

Graciela González de Díaz Araujo

***Community wich was set up in the grounds of an old factory***

*Ladrillos de Coraje.  
Particular case of Community Theater in Mendoza*

*This research has the purpose to analyze a particular case of Community Drama in Mendoza, to establish the peculiarity of its scenic enclosure and to link it with the external stimulus of the Latinamerican and national poetics. We propose an integral study of the stage setting of Ladrillos de Coraje directed by Ernesto Suárez in the El Bermejo community which was set up on the grounds of an old factory. We will take into account the dramatic setting, the director's contribution as well as of the coordinator and actors' work. We will consider the public reaction and the opinion of the journalists' criticisms. We will also present and synthesize the up- dated bibliography.*

# **Una fábrica recuperada con *Ladrillos de Coraje***

## **Experiencia de teatro comunitario mendocino**

La presente investigación se realiza para analizar un caso particular del teatro comunitario mendocino, establecer la particularidad de ese circuito escénico y vincularlo con los estímulos externos de poéticas latinoamericanas y nacionales. Proponemos el estudio integral de experiencia del montaje de Ladrillos de Coraje realizada por el director Ernesto Suárez en la comunidad de El Bermejo, en el espacio de una fábrica recuperada. Tendremos en cuenta el texto dramático, la puesta en escena y los aportes del director, los coordinadores y los actores, así como la recepción en el público y la crítica periodística. Asimismo, abordamos y sintetizamos la bibliografía actualizada.

*“Una inolvidable fábrica real, de gran magnitud, fue recorrida por actores y público, abrió sus venas y su corazón. Fue el gran protagonista y el lugar de encuentro para una celebración colectiva.”*

Cecilia Álvarez

## Introducción

En la actualidad, el dilema del teatro se instala en la ausencia del público a las salas. Pero, a la vez, en este panorama inquietante surgen exitosas experiencias de teatro comunitario. Se recuperan las expectativas de rescatar el teatro como herramienta de desarrollo social como fenómeno de inclusión social. Por esta razón, propongo el estudio integral de la experiencia del montaje de *Ladrillos de Coraje* realizada por el director Ernesto Suárez en la comunidad de El Bermejo. El espacio escénico fue la fábrica real. Más de 30 actores, murgueros, videoastas y estudiantes de teatro, artes visuales y cine participaron. La obra narra la lucha solidaria de los trabajadores de Cerámica de Cuyo para recuperar ese espacio. Todo el terreno de la planta se convirtió en escenario con los distintos momentos de la historia. Y en pantalla gigante, testimonios de los obreros. Este suceso repercutió en la prensa y en 800 espectadores. Para ello, abordaré el texto dramático de factura épica y luego me detendré en la metodología de trabajo, el proceso de creación colectiva, las temáticas e ideologías subyacentes, la función del director y los coordinadores del grupo, la importancia de la música, las modalidades de gestión y recursos en la puesta en escena.

Sin embargo, ya existía en el teatro barrial de los setenta y luego se vincula con estímulos externos de poéticas latinoamericanas. Intento rescatar los antecedentes y la particularidad del microsistema del teatro comunitario para divulgarlo como una expresión de identidad social y conciencia histórica regional y nacional.

## 1. Antecedentes del teatro barrial como manifestación cultural de resistencia

Los argentinos tenemos la manía de borrar el pasado y empezar todo de nuevo. He leído con interés las últimas publicaciones sobre teatro comunitario y considero que no se hace hincapié en la primera fase, propia de los años 60 y 70. No puedo afirmar que empiece en los 80, con el regreso de la democracia. Creo que las diferencias fundamentales residen en dos aspectos. Por un lado, en la intención utópica propia de una visión política en la que el teatro creía que podía cambiar la sociedad y transformarla. Por otro, en la introducción de elementos visuales con miras a un mensaje más sensorial que intelectual sustentado en la incorporación de diversos elementos teatrales propios del teatro callejero y circense: inserción de la danza, la música, los cantables y las murgas. Pero, en general, presenta varias similitudes con el de la actualidad.

