos observar que el viaje surge de la motivación que plantea la narrativa: la búsqueda, identificando personajes unidos por cuestiones fortuitas y sus diferencias hacen al atractivo de la ficción produciendo, a su vez, una transformación interna de los protagonistas de la historia, el desplazamiento en el espacio se puede relacionar con una especie de viaje transformador. Palacio al ser consultado por estas estéticas que propone al anunciar *Justo Daract* nos cuenta las relaciones que trazó:

Y la primera es Almodóvar, la segunda es Kusturica como influencias fuertes, por eso el cine, y nos parecía que esos dos directores sintetizaban mucho de nuestra identidad. Una tiene de “Esperando la Carroza” si se quiere, pero era un grotesco la primera parte. La segunda no era tan grotesca, si bien tenía una actuación así, era más realista, era gitana. (Palasí, 2015)

Podemos analizar una forma de presentación de los personajes desde el grotesco debido a la exaltación de los gestos en la actuación, “el personaje ‘grotesco’ (...) posee estas características, que

---

<sup>5</sup> Entrevista personal realizada al autor el 20 de junio de 2015 en Villa Mercedes.

suponen también la exageración de alguna de sus cualidades, especialmente aquellas que podrían dar realce a valores o actitudes cuestionadas socialmente” (Flores, 2014: 54). Este tipo de valorización y utilización de este procedimiento del humor en el teatro de postdictadura es muy común en varias producciones nacionales; al respecto Dubatti (2012), cuando se refiere al humor en esta época del teatro argentino, expone que:

Se verifica en la postdictadura una revalorización inédita de fenómenos de la cultura cómica argentina: el sainete y el grotesco, las revistas, los cómicos de balneario, el varieté, el circo criollo, los monologuistas de radio y televisión, los “géneros bajos”, el carnaval, el humor dialectal de las provincias y especialmente algunas grandes figuras: Niní Marshall, Pepe Arias, Alberto Olmedo, Florencio Parravicini, Luis Sandrini, Dringe Farías, Pepe Biondi, el dúo Bueno-Striano, las cancionistas, entre otros. Pero también (...) los actores cómicos de la televisión y el cine norteamericano. (Dubatti, 2012: 249-250)

De acuerdo a lo que enuncia Dubatti en la última línea, hay un punto de partida de Palacio, que se repite en muchos momentos, desde el cine, en principio, a partir de la película *Chicago* y luego en las menciones de referentes cinematográficos como Almodóvar y Kusturica.

Estas características y las que presenta el texto las analizamos con respecto a la producción de significantes y sus resonancias de acuerdo con el propósito de esta investigación en relación con lo que Pavis (2000) denomina la “vectorización del deseo”, que se desarrolla en las creaciones escénicas de forma pulsional y energética en el trabajo dialéctico entre todos los creadores (autores, directores, actores, técnicos). Esto desencadena la producción de significantes para promover codificaciones pudiendo establecer entre esos significantes equivalencias semánticas que son tomadas y recepcionadas en una comunidad determinada (Trastoy y Zaya Lima, 2006: 16). Sin embargo, estas vectorizaciones, son susceptibles de diferentes lecturas a partir de la elaboración secundaria (Pavis, 2000: 103), realizada a partir del texto, entrevistas al autor, algunos fragmentos en video de la obra puesta en escena en 2004, y expectación y fotografías de la puesta en escena en el 2018, materiales puestos a dialogar para establecer significantes relevantes ya que “la situación del deseo está profundamente marcada, unida, enlazada a cierta función del lenguaje, a cierta relación del sujeto con el significante” (Lacan, 2014: 14).

En el comienzo de la obra, en forma de prólogo, Lali, Ricky y Nelly realizan una introducción en forma de monólogo explicando de manera diferente de qué va a tratar “esta historia” (Palacio, 2003), significante relevante para pensar una historia personal o de alguna

comunidad. Lali explica que se va a tratar de la historia de Nazareno, Ricky dice que se va a tratar de su propia historia, en cambio Nelly dice que esta es la “máquina de hacer historia” (Palacio, 2003). En este último caso observamos una referencia claramente metateatral donde advertimos una orientación para establecer algunos juicios de valor sobre el teatro de pueblo, nos advierte que vamos a ver cómo es esta “máquina de hacer historias” en este lugar y no sólo cómo es la historia de los personajes:

Nelly: Esta es la máquina de hacer historias, la máquina que construye hombres. Donde se construyen los sueños que quizás se desvanecen con el tiempo. Aquí nacen los viejos rencores, amistades, amores. Yo soy Nelly, maestra de tercer grado C. Segunda madre de Nazareno Cruz y Ricardo Castillo. Los voy a des... Bueno, no hay por qué desnudar a nadie. (Palacio, 2003)

