

## ***EL CIRCO OLVIDADO, UN ESPECTÁCULO POLÍTICAMENTE INCORRECTO***

LUCÍA BRUZZONI GIOVANELLI

La propuesta del grupo Babilonia asombra tanto a críticos como a simples veraneantes desde hace varios años, en la bajada 30 de la playa Médanos del Pinar.<sup>1</sup> En el verano de 2018 mantuvo en cartel dos espectáculos *Los descreídos* (que obtuvo tres premios Florencio en 2017) y *El circo olvidado*; el primero surgió del estudio del folklore uruguayo y el segundo del circo criollo (uno de sus personajes es El gran Payaso Pepino y la obra termina con un sainete). Sus espectáculos realizados de noche a las 21.00 horas, los fines de semana de verano, proponen al público un inusual convivio que se inicia entre la arena y las raíces de los pinos, en una especie de procesión por un camino alumbrado con velas que conduce a una olla entre los médanos. El inusual éxito de público, hay niños —algunos muy pequeños, muchos jóvenes y también adultos mayores— se debe quizás al extremo cuidado de su puesta en escena, la pluralidad de los lenguajes escénicos que manejan con gran destreza, y la cuidadosa dirección.

Nos proponemos estudiar estos espectáculos como una apropiación política del espacio, como una espacialidad de resistencia, diferente al espacio normalizado y homogéneo de la playa donde se desarrolla la teatralidad social que corresponde al lugar de ocio ofrecido por el capitalismo contemporáneo. Pretendemos analizar el particular convivio generado por la micropoética del grupo Babilonia como un discurso teatral desplazado que interpela a los discursos dominantes.

### **BREVE HISTORIA DEL GRUPO BABILONIA**

El proyecto Babilonia, como le llaman sus creadores, nació en el año 1995, con Alejandra Weigle, Eduardo Migliónico y el dramaturgo Hugo Manuel Mieres; de los tres continúan Eduardo y Alejandra, ellos pertenecen a la primera generación de egresados de la Escuela de Arte Escénico de El Galpón,<sup>2</sup> formaron parte de la institución desde el 1986 hasta el comienzo de la década del noventa, decidieron irse entre otros motivos, para buscar al público que ya no iba al teatro. Recuerdan que El Galpón había encargado una encuesta para conocer a su público, las conclusiones de esta mostraron que estaba formado en su gran mayoría por señoras mayores de 70 años. Ellos se preguntaron entonces por qué mucha gente no iba al teatro, y en 1998 convencidos de que debían salir en la búsqueda del público, comenzaron a trabajar en espacios no convencionales. «El que

---

<sup>1</sup> Ubicada en el Departamento de Canelones en Uruguay.

<sup>2</sup> El Galpón es un grupo teatral de larga trayectoria que junto a su director Atahualpa del Cioppo sufrió el exilio político impuesto por la última dictadura uruguayo, regresó al país en 1984 y recuperó su sala el 01/03/1985. La institución abrió a su retorno una Escuela de arte dramático.

juega al fútbol, juega al fútbol en la calle, en el estadio, o adentro de su casa. Hay gente que piensa que si vos no hacés teatro en una sala, no hacés teatro. Contra eso hemos luchado», nos dijo Eduardo.<sup>3</sup>

Hicieron teatro en una de las grandes superficies del país, el supermercado Geant, en las vacaciones de invierno durante cinco o seis años ininterrumpidos, pero aclaran: «Nosotros llevábamos teatro. No llevábamos entretenimiento». También actuaron en algunas presentaciones de libros u otros eventos, en fiestas particulares, y durante diez años participaron de un proyecto muy original creado con la Facultad de Psicología de la Udelar para la cátedra de Psicopatología. Primero filmaron quince videos con diferentes casos clínicos, en un proyecto con fondos de la Universidad. Luego fueron contratados para representar diferentes casos clínicos en vivo durante los parciales o los exámenes en una teatralidad donde los médicos también participaron recreando una entrevista, los estudiantes tenían que reconocer la patología, definirla y describirla, en Salamanca llegaron a recrear la histeria en otras épocas y los médicos también actuaban de acuerdo a ese código. Desde hace unos años autogestionan sus espectáculos teatrales en la playa durante los meses de verano.

