

**Revivir para la muerte.**

**Los fantasmas de la historia en los últimos espectáculos de Jorge Villegas**

**Revive for death.**

**The ghosts of history in the latest shows by Jorge Villegas**

Germán Brignone

UNC - CONICET

german.brignone@unc.edu.ar

ORSID: <https://orcid.org/0009-0005-5782-5024>

RESUMEN

En este trabajo integramos la obra del dramaturgo y director cordobés Jorge Villegas dentro del teatro argentino de posdictadura (Dubatti 2013) mediante una lectura de los últimos espectáculos que está montando en simultáneo en la primera mitad del año 2023 (*La noche como navío*, en el teatro La Chacarita; *La piel y la rabia*, en La nave escénica; *El odio*, a estrenarse en el mes de junio, también en La Chacarita). Estas obras remiten a una referencia extra-escénica explícita en tanto reviven hechos traumáticos de la historia (cordobesa, argentina y universal) y pueden ser observadas como formas de teatro de la muerte (Dubatti, 2014), las poéticas de lo cadavérico (Musitano, 2011) o el necroteatro (Dieguez, 2014) en tanto exposiciones de “espectros” (muertos revividos) reconocidos por el espectador para la re-construcción escénica de su muerte; recreación teatral de los fantasmas de la historia que se ostentan para pedir justicia “como objeto político (...) como activador(es) de la memoria, como estrategia de resistencia al olvido” (Bixio, en Musitano, 2011, p. 14).

ABSTRACT

In this work we integrate the work of the Cordovan playwright and director Jorge Villegas within the Argentine post-dictatorship theater (Dubatti 2008) through a reading of the latest shows that he is putting on simultaneously in the first half of 2023 (*La noche como navío*, at the La Chacarita theater; *La piel y la rabia*, in La nave escénica; *El odio*, about to premiere

in June, also at La Chacarita). These plays refer to an explicit offstage reference as they revive traumatic events of history (Córdoba, Argentina and universal) and can be observed as forms of theater of death (Dubatti, 2014) the poetics of the cadaveric (Musitano, 2011) or the necrotheater (Dieguez, 2014) as exhibitions of specters recognized by the viewer for the reconstruction of his death; theatrical recreation of the ghosts of history that are displayed for ask justice "...as a political object (...) as an activator(s) of memory, as a strategy of resistance to oblivion..." (Bixio, in Musitano, 2011: 14).

#### Palabras clave

Teatro; Jorge Villegas; historia; posdictadura; muerte

#### Keywords

Theater; Jorge Villegas; History; Post-Dictatorship; Death

### **El teatro de Jorge Villegas: máquina política de la historia**

Jorge Villegas (Córdoba, 1966) es un reconocido dramaturgo, director, docente y gestor de la ciudad de Córdoba. Su formación, en mayor medida autodidacta, comenzó en la década del 80 en el Seminario de Artes Dramáticas Jolie Libois y pronto se complementó con grandes maestros, como José Sanchis Sinisterra, Roberto Espina o Carlos Gandolfo. Esta formación inicial, sumada a su experiencia, a su inquieta vida política e intelectual y a su inclinación apasionada por la lectura de los grandes autores y teóricos dramáticos de todas las épocas, pero también de la literatura, de la historia y de la filosofía, le permitió configurar una poética personal y única, que reúne los postulados de Foucault y la cultura del punk, las tragedias griegas y las ideas de Jauretche, las leyendas de santos populares y Kafka, el universo de Brecht y los escritos revolucionarios de los 70, entre tantas otras influencias. También es reconocida su actividad como creador y gestor de encuentros y festivales teatrales que incluyen, además de las funciones, charlas o "desmontajes" y un fuerte compromiso social. Ejemplo de ello son los festivales "El Urondo" (organizado junto a Toto López y Enrique Giungi), "Cien horas de Teatro" y el ciclo de espectáculos reunidos desde el año 2008 "Escena y Memoria, teatro, poesía y derechos humanos", realizado en el ex centro clandestino de detenciones durante la dictadura conocido como D2 (edificio

donde actualmente funciona el Archivo Provincial de la Memoria). Entre muchos otros, estos precedentes confluyen en un teatro *militante*, con una posición política activa clara y directa que, literalmente, nunca se queda dentro de las cuatro paredes de la representación, conformando “una dramaturgia de choque, fuertemente amarrada al presente, con la mirada concentrada y los dardos apuntando a los blancos interruptores de las luchas populares” (Varas, en Villegas, 2013, pp. 18-19).

Si bien la trayectoria de Villegas demuestra un manejo tan amplio y heterogéneo de lo dramático como su formación, en la mayor parte de sus obras se puede observar un predominio de episodios de la historia argentina, ya sea tanto en sus propios escritos dramáticos como en los de otros autores escogidos para montar (como *Tosco*, de Alejandro Finzi, que habla sobre la lucha del reconocido sindicalista cordobés desaparecido en 1969, dirigida por Villegas en 2014). Con ese horizonte, en 1995 crea el proyecto artístico Zeppelin Teatro, que dará a la ciudad obras como *Kys* (2008, sobre el asesinato de Kosteki y Santillán), *El Errante* (2010, sobre la vida de Facundo Quiroga), *Operativo Pindapoy* (2012, sobre el secuestro y asesinato de Aramburu por parte de Montoneros), *Argentina Hurra! (pensé que se trataba de cieguitos)* (2013, sobre el ocaso del último gobierno de Perón), *Maten a Rosas* (2015, que ilustra momentos de la vida del “Restaurador”) o *Tetete. El Che para principiantes* (2018, sobre la infancia del Che Guevara). Estos proyectos le darán un reconocimiento a nivel nacional e internacional, avalado por los numerosos premios y distinciones recibidas<sup>1</sup>. Por un lado, la selección de los temas y, sobre todo, de los puntos de vista demuestra la conciencia del discurso histórico como inseparable de su función social y comunitaria. Desde la misma selección del hecho histórico y el enfoque de este, entonces, el dramaturgo exhibe su pose contestataria, directa, provocadora. Por otro lado, al enorme y detallado conocimiento de los episodios, las fechas y los personajes más resonantes (y a veces no tanto) de nuestra historia, digno de cualquier historiador, Villegas suma un reconocimiento lúcido de la multiplicidad de discursos que los atraviesan, del collage de “verdades” superpuestas que se tapaban la boca mutuamente en aquel entonces y también lo hacen en la actualidad. La cuestión será trasladada a sus espectáculos: su teatro es un lugar de ostentación de voces diversas, una dionisiaca verbal cuya imagen más certera quizás sea la de un teatro coral. Sobre todo, porque el autor también sabe que

