

## CUERPOS NEOBARROSOS-BORROSOS EN EL TEATRO UNDER

**PORTEÑO: Alejandro Urdapilleta en carne y letra**

*Neomuddy-fuzzy bodies in under drama of Buenos Aires: Alejandro Urdapilleta in meat and letter*

NOGUERA, Lía<sup>1</sup>

---

### Resumen

En el presente artículo nos proponemos analizar la poética actoral y la escritura de Alejandro Urdapilleta, a partir de sus representaciones en la Argentina durante el periodo posdictatorial, específicamente, en el espacio Parakultural. Partimos del supuesto que la borrosidad se inscribe como principio constructivo de su escritura y su actuación, evidenciando así una singular forma artística que se encuentra en sintonía con la poética del *under* en Buenos Aires.

### Abstract

In this article we propose to analyze Alejandro Urdapilleta's poetic acting and writing, based on his representations in Argentina during the posdictatorial period, specifically, in the Parakultural place. We start from the assumption that fuzziness is inscribed as a constructive principle of his writing and his performance, evidence as well as unique artistic form that is in tune with the poetic under at Buenos Aires.

**Palabras claves:** *Actuación; Alejandro Urdapilleta; Under; Buenos Aires; Dramaturgia.*

**Key-words:** *Acting; Alejandro Urdapilleta; Under Drama; Buenos Aires, Dramaturgy.*

**Data de submissão:** dezembro de 2021 | **Data de publicação:** junho de 2022.

---

<sup>1</sup> LÍA NOGUERA - Posdoctora en Ciencias Sociales y Humanas, Doctora en Historia y Teoría de la Artes y Licenciada en Letras por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Docente en materias de cine y teatro en la UNA y UBA. Investigadora del Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano (UBA). Sus investigaciones fueron publicadas en numerosas revistas científicas y en dos libros: *Escenas federales. Antología de teatro de Juan Manuel de Rosas en Buenos Aires* (2015, Imago Mundi) y *Teatro y frontera. Cruces y desplazamientos geográficos y culturales durante el romanticismo rioplatense (1837-1857)* (2017, EUDEBA). ARGENTINA. E-mail: [lianoguera@yahoo.com.ar](mailto:lianoguera@yahoo.com.ar).

### *Introducción*

En el presente artículo nos interesa abordar la poética de actuación del *under* porteño a partir de uno de sus representantes, Alejandro Urdapilleta en sus años de actuación en un espacio mítico de la cultura alternativa argentina de mediados de la década del 80 y principios del 90, el Parakultural. Nos interesa profundizar tanto en su cuerpo en escena, a partir de los usos de los procedimientos propios de esta poética actoral del *under*, como así también abordar algunos de los textos que representó por aquellos años, *La Mamani* y *La fabricante de tortas* que fueron publicados en su libro *Vagones transportan humo* (2003). Con este abordaje, en el cual el estudio del cuerpo del actor y el cuerpo textual son inseparables, nos interesa proponer la categoría de lo borroso para pensar la poética actoral y textual de Urdapilleta. Una categoría que derivamos a partir de la poética del neobarroco latinoamericano y su posterior contextualización rioplatense, la cual fue denominada como “neobarroso” por el escritor Néstor Perlongher, como así también de una declaración que Urdapilleta realizó en los archivos documentales de *La peli de Batato* (2011) en relación con sus años en el *under* porteño: “Yo no me acuerdo nada... Yo estoy tratando de recordar y todo es una gran nebulosa.” Consideramos que, en un momento en el cual el principio constructivo para la representación artística supone el borramiento de toda frontera que permite clasificar, ordenar y disciplinar los cuerpos y las palabras, lo borroso se inscribe como marca no sólo del recuerdo que los hacedores tienen de aquellos años posdictatoriales sino también de los componentes que integraban sus estéticas. Sin embargo, ese borramiento no sucedió de la noche a la mañana, sino que fue el resultado de un devenir ético y estético, tal como lo señala Urdapilleta en el prólogo a *Las indepilables del Parakultural*:

Crear que en los ochenta la llegada de la democracia bastó para instantáneamente borrar la rigidez y opresión cotidiana de los argentinos sería caer en simplificaciones infantiles. Todavía los cadáveres andaban entre nosotros y el aire estaba impregnado de miedo. La palabra transgresión aplicada a cualquier hecho artístico, además de resquemores y sospechas, podía asociarse directamente con el verdadero desafío al que nos enfrentábamos los jóvenes creadores de la época: el ejercicio de la libertad (Gabin, 2001, p. 5).

Y ese ejercicio de la libertad que implicó un proceso de desterritorialización y nuevas territorializaciones supuso a la vez un tratamiento y una experimentación de nuevos cuerpos y nuevos textos que configuraron una estructura de sentimiento anclada en la develación de lo inhibido en los años dictatoriales. Por ello, con el objetivo de

profundizar en el estudio del actor Alejandro Urdapilleta y para abordar las relaciones previamente nombradas, en primer lugar, nos concentraremos en las características del Parakultural, los antecedentes de la poética del *under*, en particular la escritura neobarroca y neobarrosa, para luego concentrarnos en los procedimientos de la actuación del *under* porteño a fin de analizar la poética de Alejandro Urdapilleta en carne y letra.

