

El infierno de querer decir: un acercamiento a la obra de Alejandro Urdapilleta

José Arenas
Estudiante del Instituto de Profesores “Artigas”

En una nota salida el seis de diciembre del año pasado en Página 12, el poeta Fernando Noy dice acerca de la figura de Alejandro Urdapilleta: *“Con la trolez como cachiporra, la poesía dada vuelta y un vozarrón milicoide que nunca daba órdenes sino desórdenes, Alejandro Urdapilleta irrumpió en los ochenta volviéndolos salvajes, lisérgicos, llenos de escupitajos, semen, sudores y sangre...”*¹ Quizá resulten clave para en análisis que haremos esta serie de palabras que nos presta el poeta, y es que, en ellas se engloba la totalidad de conceptos que pueden apreciarse en las creaciones de Urdapilleta, el desparpajo no sólo desde la pose actoral sino desde la propuesta poética de sus textos donde todo aquello que en la época era acallado salta como una ametralladora lingüística en construcciones de palabras desnudas, claras, en un registro que baja y sube constantemente desde el desarrollo de un paisaje poético complejo hasta el insulto descarnado, sin eufemismo alguno. Como dice Noy en el artículo citado, situándonos en la época en la que surge lo que denominamos el “under” porteño, ciertamente la “trolez” resulta una cachiporra en el lenguaje del autor porque no solamente la manifestación explícita de una condición sexual, sino un juego creativo de la literatura en el que se le da la palabra a la subalternidad como fórmula repetida en sus obras, aquellos que nunca tuvieron voz, ahora la tienen. Tanto en un plano metafórico como en un sentido literal, todo eso dentro de un juego de códigos teatrales que sale del molde y se mezclan con unas construcciones poéticas alucinatorias e ironías puntiagudas, como dice Noy “la poesía dada vuelta” es esa maraña de complejo lenguaje y ese “vozarrón milicoide” son la seña de una performance última, que siempre está en el borde, que sale del “closet” y que recibe los escupitajos, el semen, la sangre, y toda la locura que da, en un principio, el marco de la década de los 80’. Para ordenar el trabajo presente empezaremos por tomar como primer elemento el concepto de voz y subalternidad que mencionamos antes.

Tomamos el término subalterno en un marco gramsciano, es decir que estamos en un plano más que nada político y social. A través de él denominamos a aquellos sujetos que se encuentran subordinados dentro de una relación en la que pasan a ser dominados, los subordinados son el basamento de una clase que dirige y decide, pero más allá de eso definimos como una suspensión de que varía de acuerdo a la relación de poder, de la capacidad subjetiva de un individuo por parte de

¹ <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/soy/1-3209-2013-12-06.html>

otro. Es decir, y tomando términos de Heidegger, el subalterno es un sujeto sujetado; cree que piensa aunque en realidad es pensado, cree que habla pero su voz es la voz de otro, cree que acciona pero en realidad es manejado. En definitiva y para este trabajo tomaremos la subalternidad como la suspensión de la voz, el subalterno como aquel que pierde el poder de nombrar, y en definitiva es aquel que, si no nombra, no piensa y si no piensa, no existe. Al menos enmarcados en nuestro enfoque. Sin embargo puede aparecer una problemática, ¿pueden los subalternos dejar de ser tales? ¿Pueden recuperar la voz, salir a escena, pronunciar, nombrar, en definitiva existir en el universo creacional de Urdapilleta? Gramsci diría que los subalternos lo son siempre, incluso en un marco de rebelión, el subalterno entra en un quiebre que no es tal y no abandona su condición, aparece así el término “aceptación”. Pero la literatura es flexible, por lo menos más que la política y, si observamos y analizamos la creación del autor en cuestión podemos encontrar algunos matices. Incluso asegurar algo, en el mundo literario de Urdapilleta, el subalterno es el protagonista, en tanto que la clase dominante o los sujetos que cumplen el rol dominante son despojados de su poder de decir para que el marginado salga a la escena y dispare las palabras como si fuera un lanzador de cuchillos con los ojos vendados.