No concibo el olvido del comienzo de este tipo de teatro con las experiencias anteriores encaminadas por Norman Briski y Juan Carlos Gené, en Buenos Aires, y con las de Ernesto Suárez, en nuestro medio. Éste último cuenta en *Lágrimas y risas* que conformaban una red nacional con actores argentinos de otras provincias para la implementación del teatro barrial.

En este trabajo tampoco puedo soslayar la experiencia de *El aluvión* dirigida por Suárez. En general, entonces, la ideología política abrió vías para la promoción grupal y la reivindicación de una puesta escénica creada por y para las masas y se redescubrió el aspecto colectivo del teatro. Tanto los estímulos del *Living Theatre* (fusión teatro y vida) como las experiencias brasileras de Augusto Boal y las de Paulo Freire se apropiaron para la escena local. Por cierto, los directores citados, creían que ser *actor* ya no consistía solo en hacer teatro, sino en encarnar los hechos vividos en la sociedad. Briski brindó una representación de la huelga de los estatales. “Los mismos huelguistas representaban como actores su propio drama. Al final, una discusión

abierta sobre todo lo representado articulaba el espectáculo con la realidad (*Claves*, Mendoza, 23/11/1973)”.

*El aluvión* del Grupo Virgen del Valle se acercó a esa propuesta, realizado con un numeroso elenco conformado por el Grupo Arlequín y la gente de un barrio, sin preparación actoral, con el asesoramiento técnico de Suárez. Subieron a la escena 65 personas y 33 bailarines. Los barrios bajos de la ciudad, inundados el 4 de enero de 1970, generaron las secuencias sociales visualizadas en una familia que debe emigrar del campo hacia un barrio suburbano. Se destacó *la protesta* en dos pautas fundamentales: “*militancia y organización*. *La militancia peronista* se presenta tanto en la representación como en todo el carácter del trabajo y *la organización del barrio es paralela a la organización de la representación* (Franco, 1973).”

Aquella puesta respondió a la creación colectiva sin un texto previo. El guión se elaboró durante los ensayos y se cristalizó en la representación, con las características de un texto performativo pero destinado a despertar sentimientos en el espectador. En el desarrollo de los ensayos se integraron los del barrio, con la actitud de *mostrar* la situación vivida (*Claves*, 1973).”

La prensa nos permite reconstruir un horizonte de expectativa social con la novedad de plantear problemáticas de una clase social del momento histórico. El espectador participó de modo asociativo, compasivo y catártico y a veces, hasta agredió a la actriz que interpretaba a una asistente social, como referente del poder político.

Esta primera fase muestra cambios por la inclusión de procedimientos transformadores en un período de rupturas con espectáculos que abrieron caminos hacia las *vanguardias* setentistas.

## 2. Características del teatro comunitario como manifestación cultural de resistencia

Ahora bien, avanzaré en el tiempo y trataré de sintetizar las perspectivas actuales de Lola Proaño Gómez, en *Poéticas de globalización*

*en el teatro Latinoamericano* (2007). Resulta evidente la estrecha relación del teatro latinoamericano con el momento histórico, con un amplio sentido político. El sistema del teatro comunitario como fenómeno de los 90 cuenta con los siguientes rasgos:

1. Desvinculación de partidos o agrupaciones políticas de las décadas del 60 y 70.
2. Discurso dramático o escénico anclado en circunstancias políticas y sociales.
3. Modo alternativo de autoorganización independientes de organismos estatales.
4. Presencia de un tono de resistencia y denuncia como instrumento central de protesta.
5. Propuestas escénicas a partir de la historia oral o de la memoria de los participantes o habitantes del lugar.
6. Textos simples con valores opuestos a la lógica del sistema imperante, con interrogación sobre el presente y el futuro.
7. Narrativa transparente, en cuadros de fácil interpretación, sin hermetismo.
8. Introducción de elementos visuales con miras a un mensaje mas sensorial que intelectual.
9. Incorporación de diversos elementos teatrales: muñecos, elementos de la comedia del arte y del teatro callejero, procedimientos brechtianos, inserción de la danza, la música, cantables y murga.
10. Espacios escénicos no convencionales: la calle, las plazas, una fábrica recuperada o una estación de trenes abandonada, etc.
11. Proceso de creación con organización grupal, en comunidad, con novedosa organización social y política alternativas, con propuestas de solución.
12. Funcionamiento en espacios de resistencia y de rescate de la utopía.
13. Afirmación de la validez de sus sueños y la posibilidad de lograr un futuro mejor.
14. Potencia colectiva en la reconstrucción de nuevos lazos sociales y solidarios por la existencia misma del grupo, con nuevas funciones sociales.
15. Presencia de un ritual fundacional.<sup>1</sup>