### ***De cómo comenzó... el Parakultural***

En diciembre de 1983, y tras ocho años de una dictadura militar que implantó el terror más profundo que haya conocido la historia de Argentina, se recupera la democracia en este país y un nuevo período político, social, económico y cultural comienza. La sociedad argentina vuelve a cobrar fuerzas para recuperar los espacios acallados, robados y “disciplinados” por el gobierno dictatorial y comienza de manera incipiente a reclamar por una memoria que necesariamente debe ser colectiva a fin de no olvidar jamás los crímenes impartidos por el golpe de Estado. Diferentes políticas fueron establecidas luego de la apertura democrática y evidentemente el arte en general, y el teatro en particular, desarrolló diferentes estrategias discursivas a fin de visibilizar todo aquello que había sido invisibilizado o desaparecido durante la dictadura.

En este sentir de época, y a tres años de comenzada la primavera democrática, en marzo de 1986 un par de jóvenes empresarios artísticos, Omar Viola y Horacio Gabín, deciden abrir un espacio destinado a “formar gente”. Con ese objetivo en la mira, encuentran un viejo teatro en el barrio porteño de San Telmo, en la calle Venezuela al 336, teatro que había sido cerrado durante la dictadura militar, y en su sótano, en marzo de ese mismo año, abren aquello que marcaría los comienzos de la apertura democrática en el contexto de la cultura porteña, el Parakultural. A fin de juntar dinero para poder realizar reparaciones en el vetusto lugar, deciden organizar una fiesta. Ella fue el principio de lo que por varios años no acabaría, el deseo de formación quedó relegado y aquello que imperó fue el deseo siempre constante por lo nuevo, lo diferente, lo incalculable. Así, desde este sótano sombrío, destartalado, descangallado, donde los cimientos arquitectónicos hacían poner en duda cualquier sensación de seguridad en ese espacio, tanto los artistas como el nuevo público que noche a noche comienza a asistir a las polifacéticas funciones, no dudan en permanecer allí. Porque la sensación de incertidumbre ante lo que podría pasar tanto en la escena como en la no escena, atraía no

sólo al público sino también a los artistas. Por ello, y ante esa mística que irradiaba este nuevo espacio, muy rápidamente la voz comenzó a correrse entre cantantes y artistas, y poco a poco ellos empezaron a desfilar por ese espacio largo y finito como un pasillo, no demasiado grande, con un escenario en una de las puntas chico y bajo (Gabín, 2001), que se había popularizado como Parakultural. Cabe recordar que hubo dos etapas y una transición del Parakultural, la primera abarcó desde 1986 hasta 1990, momento en el cual el Sindicato de Porteros de Buenos Aires compra el edificio de la calle Venezuela y se rehúsa a renovarles el contrato de alquiler; la transición en el Teatro Galpón del Sur que duró hasta fines de 1991; la segunda, que abarcó desde finales de 1991 hasta 1995 en la calle porteña de Chacabuco al 1000 y se conoció como Parakultural New Border. Sin embargo, tal como lo recuerda uno de sus fundadores, la primera etapa fue la más intensa. Así lo señala Omar Viola:

Se vivía como un destape, porque había mucha necesidad de expresión. Veníamos de mucho tiempo de represión y el lugar era un espacio para la libertad total. Me acuerdo que al mes de haber abierto tuvimos la propuesta de Poli y Skay, que querían tocar con los Redondos. Siempre fuimos un foco de atracción a todo lo nuevo, porque era un lugar imprevisible, llevado al extremo, donde pasaban cosas brutales todo el tiempo. Era una secuencia detrás de otra y siempre surgía algo. Esa incertidumbre de lo que se podía ver en una noche atraía mucho. Los artistas que venían me decían: «No sé lo que vengo a encontrar, pero vengo porque me moviliza» (Plaza, 2008).

Músicos como los posteriormente famosos Redonditos de Ricota, Lito Vitale, etc. fueron también parte de este espacio, y si bien en un principio el público era reducido, al poco tiempo se realizaban colas sobre la calle Venezuela para asistir a los espectáculos. La mixtura de artistas también producía una mixtura de público que oriundos del rock más que del teatro celebraban entre risas, aplausos y/o botellazos las acciones de los artistas. En esos mismos escenarios también participan figuras que al muy poco tiempo se convertirían en íconos del *under* teatral, como es el caso de Las Gambas al Ajillo, Los Melli, entre otros, y por supuesto uno de sus mayores exponentes: Batato Barea. Batato comenzó su carrera artística a mediados de los años 70, pero no es hasta su encuentro con Cristina Moreira que sus intereses comienzan a tomar nuevos rumbos. Estudia con ella en 1984 y de su mano se adentra en la poética del *clown*. Luego continúa estudiando con Raquel Sokolowicz y asiste a cursos de distintas disciplinas como flamenco, danza contemporánea, *barra à terre*, formación vocal y acrobacia. Con respecto a esta época y estas nuevas técnicas en Argentina, María José Gabín recuerda:

Era el verano del 86 y el clown estaba en su apogeo. Cristina Moreira había vuelto de Francia con interesantes novedades para la actuación y Raquel era muy buena discípula. De pronto todo el mundo trabajaba en las plazas practicando una nueva comicidad. No había actor interesado en formas de vanguardia que no se abocara al estudio de este lenguaje que tanta devolución tenía por parte del público. Bufones, juglares y clowns de nariz colorada habían invadido la ciudad” (Gabin, 2001, p. 41).