---

<sup>1</sup> Ha recibido importantes premios como el Provincial de Teatro Córdoba 2013, el Premio Municipal de Dramaturgia 2008, el Premio Mejor Director en el Festival Iberoamericano de Mar del Plata 2007, o el Premio Pablo Podestá a la Trayectoria Honorable en el año 2017, distinción que entrega en el Senado de la Nación la Asociación Argentina de Actores.

el coro, personaje colectivo y fundamental de la tragedia griega, era la voz del pueblo; porque en sus obras, las voces que hablan, los cuerpos que se muestran, también son representación del pueblo. Predomina en sus textos una palabra directa, con los signos de puntuación mínimos; en algunos casos, sin los paratextos que indican la pertenencia de esa palabra a un personaje concreto (por lo que puede ser dicha por cualquiera, o por varios al mismo tiempo). Y, de igual modo, la reunión de voces del pasado implica en el teatro la reunión de ideas sobre el presente, la contraposición, la discusión, el enfrentamiento que se extiende necesariamente al espectador:

Personalmente, creo que la visita al pasado tiene que ver con urgencias del poeta o del historiador del presente. Aristóteles dice que el historiador tiene una responsabilidad muy concreta con lo particular y que se debe a lo particular. El poeta puede posar la misma mirada pero sería en lo universal y no en lo particular. A mí me interesa ese hecho político que pasó en la medida en que da, de repente, un salto hacia el presente. Encuentra en el presente un sitio porque no está clausurado. (Villegas, 2019, p. 103)

Asimismo, entre las voces que se multiplican y se muerden pugnando por encontrar un espejo se trasluce siempre la palabra propia, su visión del mundo, como una voz más, perdida entre todas, pero con la firmeza y la convicción de un grito.

La historia conformada por una lucha de voces va acompañada por los recursos que exponen la idea del tiempo pasado como una construcción: desde las reminiscencias a las superposiciones, desde los idas y vueltas temporales (flash backs, flash forwards) hasta las marcas o “guiños” (canciones, imágenes) que nos ligan desde la memoria personal a un determinado pasado. El orden de la(s) historia(s) también se muestra fragmentado: es, también, un rompecabezas que solo podrá ser armado al final por el espectador. El teatro histórico de Jorge Villegas se muestra, desde este punto de vista, como el reflejo de un mosaico discursivo en donde el verdadero sentido está en la totalidad heterogénea de la reunión de las voces que configuran un mapa signado por las verdades que se pelean, empujadas por sus intereses, por configurar una identidad. De este modo, los fragmentos del discurso histórico aparecen en sus dramas con la forma de la palabra-imagen superpuesta, en una estructura monológica. Los discursos oficiales, como en el espejo de la realidad, buscan imponer su jerarquía e intentar ordenar el mundo; pero, como hemos dicho, en la obra de Villegas aparece reluciente y heroica la perspectiva alternativa o “a contrapelo” de la historia que lo identifica. Esta, sumada a su estética provocadora, irónica,

prepotente, exhibe lo peligroso de la historia como discurso, como palabra, su fragilidad y su nocividad, su utilización como forma de manipulación y la forma que adquiere desde la perspectiva de los vencidos, de los defenestrados o (hasta el momento) olvidados. La denuncia simbólica de las máscaras de la historia por medio de las máscaras teatrales, su búsqueda activa y directa de transformarse en un “despertador de conciencias”, su exposición y su desafío a las estructuras que conforman los discursos actuales de la “verdad” oficial, desde un punto de vista a contracorriente del orden imperante, hacen de la representación histórica de Villegas, desde sus propias palabras, desde su propia búsqueda, “un acto terrorista” (en García Cueto, 2017).

La noción de una historia que configura el presente en fragmentos que luchan entre sí y se complementan configura al teatro de Villegas como una máquina política que acciona con la historia. La primera acción de esta máquina se manifiesta desde los textos, cuya forma despojada exige ser completada, en primera medida, por los actores, demostrando que, en el teatro, ninguna palabra escrita puede tener autoridad sobre el cuerpo. Asimismo, el mecanismo del teatro de Villegas se manifiesta por la conciencia asamblearia.<sup>2</sup> Finalmente, el teatro histórico de Villegas también es consciente de la historia como un discurso infinito, que se renueva constantemente con su reflejo en el presente. El autor sabe que el pasado está siempre buscando un nuevo presente en el cual rehacerse. Pero esta reconstrucción, en la obra de Villegas, nunca será complaciente ni sedante; el discurso de la historia es aquí el engranaje esencial de una máquina punk, irreverente, desafiante, al acecho de un espectador para completarse.

### **Villegas y el teatro argentino de posdictadura. Los fantasmas de la historia**

En forma general, el amplio corpus referido de las obras de Villegas se puede incluir dentro del conjunto denominado “teatro argentino de posdictadura” (Dubatti, 2014; 2015), tanto por su pertenencia territorial y diacrónica como por obedecer a esta hibridez inclasificable que conforma una cartografía de complejidad inédita, consecuencia de una serie de sucesos tales como la ruptura y/o explosión del binarismo en las concepciones estéticas y políticas, así como “la caída de los discursos de autoridad y el profundo sentimiento de desamparo y orfandad generado en la dictadura y proyectado en el período aún vigente” (Dubatti, 2015, p. 4). Sabemos que este amplio período que abarca desde

---

<sup>2</sup> “El teatro no es solo un espectáculo, el teatro es, ante todo, una asamblea” (Villegas, en C. Hopkins, 2015).

principios de los años ochenta hasta la actualidad no puede ni debe pensarse sin divisiones interiores<sup>3</sup>; los cambios en las concepciones básicas de sus componentes principales (dramaturgia, teatro, actor, cuerpo, escena, etc.), en las estéticas y en las condiciones de producción desde la vuelta a la democracia hasta el presente ofrecen tantas variables a lo largo del tiempo como superposiciones en la actualidad. No obstante, pensar el período de posdictadura permite concebir una unidad por su cohesión profunda en el reconocimiento y la redefinición del país bajo las consecuencias de la dictadura y de los traumas que siguen construyendo el imaginario colectivo e individual y, a la vez, la identidad de quienes habitamos este territorio:

Entre 1983 y 2008 la dictadura se presenta como continuidad y como trauma. Baste mencionar los recientes juicios a militares, la desaparición de Julio López, las configuraciones de una subjetividad dictatorial que insiste en su aberración. El teatro da cuenta durante todo el período de la represión, el terror, los secuestros, las desapariciones, los campos de concentración, la tortura y el asesinato, la violación de los Derechos Humanos. El trauma de la dictadura y su duración en el presente reformulan el concepto de país y de realidad nacional: exigen repensar la totalidad de la historia argentina. (J. Dubatti, 2015, p. 3)