Podemos ver el límite laxo entre los géneros que maneja el discurso de la ficción. Si bien la mayoría de los textos tienen una impronta de performance dramática, aparecen características de otros géneros, especialmente del género lírico. Por ejemplo, en “La luna” encontramos una especie de unipersonal lírico en el que el protagonista cuenta lo que ha soñado. El texto comienza con una didascalia, un para texto que sitúa la escena en un clima teatral:

Música. Un ser femenino ataviado con cortinas de voile blanco en capas superpuestas, ojos y rostro salpicados de brillo, boca roja chorreando obscenidad, y el cabello de un hombre medio calvo, baila entre el público, luego sigue arriba, en el escenario, hasta terminar la danza exagerada junto con el final del tema musical. Queda el ser en el piso, dormido, y de pronto se despierta como de un sueño, se pone de pie y habla.

En principio el paratexto sitúa como una condición de la escena la presencia musical, la danza y la música forman parte del código que habrá de verse en la obra, la danza “exagerada” como plantea el texto es la utilización desmedida y la presencia del cuerpo, teniendo en cuenta, además, que esa danza habrá de ser entre el público hasta llegar al escenario y que, una vez en el escenario el personaje habrá de bajar a interactuar directamente con los espectadores. Por otro lado, encontramos un personaje andrógino. Al principio se trata de “un ser femenino” con ojos salpicados de brillo y una boca roja que “chorrea” obscenidad. Elemento que será muy importante en la

creación y en la presentación del discurso, es decir, más allá de la creación estética del personaje, lo que dirá este ser, “chorrea” desvergüenza, y es que lo obsceno es el discurso directo, la ausencia de barreras y de tabúes. No existen filtros para el discurso de los personajes creados por Urdapilleta. Inmediatamente se lo presenta como poseedor del “cabello de un hombre medio calvo”. Y la calificación exacta es la de “ser”. No es una mujer, no es un hombre, es un “ser”. Existe a través del discurso. Su vida es lo que diga el personaje. El clima queda preparado para la acción cuando se anuncia la palabra: “de pronto se despierta como de un sueño, se pone de pie y habla”. Al principio, lo importante de ese “ser” es que habla. La palabra determina el “por qué” del personaje, y desde el principio estarán marcados el tono y el registro, con subidas y bajadas:

*¡Aaaaahh! ¡Qué manera de apolillar! ¡He dormido como una vaca sobre los abrojos!
¡Aaaaahh! ¡Qué picor de cajeta! ¡He tenido un sueño maravilloso! ¡No había nada!
En el sueño.../ Nada... nada.../ Todo era.../ como un enorme sorete/ marrón de nada...
nada.*

La marca de oralidad presente en el texto a través de las interjecciones, los signos de exclamación que proponen una atmósfera de asombro, y los puntos suspensivos que funcionan como pausas en el ritmo y que inician el texto lento, muestran la salida de esa ensoñación de la que habla el personaje. Finalmente el lenguaje directo, crudo con el que relatará lo soñado.

En el texto, este personaje relata un sueño en el que hay una especie de génesis de creación del mundo, donde aparecen elementos de la mitología griega. La diosa Eurínome, de la cual aparece todo lo creado, es relatado por este “ser” andrógino que finalmente resulta ser la luna. Dice el personaje:

*...surgió una Diosa/ completamente desnuda/ y completamente violeta/ con unas tetas
así de grandes(...)/ En cuanto vio que tenía dónde/ apoyar sus piececillos,/ entonces
ella se puso a bailar/ y bailada Eurínome/ la conchuda/ y bailaba lai-la-ra-la-lá,
bailoteaba la hija de mil puta,/ dale que te dale(...)/ Entonces en cuanto Eurínome,/ la
diosa de todas las cosas,/ vio la porquería que había creado/ con su bailar/ agarró y se
dio vuelta/ como una diosa/ y dijo... y esto... ¿qué es?(...)*

El texto estará marcado por la sexualidad; la utilización del cuerpo, la Diosa desnuda, la sexualidad del cuerpo resaltada (“tetas así de grandes”, “conchuda”), el baile como elemento creador del que surgirán todas las cosas cuando Eurínome empolle un huevo al quedar encinta. Pero también está marcado por la sexualidad femenina específicamente: la Diosa, sus la sexualidad de su cuerpo (senos y vagina), la Luna, etc. También estarán presentes el cuerpo y la sexualidad más adelante,

cuando el personaje baja del escenario como lo marcan las didascalias que aparecen: ¡Qué ganas de garcharme un mortal/ que me dieron!/ ¡Bajaré a garcharme un mortal!/ (Baja y camina por entre los espectadores).