También son importantes los aportes de Marcela Bidegain en *A propósito de la presentación del libro Teatro comunitario: Resistencia y Transformación social*. El teatro comunitario vecinal es:

1. una de las expresiones artísticas mas genuinas , originales e inéditas actuales
2. opuesto a las desigualdades sociales producidas por la globalización y el fracaso de proyecto neoliberal
3. semejante al denominado teatro popular y teatro de calle
4. espacio micro político propulsor de la reinserción social, el trabajo grupal y la valoración del propio yo
5. lugar de resistencia y resiliencia de carácter identitario con memoria social de la justicia y la impunidad
6. el producto artístico no es objeto de mera exhibición, se inserta en un grupo social para mejorarlo y humanizarlo
7. testimonio que asume, critica y testimonia las situaciones históricas del país
8. *de y para* la comunidad con inclusión de numerosos vecinos
9. recuperación de la territorialidad del propio barrio
10. proceso de la creación colectiva con miras al espectáculo guiado, organizado y condensado por el director o los coordinadores y colaboradores
11. espectáculo como una práctica comunitaria, un mensaje con signos espectaculares visuales y sonoros
12. autogestión de los recursos
13. el público participa activamente del convivio como en un ritual<sup>2</sup>

### 3. *Ladrillos de Coraje*, una experiencia particular

*Ladrillos de Coraje*, recientemente publicada por Editorial Emergentes con el Título *Teatro comunitario argentino*, fue realizada por el director Ernesto Suárez y los coordinadores Pablo Flores y Dardo Boggia con el grupo comunitario El Bermejo. El espectáculo fue estimado por el programa *Cultura en las fábricas*, de la Secretaría de Cultura de la Nación. El

texto fue escrito en base a testimonios reales de los trabajadores de Cerámica Cuyo, una fábrica recuperada por sus obreros, ubicada en el Bermejo, Guaymallén.

La pieza muestra un juego constante entre la ficción y la verdad histórica. La intención responde a un teatro que pretende mostrar los sucesos de los hombres para ser discutidos, debatidos y posteriormente transformados. Ya desde el título, se advierte el espacio de una fábrica de ladrillos.

A primera vista, se destacan los aspectos espaciales, sonoros y lumínicos, sumamente originales por delimitar diferentes y numerosas zonas en las que transcurre esta fábula argumental.

En el intento de recuperar la propia memoria y refuncionalizarla para la escena, se adopta la poética de la creación colectiva<sup>3</sup>. Este método particular aporta estatutos definidos con códigos y estatutos definidos para el proceso de montaje.

#### Su fenómeno de recepción en tres voces

Resulta muy curioso e impactante el fenómeno de recepción por parte de los actores y espectadores. Ellos confiesan un proceso de transformación. Pero para analizar esta experiencia prefiero apropiarme de tres voces. La primera, del poeta ecuatoriano Fernando Artieda en una carta conmovedora que se leyó antes del estreno y dice así:

“Teóricos como Ernesto García Canclini y Carlos Moncibais analizaban la propedéutica popular para alcanzar un sitio en la cultura continental, con sus voces, con sus modismos jergales, con sus costumbres y sus atavíos para incursionar en la consolidación de una estética de la pobreza. Sin entonces leerlos ni saberlos, en todos los países del continente, los artistas creadores empezábamos a revolotear encima de esa turbulencia vivencial, tomando de aquí y de allá, a ratos sin orden ni concierto, pero avizorando, como dicen los campesinos chilenos, que allí estaba la madre del cordero. El fenómeno empezaba a regarse

como un enorme río intelectual que abrazaba a todos: teníamos que ser voceros de la gente pobre, de los mestizos de raza y concepto, de la genialidad urbana, de la migración campesina, de los verseadores callejeros, de los marginales de la creación artística, de los prestidigitadores de la canción y la miseria. Esa revolución cultural ponía en primer plano a los personajes por encima de la ideología y era la ideología la que salía volando de las páginas del libro para, por primera vez en la historia de la cultura de nuestros pueblos, empaparse de vereda, de cantina, de estadio, de mercado, de buseta, de la esquina del barrio, de la galería de los cines, de los prostibulos de mala muerte y de los cumpleaños de arroz quebrado.” (Fernando Artieda, 10/11/08).

La otra voz es la voz de mi colega Alicia Casares, en carácter de espectadora. Su testimonio expresa:

“Asistir a la función de la obra de teatro comunitario *Ladrillos de coraje* no es ir a ver una obra de teatro, es compartir una experiencia, ser parte de un hecho teatral diferente, comprometido. En una vieja fábrica de Bermejo, con aspecto de abandonada o al menos no conservada, comienza a contarse una historia real: el cierre de esa fábrica de cerámica y la resistencia de sus obreros por conservar el lugar de trabajo. En este intento desesperado por no claudicar, los vecinos se involucran y ayudan a los obreros que han tomado el espacio con la firmeza de sobrevivir. La historia es testimonio de una realidad y aunque los obreros encontraron esa salida laboral, la realidad es que no pueden competir en el mercado y los ladrillos se compran allí solo si funciona como publicidad el “boca a boca” y la solidaridad. El grupo está formado por actores jóvenes, estudiantes de teatro y vecinos del lugar. Los propios involucrados en la fábula no quisieron –o pudieron– ser parte del “elenco”, pero sus testimonios fueron filmados y se proyectan en los galpones. Tiene todos los agregados del teatro comu-

nitario, donde cada uno aporta alguna habilidad: música en vivo, percusión, cantos, acrobacias. Una de las escenas más conmovedora es cuando los obreros que han tomado la fábrica ya no pueden continuar. La falta de dinero, el hambre de sus familias, el tiempo de permanecer en el lugar, van socavando el valor y la voluntad como una pala excavadora. Es allí cuando intervienen los vecinos de la zona, trayendo comida y ánimo para no decaer. El grupo de vecinos ingresa con una canción, en muchedumbre, verdaderamente pueblo fraterno y esperanzador. Es una escena social de corte épico.

Cuando la función terminó, cuando la lluvia se había mezclado con las lágrimas, cuando me retiré del lugar ya no era la misma. Fue un teatro revelador, modificador. Fue el teatro de la verdad, de la comunión artista-pueblo, de la lucha. Un teatro político. Un teatro social. Un teatro comunitario” (Alicia Casares, 4/ 9/099).

#### Metodología de trabajo: proceso del director, los coordinadores del grupo y los integrantes

Este teatro colectivo se logró con un proceso de seis largos meses en la comunidad, con frío y con calor. Allí se hicieron los ensayos. En ese ámbito se escucharon los testimonios de los obreros. Ahora recalaré en una tercera opinión. También dispongo del relato de una de las integrantes, actriz, que recupera en un trabajo monográfico, el proceso previo o lo que Pavis denomina *partitura preparatoria*. Cecilia Álvarez recuerda su experiencia, así:

“Fue algo emocionante y novedoso. La convocatoria era para toda la comunidad sin límites de edad ni de experiencia teatral para contar una historia. Los propios obreros de la fábrica comenzaron a narrar. Hombres sencillos, con huellas del sufrimiento del hambre y la lucha en su rostro. Junto a ellos acondicionamos las viejas oficinas. Allí salieron las canciones, las acrobacias aéreas con la murga de los niños y adolescentes del Bermejo y así armamos el guión de manera colectiva. Compartimos teatro comu-

nitario dejando de lado la individualidad, para ser una comunidad. Mucho hemos creído los que transitamos este camino pero mucho queda por hacer. Elegimos el camino mas largo para transformar la sociedad, desde todos y para todos (Cecilia Álvarez, 2/11/09).