En otras palabras, observamos que en el amplio espectro del teatro argentino actual no puede evitar volverse constantemente a la memoria del horror de la dictadura, si bien de diversas formas, con diversas máscaras, ya sea más o menos solapada o directamente, por lo que muchas de estas obras, en términos generales, pueden comprenderse (conjuntamente con otras creaciones artísticas del mismo período) como “vehículos de memoria histórica” (Jelin, 2002, p. 37). Asimismo, estos posicionamientos artístico-intelectuales también actualizan constantemente los debates sobre cómo evocar en términos poéticos “las contradicciones culturales y los fenómenos siniestros de la última

---

<sup>3</sup> “Esta unidad de periodización puede dividirse internamente en momentos (o subunidades), de acuerdo con las novedades que aportan la sincronización con el mundo (el debate posmoderno, la crisis de la izquierda y la hegemonía del capitalismo, las tensiones globalización/localización, el avance de la tecnologización informática, el pasaje de lo socioespacial a lo sociocomunicacional, la sociedad del espectáculo y la transteatralización, la ecosofía...) y las reglas de juego que la comunidad de sentido y destino que es el país va estableciendo a través de continuidades y cambios en los contratos sociales: la “primavera democrática” y su crisis (1983-1989), el auge neoliberal y su crisis (1989-2003), los desafíos (...) del peronismo kirchnerista (2003-2008)” (Dubatti, 2015, p. 3) a lo cual deberíamos sumar la etapa del post- kirchnerismo o la crisis del peronismo kirchnerista (desde el 2015), etc.

dictadura cívico-militar” (Tossi, 2015, p. 91). El teatro de Villegas se integra dentro de ese grupo que orienta sus trabajos al enfoque “en la asunción del horror histórico, la construcción de memorias del pasado, la denuncia y la alerta de lo que sigue vivo de la dictadura en el presente” (Dubatti, 2015, p. 3). Dentro de su carácter histórico-documental<sup>4</sup>, asimismo, observamos que la poética de Villegas recupera y continúa la línea de una amplia tradición latinoamericana que, entre otras características, “predica o denuncia una tesis estructural y objetiva sobre lo histórico-contemporáneo, a través de núcleos referenciales fácilmente reconocibles por el lector/espectador” (Tossi, 2019, p. 92). Esta tradición, a su vez, está imbricada con una variante del teatro histórico que busca fundar un pacto ambiguo, convirtiendo al referente histórico conocido por todos, además, en “una ‘verdad poética’, con el fin de provocar un ‘efecto de sentido’ crítico sobre el pasado y el presente” (Tossi, 2019, p. 93).

En los pocos meses transcurridos del corriente 2023, Villegas se encuentra trabajando sobre tres obras en paralelo. El primero de estos espectáculos se trató de la reposición de *La noche como navío* para el ciclo Teatro y Memoria durante el mes de marzo, un espectáculo que se comenzó a ensayar durante la pandemia y ya había tenido su estreno a mediados de 2021<sup>5</sup>. En simultáneo, ensaya para la reposición de *La piel y la rabia* en el teatro La nave escénica en abril, obra estrenada en noviembre de 2022 para el ciclo de teatro “Pasolini año 100. Escandalizar es un derecho”, organizado por el Instituto Italiano di Cultura de Córdoba<sup>6</sup>. Al mismo tiempo, también ensaya un espectáculo junto a Florencia Ramonda, Joaquín Piumetti y Federico Estay titulado provisoriamente<sup>7</sup> *El odio*, con vistas a estrenar en el mes de junio, también en el teatro La Chacarita. Las tres obras retoman episodios históricos, si bien correspondientes a diversos tiempos y espacios, reconocibles para el espectador, al punto de configurar una referencia directa a la realidad extraescénica. Así también, se observa un trabajo tanto a partir del discurso histórico nacional e internacional como también local, perteneciente a la territorialidad de la ciudad de Córdoba y a un hecho cercano al tiempo del lector-espectador. *La noche como navío* se instala como paradoja de la antinomia “civilización o barbarie” para el tratamiento de la figura del caudillo

---

<sup>4</sup> “Se podría decir que lo que estoy haciendo cuando escribo es ‘ficción documentada’, en el sentido que es ficción pero, al mismo tiempo, otros han hecho la verificación de la documentación que inscribe el hecho histórico” (Villegas, 2019, p. 109).

<sup>5</sup> Con las actuaciones de Ariana Andreoli, Mariana Moretto Fraga, Tomás Gazzo, Fernando Rojas y Ramiro Pros.

<sup>6</sup> Con la participación de David Carranza, Mateo Guerrero, Lucas Santa Cruz y Guillermo Ceballos.

<sup>7</sup> Por cuestiones de derechos de autor.

“Chacho” Peñaloza y su muerte en el año 1863, propiciada por orden directa del prócer nacional D. F. Sarmiento por una partida del ejército nacional compuesta de “criminales de guerra como Sandes e Irrazábal, soldados crueles de la ‘civilización’” (Villegas, 2021)<sup>8</sup>; en *La piel y la rabia* se retoma la vida, la obra y el misterioso asesinato del escritor y cineasta Pier Paolo Pasolini, aún sin resolver desde aquel 2 de noviembre del año 1975; y *El odio* vuelve sobre la muerte del joven José Luis Díaz, sucedida el 24 de junio de 2015 en el Barrio Quebrada de las Rosas de la ciudad de Córdoba, después de ser “ajusticiado” por un grupo de vecinos que frustraron su asalto a los golpes. Como observamos, los tres espectáculos ofrecen reflexiones en torno a una estructura de acción común: el asesinato perpetrado de manera violenta e injusta por una parte o colectivo de la sociedad que se jacta de portar las banderas de lo “correcto” o lo “civilizado”, amparado en y por el poder de pertenecer al lugar contrario al que ocupa de la víctima de dicho asesinato, víctima en todos los casos perteneciente a una minoría marginada, representante de lo “bárbaro”, lo incorrecto, lo que se construye como “malo” desde el discurso dominante. Por ende, la paradoja que se exhibe en estos espectáculos, desde lo que exhibe la misma historia, es que la muerte a manos de los “justos”, de los “correctos”, puede ser también una “mala muerte” (Musitano, 2011), una muerte injusta, funesta, infame, que evidencia “el desequilibrio social y la urgente restauración de la vida dañada por la justicia y la ley” (2011, p. 77). De este modo, podemos encuadrar estos tres dramas de Villegas dentro del grupo del teatro de posdictadura denominado *Teatro de los muertos* (Dubatti, 2014), tanto en cuanto a que se presenta como un particular “dispositivo poético de la memoria advertido en el teatro de la Posdictadura” (2014, p. 142), es decir, cumpliendo una función memorialista y de duelo (Diéguez, 2013), como también en un sentido genérico, es decir, respecto a esa memoria del teatro propia de las representaciones del pasado<sup>9</sup> que se hace presente en los componentes que confluyen en el acontecimiento teatral –la reunión, los cuerpos, el espacio y el tiempo, la *poíesis*, la expectación– a lo que podríamos agregar “el principio de compañía y hermanamiento entre artistas, técnicos y espectadores en el convivio” (Dubatti, 2014, p. 146).