Por otro lado el lenguaje directo y las bajadas de registro presentan un clima satírico dentro del texto: la Diosa es una “conchuda”, “hija de mil puta” (nuevamente, la sexualidad, y lo femenino en un modo chocante y directo. Su condición de diosa no la exime de bailar en el relato que hace el personaje y de tener deseos y expresiones humanas, como en la esencia de la mitología griega, pero con un tono de parodia: “en cuanto Eurínome,/ la diosa de todas las cosas,/ vio la porquería que había creado/ con su bailar/ agarró y se dio vuelta/ como una diosa/ y dijo... y esto... ¿qué es?(...). El hecho de la trasgresión es la humanización de los Dioses, es decir, la ridiculización del protagonista y al mismo tiempo la puesta como voz principal a ese “ser” extraño que finalmente es la voz de la Luna, por tanto una voz femenina con caracteres andróginos.

Nuevamente la didascalia es el paratexto que indica que el personaje que relata queda embarazado de uno de los espectadores: “Me preñaste.../ ¡estoy completamente embarazada!/ ¡Y de un mortal!” El mortal en este caso representa al espectador con el cual el personaje ha simulado un acto sexual que lo ha dejado embarazado (el cuerpo y la invasión del espectador son fundamentales en el discurso del texto). Al final de la representación de ese embarazo, el “ser” saca de entre sus ropas un paquete de panadería que resulta tener en su interior un pebete de jamón y queso:

Un pebetito... (...)/ ... no tiene mayonesa.../ ¡Ja! ¡Las orejitas que tiene!/ La misma cara del padre.../ ¡y habla! (Lo acerca a su oído)/ ¡Dice que va a ser un gran hombre!/ ¡Dice que va a tener un Renault Fuego/ y la casa en el country club!/ (Pausa. Se emociona)/ Naciste para alimento de la luna/ ... tu madre.

Es decir, el ser subalterno que no tiene voz, como la Luna o el personaje andrógino en la representación cobran importancia, y la tierra es, según el texto una “pelotita pelotuda” cubierta de una “pátina graciosa y grasosa” que son los humanos. Entonces, el satélite es el protagonista y el ser extraño dotado de una sexualidad confusa, obtiene voz, es creador de lenguaje y de universo dentro de la ficción del texto dramático. El subalterno da un paso adelante en la obra de Urdapilleta. De alguna manera, es la manifestación del “under”.

Siguiendo con la idea del lenguaje oculto que sale a la luz, podemos considerar la sexualidad presente en la obra del autor en cuestión. Podemos encarar un análisis de acuerdo a las teorías “queer” para contemplar algunos caracteres.

Partiendo de la idea de que no se trata de un campo homogéneo, la esencia de lo “gay” tiene fuerte presencia en la obra de Urdapilleta, incluso el travestismo, pero no por la manifestación de una condición, sino como forma de exponer el sexo, no se trata de una preferencia, se trata de la salida a la luz del sexo. Lo que hace el autor es enfrentar el paradigma hetero-normativo, como sujeto histórico, contextualizado en la utilización de un lenguaje poético que, viva y descarnadamente, se pone al frente. Existe un espacio de trasgresión que saca la idea de lo establecido a otro lugar, que critica el esquema hegemónico de lenguaje. Proponen una identidad, o en tal caso una serie de identidades “queer”, desde el androginismo que vimos antes u otros ejemplos que hemos visto. Lo homoerótico es “lo otro” que se manifiesta en la producción literaria. Por ejemplo en “Texto para que diga mi amigo Batato”;

Me pregunto si este vivir el momento y nada más, si esta existencia alocada y alucinante, si este vértigo y este maremágnum de cosas, este ganarle a la vida y absorberla y sorberla y sobarla y mamarla será en definitiva una buena razón para seguir adelante, para dejarme estar, por ejemplo, en la carcajada. Para, de repente, ir al almacén dignamente, para que me traten como a una señora, para que me den el asiento en el colectivo, y para no parir nunca, nunca trascender. Porque adentro de mi corazón hay sangre, y adentro de mi sangre hay cosméticos.