Esta presentación hace referencia a un “autocomentario como autoimagen invertida y enunciación de sí misma (...) basada todavía en la forma del teatro dentro del teatro” (Pavis, 2015: 289). La maestra propone construir la historia usando esa máquina donde “se construyen y se desvanecen los sueños” (Palacio, 2003), donde los personajes se montan desde sus historias y sus emociones para edificar esta fábula. Inmediatamente después comienza un *racconto*, dos niños claramente diferenciados en la escena por su vestuario muestran sus intereses a través de estos significantes icónicos. En la primera versión del año 2004, Nazareno tiene un vestuario de pantalón corto y remera rayada, y en la versión de 2018 el vestuario es más definido hacia un niño con su camiseta, pantalón, medias y zapatillas de jugador de fútbol argentino con su pelota; y Ricky en la primera versión tiene pantalón de vestir y camisa con corbata, aspecto similar desarrollan en la versión posterior, sin corbata. Ambos: Ricky y Nazareno, recitan una poesía en una escuela de pueblo:

Nazareno y Ricky niños:

Quiero ser

Quien se entregue siempre por la patria

Quiero ser

Ese prócer que no teme a nada

Ser, del blanco el azul

Y ver salir el sol

En mi cielo, el sol

Mi bandera.

Voy a luchar  
La patria cuidar  
Con mis glorias  
Y mis laureles  
Mi banderita cuidar. (Palacio, 2003)

Este “Quiero ser”, es un significante de gran intensidad con un sentido que tiene una clara orientación hacia uno de los tópicos más relevantes de la obra; el éxito, el triunfo en un pueblo abandonado, la salvación que permita salir “Con mis glorias/ Y mis laureles”. Orientación muy emparentada con vivencias personales del autor, como veremos más adelante. Ricky es el mejor de la escuela, se forma a sí mismo para lograr ese éxito, en cambio Nazareno es un cantante de barrio, espera el éxito quizá como muchos jóvenes en programas de concursos, formatos que luego se convierten en lo que se denominó *reality shows*, y que se hicieron populares en muchos países durante la primera versión de la obra. Palacio lo menciona en la entrevista: “Aparte era una época de mucho *reality show*, de planteo de éxito, y de formatos viejos que volvían, volvía el concurso, volvía la oportunidad” (Palasí, 2015). Ricky espera que lo ayuden, con sus cansancios y frustraciones. El autor propone un trío donde el tercero es Isolino que quiere cantar vestido de mujer y que tiene otra búsqueda. La “formación”, la “suerte” y el “deseo” son los significantes que conforman este trío que constituyen el grupo “Los Sistemas Solares”, que referencian a una banda de Justo Daract.

eran un trío, que también tomé una cosa de una orquesta de Justo Daract que se llama *Los Planetarios* por eso se llaman en la obra *Los Sistemas solares*. Es una orquesta de Justo Daract de los 70 que cantaban temas de *Los Moros*, *Los Iracundos*. (Palasí, 2015)

Este trío de personajes pertenece a los años noventa, en un pueblo abandonado a su suerte tras el desmantelamiento de ramales del ferrocarril, entre ellos el ramal del Ferrocarril San Martín que hizo de Justo Daract una ciudad clave para el comercio. En ese contexto, la necesidad de “salvarse”, de salir de ese pueblo fantasma y tener una vida de éxito a través de la música es el deseo de los protagonistas de la obra. Esta sensación y vivencias no eran tan ajenas a la propia vida del autor:



En ese momento teníamos veinte y pico de años, artistas del pop... andábamos por todos los *castings*, el éxito en ese momento era una salvación, de un destino... que pase algo que nos salve... estuve dos años [en Buenos Aires], buscábamos laburo como actor y formación... laburé bastante en cuestiones independientes. (Palasí, 2015)

Por otro lado, “la radio” como el medio que puede transformar la vida de alguno de ellos es un significante presente tanto reiteradamente tanto en la obra como en la entrevista, ya que en Villa Mercedes en ese momento la presencia de la radio se sugería como “el lugar” donde ser escuchado y reconocido. Lali escucha la radio mientras come e intenta cometer suicidio, Isa escucha en la radio a Nazareno y su triunfo, y luego, hacia el final de la obra, es la conductora de la radio; Show y Business son dos conductores amarillistas prestigiosos de radio. Además, a la radio es donde vuelve Nazareno y donde lo matan. Por lo tanto, la necesidad de hablar, cantar y ser escuchados es algo preponderante a la hora de la salvación. Toda oportunidad comienza por un accidente en estos casos, un mensaje dado por azar o algo desconocido, Nazareno va a comprar a la carnicería donde trabaja Ricky y sucede el hecho esperado por ellos:

Ricky: Cuando Nazareno se iba se dio cuenta que le había envuelto los huevos en el diario y se volvió.