¿Y cuáles eran esas interesantes novedades para la actuación? Las técnicas que el francés Jaques Lecoq (1921-1999) había desarrollado en torno a la actuación, y en especial, a la primacía del cuerpo del actor en escena. Él se preocupó fundamentalmente por el entrenamiento de los actores a fin de indagar en formas performáticas con el objeto de vencer las barreras de la inhibición del actor. Un aspecto fundamental de su investigación se basó en el estudio de la máscara neutra, aspecto que posibilitaba a los actores ubicar la gestualidad por encima de la palabra. Entre los seminarios que los estudiantes de su escuela fundada en 1956 en París debían transitar, se destacan: la *Commedia dell’Arte*, el coro y tragedia griegos, el melodrama, el bufón, el cabaret, el *variété*, el grotesco, y el *clown*. El *clown*

tiende al desarrollo de algo personal y único del sujeto (<<el propio *clown*>>) a partir del trabajo con lo burlesco y lo absurdo. Se trata de descubrir y profundizar los aspectos ridículos de la propia personalidad, transformando la debilidad en el sostén de la actuación (Mauro, 2016, p. 227).

El *clown* fue una de las prácticas que más influenciaron a los artistas del *under* y dio como resultado no sólo la formación e instrucción en estas prácticas desde diferentes talleres impartidos por Cristina Moreira (quien había estudiado con Lecoq en Francia) sino también a la creación de grupos teatrales que se dedicaron a esta estética como fue El Clú del Claun y La Banda de la Risa.

Ahora bien, volviendo sobre los pasos de Batato, es en 1984 cuando decide actuar junto a *Los peinados Yoli*. Este grupo teatral que reivindica la estética del *vodeville* y el *café concert* y que estaba integrado por Patricia Gatti, Fernando Arroyo y Mario Filgueira, y posteriormente se suman Tino Tinto, Divina Gloria y Rony Arias. Luego de variadas experiencias por distintos escenarios alternativos de Buenos Aires y con diferentes grupos, Batato llega al Parakultural y comienza a popularizar sus monólogos y se agrupa con Alejandro Urdapilleta y Humberto Tortonese.

Luego de su paso por el Parakultural, Batato participó de varias experiencias artísticas pero en 1991, víctima del SIDA, muere en Buenos Aires. Fue taxi-boy, protagonizó fotonovelas eróticas y fue travesti junto a Urdapilleta en algún carnaval porteño. Revolucionó los escenarios alternativos de la primavera democrática e incorporó a sus *sketchs* a su madre, con el personaje de Nené Bache, a fin de que hiciera el ridículo y en eso se asentaba su apuesta. Entre los desechos buscaba sus próximos vestuarios y partes de su escenografía. Fernando Noy, uno de sus amigos más cercanos, lo recuerda en una entrevista:

Para mí fue el personaje que más libertad absoluta ejerció. Pero no era un irreverente de tiro la piedra y escondo la mano. Batato vivía sin arquetipos sin límites. Estaba con los marginales, los de abajo. Siempre trató de ser una antiestrella, en el sentido de que no amaba para nada el sistema hollywoodense (*Página 12*, 1/12/2001).

### ***Del neobarroco a neobarroso: el under porteño***

Nos interesa plantear de manera general las concepciones del neobarroco latinoamericano, el cual a partir de los años '70 se postula como una forma estética original y característica de Latinoamérica y cuyos escritores representativos fueron los cubanos Severo Sarduy y José Lezama Lima. En un estudio sobre estas estéticas, Lucia Rossetti (2010, p. 6) señala que “un rasgo distintivo de los escritores neobarrocos es que configuran un nuevo lenguaje caracterizado por el erotismo (el desperdicio del lenguaje en función del placer), el exceso, el kitsch, lo fragmentario y la sensualidad”. Además, la investigadora agrega que el neobarroco se asocia con la incorporación del universo *kitsch* como componente de lo que Perlongher denomina como “forma plebeya del barroco” o “barroco de trincheras”. Por ello, las poéticas de la resistencia durante esos años derivan de un proceso de desterritorialización del lenguaje y dialoga dentro de sus zonas menores, en donde la invención de la palabra es un desafío esencial. En este sentido, se entiende a la escritura como una forma de jugar con aquello que Perlongher se planteaba como el “hinchazón del español”, que a veces funciona como modo de asumir una posición política marcada por la corporalidad, es decir, como el exceso en sus varias representaciones. De este exceso emerge el neobarroso rioplatense, en el cual el lenguaje es asumido como tajo y como venganza estética hacia la herencia occidental. Perlongher distingue dos líneas para leer el neobarroso: “una serie política en la que “el flujo revolucionario” tiene que ver con el trabajo con el lenguaje. Otra, una serie sexual que “tajea” todos los avatares. Ambas series están plasmadas en la misma violencia de la

autoridad que ejerce sobre y en los cuerpos (Perlongher, 2002, pp. 131-138). Así, los usos del lenguaje en el caso de estas poéticas pueden ser entendidos como tajo, como herida abierta, en el caso del neobarroso, y como tatuaje, como inscripción en el cuerpo, difícil de quitar o borrar en el caso del neobarroco.