Nuevamente aparece en cuestión el hecho de existir, esta “existencia alocada y alucinante” es, en el cuestionamiento del yo lírico la presencia de lo “gay” dentro de una sociedad “hetero normativa”, la construcción asindética con la que se refiere a la vida (ganarle, absorberla, sorberla, mamarla) son, en un juego sarcástico de uso de aliteraciones, el juego del subalterno en su ilusión de abandono de tal condición, de aceptación en esa hetero norma; será en definitiva una buena razón para seguir adelante(...)Para, de repente, ir al almacén dignamente, para que me traten como a una señora, para que me den el asiento en el colectivo. La trasgresión aparece en la expresión “vivir en la carcajada”. También está, en una construcción que sale del tono irónico, la condición “gay”: no parir nunca, nunca trascender. Se trata de una metáfora, ser hombre es nunca trascender. Pertener a lo “queer” es el más allá, es vivir dignamente, es la ilusión de ser esa “señora”. Es la trascendencia, es dejar algo, es brillar, es estar al frente, es tener voz. Porque la manifestación más sincera de esa existencia en duda que propone el “yo” es reconocerse dentro de esa otredad; Porque adentro de mi corazón hay sangre, y adentro de mi sangre hay cosméticos. En definitiva, la existencia se basa en “los cosméticos”, el símbolo de lo femenino, la “estética gay”.

Esta “estética gay” enmarcada en la teoría queer puede verse también en dos poemas que

tienen la temática del sexo como eje fundamental, uno de ellos “Las pijas” y el otro “Sombra de conchas”. Desde el título ya se anticipa la bajada de registro en el lenguaje que propone el autor para sacar en carne viva una “loa” a lo sexual. El sexo ocupa la escena primera en ambos poemas, que son los que cerraban la performance titulada “Poemas decorados” en la cual se planteaba una supuesta “conferencia sobre la desesperación” a cargo de dos personajes que, antes de decir los poemas ya mencionados aclaraban: “estos son los poemas más serios de toda la conferencia”. Si bien el texto tiene algo de irónico, en realidad puede considerarse una literalidad el hecho de que los poemas que tienen al sexo como máscara sean los más serios de la conferencia mencionada. Allí la sexualidad es explícita, la construcción atraer y escandaliza, la poesía está al servicio del sexo:

“...aplausos para las conchas/ viva s vítores y clarines./ Aplausos para el deseo, como una baba./ Aplausos para la luna que tiene concha./ Aplausos para el becerro y el vellochino de oro/ y para tu concha tan elegante./ Tu concha de firmamento/ de algarabía y de sentimiento/ Aplausos para la concha de tu madre...”

Estamos en presencia de una exaltación del sexo (aplausos, vivas, vítores, clarines) un clima que, en su festividad, celebra el sexo y el deseo, propone al deseo con lo obscuro (“el deseo como una baba”). También la sexualidad femenina exaltada en la imagen de la sexualidad de la luna (“la luna que tiene concha”). Finalmente el clima se intensifica en las imágenes grandilocuentes “concha de firmamento, de algarabía y de sentimiento” y el “aplausos para la concha de tu madre” es la construcción poética en este clima a través de una expresión popular de agresión. En este caso se transforma y se vuelve hecho poético firme, el sexo, la madre, lo femenino, la creación. Siempre, con lo oculto a plena luz. Dice Nicolás Artusi:

...Con la insularidad de un país reprimido por una dictadura feroz, en la Argentina ese fenómeno (el destape) tuvo que esperar hasta mediados de los '80: el éxito fulgurante de una película como Volver al futuro, en 1985, desnuda con sus saltos temporales la necesidad de distanciarse de los padres y lleva la autoconciencia generacional a niveles de ciencia ficción. En el Parakultural se sella el nuevo horario de la noche: como reacción a la vida diurna convencional, el lugar explota recién a la madrugada, con Batato Barea, Alejandro Urdapilleta y Humberto Tortonese como performers histriónicos (...), en plena ebullición de los sentidos...²