Actualmente al elenco del grupo Babilonia lo completan Silvina Miglónico (hija de Eduardo y Alejandra) y Diego Balliva su novio, ambos egresados de la Emad (Escuela Multidisciplinaria de Arte Dramático) y otros jóvenes con poca experiencia artística, pero muy talentosos y creativos que se están formando: Mariana Maeso y Mateo Silva.

Aunque Alejandra Weigle escribe los textos y asume la dirección de los espectáculos, trabajan siempre en equipo con roles flexibles donde cada uno aporta lo que sabe hacer mejor, la idea es aprender colectivamente, saben que esos procesos son más lentos pero también más fructíferos. Convierten la heterogeneidad en fortaleza ya que provienen de distintas escuelas de actuación.

El secreto es la permanente formación, sostiene Alejandra, y agrega que otra consigna del grupo es el rigor profesional, por eso también se rodean de otros artistas talentosos. En *El circo olvidado* colocan gigantografías de Luis Solari intervenidas por el fotógrafo Pablo Bieli, la ambientación sonora es de Ney Perazza (un reconocido músico y compositor uruguayo), hay una pequeña orquesta con músicos en vivo, y el escenógrafo en los dos espectáculos es el artista plástico Carlos Arévalo.

## EL ESPACIO ESCÉNICO Y EL CONVIVIO

La originalidad de la propuesta que realiza el grupo Babilonia, ofreciendo en forma sostenida dos espectáculos en la playa, nos obliga a repensar algunos conceptos teóricos. La «subjetividad

---

<sup>3</sup> De aquí en más las reflexiones que citamos de Eduardo, Alejandra, Silvina y Diego, integrantes del grupo Babilonia, forman parte de la entrevista en profundidad que realizamos con ellos el día 22/05/2018.

institucional intermediente» que define Dubatti (2008: 127-128) supone que las condiciones de producción de un espectáculo condicionan su recepción y en ese sentido el espacio resulta determinante. El público debe aceptar una particular forma de habitar el espacio de la playa en el cual se decidió crear el espacio escénico, fue cuidadosamente seleccionado luego de recorrer toda la rambla desde El Pinar hasta Carrasco.

Este espacio en particular lo que nos dio fue que una sencillez podía ser algo mágico. Por ejemplo, que apareciera luz desde debajo de la arena [...] Acá solo tenías que excavar. [...]. Nos permitió trabajar otras técnicas [...] nos permitió hacer títeres, nos permitió hacer sombras chinas. [...] por ejemplo El Negrito Del Pastoreo, que las hizo nuestro amigo Leonardo Infantini, o proyectar imágenes con una máquina rusa antigua para pasar diapositivas en la escena de Alejandra cuando hace el monólogo de la araña... (Eduardo).

El público es muy heterogéneo (el que vimos en la última función es joven en su mayoría), la gente está distendida y sonrío, no parece la misma que asiste a las salas convencionales, sino más bien la que va al cine en vacaciones de invierno. Una especie de entusiasmo festivo se percibe desde el inicio. En la boletería, que solo tiene una fachada armada con pedazos de madera, atienden con gran celeridad dos o tres jóvenes maquillados como los actores.

Es imprescindible estudiar los convivios para comprender las poéticas teatrales, en *Cartografía teatral* Jorge Dubatti (2008: 28) lo define como el encuentro en un mismo espacio y tiempo de los artistas, los espectadores y los técnicos, podríamos agregar que esa inmediatez del drama lo diferencia del cine.

El convivio preteatral no se parece en nada al de la sala tradicional pero tampoco al del teatro realizado en salas no convencionales, en los espectáculos de Babilonia empieza antes de pagar en la boletería. Podría decirse que se inicia desde que se llega a pie o se estaciona el auto (la locomoción no es buena en la rambla de Canelones) en la bajada 30 de la playa Médanos del Pinar. Es un convivio particular con una luz muy escasa, mucha gente va a ver la función y comparte el espacio con el cuidacoches, los jóvenes que venden algo de comida y el señor que cuida los baños químicos.

La escenografía fue pensada y creada desde el pasaje por la boletería. Un ritual de ingreso del convivio preteatral consiste en que los espectadores sean invitados a seguir por el camino de cien metros apenas iluminado por las velas y por el tenue reflejo que llega de las luces de la rambla; no tropezar entre las raíces de los árboles y la inestabilidad que genera la arena, es casi una odisea, pero el público mantiene el entusiasmo y la alegría.