Nazareno: ¡Mirá!

Ricky: Un anuncio decía que vendría a la radio del pueblo un buscador de talentos. (Palacio, 2003)

Esta escena forma parte del *racconto* de la obra; también se denomina a este recurso de narración como “narración preactiva” que consiste en una extensa retrospectiva al pasado, de modo que, conforme vaya pasando el tiempo, va progresando lentamente de forma lineal hasta llegar al momento inicial del recuerdo, el punto de partida de la historia. Después de estos recuerdos observamos que la fábula llega a ese punto de partida, que el personaje de Lali, se convierte en fan de Nazareno al escucharlo por la radio.

Off: Comprá el nuevo long play de Camilo Sesto. (*Cambia de emisora, vuelve a intentar suicidarse*).

Lali: Más mierda.

Off Radio: Llega la música de la mano de El lobo, con este tema que se titula: Lánzame allí estaré.  
(...)

Lali: La letra me impactó tanto que me llegó al corazón. Me di cuenta que había encontrado por quien vivir y por quien tener trastornos alimenticios. ¡Sí!..., por el Lobo, iba a vivir por él. Así que

comencé a informarme. Pero se sabía muy poco de ese morocho que me volvía loca. No, él no es el responsable de mis problemas de... eso lo tengo muy en claro. Les presento a Mamá. (Palacio, 2003)

*El País de los Ciegos* es el programa de radio. Lleva el mismo nombre que el título de la Parte II de la obra, donde, además, el nombre de la emisora, LRSAA, hace una clara alusión a los hermanos Rodríguez Saa –quienes gobiernan la provincia de San Luis desde el retorno de la democracia posterior a la última dictadura militar– y su acaparamiento de los medios de comunicación:

Off: Transmitiendo desde San Luis capital para toda la provincia: Radio LRSAA, un mundo aparte.

Conductores: Bienvenidos a El país de los ciegos. El programa que te ayuda a encontrarte. Quienes les hablan: los hermanos Show y Business. ¿Quién viene hoy? (Palacio, 2003)

En la Parte I, el significante “la radio” se presenta como el medio que va a dar la oportunidad a alguno de los protagonistas de salir, de tener éxito, de poder conocer otros lugares, de hacer música, pero en cambio, en la Parte II, este significante está relacionado directamente con la tragedia amarillista y barroca. La utilización de este significante se debe a la importancia de la radio en Villa Mercedes. Es del tipo de significantes territorializados que resuena de diferente forma, con diferente orientación según la comunidad que lo reciba. En esta ciudad había voces reconocidas como los periodistas y conductores Patricio Torne y el “Negro” Leguizamón. La radio era un medio muy escuchado y que abordaba temáticas polémicas para la realidad de San Luis:

Todo el circuito que se describe en la obra existía, escuchabas un hit en la radio y que después lo comprabas, que ellos se encuentran en la disquería, Mercedes es re musical, era un pueblo... (Palasí, 2015)

Por este motivo, el significante “Quiero ser”, anudado a éxito y salvación, junto al significante “la radio”, anudado a la escucha y la presencia, provocan una direccionalidad de vectores que se conectan a la manera de desplazamiento uniéndose y produciendo un claro efecto metonímico, denotando el elemento que muestra el deseo de fuga de un estado incómodo, de la pobreza, a la vez unido al espejismo que muestran los medios como lo real.

Otro aspecto a tener en cuenta como secuencias relevantes de personaje son los dos tríos de distintas generaciones que están presentes en la obra, primero es el trío Ricky-Nazareno-Isa, del

cual ya se ha hablado y luego es Hugo-Intendente-Nelly. Este trío está muy ligado al exilio dentro del propio país que se dio en los años 70 ante las políticas represivas de la última dictadura militar en la Argentina. Investigación que se profundizó en la puesta en escena en 2018 al decir de su autor:

Estuvimos investigando los estereotipos argentinos, indagando más en profundidad y con el respeto que amerita. Nos pusimos medios [sic] quisquillosos con eso. Insistí en tratar de ser lo más respetuoso en la representación y al mismo tiempo poder relajarnos con esto de la farsa .... (Palasí, 2019)