Es decir que Urdapilleta saca todo su lenguaje poético, ácido y filosófico en una época en la que no sólo era parte de una norma del “destape”, sino que era una necesidad. Había que cortar de cuajo

² <http://www.elplanetaurbano.com/secciones/arte/item/370-los-80>

con lo anterior. El registro directo y crudo es, de alguna manera, el primer paso de corte radical con la censura, con el lenguaje metafórico obligado, con la idea de “callar”. El que estaba a un lado no solamente no se calla, ahora existe. Y vive a través del lenguaje.

Por otro lado, en el poema “Las Pijas” se exalta la sexualidad masculina a través del homo erotismo: “...guascazos en las frutillas de los manteles/ porongas en las bocas de los coroneles./ (...) pijas de cura, con sabor a culpa porque se les pone dura/ tres pijas en el desayuno/ ocho a media mañana/ tres o cuatro en el almuerzo/ y a la tarde nada...”

Esta vez no solamente aparece lo que anteriormente mencionábamos de la sexualidad, sino la parodia y la burla de las instituciones que, en el pasado rigieron la vida política y social de la Argentina (curas, coroneles) nuevamente ligados a una puesta en ridículo de la hetero norma. Finalmente, la cuestión del subalterno puede verse en el texto “Las fabricantes de tortas”.

Esta vez nos encontramos frente a un texto plenamente dramático donde los personajes son dos mujeres; Ella y Mariluz. Nuevamente se ve la “invasión” que producen los personajes de Urdapilleta sobre el público, en la didascalia inicial se dice que “el público está sentado en el piso entre el decorado y los actores”. La escena implica la cercanía, los espectadores habrán de estar cercanos no solamente en espacio sino en el hecho de que lo que sucederá los quiere involucrar, es la performance al límite con la presencia del espectador. La escena describe lo que parece ser una casona elegante en decadencia, de una familia patricia rota en el tiempo, devenida en la presencia de esos dos únicos personajes en la casa: Hay dos sillones desvencijados, que otrora fueron elegantes, un busto enorme de San Martín en el medio del lugar sobre un mueble que sirve como para guardar de todo, incluso un aparato antiguo de música, y por todos lados se ven petacas de ginebra a medio tomar.

Ella es una mujer de clase alta que ha sido dejada por su marido, que ha caído en algunos vicios pero que pretende guardar las formas que en otro momento mostró. Mariluz es la empleada doméstica, una voz que nunca se oye en la obra sino que sólo se ven las acciones que indica Ella o las didascalias (apaga la música, enciende un cigarrillo). Esta vez el subalterno es una mujer de clase baja, el pobre que no tiene voz y quizá no la tenga hasta la interpretación final de la obra. Ella, por su parte está sola, porque ni siquiera considera la voz de Mariluz, no existe, no habla; no tiene lenguaje, no es.

...Lo que necesito es un ser humano, una persona coherente, simpática, bien vestida, con buen aliento... Alguien con un poco de cultura... Alguien con quien mantener una charla...Un tête-à-tête. ¡Eso es lo que necesito! ¡Un buen tête-à-tête! ¡Pero claro! ¡Es

pedirle peras al olmo! ¡Si por lo menos sonara el teléfono! Una vez nada más, que sonara y se cortara... Pero nooo... No va a llamar nunca más... ¡Y usted lo sabe bien! Y yo aquí tan sola, con este agujero afectivo que me ha dejado, con este buraco en el pecho. ¿Quién va a pagar las deudas? ¿Quién va a poner a andar el motor? Soy desgraciada, qué desgraciada soy...