Teniendo presente estas premisas, no es difícil identificarlas como antecedentes de la poética que el teatro *under* retoma para sus espectáculos y de las cuales la concepción del cuerpo enfermo, dolorido y sin límite, la homosexualidad, ciertos elementos de la cultura popular y el rock, tal como lo ha señalado Karina Mauro (2016), también forman parte. Esto hace que por estos años la idea de frontera cultural, disciplinar, lingüística y geográfica se presente en su carácter de falla: se exaltan sus huecos, sus posibilidades de desvíos para proponer así una estética que se sostiene en lo borroso de los límites que toda frontera separa. Además, el teatro *under* se ubica en la vereda de enfrente en relación con la actuación mimética del realismo, promulgando su muerte y no resurrección. Si la estética realista había dominado el campo teatral desde fines de los años 50, a partir de la introducción, en segundas manos, a estas tierras rioplatenses de las teorías actorales de Konstantin Stanislavski, aspecto que no sólo produjo nuevas formas actorales sino también nuevas textualidades; a partir de los años 80 –y con un período que abarcó poco más de una década, los artistas se asentaron sobre los intentos de ruinas del realismo y buscaron otras vías estéticas para visibilizar sus cuerpos y sus palabras. Para ello, se alejaron de la primacía del texto dramático, tan presente y fundamental en el realismo y propusieron, como principio constructivo de esta emergente estética, la mezcla de géneros, lo grotesco, el desvío y el “permiso”. Esto último tal como lo señala Alejandro Catalán en relación con Alejandro Urdapilleta:

<<Permiso>>. Me pareció que era el mejor nombre para la sensación que me encendía y aún enciende el recuerdo de su actuación. (...) Quizás su identidad y su actuación portaban la condensación y vigencia de lo que, ahora, llamándolo <<permiso>>, entiendo como una habilitación particular de la altura del techo actoral de esta ciudad. La actuación de los actores de Buenos Aires tiene desde hace muchos años la estirpe de un <<permiso>> que contemporáneamente en ningún lado se tuvo ni se enseña y del que Urdapilleta era la prueba viva de la fuerza de su impulso. El trabajo sobre el <<permiso>> tenía que convertirse en condición fundamental del juego. Todo deberá partir de intentar que el espíritu de Urdapilleta baje y juegue con nuestros cuerpos, que habilite a los actores a una experiencia amplia, abierta, desfachatada, poderosa, autónoma y personal” (Catalán, 2014<sup>2</sup>).

---

<sup>2</sup> <http://alecatalan.blogspot.com/search/label/Ensayo>.

Un permiso que se logró mediante el borramiento de los diversos elementos que constituyen el hecho teatral antes conocido y que nos posibilita pensar hoy la categoría de lo borroso como el principio constructivo de la creación artística de Alejandro Urdapilleta, en cuerpo y letra.

### *Del neobarroso y el realismo a lo borroso*

Alejandro Luis José Urdapilleta nació en Montevideo, Uruguay, el 10 de marzo de 1954, durante el exilio de sus padres argentinos en esa ciudad rioplatense. Al poco tiempo, la familia retornó a la Argentina y durante la adolescencia ya empezó a demostrar un gran interés por la actuación. Comenzó a estudiar con Martín Adjemian (1971- 1973) y luego de viajar a Europa y realizar diversos trabajos (artísticos y no artísticos) en las capitales de Inglaterra y España, volvió a Argentina y estudió entre 1982 y 1985 con Augusto Fernández, representante de la estética realista en Argentina, formador de un sinfín de artistas y director de puestas tales como *Ensueño* de Strindberg, *Madera de Reyes* de Ibsen *La gaviota* de Chejov, entre muchas otras. En 1984, Urdapilleta comenzó a frecuentar los diversos espacios en los cuales la nueva cultura *under* se impuso y entabló relaciones con Batato Barea, con quien inicia a trabajar, tal como lo señalamos anteriormente, en el Parakultural. Como vemos, con esta mixtura de estéticas, de formación y de gustos por parte de Urdapilleta, que responde a un paradigma cultural marcado por el posmodernismo, observamos que lo borroso se instituye como marca de sus creaciones artísticas. Una borrosidad que es propia de, en primer lugar, su escritura. Sabemos que el proceso de escritura se realizaba en borrador (en cuadernos marca Rivadavia) y pretendía la abolición de un lector ideal puesto que esta idea imposibilitaba su acción. En la entrevista realizada por Jorge Dubatti en relación con la publicación de *Vagones transportan humo*, libro que tras múltiples insistencias y derroteros se decidió a publicar, afirma que para él la escritura es:

El viaje interno, mi mundo fantasioso, mi locura, la poesía, lo que sale solo porque debe salir, lo no dicho, lo que no puedo decir. Lo que no puedo hablar, lo incorrecto, lo que no se debe decir, lo largo ahí (Dubatti, 2008<sup>3</sup>).

---

<sup>3</sup> <https://www.centrocultural.coop/revista/3/alejandro-urdapilleta-no-soy-un-autor-quiero-ser-libre-notaepilodal-y-entrevista>.