Hugo, quien se presenta por primera vez al final de la Parte I con un parlamento metateatral, al hacer referencia directa al autor, exclama: “Hijo, te busqué por todas partes y te encuentro ahora muerto. Maldito el autor que me manda al final de esta tragedia” (Palacio, 2003). El desarrollo de Hugo y sus vicisitudes se presentan con más profundidad en la Parte II, es un camionero sindicalista, militante de los 70 que busca a su hijo, quien fue llevado por su madre, Nelly, al exilio en *Justo Daract*, y decide ir ahí para encontrarse con un viejo amigo, también militante, el Intendente, el “Vos” Rodríguez, sobre el cual, Palacio propone otra característica acorde a los tiempos en la versión de 2018: “el intendente [es] más militarizado y no tan Che como en la versión anterior” (Palasí, 2019). Este trío es destacable como parte de las características que componen el “Teatro de Postdictadura” tipificado por Dubatti (2011) en contraposición con algunos teóricos que decidieron llamar a este momento teatral como teatro postmoderno. Podemos demostrar en este sentido que ambos tríos, y especialmente este último, elaboran de diferentes maneras las consecuencias del horror histórico que significó el gobierno militar de 1976 hasta 1983, permaneciendo la denuncia y la ironía con tristeza y manteniendo en la memoria para las generaciones futuras aquellos años de masacre de la clase política y de crisis económica.

En otro orden podemos destacar dos asociaciones que parten del personaje de Hugo: la primera es la relación de actividad y nombre con uno de los personajes más relevantes de la historia sindical y política de Argentina, Hugo Moyano, y la segunda y quizá la relación más relevante dentro de la impronta de la obra es en función del padre de Palacio cuyo trabajo era camionero. En la entrevista no podía eludirse esta referencia, debido a una relación directa: Hugo. Un camionero que busca a su hijo, que piensa en su hijo, que lo encuentra en el momento en que lo matan y que vive en la ruta escapando de algún pasado. Palacio se refiere a ese personaje y a su padre de la siguiente forma:

¡El camionero era tratar de entender a ese hombre! ¡Por qué llegaba tarde siempre a todo! ... [Yo le pregunté] ¿y qué te gustó de la obra? El camionero decía, ¡él era un héroe! Jamás vio todo el mambo que yo veía. (Palasí; 2015)

La materia significativa del personaje y del autor es la misma, es decir, que el dramaturgo narra a partir del personaje, podríamos decir que, desde el consciente y el inconsciente, exponiendo significantes textuales y gestuales relacionados con él mismo; esos significantes aparecen mezclados a la manera de sueños, pero reconocibles. En este caso el reconocimiento es mucho más directo desde el oficio del personaje y el oficio del padre del dramaturgo. Pavis nos precisa al respecto:

En efecto, la fórmula de todo acto de palabra es: “Yo (1) digo que yo (2) digo...”. Teóricamente, el primer *yo* es un *él* objetivo, el del autor, pero pese a todo es él quién *narra* a su manera lo que solo parecía mostrado miméticamente. El segundo *yo* es el del personaje, se supone que es el sujeto de los verbos de acción, y que no piensa en su situación de locutor, sin embargo, el personaje puede descubrir que, además, es un productor de palabra, un enunciador sin otro enunciado que el de ser un ser parlante. (...) un verdadero juego de identificación de intercambio. (Pavis, 2015: 289)

Observamos claramente este procedimiento metateatral en el parlamento ya enunciado con anterioridad y podemos afirmar también que este procedimiento será recurrente en la obra de Palacio. El Intendente, sólo con protagonismo en la Parte II, es de izquierda, pero representa la idea de que el fin justifica los medios; desde este concepto es corrupto. Ante la desaparición de su hija de una forma grotesca, porque ella quiere liberarse, desprenderse del compromiso de ser la Reina de Justo Daract, y la presión que significa, el Intendente piensa aprovechar este incidente para lograr fama y popularidad ante los medios de comunicación (representados por Show y Business). Es preciso aclarar en este punto que en la versión de 2018 estos personajes eran denominados como “La voz”.