---

<sup>8</sup> De aquí en adelante, citamos por el original del autor.

<sup>9</sup> “En general, la inabarcable masa de teatro de quienes nos precedieron, el teatro que hicieron los ya muertos –artistas, técnicos, espectadores– y que, de alguna manera misteriosa, regresa cada vez que se produce un acontecimiento teatral” (Dubatti, 2014, p. 147).



## ***La noche como navío: perspectiva de la historia nacional para una denuncia de la “mala muerte”***

Siguiendo un orden cronológico, el primero de los tres espectáculos escogidos de Villegas retoma un episodio tan reconocido como infame de la historia argentina. En muchos casos, la elección del episodio histórico sobre el que se va a indagar dice tanto como el tratamiento del mismo, como el enfoque de su puesta en discusión, como las voces que lo construyen. Sin embargo, también esa elección suscita una polémica, el enfrentamiento entre diversas construcciones propuestas desde lugares ideológicos diferentes. Lugares que, en nuestro territorio y en nuestra historia, están signados, desde hace tiempo, por la dicotomía civilización/barbarie, que ha construido una grieta que no deja de florecer a lo largo de nuestra línea del tiempo y que en el presente vive otro momento álgido. Desde cualquier ideología, tenga el color, el origen o el fin que sea, el episodio del asesinato del “bárbaro” Ángel Vicente “Chacho” Peñaloza, su muerte cruel, salvaje y cobarde, no pueden demostrar más que una sola cosa: la infamia de la llamada “civilización” que la llevó a cabo, la demostración de que su barbarie pudo ser aún peor que la denunciada por ellos mismos y adjudicada a sus adversarios. Es la demostración tangible de que la historia de la civilización está escrita con sangre. Vista desde allí, desde el foco de ese hecho, la historia oficial, la del Sarmiento civilizador de asistencia perfecta al colegio, la de los ferrocarriles del progreso, la de la apertura del país a los modelos extranjeros, adquiere el gusto amargo de la impotencia.

Las 28 secuencias o actos que componen el drama de Villegas presentan una forma que lo aleja de cualquier intento de interpretación “realista” o “naturalista”. Como ya hemos explicado, el modo más preciso para definir al teatro de Villegas en general (y también a este drama) es el de un teatro coral, dispuesto a partir de una serie de monólogos que apelan al espectador y representan la lucha de discursos de la historia que buscan taparse la boca mutuamente para construirse como verdad, en donde se intenta hacer sobresalir las voces acalladas por el poder, las voces de los sin voz. De este modo, el espectáculo se abre con la aparición de El Desierto de los Llanos, personaje alegórico que funciona como guía de los espectadores hacia la tragedia, a la manera de un coro griego:

Ahora veo venir a Coquena, en su traje de guanaco viene el diablito conversador y calchaquí. Seguramente alguien más viene y él va a esconderse y va a escuchar, y que no se mate injustamente, la tierra observa, mira, y él también mira, y también es la tierra y el juez. Al mismo tiempo. Tierra, bestia y juez. Si se mata sin justicia él mandará a suspender en el aire

la flecha de Huampi. Y gritará ¡Yastay! ¡Yastay! Allí viene a dar sus voces el ofendedor ofendido. Comienza la simulación, el artificio. Con ustedes el teatro. Me presento y me postro, señores, salud, yo soy vuestro amigo, el Desierto de los Llanos. (Villegas, 2021)

Por medio de una forma autorreferencial<sup>10</sup> que, además, interpela al espectador y crea la complicidad propia de la perspectiva cognitiva y afectiva (García Barrientos, 2012) como algo en común, el personaje nos invita a observar el *agón* o enfrentamiento entre los discursos contruidos por las voces de la civilización y la barbarie, materializadas en los cuerpos del Ofendedor ofendido y el Ofendido ofensor, las dos caras de una moneda que se disputan la verdad de la historia:

**Relato del ofendedor ofendido:** Ya son dos las generaciones que sufrimos vejaciones, ataques sicofantes y repentinos, burla, amedrentamiento, terror. Ya no vienen como antes a pedir, ahora lo toman. Y tomar es robar, ahora roban antes, incluso, Quiroga vino con ellos, solicitaron chanco, cabra, hasta los perros se llevaron (...)

**Relato del ofendido ofensor:** Dicen nuestros abuelos que hace muchos años por aquí pasaba un río. Que el río traía sus voces, sus palabras, sus quejas y sus peces. Mi abuelo lonko lo vió. Vió cómo un Del Moral se llevó el río. Ni mis padres ni yo vimos el agua. Ese señor vino y se llevó el río. Lo desvió. (Villegas, 2021)

Asimismo, sin ser explicitado en el texto, en la representación se observa que, mientras sucede esta disputa, al fondo de la escena aparece el personaje del Chacho Peñaloza, fácilmente identificable por poseer las características que unas líneas más adelante serán la descripción de la barbarie, con la vestimenta propia de un gaucho, pero con su pelo visiblemente rubio y las divisas rojas que lo convierten en un ícono. No obstante, se muestra como un muñeco, girando como si estuviera en un exhibidor y moviendo mecánicamente el brazo que esgrime su facón. El efecto de esta “cosificación” del cuerpo de Peñaloza congrega dos sentidos que se complementan; en primer lugar, la exhibición del cuerpo histórico como un constructo demuestra la conciencia de limitación o “imposibilidad” de lo representado de la historia; en segundo lugar, la toma de posición respecto del enfrentamiento civilización-barbarie se presenta desde el inicio como una deconstrucción a partir de la inversión de los términos y sus sentidos y correspondencias de acuerdo con la historia. Principalmente, esto se logra mediante el cuestionamiento del

---

<sup>10</sup> En el sentido de “un teatro que parece pensarse y hablar (...) de sí mismo” (Trastoy, 2018, p. 20).

carácter civilizado de la llamada “civilización”, y se asume con el espectador una perspectiva a contrapelo de la historia que lo ubica decididamente del lado de la “barbarie”, lo cual se observa desde el mismo prólogo o texto preliminar:

La fábula de la obra da cuenta de la persecución que un intelectual “iluminado” decide emprender valiéndose de criminales de guerra como Sandes e Irazábal, soldados crueles de la “civilización”, contra un caudillo muy popular llamado Ángel Peñaloza. (Villegas, 2021)

La estructura monologal de la obra solo es interrumpida por muy pocos momentos dialogados, mediante formas que, dispuestas de este modo, podrían interpretarse como metadramáticas, representaciones dentro de la representación que crean un “segundo nivel”, las cuales son “introducidas” o narradas a su vez por los personajes del “primer nivel”. El momento más importante de estas secuencias dialogadas es la secuencia 24, en la que se rodea, se describe y se explica el episodio de la muerte de Peñaloza mediante un relato perteneciente al Desierto de los Llanos (es decir, al primer nivel o nivel dramático) que, además, implica una toma de posición explícita respecto de lo representado en el nivel metadramático:

**Vera:** Entregate Chacho. Soy Vera. Verita. Solo tenés un facón. Yo tengo una partida de soldados. Dale entregate. (...)