Sus discursos revelan los resultados obtenidos por la implementación de un ajustado método sustentado en el registro de los testimonios y de los detalles del contexto familiar y comunitario. Los pilares básicos del recorrido se detectan en la confianza de las familias que alcanzaron y superaron esa dura crisis económica y social. Solamente, se puede imaginar este logro en razón de un proceso de integración, elaboración conjunta y compromiso social. Y se encamina, fundamentalmente, con objetivos y metas claras desde el comienzo al final.

### Un texto con recursos épicos, de murga y teatro de calle

Ya dijimos que el texto recupera una historia real. Cerámica de Cuyo data de 1945. El conflicto estalla en 1999. Los 60 trabajadores de la fábrica sospechan el vaciamiento y la quiebra de la empresa y lo denuncian ante la Cámara de de Senadores del Gobierno de Mendoza. Ante la ocupación, algunos familiares, vecinos, gremialistas, políticos, estudiantes y profesores universitarios colaboran con ollas populares, cortes de ruta y marchas por la solución del problema. En el 2001, se consigue un exiguo subsidio para cuidar y mantener el edificio. En el ínterin algunos abandonan la lucha. Solo quedan cuatro obreros de los cuales dos mueren. En mayo del 2003 se prenden los hornos y empiezan a producir como cooperativa.

Este relato de la vida de los obreros se apoya en una organización de 16 secuencias. Se conforma como un montaje articulable apoyado en la combinación de numerosos procedimientos épicos, entrelazados con códigos del teatro callejero.

La pieza narra sucesos dramáticos fusionados con una alta dosis de humorismo. Los

autores se valen de la sátira y de lo onírico para mostrar uno de los procesos sociales emblemáticos de la Mendoza del siglo XX.

La selección del material definitivo es el resultado de un proceso colectivo. La estructura responde a cuadros o escenas, con didascalias referidas al espacio, a las acciones grupales y el discurso directo de diálogos o monólogos con función narrativa, sobre la vida de los protagonistas reales. Asimismo, otros procedimientos destacables son: los comentarios del pueblo en la voz de una o varias figuras de narradores, las técnicas de fragmentariedad y los mensajes de los cantables. En razón de dichos recursos se aprecia la polifonía de canciones ejecutadas en vivo por el personaje del relator vecino con función narrativa y anticipatoria, hasta escenas montadas como videoclip o fotografía estática reforzadas musicalmente con voces en off, con recursos audiovisuales, acrobacias aéreas, proyecciones cinematográficas y planteos coreográficos. También participa activamente la táctica del *gestus* correspondiente aplicado en la caracterización de los actores antagonistas y la presencia de la murga actual con bailes y canciones al modo de figuras corales narrativas.

La primera escena muestra el momento en que los antiguos dueños anuncian que “no se puede hacer absolutamente nada” y proclama la situación de los operarios que se quedan en la calle. A partir de ese instante se suceden las etapas del desempleo: La resistencia de los trabajadores, el papel de sus familias, las puertas que se golpean y no se abren, las promesas incumplidas, el apoyo de sus familias, el hambre, los conflictos internos y finalmente, el vaciamiento de la fábrica. Sin embargo, aparece la solución esperanzada con las acciones y la lucha conjunta con familiares, vecinos de la zona y apoyo de algunos gremios. A continuación, el audiovisual con los testimonios de los obreros reales. Hacia el final, los actores recrean gestualmente la recuperación del establecimiento.

En el reparto se solicitan 18 personajes genéricos: Patrón, Secretaria, Diareros, Trabajadores, Policía, Actor-presentador, Intendente Martínez, Chicas de Martínez, Empleado municipal

I y II, Seguridad, Secretaria del intendente, Margarita, Guarda de la estación, Chicas sexies, Rematador, Doctora, Actor-cantante, Mujeres de los trabajadores y Vecinos agrupados a modo de coro. La Muerte, El Vuelo y La Opresión, de carácter simbólico, contribuyen a la creación de climas oníricos, sugestivos y poéticos.