En esa especie de camino sagrado hay todo tipo de imágenes, velas cruces, y objetos que deja la gente y que ellos intervienen, por ejemplo una carpita hecha de pinocha a la que le agregaron una velita en las funciones siguientes; o restos de rituales umbanda que ellos no sacan; o algo que la

naturaleza les ofrece como una palomita muerta en el camino y que incorporan armándole un altar y una velita.<sup>4</sup>



*El circo olvidado* sorprende al público con una feria de entretenimiento armada entre los árboles del camino, una especie de parque de diversiones muy precario, la propuesta lúdica entusiasma tanto a los adultos como a los niños y los predispone al disfrute, sin embargo no se trata de un simple pasatiempo que busca entretener. Diego lo explica: «En *Los Descreídos* hay mucho de lo mágico, de “me estoy metiendo en este espacio y me está llevando [...] el que guía y es como un éxodo de gente”. Todo eso es parte del espectáculo [...] en el Circo quisimos mantener eso [y] surgió todo el tema de la feria».

La presencia de los demás espectadores es más fuerte que en un convivio tradicional y en estos espectáculos es casi imposible ignorarla, no hay completa oscuridad, los asientos son incómodos: tablones de madera que forman unas improvisadas gradas en la arena, aunque hay quienes siguen el consejo de la publicidad y llevan sus sillas de playa.

El espacio escénico se confunde, se funde con el paisaje, no hay un adentro y afuera, en medio de una gran olla entre los médanos, se puede ver el cielo estrellado entre las copas de los pinos, la luna en el espacio abierto; cuelga entre los árboles una red medio rota que ellos llaman «un circo encallado» y que intenta delimitar de algún modo el espacio a modo de un techo ilusorio.

Como el espacio les pareció casi mágico no cambiaron casi nada, incluso el camino por el que ingresa el público es el mismo que usan los veraneantes de día para llegar a la playa. Lo que se vería como desventaja en una puesta en escena tradicional allí se revaloriza: el viento, la ausencia

---

<sup>4</sup> ©Daniel Arregui foto de *Los descreídos*.

de luna o la luna llena, todo hace muy diferente cada función y convierte en un desafío trabajar en ese espacio abierto, Eduardo afirma: «este debe ser el escenario más grande de teatro que debe haber en el Uruguay». El espacio escénico es enorme, calculan 20 m de ancho por 30 m de fondo contando la subida de la duna —donde está parte de la escenografía— lo que les exige un gran entrenamiento físico, allí camina, giran, corren, bailan.

La cuarta pared se rompe desde el inicio y eso crea gran complicidad con el espectador, en el *Circo olvidado* los personajes a veces hablan con el público mientras otros actúan, se genera así un diálogo espontáneo similar al de los espectáculos de carnaval. Recuerdan que al terminar la última temporada Silvina (la hija de Eduardo que hacía el personaje de Filomena, la madre anciana de Sagrario en la ficción del sainete) cerca del final le dio un cachetazo pero se excedió en energía, lo relata así Eduardo: «Y la gente dijo: “¡lo mató!”. Yo me di vuelta y dije, “menos mal que es la última función” [...]».

*El circo* dura casi dos horas, a veces reconocemos en familias numerosas tres generaciones reunidas, con niños que no se distraen y están en su mayoría sentados en el piso sobre un lona tirada en la arena; sus padres comentan con asombro que es la primera vez que permanecen quietos e interesados en una obra teatral. Algunos niños menores entran gratis porque Babilonia elige el riesgo de romper con la separación tradicional entre teatro adultos y de niños, pretenden que el suyo sea un espectáculo para todo público. El convivio es tan particular que algunas personas han llevado a sus mascotas; otros perros ingresan por su cuenta y se quedan sentados mirando toda la función, y si ingresan a la escena son incorporados a la ficción dramática.

En el convivio postteatral los espectadores no salen rápidamente. En *Los Descreídos* uno de los personajes echa al público y no lo deja aplaudir, esto que puede darse en el teatro de sala, generó reacciones diversas. Nos contaron que algunos espectadores enojados les escribían por Facebook «clap, clap, clap» mientras que otros les pedían que no cambiaran ese final. En *el Circo* se invita al público a bailar cuando está terminando la función, entonces ese camino de regreso vuelve a integrar a los actores con los espectadores.