**Peñaloza:** Bueno Vera. Acá está mi cuchillo. (...) ¿qué es ese galope?

**Vera:** Debe ser Irazábal, nuestro jefe. Yo le diré nuestro trato.

**El Desierto de los Llanos:** El trato. Nuestro trato. Fue la muerte. El “valeroso” civilizador mató con una chuza corta a un anciano desarmado. (Villegas, 2021)

Asimismo, podemos ver que el personaje del Desierto de los Llanos –el cual, como ya dijimos, establece desde el inicio una complicidad con el lector-espectador desde la perspectiva con que se observan los sucesos– utiliza la ironía para la descripción de los civilizados de la historia (remarcada por las comillas en “valeroso”) y se coloca –y al espectador– decididamente en el lado “bárbaro” de esta.

De acuerdo con lo antedicho, este espectáculo puede interpretarse como una forma de denuncia a partir de lo que Musitano (2011) define como la “mala muerte”, una muerte

sin justicia, sin “penalización”, cuestión que impide la separación definitiva entre vivos y muertos pero, sobre todo, excluye a los sobrevivientes de la posibilidad de hacer el duelo y abandonar el dolor.<sup>11</sup> Podemos comenzar a ver cómo este drama se coloca en el extremo opuesto de la idea de “entretenimiento” y conecta con las raíces más profundas de lo humano, por dos cuestiones. Por un lado, sirve como un “rito de paso” que permite saldar una deuda con el pasado y hacer justicia (aunque sea una justicia poética), ya que el no cumplir con el intercambio simbólico del rito a los difuntos “no solo tiene consecuencias para las ánimas, (...) sino también para los vivos que quedan presos de una serie de temores por las posibles consecuencias de la transgresión” (Diéguez, 2013, p. 168); también, a la vez, permite asumir el lugar del teatro histórico como un verdadero despertador de conciencias sobre el hoy, ser consciente de que el teatro siempre habla en presente, incluso cuando muestra el pasado.<sup>12</sup>

Entre los elementos que resultan fundamentales para comprender la búsqueda de la perspectiva afectiva común con el espectador que marca la toma de posición del drama podemos mencionar tanto la selección de los personajes de la historia que son corporizados como también la forma en la que estos son construidos. Así, focalizando principalmente en la configuración de los pertenecientes a lo que la historia oficial denominó “la civilización”, como el uruguayo Irrazábal (autor material de la muerte del Chacho) o el propio Sarmiento (autor intelectual), observamos una construcción ridiculizada, rozando las formas del clown; personajes capaces de describir el accionar de la barbarie para luego demostrar, mediante sus propias acciones, las formas del horror a través de las cuales operó la llamada “civilización”, que los transforma en monstruos peores que la descripción que ellos hacían de sus enemigos. Estas acciones, por otra parte, fueron silenciadas por la historia oficial, la de los vencedores, la de la propia “civilización”, y, en algunos casos, resultan también un acto simbólico, como la secuencia que muestra el “trofeo” de la oreja del ya difunto Peñalosa

---

<sup>11</sup> “Se acepta que una muerte cruenta y no castigada extienden espectral y socialmente su poder y peligrosidad, porque, sin la eficacia del intercambio simbólico, se aumenta lo ilimitado del conflicto y crecen sus efectos” (Musitano, 2011, p. 76). De igual modo, Diéguez (2013, p. 170) observa que “Llorar a los muertos, hacer el duelo, darles una tumba, (...) es un imperativo desde el mundo de los vivos: (...) los ritos son realizados no solo para propiciar mejor descanso a los difuntos, sino para que los vivos puedan vivir en paz”.

<sup>12</sup> “La Historia, ha sido y sigue siendo fuente inagotable de textos ficcionales; el teatro continúa visitando hechos del pasado para proponer posiciones diferentes a los discursos oficiales, hacer revisiones de hechos históricos, reabrir discusiones olvidadas por el espíritu de una época o innovar en los discursos sociales. Pensar el presente a partir de hechos anteriores a nuestro tiempo implica la presencia de esos hechos en el hoy de los hombres que los piensan y también de la época que va a pensarlos” (Villegas, 2021).

que Irrazábal le llevó personalmente como obsequio al mismo Sarmiento, y que este usó en el escritorio de su oficina como pisapapeles.

### ***La piel y la rabia: el cuerpo sacrificial para una denuncia universal***

El 2 de noviembre de 1975, en una playa de la ciudad de Ostia, el escritor y cineasta Pier Paolo Pasolini fue golpeado salvajemente hasta provocarle “una muerte cruel, un derroche de violencia que no merecía y que 37 años después continúa siendo un enigma” (Amiguet, 2020). Este hecho será el núcleo fundamental del que parte Villegas para la escritura de *La piel y la rabia*, un drama realizado por encargo para el Instituto Italiano di Cultura de Córdoba. Esta focalización en la muerte del autor italiano se manifiesta desde las primeras palabras pronunciadas por los cuatro actores, quienes se reparten el relato conformando un monólogo dirigido al espectador que subraya los detalles documentados del horror:

Quando lo encontraron, yacía boca abajo con un brazo ensangrentado y el otro escondido bajo el cuerpo; su pelo lleno de sangre cubría su frente escoriada y desgarrada. Su cara deformada por la hinchazón estaba negra de tantos moretones y heridas, moretones negros y rojos, sangre también en sus brazos y en las manos. (...) Tenía un terrible desgarró en el cuello y la nuca, diez costillas fracturadas igual que el esternón; el hígado desgarrado en dos partes y el corazón estallado. (Villegas, 2022)<sup>13</sup>

Este discurso descriptivo inicial ordena y objetiva el resto de los discursos del drama, que transitarán de forma fragmentaria y desordenada diferentes momentos de la vida y de la obra del autor italiano, como si fuesen “golpes de sentido” que apuntan a los espectadores sin ningún tipo de ley<sup>14</sup> y adquieren forma a partir de la reunión de la totalidad. Asimismo, inmediatamente terminado este fragmento, el drama se nos presenta como un espectáculo performativo: los actores se refieren con sus nombres propios (incluso al autor/director) y aluden a su conocimiento previo “real” de la obra y la figura de Pasolini, como demostrando al espectador de una forma (también) autorreferencial cómo van abandonando su persona para entrar progresivamente en las máscaras que reconstruyen

---

<sup>13</sup> Citamos por el original del autor.