### La música y los cantables

En adelante, veamos la extraña fusión de música, folklórica, popular y clásica. Las canciones, ligadas íntimamente a la narración, no son un mero acompañamiento o música de fondo y están precisadas en las didascalias. En un proceso de investigación precedente, se rescataron temas del folklore tradicional (un personaje canta un verso de *Adagio en mi país* de Alfredo Zitarrosa) y se adaptaron temas de música popular a versiones murgueras. Es sabido que la murga, lleva a escena las temáticas sociales, referidas al entorno, con denuncias sociales y visión crítica. Por ello merece un párrafo aparte.

Las letras de crítica contundente se insertan en la pieza con un ajuste notable, propio de la experiencia de los coordinadores, plasmada en la coreografía, la música y el vestuario. Primero, entonan las tristes noticias con la música del tema de Sandro en *Tengo*: “Tengo noticias para anunciarles / tragedias para contarles, / todo lo de este país. Luego aparecen coreando la canción de la corrupción con la melodía de *El camaleón* de Chico Novarro:

“La corrupción, mamá, la corrupción / cambia de formato, según la ocasión / Este país, mamá, este país / deberá cambiar si quiere ser feliz.”

En otro plano, uno de los momentos más logrados lo constituye el instante en que la cantante lírica Beatriz Más, en el sector de elaboración de ladrillos y rodeada por las maquinarias, interpreta la melodía *Desolación* acompañada por las acrobacias aéreas.

### Poemas recitados

En el clima descripto colabora el discurso del poema de Juan Gelman:

Todos: (*Mirando al público recitan*)  
Jugos de cielo mojan la madrugada de la ciudad violenta  
ella respira por nosotros.  
Somos los que encendimos el amor para que dure para que sobreviva a toda soledad  
Hemos quemado el miedo  
hemos mirado de frente al dolor.  
Hacia el final, “Todos: (*Mirando al público recitan*)  
Antes de merecer esta esperanza  
hemos abierto la ventana para darle mil rostros.  
Cuando será ese día pregunto cuando que por la tierra nueva vengan cantando toditos los obreros desalojados.  
Hay que dar vuelta al tiempo como la taba el que no cambia todo no cambia nada, el que no cambia todo no cambia nada, el que no cambia todo no cambia nada (p.143).

### Proyecciones cinematográficas en la coreografía

Sin duda, la unión de la proyección cinematográfica y las coreografías biomecánicas completan la densidad de los signos espectaculares. Las didascalias son precisas en función de la fijación de los movimientos:

*Los obreros reciben al grupo de vecinos encaramados en una inmensa maquina de fabricar, moldear y cortar ladrillos cerámicos huecos. Los personajes se mezclan y se transforman en engranajes de esa gran máquina. De repente todos al mismo tiempo quedan congelados como en una foto. Empieza una proyección donde los verdaderos trabajadores de la fábrica cuentan su problemática. En otra se narra la muerte de dos obreros allí (p.141).*

Estos efectos visuales inesperados constituyeron uno de los momentos claves para la tensión, con miras a una situación conmovedora y catártica.

### Elementos plásticos y gestualidad

Igualmente, las técnicas de corporalidad son impactantes. Las didascalias son esclarecedoras al respecto:

*(Entre el público se empieza a escuchar un aria entonado por una soprano mientras tres actrices se descuelgan del techo del galpón con telas haciendo diferentes figuras que representan la muerte, el vuelo, la opresión). (Comienzan a aparecer los compañeros (...)) vuelven a hacer funcionar la máquina a toda velocidad y con mucha felicidad. Se detienen. (p.142).*

La situación de inseguridad sorprende al público. Cabe destacar que muchos parlamentos se emiten desde posiciones riesgosas, ya sea trepados en las maquinarias, subidos a una escalera o arriba de una columna.