## PLURALIDAD DE LOS LENGUAJES ESCÉNICOS

El grupo Babilonia maneja con gran acierto muchos lenguajes escénicos, esa diversidad refleja la sólida formación profesional: como hemos señalado cantan, hacen clown, máscaras, sombras chinas, títeres y un sainete. Silvina considera que constituye una fortaleza incorporar

distintas formas de actuación, [...], la mezcla de estilos, de lenguajes. Trabajamos todos. ¿Por qué hay que separar...? [...] Hacemos todo, investigamos todo y hacemos lo que sentimos que es más efectivo para lo que queremos transmitir. Y esa es la otra cosa importante, que no

nos olvidamos de que estamos transmitiendo algo... Todo el tiempo estamos en diálogo, [...] con el público [...] Y eso me parece que es lo que se olvidan muchos en el teatro de ahora y que por eso hay una distancia.

Les interesa la comedia del arte —esa que Rama (1968) relaciona con el circo criollo— porque consideran al teatro como algo que está vivo y que generalmente muere en las salas, suponen que eso se debe al excesivo cuidado de la técnica. No deja de ser esto paradójico porque el Grupo Babilonia realiza un teatro extremadamente profesional, sus integrantes cuidan mucho cada detalle, no subestiman al público; baste un ejemplo: sin tener muchos recursos han invertido alrededor de dos mil dólares en máscaras de comedia del arte hechas por Jorge Añón, el artista uruguayo a quien Finzi Pasca le ha encargado algunos trabajos. El uso de las máscaras los obliga a nuevos desafíos, Eduardo afirma «nosotros siempre hemos trabajado mucho en máscaras,<sup>5</sup> en comedia del arte, hacemos mucho hincapié en ese trabajo físico. [...] Esa cara oculta lleva a que el cuerpo se tenga que expresar de otra forma».

---

<sup>5</sup>©Daniel Arregui.



*Daniel Arregui*

Pero todo ese trabajo profesional no se ostenta, más bien se lo disimula para seducir al público con una propuesta aparentemente sencilla. La búsqueda de un lenguaje escénico alejado al máximo de la tecnología y de los lenguajes hegemónicos, los llevó a investigar sobre el circo criollo, según palabras de Alejandra, quisieron ir a los orígenes del teatro en el Río de la Plata, entre otros motivos porque ese género logró atraer a un público entusiasta.

En «La creación de un teatro nacional» Ángel Rama (1968) señala que las compañías teatrales extranjeras, aplaudidas por las élites cultas, fracasaban en su intento por atraer al resto del público. El circo criollo logró ese objetivo incorporando al artista José Podestá<sup>6</sup> con su personaje Pepino el 88. A diferencia del clown europeo, el criollo hablaba, imitaba a inmigrantes y a vendedores callejeros, cantaba y tocaba la guitarra, creaba décimas donde alababa al gaucho oriental y al argentino (González Urriaga, 2013: 18-19). Sus canciones se hicieron tan populares que algunos de sus estribillos, como el de la basura, pasaron a integrar el cancionero y los dichos populares. Eduardo nos contentó que sin conocer el origen de la canción, su padre solía repetir el estribillo cuando algo le parecía inmoral o corrupto.

Con la condición de que Pepino el 88 interpretara al protagonista, en 1884 el novelista Eduardo Gutiérrez, escribió un guión a partir de su folletín Juan Moreira para realizar una pantomima. El circo de las compañías extranjeras también usaba pantomimas para superar la barrera idiomática pero en el circo criollo eran diferentes, todos los personajes podían lucirse, había escenas y contraescenas, y se desplegaba una estética realista que exigía un pacto ficcional particular. Cuentan los espectadores de la época que si se lo consideraba necesario en el espacio escénico se encendía fuego y se colocaba un cordero en la parrilla, y era frecuente que algunos perros formaran parte de la representación (Rama, 1968).

José Podestá decidió en 1886, crear un espectáculo hablado basándose en el texto de Juan Moreira de Eduardo Gutiérrez, esbozó las ideas principales sobre las que improvisaría luego los diálogos con diferentes niveles de habla para generar una particular complicidad con el público. El éxito llegó enseguida y con él surgió el teatro en el Río de la Plata. Siempre se le criticó que hiciera frecuentes concesiones al público que disfrutaba mucho las sátiras y las críticas sociopolíticas. *El circo olvidado*, retoma ese legado, denuncia la corrupción, las paupérrimas jubilaciones, la existencia de la miseria y de la pobreza que el discurso oficial niega.