<sup>14</sup> El mismo texto no presenta ni una separación en actos o secuencias, ni tampoco se indica qué personaje dice tal o cual parlamento.

al autor italiano desde múltiples perspectivas.<sup>15</sup> De este modo, por medio de una serie de discursos que se explicitan o autorreferencian como tales, como la recreación de entrevistas tomadas de la televisión italiana, de narraciones sobre recuerdos familiares (del padre, de la madre, de su hermano), las cartas “imaginarias” (al Papa, a la actriz y amiga Laura Betti) e incluso mediante el relato de argumentos de sus películas o la recitación de sus poemas, se perfila y se reconstruye la figura del artista desfigurado y muerto por un poder impune.

La exposición de Pasolini a partir de una reconstrucción de su vida pero partiendo desde la descripción minuciosa e impactante de su muerte, que establece un direccionamiento del sentido de todo lo que ocurre después (es decir, durante el resto del drama), puede verse como un intento de erigirlo a lo largo de la obra en un cuerpo que simboliza una muerte sacrificial. El sacrificio reúne la figura de la víctima y el héroe bajo la idea de que ambos “tienen la obligación de morir por decisión ajena, de ser ofrendados, que en estos casos es un modo de ser asesinados” (Diéguez, 2013, p. 260). En este caso, al ser objeto de una muerte “gratuita”, sin resolución ni posibilidad de apelación a la justicia<sup>16</sup>, el cuerpo del sacrificio en el espectáculo teatral sirve para exhibir “la violencia legitimada por las diversas formas de poder” (Diéguez, 2013, p. 261). El fantasma de Pasolini se extiende, de este modo, hacia lo universal, su figura pasa inmediatamente a representar y asimilar la identidad de todos aquellos rostros desconocidos de los muertos por la violencia generada en el odio a lo diferente que exigen alguna forma de justicia:

La experiencia siniestra de la muerte programada que autoritariamente se impuso ha extendido la representación fantasmática de los cuerpos muertos que, con experiencia fantástica o alucinatoria, devienen sin fin en el imaginario social. Reaparecen en las producciones porque la tristeza y el duelo sin límites no hacen lugar a la vida, estando aún incompleta la socialización de la pérdida y pendiente todavía el castigo a muchos de los criminales. De esta forma, la muerte extendida simboliza la presencia espectral que producen los cadáveres de la mala muerte, cuando no son socialmente reconocidos ni ritualizados, y la muerte impiadosa no cesa en sus efectos disolutorios cuando los crímenes no son castigados. (Musitano, 2011, p. 79)

---

<sup>15</sup> «Yo nunca había visto nada de Pasolini, apenas si lo había sentido nombrar; Jorge me pasó “Mamma Roma”, eso es lo primero que vi de él, qué gran película. / Yo prácticamente nada también y lo primero que vi fue “Medea”, muy zarpado. / Yo, ni siquiera lo había sentido nombrar. / Yo, en cambio, había visto y ensayado escenas de “Teorema”. (...) En una reunión al comienzo de los ensayos Daniel dijo: “yo era un adolescente que no encajaba en el modelo binario chico-chica, ya me gustaban los hombres, y ví con estupor en la tapa de un diario que mi papá había llevado a casa, y en letras grandes “Asesinaron a Pasolini”, y recuerdo bien porque estaba bien grande la palabra “homosexual”; sentí un escalofrío y sentí miedo, mucho miedo”, dijo Daniel» (Villegas, 2022).

<sup>16</sup> “Como la de aquel *Homo Sacer* del derecho romano que Agamben inscribe en el presente y que también es problematizado por Žižek cuando afirma que todos podemos ser *Homo Sacer*” (Diéguez, 2013, p. 260).

De este modo, la figura del héroe sacrificado se extiende para abrazar, ritualizar y purgar las muertes injustas de los hombres pertenecientes a todos los tiempos y espacios, imbricando y complementando lo particular y lo universal, esto es, superando la dicotomía expuesta por Aristóteles en su *Poética*<sup>17</sup> y planteando el verdadero sentido del teatro histórico, demostrar que “más allá de la condición histórica, está la condición humana: la Humanidad” (Mayorga, 2016, p. 154). La muerte sacrificial de Pasolini activa el pensamiento sobre el presente no solo porque no está resuelta, sino porque esa misma irresolución tiene que ver con la responsabilidad de un poder que aún domina y que impide el acceso a la verdad; la muerte de Pasolini resuena en el presente porque es la muerte de un rebelde, de un “diferente” a lo establecido o políticamente correcto, en fin, porque hace resonar, a su vez, los discursos de odio a lo diferente que aún transitan por nuestro presente.

### **La distancia breve: una denuncia urgente**

Como hemos expuesto en trabajos anteriores (Brignone, en Villegas, 2019, p. 12) una cuestión interesante que se plantea en algunas obras de Villegas tiene que ver con la acotada distancia espacio-temporal respecto del espectador (García Barrientos, 2012) de algunos hechos históricos que se exponen en escena. Si bien todos los sucesos del pasado, tanto inmediato como remoto, ocupan definitivamente el mismo lugar, el de la memoria, el de lo perdido –razón por la cual el teatro histórico siempre debe apuntar a la universalidad de los temas–, subyace la idea de que haber sido contemporáneo o incluso testigo de los hechos reconstruidos nos permite un punto de vista diferente al de los otros hechos, quizás con una dosis mayor de autoridad o de conocimiento. Algunos de los hechos históricos representados por Villegas pertenecen a una época contemporánea de, al menos, alguna generación de posibles espectadores, como *Operativo Pindapoy* o *Retrato de un hombre invisible*, ambas ambientadas en los convulsionados inicios de los años 70, o incluso la mucho más cercana *KYS*, que revive las manifestaciones del año 2001 en Argentina y sus

---

<sup>17</sup> “Ya Aristóteles distingue en la sección novena de su *Poética* entre el poeta y el historiador, considerando que si el historiador se ocupa de lo particular (lo que ha sucedido), el poeta trata de lo universal (lo que podría suceder). A juicio de Aristóteles, ese trato con lo universal pone al poeta cerca del filósofo y por encima del historiador. Aristóteles no se ocupa del teatro histórico, pero nos brinda una útil dicotomía para reflexionar sobre él. Cabe decir que la misión del teatro histórico es superar la oposición entre lo particular y lo universal: buscar lo universal en lo particular” (Mayorga, 2016, p. 155).