### Gestión y recursos de creativos en construcción

En el campo de la gestión de recursos, la creatividad, la imaginación y el reciclaje son las herramientas invisibles pero efectivas para suplir la escasez de los mismos. Funcionan como premisas iniciales para que lo económico no se convierta en una barrera paralizante. Por el contrario, en nuestro caso se superaron mediante un procedimiento cooperativo. La suma irrisoria de 2.400 pesos se repartió entre los coordinadores. Además se convocó al gestor Marcelo Lacerna que aportó escenografía y utilería de las fiestas de la vendimia. El escenario fue construido con los elementos de la fábrica, objetos y materiales, tanto en uso como en desuso. Y así, en este reciclaje creativo, oficinas, portones, tachos, ladrillos, techos, escaleras, escalones, hornos y maquinaria cobraron vida sin perder la estética de una fábrica.

### La fábrica configura el espacio escénico

Una microacotación preliminar aclara "el espacio escénico es la fábrica, por eso resulta imposible representarla en otro lugar". Se la utilizó como dispositivo escénico itinerante, no convencional. Los 800 espectadores se des-

plazaron por distintos rincones. Comenzaron en el patio, luego sobre un acoplado y finalmente en los galpones. Allí, se sorprendieron con telas elevadas y colgadas que permitían las técnicas circenses. Tres actrices relataron corporalmente, desde la altura, la muerte de uno de los obreros que resistió hasta que su corazón se detuvo.

Entre telas, chapas, tinglado y cuerpos aéreos, la muerte adquiere una dimensión estética y humana conmovedora. Los galpones con sus antiguas y enormes maquinarias también son empleados por los actores que culminan organizando una cooperativa de trabajo y fabricando ladrillos.

### Conclusiones

En síntesis, pretendo contribuir al trazado de un mapa territorial del teatro comunitario, con manifestaciones mendocinas diferentes y originales. Estos espectáculos provinciales se insertan en la historia teatral nacional, sin líneas divisorias entre la capital y el interior. La escena local cuenta con antecedentes ubicados en la década de los '70, vinculados con la tarea barrial del director Ernesto Suárez. En *Ladrillos de Coraje* se inscribe en la vertiente del teatro político en el destacable movimiento de teatro comunitario mendocino que hoy transita por su segunda fase y responde a los códigos estudiados, a su manera y con originalidad. El análisis del espectáculo y el texto da cuenta de los rasgos enunciados en las publicaciones bibliográficas actuales. En resumidas cuentas, el texto surge del método de la creación colectiva como una partitura de factura épica. Su éxito respondió a un acertado proceso previo que ensambló un texto con estructura en cuadros, didascalias precisas, personajes genéricos o simbólicos, el discurso del diálogo y el monólogo, proyecciones cinematográficas, comentarios del pueblo en la voz de una o varias figuras de narradores, técnicas de fragmentariedad y comentarios en los cantables, presencia del gestus actoral y de la murga. Dichos recursos van de la mano de canciones ejecutadas en vivo por el personaje del relator vecino con función narrativa y an-

ticipatoria, escenas montadas como videoclip, reforzadas musicalmente con voces en off, con recursos audiovisuales y planteos coreográficos y figuras corales narrativas. Aquí y ahora. Ayer no más, en esa tarde lluviosa, los actores y vecinos ofrecieron un ejemplo palpable de cómo el arte contemporáneo puede ayudar a pensar, a pensarnos y a reconstruir una memoria colectiva, dramática pero envasada en clave irónica. Tal vez como quería Brecht, con la visión de esas vidas, mostradas con tantos procedimientos distanciadores, el público pueda

reflexionar e intente cambiar algunos aspectos de la sociedad.

No en vano decía *castigat ridendo* el viejo Aristófanes, en la antigua Grecia. Por eso Suárez y compañía recogieron el guante y parece que no les fue tan mal...Ya que resulta bastante difícil contar con 800 espectadores en tres funciones ¿O no? lo digo para lo piensen los defensores de las propuestas herméticas con salas vacías. Y agregó solapadamente ¿Por algo será...?