Consideramos que la micropoética del *Circo olvidado* es un discurso teatral desplazado según la clasificación que hace Villegas<sup>7</sup> (1988) porque tuvo un lugar hegemónico y lo perdió, Alejandra

---

<sup>6</sup> Hijo de inmigrantes italianos, nació en Montevideo, su familia se mudó a Buenos Aires pero debido a la inestabilidad política del momento, regresó a su ciudad natal. José y sus hermanos comenzaron actuando en circos orientales pero la consagración les llegó en Argentina.

<sup>7</sup> Vincula los discursos teatrales con el poder: distingue los discursos hegemónicos, los marginales, los desplazados y los subyugados.



cree que los mismos actores desconocen el legado del circo criollo, las palabras iniciales del personaje la Presentadora<sup>8</sup> dan cuenta de esa visión:

Circo olvidado, circo eterno y lejano

Circo criollo

Quien te pudiera traer!

Circo gaucho, circo Viejo

Te vas para no volver

.....

Circo criollo, circo gaucho!

Con cabriolas saltimbanquis y forzudos,

Con payasos, trapecistas y cantores

Pelandrunes, pelagatos, los tipillos

Payadores, bufonescas mascaritas

Que quedan en el corazón

Olvidado es el circo y olvidados son sus personajes:

Son los caretas, los pobres desgraciados, los virtuosos de la calle,

Popurrí de Juntapuchos, los reventados.<sup>9</sup>

---

Los primeros son aquellos producidos por el grupo cultural dominante, los segundos coexisten con los hegemónicos pero no son considerados significativos ya sea porque sus productores o sus destinatarios potenciales están en situación de marginalidad, los desplazados son los que han perdido el carácter de hegemónicos en determinado momento y los subyugados aquellos que están prohibidos explícita o implícitamente por el poder (1988: 138).

<sup>8</sup> ©Daniel Arregui foto de *El circo olvidado*.

<sup>9</sup> Weigle, A. *El circo olvidado*. Texto inédito.



Cuando la Presentadora anuncia sus números destaca el del famoso clown: «¡La célebre y sin rival Gorda-Hércules enfrenta a los payasos malandrines! [...] El Gran Mago, el Cusifai [...] la siempre sensual y exótica Nesbia-Selbia, la mujer Marabú, traída de los cielos de Oriente y [...] el único, el gran Payaso Pepino,<sup>10</sup> una verdadera novedad en el género, con estilo propio y genial».

Como en el circo criollo escuchan las sugerencias del público y las incorporan, además tratan de recuperar la crítica social, por eso cantan la canción «La Basura» de Pepino el 88 de la que citamos su estribillo: «La basura/ No deja de ser basura / La que del suelo se barre/ Por más que suba a la altura/ Basura será en el aire» (González Urutiaga, 2013: 67-68).



El sainete «El muerto qui parla» fue pensado para darle al espectáculo la misma estructura del Circo Criollo el cual presentaba luego de los números circenses ese género dramático. Entre *El circo* antes del sainete, Silvina canta el tango «Nostalgias», mientras se preparan los demás actores. «El final de Nostalgias coincide con el comienzo de la obra teatral, es una canción que está escuchando Sagrario (el protagonista) en la radio. Sagrario está acostado y apaga la radio».<sup>11</sup> La acotación de la Escena I muestra también la búsqueda permanente de la comunicación con el público

Escena a media luz, se escucha el tango Nostalgias (se canta en vivo en el escenario de los músicos) En la escena se vislumbra una silueta en la cama. Prende una luz de noche, Sagrario tararea el final del tango, y apaga la radio. Se levanta de la cama y prende una tv antigua a

<sup>10</sup> ©Daniel Arregui foto de *El circo olvidado*.