lamentables consecuencias. Estas reconstrucciones de hechos históricos cercanos tienen el efecto de “hacernos tomar conciencia sobre todos los hombres que fuimos y, sobre todo, enfrentarnos con ellos” (Brignone, en Villegas, 2019, p. 13); aprender que incluso el testigo presencial puede reconstruir los hechos de diversos modos en el tiempo; asumir al teatro y a la historia a partir de una verdadera conciencia de lo perdido. Asimismo, esta distancia acotada puede otorgarles una ventaja paradójica: la capacidad de presentar una resistencia mayor a ser absorbidos por los discursos del poder y, por tanto, convertirlos en un verdadero lugar de resistencia, incluso cuando este poder domina también los medios que en la actualidad construyen la opinión pública, lo cual instala el problema en un debate abierto desde el inicio, no en algo que se presenta como lo concluido que debe ser revisado, sino como algo que hoy está siendo discutido. Tal es el caso de *El odio*, texto que aún se encuentra en período de ensayos, con vistas a estrenarse en el mes de junio en el teatro La Chacarita, espectáculo basado en el asesinato de José Luis Díaz.<sup>18</sup>

Las 8 escenas o secuencias dramáticas que componen este texto, definido en el subtítulo como “poema punk”, nos muestran la interacción de tres personajes inicialmente fragmentados, anónimos, nominados con letras (A, B y C)<sup>19</sup> y descriptos por su condición social y por lo que las circunstancias del hecho narrado los llevaron a ser luego, lo cual es remarcado por el circunstancial “eventualmente”: “A: buen vecino, eventualmente asesino /B: pibe villero, eventualmente pibe chorro /C: pibe cheto, eventualmente testigo de un asesinato” (Villegas, 2023)<sup>20</sup>. Los diálogos y monólogos que despliega la obra irán construyendo paulatinamente una historia fragmentada, cuyo comienzo se exhibe como un juego, en una forma metateatral solapada:

---

<sup>18</sup> “El odio tiene como plataforma la muerte de este joven marginal, un pibe muy pobre que no terminó ni la escuela primaria; su única diversión era que su abuelo lo llevara en el carro a juntar cartones. Lo crio su madre hasta que el novio de la madre la mató, en la villa delante de él. Luego, lo crio su tía. Tenía veintiún años cuando lo matan. Leí la causa, leí las declaraciones de todos. (...) Una tarde del año 2015, un amigo lo invita a hacer un robo para comprar unas birras, y nunca volvería. Encontraron a un pibe y lo estaban asaltando hasta que el pibe descubre que el arma con que lo estaban robando era de juguete. Este pibe se envalentona y aferra a José Luis (el otro escapa) y los vecinos comienzan a acercarse y atacan a golpes en la cabeza a José Luis hasta matarlo. Cuando llega la policía, todos escapan, solo queda el pibe al que José Luis estaba asaltando, abrazándolo. Esa es una imagen impresionante del tiempo de desolación que vivimos” (Villegas, en Brignone, 2023).

<sup>19</sup> Pese a ser una obra basada en un suceso histórico “real”, la anonimidad se entiende por la propia cercanía histórico-territorial de los hechos. Asimismo, al personaje B en el final se lo llamará “Jota Ele”, clara referencia al nombre José Luis.

<sup>20</sup> Seguimos el original del autor.



**A:** Claudia tiene el pelo negro y Paulina...

**B:** ¡Rubio!

**A:** La mujer muerde y el hombre...

**B:** ¡Araña!

**A:** Mario fabrica pañuelos y Antonio

**B:** ¡Banderas! (Villegas, 2023).

Pero este juego cómico, planteado como una serie de pruebas de “conocimiento general” por parte de A hacia B, va a culminar con la mención explícita del odio propio de la aporofobia, motor de toda la violencia que vertebró la obra y que se plantea, a su vez, como el tema de discusión sobre la sociedad actual.<sup>21</sup> De este modo, a partir de una escena humorística, con una clave cercana al clown, se exhibe el contraste con la violencia que asimila el propio contraste entre las clases, generado a partir de un odio que se encuentra instaurado en la sociedad incluso desde los discursos que se presentan como “inocentes”, pero que revelan los prejuicios y las diferencias sociales desde lo más superficial, como las frases hechas y/o lemas populares. Así, hacia el final de la obra, el linchamiento será descrito por los tres personajes, desde sus perspectivas, pero en una truculenta clave humorística, lo cual se marca en el texto a partir de una especie de inserción de una breve pieza de stand up:

*(Aplausos grabados, entran los standaperos)*

**A:** Estaba en casa, entrando el auto, lo había llevado a lavar, para que estuviera super joya para el fin de semana, qué se yo, bueno, resulta que de pronto se oye un grito o algo así, me roban, me roban, yo dije chau seguro un negro de mierda cerca (...)

**B:** (...) Resulta que en tiempos de la copa américa, entretiempos, cae un amigo, hagamos un celular para una birra me dice, yo me pongo el buzo con capucha y digo ya vuelvo, salimos, calle chancay viene un pibe, seguro tiene celular, lo encaramos, tenemos un arma pero de juguete, está buena porque es una réplica y si te agarran no tenés tenencia, sigo, parate ahí, le digo, dame el celular, se pone nervioso, busca entre la ropa (...)

**C:** Yo los reconocí, por eso me animé a defenderme, les dije yo los conozco, ustedes son del barrio, y cuando se les cayó el arma y se rompió porque era de plástico me envalentoné, no me roban nada, dije, y uno me empezó a pegar y yo agarré a otro, piña, patada, piña,

---

<sup>21</sup> **A:** No importa, da igual, igual te odio.

**B:** Yo también te odio, te re odio.

**A:** No, no, imposible yo te odio más, mucho más. Aporofobia, se llama. Aporofobia.” (Villegas, 2023).

frena un auto, oigo pasos, yo grito me roban, me roban, frenan más autos, uno de los ladrones huye y yo tengo con fuerza al otro, al que me tenía el celular, de pronto como ladridos, voces, golpes, aténlo, átenlo al poste, lo atan al poste, comienzan a pegarle en la cabeza (Villegas, 2023).

Comparado con el de las otras dos obras, en este texto se observan una serie de movimientos diferentes que pueden explicarse a partir de la corta distancia espacio-temporal de los hechos representados respecto del lector-espectador cordobés actual. En primer lugar, el episodio del asesinato de B ocurre en el cierre del drama, lo que lo ubica en una lógica de causa-consecuencia: el tránsito va, en este sentido, desde lo universal, conformado en este caso por los prejuiciosos discursos de odio instaurados como cotidianos, perdidos entre las formas discursivas coloquialmente “comunes”, que se van acumulando entre las “bromas” de los personajes a lo largo de todo el drama, y que desencadenan en el hecho particular del linchamiento, como una consecuencia o puesta en práctica casi lógica de la expresión de esos pensamientos. En segundo lugar, si bien el uso del humor es un rasgo común de los tres dramas, en este caso sirve para establecer una distancia que permita mirar de frente el horror de un espejo que no disimula su reflejo sobre la actualidad. De este modo, la cercanía espacio-temporal de la temática universal transforma a la obra en una denuncia puntual y urgente que, desde allí, se extiende hacia la denuncia de un odio generalizado en un estado de las cosas. Pero esto sucede, paradójicamente, mediante un recorrido que va desde la mención de dicho odio, universalmente instaurado, hasta el hecho concreto, que se particulariza explícitamente cuando, al final del monólogo que describe el linchamiento, el personaje B (cuerpo identificado como “pibe chorro” y llamado “Jota Ele”, es decir, asimilado por el lector-espectador como José Luis) menciona la fecha exacta y el lugar: “Hoy es 15 de junio del año 2015, Córdoba capital” (Villegas, 2023).