### GRACIELA GONZÁLEZ DE DÍAZ ARAUJO

Profesora y licenciada en Literatura y Magister en Arte Latinoamericano, egresada de la UNCuyo. Ha desarrollado tareas de investigación, docencia, gestión cultural y universitaria. Ha sido presidenta de ATEAComp, Jurado y Miembro del Consejo Directivo del Instituto Nacional del Teatro y Secretaria de Relaciones Institucionales del Rectorado. Es profesora titular de la Facultad de Artes y Diseño. Ha formado numerosos discípulos. Dicta cursos de Historia del Teatro Argentino y posee numerosas publicaciones en libros y revistas de ámbito nacional e internacional. En este momento dirige el proyecto El teatro como herramienta de desarrollo social, acreditado por Cecyt.

### Notas

<sup>1</sup> La síntesis realizada pertenece a los contenidos desarrollado por Lola Proaño-Gómez, en *Poéticas de la globalización en el teatro latinoamericano*, California, 2007, Gestos.

<sup>2</sup> Ver en el artículo de Marcela Bidegain "A propósito de la presentación del libro *Teatro comunitario: resistencia y transformación social*" en *Teatro Comparado. Poéticas, redes internacionales y Recepción*, Bahía Blanca, EDIUNS, Editorial de la Universidad Nacional del Sur (ps. 112-146), 2005.

<sup>3</sup> Para más datos consultar a Beatriz J. Rizk, *Creación Colectiva. El legado de Enrique Buenaventura*, Buenos Aires: Biblioteca de Historia del Teatro Occidental, Atuel, 2008.

### **Bibliografía**

- Álvarez, Cecilia, 2009. *Ladrillos de Coraje* -Teatro comunitario El Bermejo, Mendoza, monografía inédita.
- Bidegain, Marcela, 2005. "A propósito de la presentación del libro *Teatro comunitario: resistencia y transformación social en Teatro Comparado. Poéticas, redes internacionales y Recepción*, Bahía Blanca: EDIUNS, Editorial de la Universidad Nacional del Sur.
- Dubatti, Jorge, 1995. *Teatro Comparado. Problemas y conceptos*, Buenos Aires: Universidad Nacional de Lomas de Zamora.
- Dubatti, Jorge, 1999. *El teatro laberinto. Ensayos sobre teatro argentino*, Buenos Aires: Atuel.
- Geirola, Gustavo, 2009. *Arte y oficio del director teatral en América Latina. Colombia y Venezuela*, Buenos Aires: Nueva Generación.
- González de Díaz Araujo, Graciela, 2000. "Mendoza. La tradición, la militancia y las búsquedas" y "Nuevas búsquedas de fin de siglo" en *Escenas Interiores*, Buenos Aires: Artes del Sur/ Inteatro.
- González de Díaz Araujo, Graciela, 2003. "De las utopías en el teatro setentista" en Rev. *Huellas...*, Nº 3, Mendoza: Fac. Artes y Diseño, UNCuyo.
- González de Díaz Araujo, Graciela, 2007, "Historia del teatro en Mendoza. Segunda y Tercera Modernidad Teatral" en *Historia de teatro argentino en las provincias*, Vol. II, Buenos Aires: Galerna, Inteatro.
- "Ladrillos de Coraje", 2009. En *Teatro comunitario argentino*, Buenos Aires: Emergentes editorial.
- Pavis, Patrice, 1980. *Diccionario de Teatro*, Barcelona: Editorial Paidós.
- Proaño-Gómez, Lola. 2007. *Poéticas de la globalización en el teatro latinoamericano*, California: Gestos
- Rizk, Beatriz J., 2008. *Creación Colectiva. El legado de Enrique Buenaventura*, Buenos Aires: Biblioteca de Historia del Teatro Occidental: Atuel.
- Rosemberg, Diego, 2009. "El poder de la acción" en *Teatro comunitario argentino*, Buenos Aires: Emergentes editorial.
- Zayas de Lima, Perla, 1990. *Diccionario de Directores y Escenógrafos del Teatro Argentino*, Buenos Aires: Galerna.
- Villegas, Juan, 1982. *Interpretación y análisis del texto dramático*, Canadá: Girol Books.
- Zayas de Lima, Perla, 1995. *Carlos Somigliana. Teatro Histórico-Teatro Político*, Buenos Aires: Fray Mocho.