Asimismo, los textos allí publicados, y que en gran parte fueron representados en el Parakultural proponen un lenguaje que, entre “bizarreada” y “berreteada”, entre lo neobarroco y lo neobarroso, acuñan una sintaxis popular y que hoy puede ser leída como un archivo de imágenes de un pasado, narrada por enunciadores, que hoy también se encuentran en ese pasado. Además, y como señala Florencia Heredia (2013):

(...) Urdapilleta entiende que la intervención del lenguaje puede ser una forma de resistencia al canon y lo establecido, y, al mismo tiempo, motor de la palabra poética, lo cierto es que sus desvíos trascienden el ámbito específico de la escritura dramática. El actor, poeta y dramaturgo adhiere a una lógica del exceso, exponiendo su credo tanto en los escenarios como en las prácticas que ejerce sobre su propia vida: el <<desconche>> (en Boido, 1997) –término a partir del cual define un teatro que se propone habilitante de cualquier tipo de desborde, pero también su afición por los excesos de las noches del <<underground>> porteño- deviene así el principio constructivo de un programa estético e ideológico que se levanta, cómo no verlo, en las antípodas del teatro moderno (Heredia, 2013, p. 34).

Así lo observamos también en *La Mamaní*, texto que surge a partir de los testimonios que hombres y mujeres daban en las plazas porteñas por aquellos años y que de manera desgarrada, entrecruzaban la desgracia y la alegría a partir de su encuentro con Dios. Estas imágenes de sujetos que convierten el espacio público en nuevos templos de la fe y desnudan sus pasados a fin de ponerlos como ejemplos de una tenacidad que no se puede abandonar si uno cree, son tomados por Urdapilleta para el primer monólogo que presentó en el Parakultural en 1985 y que luego fue representado en múltiples lugares. Ahora bien, en *La Mamaní* la borrosidad se hace presente en el entrecruzamiento de géneros, que a medio camino entre la autobiografía y el melodrama (donde el procedimiento de coincidencia abusiva se explota y se desangra), entre el sainete y el policial, generan un *golem* cargado de modismos, eufemismos y excesos de la incorrecta gramática. Porque, y tal como lo afirma Urdapilleta en *La peli de Batato* (2011), con relación al cambio de lenguaje que proponían tanto él, Batato y luego Tortonese, ese cambio radicaba en: “la búsqueda de la libertad, ejercer la libertad, divertirse y contagiar la libertad”. Así, entre lo ridículo y lo mal dicho, entre lo trágico y lo suicida, el monólogo se erige y alcanza su eficacia. Dice La Mamaní:

Si, si, llegó el momento de decir mi testimonios. ¡Sí! ¡Lesluyas! ¡Lesluyas! La luz me ha guiado hasta este antro de podredumbre para que diga mi testimonios. Antes que nada voy a presentarme. Yo soy Zulemas Ríos de Mamanís, testiga de la luz carismáticas del pájaro chouis, y además soy profesora de danzas regionales en el círculos bolivianos. Mi vida ha sido un calvarios, un verdadero vías cruxis, que no se lo deseo a nadie. ¡Lesluyas! ¡Lesluyas! (Urdapilleta, 2003, p. 209).

En este sentido, la “testiga” y el testimonio se entretajan y se borronan como materia textual y corporal que ejemplifican la lucha de una mujer que sólo alcanza su “salvación” en su encuentro con Dios. En esta parodia del universo discursivo y sentimental de una religión que salió de las iglesias y colmó las plazas y las medianoches de las pantallas televisivas de la Argentina, Urdapilleta encuentra la grieta para derrochar su palabra, que al ritmo de una catarata, sintetiza un estado de época. Época en la cual se instaaura más que una voz política, una poética de la voz:

(...) es decir, en la diferencia sustancial que se presenta, según Mladen Dolar, entre la asunción de la ley sobre sí misma como voz alta, totalitaria, demandante, y la representación de la ley escrita, que, incluyendo a la voz como algo exterior, en tanto sonoridad y no logos, precisa de ella para hacerse efectiva (los ejemplos son las instancias del parlamento, la aclamación, la votación) (Garbatzky, 2013, p. 4).

Por su parte, *La fabricante de tortas*, texto representado primeramente en la I Bienal de Arte joven y luego en el Parakultural (1989) e interpretado por Batato Barea en el personaje de Mariluz y Alejandro Urdapilleta en el papel de Ella, vuelve tangencialmente sobre la estética del absurdo para estallarla y proponer un “discurso monologal” en el cual la mixtura e inversión de los lugares de poder se hacen presentes. Porque Ella, la señora de clase acomodada que despunta por su supuesta elegancia y aires de cultura, somete a su empleada doméstica a un sinfín de ultrajes psicológicos y corporales (la escasez del alimento, el encierro, las excesivas jornadas laborales, etc.), a fin de sugerirnos su atracción y repulsión violenta y excesiva hacia esta mujer que en nada se le parece pero que en todo la seduce. Así, mediante su intento de doma y sublevación del cuerpo oprimido de Mariluz, que en ningún momento esboza palabra alguna pero que su sola presencia motoriza el accionar corporal y discursivo de su Señora, Ella queda presa de su pasión supuestamente no permitida y se entrega a sus encantos y también, a su posterior doma sexual. Así lo leemos en el texto:

*(Mariluz en un momento se pone de pie con ella encima todavía agarrada como una garrapata y la sacude tratando de sacársela de la espalda. Finalmente consigue lanzarla por el aire a Ella. Va hasta el combinado y pone una música pegajosa y almibarada de Fausto Papetti. Empieza a hacer un strip-tease caliente, peligroso y animal, cuando está completamente desnuda, le apoya el culo en la cara a Ella que está en el suelo y le pega brutalmente con un cinturón.) ¡No, no, Mariluz! ¡No, por favor, Mariluz, no, no! ¡Sí, sí, Mariluz, más, más!* (Urdapilleta, 2003, p. 40).