<sup>11</sup> *Op. cit.*

válvulas. En la tv se puede ver la imagen de la final del mundial del 50 donde Alcides Ghiggia mete el gol de la victoria. Relato de la época de Solé.<sup>12</sup>

Si como afirma Mauricio Kartun (2015) «la estética es el lugar donde más claramente se concreta el fenómeno de la identidad, un lugar muy delator, muy buchón» (citado en Dubatti, 2015: 59), la decisión de reapropiarse del lenguaje del circo criollo no es casual ni ingenua, implica una forma política de intervenir el espacio tal como explicaremos más adelante.

Hay algo de cinematográfico en la forma de pensar cada una de las escenas, ellos lo confirmaron en la entrevista, Eduardo dijo: «Nosotros manejamos el lenguaje del cuadro a cuadro», quizás influye su trabajo como actor de cine. Diego agregó «Cada escena es un espectáculo en sí mismo. Hay muchas que son muy dispares. [...] todo eso se piensa después en el montaje». El proceso es meticuloso, ensayan primero en la casa de Eduardo y Alejandra, luego salen al patio de la casa que tiene arena, y de allí pasan a la olla en los médanos de la playa. Para tomar las decisiones en el montaje final escuchan la opinión de todos los integrantes del grupo y luego de llevar la obra a la escena tienen en cuenta la del público.

Recordemos que el espectador no solamente se deja llevar por el placer que la ficción le ofrece, también tiene conciencia de estar en el teatro, «enmarca la imagen y reconstruye sentido» a diferencia del espectador de cine que recibe la obra con un montaje previo «El espectador de teatro extrae tomas del continuum espectacular y construye su propio montaje [...] confiere a la imagen un carácter de cuadro [...] recorta una “visión”» (Helbo, 2012: 107, 108,45,103) y en estos espectáculos cuesta elegir qué mirar porque siempre hay una contraescena que deslumbra.

## LA APROPIACIÓN POLÍTICA DEL ESPACIO

Lefebvre (citado en Oslender, 2002: s d). identifica tres "momentos" en la producción del espacio y considera que los tres espacios están dialécticamente interconectados: 1) prácticas espaciales; 2) representaciones del espacio y 3) espacios de representación. Las prácticas espaciales se refieren a las formas en que nosotros percibimos y utilizamos y el espacio, «están asociadas con las experiencias de la vida cotidiana más personales e íntimas y con las memorias colectivas».

En el espectáculo que estudiamos esas prácticas espaciales corresponden a las rutinas de la gente que baja a la playa de día, como lugar para lucir el cuerpo bronceado. Esa práctica se desarrolla en el mismo lugar donde el grupo Babilonia realiza los espectáculos por la noche, por eso consideramos que sus obras constituyen una forma de resistir la colonización de esos espacios concretos.

---

<sup>12</sup> *Op. cit.*

Las representaciones del espacio dice Lefebvre (citado en Oslender, 2002). surgen de los saberes técnicos, urbanistas, son construidas discursivamente por los expertos que pretenden planificar y ordenar racionalmente el espacio. Estas representaciones están relacionadas con el poder dominante y la visión hegemónica que lo vuelve legible y aproblemático; un espacio abstracto propio del capitalismo contemporáneo.

La bajada 30 de la playa Médanos del Pinar, lugar donde el grupo monta sus espectáculos, está ubicada a pocos kilómetros del arroyo Pando y del Peaje donde inicia la llamada Costa de Oro. La representación del espacio de la Costa de Oro según lo que encontramos escrito en la página del Ministerio de Turismo identificado con el eslogan «Uruguay Natural», presupone un lugar de descanso, seguro, tranquilo, familiar, casi idílico, propone prácticas espaciales deportivas, recreativas, contemplativas. Ese tipo de espacio abstracto es el que conduce según el mencionado teórico a la búsqueda de un contraespacio, un espacio diferenciado en una relación dialéctica con el espacio de representación, como una forma de resistencia en los espacios de representación.

El espacio de representación es el espacio vivido, donde los habitantes desarrollan su existencia material, está relacionado simbólicamente con la historia individual y colectiva, en él se juega una relación dialéctica con las representaciones del espacio que pretende dominarlo o colonizarlo. El espacio de la representación es a la vez el de la dominación y la resistencia.

Oslender (2002: s d) siguiendo las reflexiones de Escobar y Pedrosa afirma que las modernidades alternativas surgen de la relación dialéctica entre representaciones del espacio y espacios de representación, en este último es en el que se dan las luchas y las movilizaciones para defender el lugar, las modernidades alternativas serían producto de una búsqueda de un contra-espacio afirma que en la lucha de los movimientos sociales por la tierra representa también «la lucha por el espacio, sus interpretaciones y representaciones».