El comienzo del discurso muestra la idea del personaje que representa a la clase alta, necesita hablar con un ser humano, Mariluz no cuenta como humano. A la vez la soledad es un elemento presente no solamente en un costado afectivo, sino en un arquetipo de mujer de clase alta que no trabaja, su soledad le impide mantener su condición económica. Sin embargo el juego de subalternidad está en los personajes, si bien Mariluz es quien no tiene voz y pareciera no existir para la mujer de clase alta, es, de las dos, la que tiene nombre, la que es nombrada, por tanto es quien fundamenta la trama, ya que el discurso de Ella está hecho en función de ignorar a Mariluz, pero para que Mariluz lo escuche, a pesar de negarle la palabra con preguntas que le impide contestar: "...y no me conteste eh...". Además de negarle la palabra, que es negarle el hecho de "ser" en esa conversación, Ella manifiesta sus preconceptos contra la condición de subalterna que tiene Mariluz:

¿Qué me mira, está aburrida? Vaya a Plaza Italia y levántese un negro asqueroso y después venga a pedirme plata para el aborto. ¡Le voy a decir que no, por supuesto, porque estoy a favor de la vida, no de la muerte!(...) no me conteste! ¡No emita sonidos! Pero claro... ¡Usted es de una clase social tan baja!... Dígame... ¿Usted es adoptada? ¡Tiene cara de adoptada!...

La falta de voz se ve, además, atacada con el discurso de Ella. Es la construcción de un discurso desde la clase dominante en la figura de Ella, desde la figura del personaje sin nombre, solo conocido como "Ella" es la despersonalización del dominador en su condición superior. Según Freire, en su afán por tener o por ejercer su condición, el opresor se olvida de ser, se despersonaliza, y despersonaliza al oprimido, tal como sucede en la obra de Urdapilleta. Los prejuicios deforman la visión que tiene el opresor sobre el oprimido, ahora son "esa gente". Al mismo tiempo, el oprimido, que en este caso es Mariluz también está despersonalizado; en su propia visión ya que no contesta ninguna de las agresiones de Ella y obedece todos sus encargos, y en la visión de quien es su opresora, que le impide el lenguaje; "¡No emita sonidos! Pero claro... ¡Usted es de una clase social tan baja!".

Otra de las características de la visión deformada que plantea Freire como parte de la ideología opresora es la caridad. En la obra, si bien Ella, maltrata y destrata a su empleada, habla de

los “negros” y demás, dice:

Estoy sola como una perra. ¡No me mire así! Usted no tiene nada que achacarme en nada, nada. Ese es su problema. Nada que achacarme. Usted sabe bien que yo soy una persona amplia y generosa. Yo me desvivo por el prójimo, por el demás. Soy filantrópica a más no poder. Lo sabe muy bien. Hay dos cosas solamente que no soporto en el ser humano: ¡que agarren mal los cubiertos para comer y que no se pongan de pie para escuchar el Himno Nacional!

En el discurso de Ella aparecen, en principio la soledad, su odio, su resentimiento surge de saberse sola “como una perra” como dirá más adelante. Del mismo modo, la culpa, el saberse opresora. Saber que pertenece a una clase que niega “ser” a la otra a través de discursos ilusorios. El opresor se desliga de la culpa: ¡No me mire así! Usted no tiene nada que achacarme en nada, nada. Ese es su problema. Nada que achacarme. O bien hace creer al oprimido que su condición no es tal, en otro fragmento de la obra le dirá: “¡A ver! ¡Muéstreme la palma de su mano! (Pausa) ¡Una vida maravillosa! ¡Usted tendrá lo que se dice una vida maravillosa! ¿De qué se queja?” En este análisis freiriano, Mariluz es la oprimida que no se ve a sí misma, no se ve como sujeto histórico y Ella es la opresora, que tampoco se ve a sí misma ejerciendo la violencia que ejerce sobre su empleada. La obra, sin embargo va llegando a su punto de tensión más alto donde, esa relación se mantiene pero en un clima homo erótico, como en otros textos que vimos de Urdapilleta. Ella no solamente somete a Mariluz desde el discurso, sino que el espacio físico se invade más allá del espacio simbólico de su condición de subalterna. Ella siente atracción por Mariluz, se le acerca, la toca, le elogia la piel, el cuerpo, comienza una relación de poder a nivel sexual. La opresora decide sobre la sexualidad de la oprimida en un juego de ironía en el cual, al principio de la obra Mariluz lloraba porque un supuesto “él” no la llamaba. Ahora el clima erótico es diferente donde además hay un juego simbólico con el público, en una escena Ella y Mariluz se pasean entre los espectadores con una linterna y un pedazo de torta, eligen un espectador Ella y lo interroga:

¿Quién es? ¡Identifíquese! ¡Documentos! (Ya entre el público agarran a cualquiera de los espectadores). ¿Cuál es su estado civil? ¿Sexo? ¿Qué tal va de cuerpo? ¿Quién escribió el “Discurso del Método”? ¿Le gusta lo salado o lo dulce? ¿Alguna vez ha mantenido relaciones homosexuales? ¿Cuánto cuestan tres kilos de harina Blancaflor? ¿Quién es el arquero de Chacarita Juniors? ¿Prefiere el cremor tártaro o las aceitunas?

Dentro de la escena aparece nuevamente el contacto con el espectador. Queda claro que la

intención de Urdapilleta es romper el juego del teatro un concepto en el cual todos hacemos teatro. Incomoda con preguntas que van desde la cultura general a la orientación sexual. Siempre la sexualidad está presente; por ella en sí misma y porque se supone que es un tabú.

Una vez pasada esta escena comienza el juego erótico entre las mujeres. Ella asedia a Mariluz con preguntas, la hostiga, la toca incluso en una búsqueda de afecto, dejando en claro que Ella siente la soledad, no solo la sexualidad. Ella le da órdenes de que se hinque y rece el Padrenuestro y allí se desata el erotismo que da cierre a la obra:

*(Ella desde atrás se trepa a caballito de Mariluz y empieza a tocarle los pechos)...
hágase tu voluntad... así en la Tierra como en el Cielo... (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. (...))
Empieza a hacer un striptease caliente, peligroso y 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, sí, más, más!!! (A esta altura de las cosas, Mariluz la agarra de una pierna y la lleva arrastrándola a los aposentos mientras Ella se deja hacer, sumisa y orgásmica).*

La subalterna cede ante el juego de la opresora, aunque no está claro si por sumisión o placer, ya que es quien tiene el dominio en el acto sexual, y ese no estar claro forma parte de la cuestión; son las sexualidades ocultas, la ruptura con la “hetero norma”. Si el sexo es algo oculto, algo que no se dice, que por lenguaje no es, Urdapilleta lo empujará al medio del escenario, aquí el erotismo es entre mujeres, una de ellas desnudas, hay contacto, hay exclamaciones de placer, y todo esto frente (entre) el público. Lo reprimido no existe. Es el infierno de decir todo, todo aquello que está oculto. Es el peligro de develar los secretos. Es una lucha, como dice el propio autor: “...Era una guerra por la liberación del espíritu, de la alegría, el desconche, el desmadre (...) ¿Cómo hacés para “ser” arriba de un escenario? Dejando de actuar. ¡Basta de actuar! Ser lo que estás haciendo, lo que te propusiste hacer. No actuar nada, no darle changüí al que pide algo. Ser implacable. Ser”.³

Bibliografía

BRUNNER, José Joaquín. “Modernidad: centro y periferia”. Estudios Públicos N° 83. 2001

BUTLER, Judith. “El género en disputa”. Ed. Paidós. BsAs.2007

FREIRE, Paulo. “Pedagogía del oprimido”. Siglo XXI. Buenos Aires. 1975

SPIVAK, Gayatri. “¿Pueden hablar los subalternos?”. Barcelona. Museu d’Art Contemporani de Barcelona, 2009.

URDAPILLETA, Alejandro. “Vagones transportan humo”. Ed. Adriana Hidalgo. Buenos Aires. 2010

Webgrafía:

- <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-2905-2006-04-02.html>
- <http://edant.clarin.com/diario/1998/01/22/c-00801d.htm>
- <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/soy/1-3209-2013-12-06.html>
- <http://www.losinrocks.com/wp-content/uploads/2011/01/urdapilleta-126.pdf>
- <http://nocontesta.wordpress.com/2008/11/28/alejandro-urdapilleta-la-sociedad-tiene-su-policia-de-la-poesia/>
- <http://www.elplanetaurbano.com/secciones/arte/item/370-los-80>