### **Tres muertes, una memoria: la historia y el presente para el futuro**

Las tres obras de Villegas trabajadas muestran la continuación y reafirmación de una poética coherente con las búsquedas que lo definen desde sus inicios. Su idea de un teatro activamente militante, que parte de las fuentes históricas para una puesta en común que exhibe la intención polémica y política del teatro en su esencia más pura, construye a su dramaturgia como un desfile de espectros que manifiestan constantemente la relación conflictiva que la Argentina mantiene con su pasado y las formas de repercusión de ese

pasado en nuestro presente. Se produce la irrupción de estos cuerpos que han sido muertos mediante formas violentas e injustas en la realidad común con el espectador y reviven, vuelven a ser<sup>22</sup>, tienen la oportunidad de tener voz, una voz que les ha sido negada, a la vez que siempre “están dando cuenta de los crímenes brutales que no han sido castigados ni juzgados” (Bixio, en Musitano, 2011, p. 11). Así, los desposeídos y olvidados de la historia se erigen en los héroes en cuya vida se enfoca el relato, como una forma de justicia poética que reclama la justicia social:

Los “bárbaros”, gauchos e indios, hombres y mujeres nobles, que, en cada lucha por la tierra, en cada piquete contra matón ricacho, reaparecen para alertarnos que el pasado está lleno de futuro (Villegas, 2021).

Conjuntamente, su estética “punk” –alejada de búsquedas realistas o costumbristas para el tratamiento de dichos discursos–, con los rompimientos constantes de la cuarta pared mediante monólogos que apelan al espectador y su forma coral y fragmentaria, lo ubica decididamente como uno de los continuadores y ejemplos más claros y representativos del teatro de posdictadura en nuestra ciudad.

En tanto exposiciones de los fantasmas de la historia que manifiestan en su misma ostentación, incluso mediante rodeos, un reclamo de justicia directo para cerrar el círculo de una “mala muerte”, una muerte impune, observamos en las tres obras una estructura común: dicha muerte se nos presenta como un asesinato infame, dado tanto por la injusticia posterior como por el modo propio de las muertes, a partir de la violencia ejercida desde la representación de un poder colectivo contra un individuo marginal y, por ende, desprotegido. Esta muerte estructurada a partir de un “todos contra uno” ubica a la víctima en un lugar sacrificial dentro de la representación, lo que también lo construye como el héroe cuyo cuerpo se desplaza de lo individual para pasar a ser símbolo. En este sentido, tanto la estructura común, que reúne en una a las tres historias, como el acto de revivir un cuerpo particular para la representación de su muerte erigiéndolo en un héroe, deben ser

---

<sup>22</sup> “Los personajes y los acontecimientos espectrales reprimidos de ese pasado histórico (‘real’) pueden (re)aparecer en escena en representaciones teatrales. Los actores que interpretan esos personajes históricos son “eso” que vuelve a aparecer esta noche en la representación, y cuando estos fantasmas son personajes históricos están, de alguna manera, actuando la historia. (...) La reaparición espectral de figuras históricas y legendarias en escena ha sido una parte esencial de la experiencia teatral a lo largo de la historia” (Carlson, 2009, p. 16).

entendidos como la búsqueda de un universal que también asimila el pasado con el presente. Un horizonte universal como planteo sobre el futuro que reúne los espacios y los tiempos de la historia en un diálogo comprometido con el presente.

## Bibliografía


- Amiguet, T. (1 de noviembre de 2020). Pasolini, una muerte bajo sospecha. En *La vanguardia*. Recuperado de: <https://www.lavanguardia.com/hemeroteca/20201101/49126109975/pier-paolo-pasolini-muerte-homicidios-misterios-homosexualidad.html>
- Brignone, G. (2023). Entrevista a Jorge Villegas. Original del autor.
- Diéguez Caballero, I. (2013). *Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidades del dolor*. Córdoba: Documenta.
- Diéguez Caballero, I. (2014). Necroteatro. Iconografías del cuerpo roto y sus registros punitivos. En *Investigación teatral*, 3(5), 9-28.
- Dubatti, J. (2014). *Filosofía del teatro III. El teatro de los muertos*. Buenos Aires: Atuel.
- Dubatti, J. (2015). El teatro 1983-2013: Postdictadura (después de la dictadura, consecuencias de la dictadura). En *ILCEA Revue de l'Institut des langues et cultures d'Europe, Amérique, Afrique, Asie et Australie*. n° 22: La révolution théâtrale dans le Río de la Plata. 1-12.
- García Barrientos, J. L. (2012). *Cómo se comenta una obra de teatro*. México: Paso de Gato.
- García Cueto, D. (16 de octubre de 2017). Jorge Villegas: "El teatro es como un acto terrorista". En *Enredación*. Recuperado de: <https://enredacion.com.ar/jorge-villegas-el-teatro-es-como-un-acto-terrorista>
- Hopkins, C. (27 de marzo de 2015). "Montoneros y Aramburu en clave irónica". En *Página 12*. (ed. Digital) Recuperado de: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/10-35079-2015-03-27.html>
- Jelin, E. (2002). *El trabajo de la memoria*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Mayorga, J. (2016). *Elipses*. España: La Uña Rota.
- Musitano, A. (2011). *Poéticas de lo cadavérico. Teatro, plástica y videoarte de fines del siglo XX*. Córdoba: Comunicarte.
- Tossi, M. (2015) Docudrama y autoficción en el teatro argentino de la posdictadura. En *Pasavento*, III(1), 91-108.
- Trastoy, B. (2018). *La escena posdramática. Ensayos sobre la autorreferencialidad*. Buenos Aires: Libretto.
- Villegas, J. (2013). *Incompleto*. Córdoba: Recovecos.
- Villegas, J. (2019). *Incompleto II*. Córdoba: Del Fogón.
- Villegas, J. (2021). *La noche como navío*. Original del autor.

Villegas, J. (2022). *La piel y la rabia*. Original del autor.

Villegas, J. (2023). *El odio*. Original del autor.

Fecha de recepción: 27 de abril de 2023

Fecha de aceptación: 31 de mayo de 2023

Licencia  Atribución  
- No Comercial - Compartir Igual  
(by-nc-sa): No se permite un uso  
comercial de la obra original ni de  
las posibles obras derivadas, la  
distribución de las cuales se debe  
hacer con una licencia igual a la  
que regula la obra original. Esta  
licencia no es una licencia libre.