De esta manera, y con el triunfo de Mariluz sobre el cuerpo y la palabra de su señora que termina siendo llevada a su habitación para concretar el acto sexual, se borran los límites de clases, de deseos y de sexos a fin de evidenciar los juegos eróticos que no sólo abarcan las texturas de las palabras sino también, y sobre todo, las texturas del cuerpo en acción. Porque entre la verborragia de Ella y su reflexión e irreflexión, Mariluz antepone el acto dejando en evidencia la perennidad de un supuesto “logos”.

En segundo lugar, la borrosidad es propia de la actuación de Urdapilleta, quien habiéndose formado en la estética realista de actuación, vuelve borroso ese disciplinamiento durante sus representaciones en el Parakultural para mezclarla con la estética del actor *under*. Con respecto a esta estética, Karina Mauro sostiene que:

(...) el *under* afirmó la corporalidad del actor en escena. Se trata de un cuerpo no orgánico, que exalta la descompensación y el desequilibrio, haciendo gala de todo tipo de excesos y extravagancias. En este sentido, retoma el cuerpo grotesco propio del actor popular, recurriendo, como éste, a la grosería, a la procacidad y a lo burdo. El cuerpo se convierte así en un soporte condensador de sentidos yuxtapuestos: la torpeza del payaso, la energía de la acrobacia y el cuestionamiento de la identidad genérica del travestismo (Mauro, 2016, p. 222).

En el caso de Urdapilleta puede observarse un relativo desparpajo, un cuerpo más pensado y retenido en el espacio, que aún distanciándose mínimamente de sus compañeros de escena en el Parakultural, Batato Barea y Humberto Tortonese, no deja de proponer adhesión con esta estética. Así, mediante el travestismo, con una exaltación de lo grotesco y de la fealdad, con ademanes y muecas que acompañan aquello que las palabras dicen, borrona una conceptualización realista de la actuación y promulga la artificialidad y lo lúdico. Además, y considerando a su Mamaní, quien aparece con un trajecito, una peluca rubia y recogida al mejor estilo de Eva Perón pero en una versión “despeinada”, propone un ritmo lingüístico acelerado, que exagera el tono del desafío y produce un monólogo en el cual la palabra se presenta como puñal que sólo logra una relajación a través de la parodia al tono del lamento propia del melodrama. Por su parte, su *maquieta* -articulada desde una mirada incisiva y por momentos desorbitada- se sostiene en un cuerpo que “pechea” (le pone el pecho) ante un público que se encontraba al filo de la ovación y la agresión. Por ello, los movimientos de Urdapilleta en escena buscan atravesar “calculadamente” las trincheras del clásico escenario a la italiana y ponen en evidencia un cuerpo que, más que afectado se presenta a la defensiva y a punto de producir un ataque. Asimismo, la borrosidad entre lo masculino y lo femenino se vuelve un signo identificador de su actuación durante estos años y promulga por una

emancipación de las fronteras genéricas a fin de proponer un cuerpo y una letra híbrida que mezcla el bajo fondo, el barro y las orillas con una cultura de elite venida a menos, tal como lo observamos en *La fabricante de tortas*.

Además, y en cuanto al uso de la palabra, la declamación se vuelve un recurso fundamental para la actuación del *under*, que entre el homenaje y la parodia asienta su productividad, heredera de los recitales de poesía que por aquellos primeros años de los 80 inundaban los espacios alternativos. Irina Garbatzky, en un artículo sobre la política de la voz en la representación *Lo que el viento se llevó* (1989) de Batato Barea, afirma que “En esa ambivalencia, de lo que se trataba era menos de una celebración irónica y una moral cínica, que de un desbaratamiento proveniente de una idealización” (Garbatzky: 2013, p. 3). Esto es así, puesto que la apelación a las poetisas como Alfonsina Storni o Juana de Ibarbourou, agrega la autora,

sostenían a un tiempo, la admiración y la crítica, la ridiculización y el homenaje; y no sería arriesgado leer, junto a la destitución paródica del espectro declamador, su reutilización, ya no en los términos de una <<voz política>>, sino en los de una <<política de la voz>> (Garbatzky, 2013, p. 6).

En este sentido, y sustentándose en lo banal, lo cotidiano y lo grotesco, la declamación se vuelve un arma que apela a la ridiculez de las formas y los contenidos que lucha en contra de la solemnidad de los discursos del pasado y en los resabios de un presente que busca nuevos desafíos y que escapa (a pesar de no haberlo logrado) a su institucionalización<sup>4</sup>.