Nelly, la maestra, tiene protagonismo en la Parte I a partir de su relación con Ricky y Nazareno. Este último trío de personajes no pretende el éxito, ni la salvación, sino que los une un significante que signó aquellos años, “la búsqueda”: Hugo busca a su hijo, el Intendente busca un cambio violento, Nelly busca salvar a su hijo de la pobreza. Pero este significante se ve conmovido, truncado por el significante “la muerte”: la muerte de Nazareno, la muerte de una idea, la muerte del deseo, la aparición de este significante promueve una vectorización en el sentido de forma

secante. Desde una estética barroca y grotesca de la Parte I y una estética con un humor corrosivo e irónico, sobre todo las ideologías de izquierda y peronistas, en un espacio no convencional en la versión de 2004, y la utilización de forma diversa de un teatro convencional en la versión de 2018, es que se trunca el “Quiero ser” por “la muerte” mediatizado por “la radio”. “Quiero ser” y “la radio” son significantes que funcionan como vectores de desplazamiento, conectores que, con sentido de posibilidad de éxito y en clara orientación hacia los que vivieron la Argentina devastada luego de la década del 90, se interrumpen abruptamente con el significante “la muerte” en forma secante, todo presentado con una poética del teatro de postdictadura de los 80 y 90 con sus referentes más importantes en nuestro país: Ricardo Bartís, Paco Jiménez, Federico León, entre otros. Pellettieri lo denomina como “teatro de la desintegración” (2004: 227) a estas producciones que tienen procedimientos textuales y escénicos diferentes y críticos al realismo de años anteriores. En *Justo Daract* la irrupción del significante “muerte” aparece como el absurdo del final sin ningún tipo de poesía. Marcos Rosenzvaig, en este sentido, se refiere a este tipo de producciones de la siguiente forma:

La poesía no está puesta en la palabra, ni en la profundidad de los personajes o en la secuencia de una historia que se extiende en el tiempo; la poesía para estos jóvenes dramaturgos que representan el teatro de la posmodernidad, continuando con la técnica del absurdo, está puesta en la incomunicación, el vacío de la existencia y la violencia gratuita. (Rosenzvaig; 2014: 122)

Si bien no hay procedimientos del teatro del absurdo en esta obra, el acto absurdo se da hacia el final con los acontecimientos de una muerte inesperada relacionado también con la violencia gratuita que refiere Rosenzvaig. Un pueblo donde no pasa nada y pasa todo es *Justo Daract*, como tantos otros pueblos argentinos que sufrieron el apogeo ferroviario y la decadencia por el desmantelamiento del ferrocarril que produjo la época menemista. Los significantes resaltados representan claramente estos momentos hacia el sin sentido que es el significante que tiene el significado real “la muerte”. Pero Palacio no toma este significante dramáticamente, sino que lo hace con sorna, se ríe del imposible, quizás por no llorar.

## **Bibliografía**

- Aumont, Jacques *et al.* (1989). *Estética del Cine*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Dubatti, Jorge (2011). “El teatro argentino en la Postdictadura (1983-2010): época de oro, destotalización y subjetividad” en *Stichomythia*, N° 11-12. Disponible en:

<http://parnaseo.uv.es/Ars/stichomythia/stichomythia11-12/indice.html> (Consultado: 01/05/2018)

Dubatti, Jorge (2012) *Cien años de teatro argentino*. Buenos Aires: Editorial Biblos.

Dubatti, Jorge (2015). “Convivio y tecnovivio: el teatro entre infancia y babelismo” en *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, N° 9. Disponible en: [http://artescenicass.ucaldas.edu.co/downloads/artesescenicass9\\_5.pdf](http://artescenicass.ucaldas.edu.co/downloads/artesescenicass9_5.pdf) (Consultado: 022/10/2019)

Flores, Ana Beatriz (coord.) (2014). *Diccionario crítico de términos del humor y breve enciclopedia de la cultura humorística argentina*. Córdoba: UNC.

López Gutiérrez, María de Lourdes & Nicolás Gavilán, María Teresa (2016). “El análisis de series de televisión: construcción de un modelo interdisciplinario” en *ComHumanitas: Revista Científica de Comunicación*, Vol. 6, N° 1. Ecuador: Universidad de los Hemisferios.

Palacio, Luis (2003). *Justo Daract, Una serie de Teatro*. Villa Mercedes [Inédito]

Palasí, Alberto (2015). Entrevista personal realizada al autor, 20 de junio. Villa Mercedes.

Palasí, Alberto (2019). Entrevista personal realizada al autor, 21 de noviembre. Villa Mercedes.

Pavis, Patrice (2015). *Diccionario del Teatro, Dramaturgia, estética, semiología*. Buenos Aires: Paidós.

Pavis, Patrice (2000). *El análisis de los espectáculos. Teatro, mimo, danza, cine*. Barcelona: Paidós.

Pellettieri, Osvaldo (2004). “Nuevas tendencias en el teatro argentino” en *Assaig de teatre. Revista de l'associació d'investigació i experimentació teatral*, N° 43. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=990208> (Consultado: 21/03/2018)

Trastoy, Beatriz & Perla Zayas, Lima (2006). *Lenguajes escénicosescénicos*. Buenos Aires: Prometeo.