De algún modo hacer teatro en la playa potencia el carácter efímero del espectáculo —la función puede suspenderse por mal tiempo, se realiza solo dos meses de verano— exhibe esa fragilidad y la potencia, proponer otra forma de habitar el espacio, una forma de luchar en el espacio de la representación para desnudar una teatralidad social que responde a los modelos hegemónicos.

## CONCLUSIONES

Consideramos que la poética del grupo Babilonia se inscribe en un teatro que propone otra forma de habitar el mundo al crear una micropolítica que desafía a la macropolítica como una forma de resistencia Dubatti (2008: 166). La micropoética de estas obras desnuda la teatralidad social del turista e interpela al poder, por eso no es casual ni ingenua la imagen del niño que sale de una volqueta de la basura en *El circo*.

La ideología capitalista refleja las relaciones de poder en el espacio, Lefebvre (1974: 220-221) considera que es posible ver en el espacio contemporáneo cómo el capitalismo se ha apropiado hasta de los lugares de ocio, la playa, el mar, la montaña; es en el espacio donde se da la lucha por el poder, donde se ejerce la violencia a través de las estrategias de dominación. En ese contexto llevar el teatro del grupo Babilonia a la playa (como lo hacía el adolescente José Podestá con sus amigos al imitar los números circenses), constituye una práctica de resistencia.

Armar y desarmar todos los días la escenografía (en *el Circo* se trata de ocho bastidores de 2,40 m por 1,40 m de ancho, que hay que entrar a la playa y luego enterrar para que queden fijos) con un convivio que empieza a las 18.30 h y termina a las 0.00 o 0.30 h, comiendo todos en la casa de Alejandra y Eduardo (los actores, los técnicos, los que desarrollaban la logística, los que estaban en la boletería), constituye una práctica de resistencia en el espacio de representación. Poner el cuerpo, no para exhibirlo en la arena sino para actuar de noche entre los médanos, parece una decisión políticamente incorrecta.<sup>13</sup>

---

<sup>13</sup> La última foto también es de ©Daniel Arregui, corresponde al sainete «El morto qui parla» de *El circo olvidado*.



## BIBLIOGRAFÍA

- Dubatti, J. (2008). *Cartografía teatral. Introducción al teatro comparado*. Buenos Aires: Atuel.
- (2007). *Filosofía del teatro I*. Buenos Aires: Atuel.
- (2015). «Introducción» en *Terrenal*, de Mauricio Kartun. Buenos Aires: Atuel, pp.53-66.
- González Urtiaga, J. (2013). *Lo que yo he visto: José J. Podestá y Pepino el 88*. Colonia: Editorial La imprenta.
- Helbo, A. (2012). *El teatro: ¿Texto o espectáculo vivo?* Buenos Aires: Galerna.
- Lefebvre, H. (1974). «La producción del espacio». Disponible en Universidad de México: [http://blogs.fad.unam.mx/asignatura/nadia\\_osornio/wp-content/uploads/2014/05/lefebvre-la-produccion-del-espacio.pdf](http://blogs.fad.unam.mx/asignatura/nadia_osornio/wp-content/uploads/2014/05/lefebvre-la-produccion-del-espacio.pdf) >[Consultado el 20 de junio de 2018].
- Ministerio de Turismo. «Uruguay natural» Disponible en: <https://turismo.gub.uy/index.php/lugares-para-ir/region-metropolitana/playas/costa-de-oro> > [Consultado el 15 de junio de 2018]
- Oslender, U. (2002) «Espacio, lugar y movimientos sociales: hacia una “especialidad de resistencia”». *Revista electrónica de Geografía y Ciencias Sociales* [revista-e], 6, n.º 115, 1 de junio de 2002. Disponible en Universidad de Barcelona: <http://www.ub.edu/geocrit/sn/sn-115.htm> > [Consultado el 12 de junio de 2018].
- Rama, Á. (1968). «La creación de un teatro nacional». *Juan Moreira*, Montevideo: Arca, pp.151-159.
- Villegas, J. (1988). *Ideología y discurso crítico sobre el teatro de España y América Latina*. Minneapolis: The Prisma Institute.