En tercer lugar, la borrosidad se instala entre el espacio ficcional y el espacio de lo real, entre los actores y el público joven propio del Parakultural, que entre copas, recitales y *sketches* diversos asistían a estas representaciones de Urdapilleta y que muchas veces volvía borroso el pacto ficcional y pretendía defender con armas los ataques que

---

<sup>4</sup> Afirma Beatriz Trastoy: “La consideración de los marcos contextuales en los que se inserta este movimiento renovador del teatro argentino permite relativizar su pretendida "marginalidad" y determinar en qué medida se vincula con el proyecto cultural que caracterizó la década del '80. En efecto, si bien presentaron sus espectáculos en espacios no convencionales (pubs, discotecas, sótanos de librerías, garajes, playas de estacionamiento, plazas, etc.), así como en horarios que convocaban casi exclusivamente a un público juvenil, acostumbrado a los encuentros después de medianoche, no es menos cierto que, tal como señalamos, contaron con el apoyo de los centros culturales de la Municipalidad y de la Universidad de Buenos Aires (en alguno de ellos se presentaron hasta cuatro espectáculos gratuitos por día) y, aunque carecieron de respaldo económico sistemático por parte del Estado, fueron beneficiados con subsidios especiales (el Ministerio de Relaciones Exteriores financió los pasajes para la gira latinoamericana del grupo de El Teatrillo, por ejemplo) o con invitaciones de delegaciones culturales de embajadas extranjeras (Francia auspició las presentaciones europeas de los espectáculos de Emeterio Cerro). Asimismo, los

entre Batato y Urdapilleta se producían en sus primeras apariciones con su *sketch Las coperas*<sup>5</sup>. En primer lugar, podemos entender esto desde el punto de vista de que, en un principio, el espectador de los espectáculos del Parakultural provenía del ámbito de los recitales del rock, razón por la cual no estaba tan habituado a los códigos del teatro y muchas veces “olvidaba” que aquello que estaba viendo respondía a las estrategias de la teatralidad. Por otro lado, retomando este concepto de teatralidad (entendido éste como la instauración de una tercera mirada que se instala en la tensión de aquello que promulga para ser visto y es percibido como tal (Cornago, 2009) y que, para ello, pretende evidenciar la artificiosidad de sus procedimientos a fin de que la atención no sea disipada), los cuerpos de los actores de *under* hacían un uso radical de ella. Porque, como en el caso de Urdapilleta, con su cuerpo travestido en *La Mamani* y *La fabricante de tortas*, construía un cuerpo teatralizado a fin de romper con toda posibilidad de identificación Urdapilleta afirma que “salir vestido de mujer, por aquellos primeros años 80, era un escándalo” (en Anchou, Crampi y Pank: 2010)- y por consecuencia, capturar las miradas y los oídos de aquellos para quienes se constituían en sus espectadores en ese mismo acto de visibilización. Así lo explica Óscar Cornago, y si bien no lo hace en relación con estas actuaciones que estamos analizando, su ejemplo arroja luz sobre aquello que queremos ejemplificar:

La teatralidad supone una mirada oblicua sobre la representación, de tal manera que hace visible el funcionamiento de la teatralidad. Tiene lugar, por tanto, un efecto de redoblamiento de la representación, una especie de representación de la representación; esto es, el travesti no representa el ser-mujer, este sería un estadio de representación que se encuentra de manera normal en las mujeres. Los tacones, el vestido, el maquillaje o el pelo se convierten en signos del ser-mujer. En el caso medios de comunicación operaron como marcos contextuales jerarquizadores y difusores de esta nueva modalidad de discurso teatral, en tanto que ciertas ponencias presentadas en congresos y jornadas de investigación, así como artículos aparecidos en publicaciones especializadas dan cuenta del interés que el tema suscitó en el ámbito de la crítica académica” (Trastoy, 1991, p. 99).

del travesti, estos signos se exageran de modo que se hace visible el juego; no se trata, por tanto, de representar lo femenino, sino de representar que se representa el ser-mujer (Cornago, 2009, p. 8).

---

<sup>5</sup> Alejandro Urdapilleta cuenta que este *sketch* era muy breve, duraba menos de cinco minutos y lo representaron después de que tocara, el por ese entonces no tan famoso músico Lito Vitale. La efectividad se basaba más en la acción que en la palabra. Él y Batato estaban sentados, cosiendo ropa antes de salir a trabajar. A fin de convocar público para su presentación con *Las coperas*, ambos actores habían repartido volantes por las calle del Barrio de San Telmo y esa publicidad ya se había planeado como una performance. Y el resultado llegó a buen fin, ya que esa noche había más de una cuadra y media de cola (Anchou, Crampi & Pank, 2010).

Si bien estas estrategias de teatralidad explotadas y evidenciadas desde los signos visuales del actor sino también desde lo verbal cumplían con el código de la recepción que se pretendían, la violencia de los cuerpos en escena, las bofetadas, las agarradas de pelo, la cabalgata corporal, etc., atravesaban el campo ficcional, muchas veces en su presentación en espacios en los cuales se mezclaba con el propio público, y se entendía como una realidad en la cual los espectadores también debían dar batalla. Pero no sólo desde lo corporal y la palabra de los actores sino que también la voz del público, que mediante comentarios, pedidos, laudos y detrimentos, se tomaba como disparadora para la creación escénica puesto que como lo hemos visto, si hay algo que no existía en este teatro del *under* era la tan amada cuarta pared del teatro realista. En este sentido, a la potencialidad de la escena se le sumaba la potencialidad de los espectadores, que energizados por lo visto, lo bebido y lo consumido borraban los límites entre lo real y ficcional y se convertían también en parte de lo espectacular.

Por último, y retomando la frase que fue disparadora para analizar la creación artística de Alejandro Urdapilleta en sus años en el Parakultural, la borrosidad se inscribe en el recuerdo que el propio actor tiene de las representaciones, las formas, los quienes, los sitios en los cuales esta representaciones se produjeron. Imposibilitada de una cronología exacta, sustentada en una proliferación de anécdotas que se completan, expanden y muchas veces se confunden con los recuerdos de otros artistas que formaron parte de esta primavera democrática en los primeros años del Parakultural, asistimos a la construcción de una memoria laxa que no se construyó como un documento acabado de una época sino que promulga su razón de ser en la flexibilidad. Una flexibilidad que se cuele por los diversos reportajes, filmes, videos y por el recuerdo (tal vez también borroso) del público que asistió a sus espectáculos en sus también tempranos veinte y pico de los años 80.

Luego de sus años por el Parakultural, Urdapilleta pasó a la pantalla chica, de la mano de su compañero Humberto Tortonese en los programas de Antonio Gasalla. Además, junto a Ricardo Bartís, Jorge Lavelli, Roberto Villanueva y Augusto Fernández, entre tantos otros, trabajó en teatro oficial, comercial y alternativo como así también trabajó en cine bajo la dirección de Lucrecia Martel, Santiago Giralt, Alejandro Montiel, etc. Sin embargo, “su amplio registro para lo cómico y lo dramático siempre fue de la mano de una desconfianza total de los lugares de consagración de la carrera del <<establishment>> artístico y sus premios” (Rojas, 2013).

Lamentablemente, a los 54 años muere en Buenos Aires el 1° de diciembre de 2013 tras haber padecido una enfermedad. Alejandro Urdapilleta, un cuerpo en escena que ha dejado una huella en la historia de nuestro teatro argentino y nos ha dejado la letra, sus monólogos, sus poemas que, en palabras de Batato en el *sketch* “Las poetisas” afirma: “están plagados de rimas y la rima es algo antiguo, antiquísimo. A tu poema le faltan lo fundamental: el periplo heroico... Poesía actual, porque la tuya es una cosa muy antigua”, a lo cual Urdapilleta, con la potencia que lo caracterizó descollado en ademanes y descangallado ante los insultos replica: “vos, vos sos una metáfora”.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Catalán, A. (2014). Urdapilleta, el Rey de la Fiesta. Ensayo sobre el sentido de actuar. Disponible en: <http://alecatalan.blogspot.com.ar/search/label/Ensayo>.
- Cornago, O. (2009). ¿Qué es la teatralidad? Paradigmas estéticos de la Modernidad. *Revista Agenda Cultural. Alma Máter*, 158, 1-13.
- Dubatti, J. (2008). Escribir es un vicio. Entrevista a Alejandro Urdapilleta, *La Nación*. Disponible en: [http://www.el-descubrimiento.com.ar/lanota.php?id=54&id\\_sec=1&id\\_sub\\_sec=3](http://www.el-descubrimiento.com.ar/lanota.php?id=54&id_sec=1&id_sub_sec=3).
- Mauro, K. (2016). El actor entre la dictadura y la posdictadura. Corporalidades en pugna en el cine y el teatro argentinos durante el retorno democrático (1983/1989). *Revista Iberomericana*, 16(61), 211-232. doi:10.18441/ibam.16.2016.61.211-232
- Gabín, M. J. (2001). *Las indepilables del Parakultural. Biografía no autorizada de Gambas al Ajillo*. Buenos Aires: Libros del Rojas.
- Garbatzky, I. (2013). La política de la voz. Batato Barea en Lo que el viento se llevó (Buenos Aires, 1989). En *Actas del VIII Congreso Internacional de Teoría y Crítica Literaria Orbis Tertius Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, La Plata: IdIHCS/CONICET, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación Universidad Nacional de La Plata.
- Heredia, F. (2013). Tentar la muerte: *La moribunda*. Tragedia en cuatro estaciones de Alejandro Urdapilleta y Humberto Tortonese. En M. Sikora y M. Rodríguez (Eds.), *Pensar la escena. Homenaje a Osvaldo Pellettieri*. Buenos Aires: Corregidor.

Perlongher, N. (1991). *La prostitución masculina*. Buenos Aires: Ediciones de la Urraca.

Plaza, G. (2008). Omar Viola: el *under*, el tango y después. En *La Nación*, 19 de enero de 2008. Disponible en: <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/musica/omar-viola-el-under-el-tango-y-despues-nid980059>.

Rojas, C. (2013). Adiós a Alejandro Urdapilleta. Disponible en: <https://www.mas.org.ar/?p=228>

Rossetti, L. (2010). Poéticas de la resistencia: el neobarroso rioplatense. Disponible en: <http://www.pgletras.uerj.br/palimpsesto/num16/estudos/palimpsesto16estudos08.pdf>.

Trastoy, B. (1991). En torno a la renovación teatral argentina de los años '80. *Latin American Theatre Review*, 24(2), 93-100.

Urdapilleta, A. (2003). “La Mamani” y “La fabricante de tortas”. En *Vagones transportan humo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.

## **OTROS RECURSOS**

Catalán, A. (2014). Alejandro Catalán. Blog personal. Disponible en: <http://alecatalan.blogspot.com.ar/search/label/Ensayo>.

La peli de Catalán, A. (2014). Alejandro Catalán. Blog personal. Disponible en: <http://alecatalan.blogspot.com.ar/search/label/Ensayo>.

Batato, Goyo Anchoy y Peter Pank, 2011.

Anchoy, G., M. Crampi, & P. Pank (2010). Archivos de Batato: Urdapilleta crudo, Entrevista a Alejandro Urdapilleta (material fílmico).