



SUBVERTIR LA TRADICIÓN LAS ESTAMPAS EN LA SEMANA SANTA TANDILENSE DE 1996

Liliana Iriondo
Diana Barreira¹
Facultad de Arte
UNICEN

Introducción

El ritual religioso de la Semana Santa en Tandil como el de cualquier comunidad en el marco del mundo católico comprende una serie de actos litúrgicos que rememoran el “misterio pascual” sucedidos entre el Domingo de Ramos y el Domingo de Pascua de Resurrección. Durante la conmemoración de la Semana Santa de 1996 (31 marzo al 7 abril), como era esperable, Tandil recibió miles de peregrinos y turistas². La parroquia del Santísimo Sacramento se encargó de la programación de los actos litúrgicos, mientras que la Dirección Municipal de Cultura y Educación preparó una serie de actos extraordinarios. Por su parte, la Dirección de Turismo -que previamente trabajó en la difusión del evento- se ocupó de informar sobre el alojamiento disponible, la variedad de hoteles, hosterías y casas de familia, también, la opción del camping para quienes disfrutaban del aire libre. Las diversas alternativas ofrecidas incluyeron cabalgatas, bicicletas y caminatas para el fin de semana largo en la ciudad serrana. A su vez, los comerciantes –por ej. Asociación Amigos de la calle Rodríguez- engalanaron los negocios y paseos para recibir a la concurrencia.

El programa de actos litúrgicos comenzó con la breve procesión desde la Plaza Independencia hasta la iglesia central de la Inmaculada Concepción donde fue celebrada la misa del Domingo de Ramos, liturgia replicada en los otros templos de la ciudad. Durante la semana se sucedieron los actos, las misas, los oficios especiales y las procesiones de cada día, destacándose el Viernes Santo por el

¹ liriondo@arte.unicen.edu.ar

² Según datos provistos por el Director de Turismo, Fernando Mortatti, ‘durante la Semana Santa en la ciudad de Tandil se pasa de noventa mil a ciento treinta mil personas.’ *El Eco de Tandil*, 10-04-1996, p.7.

recorrido del Vía Crucis en el monte Calvario, la multitudinaria Procesión del Cristo Yacente y la solemne misa cantada del Domingo de Pascua, entre otros. Los Actos Extraordinarios incluyeron un Salón de Arte Sacro en el Museo de Bellas Artes, obras de teatro en el Auditorio Municipal y en la Capilla Santa Gemma del Monte Calvario; comprendieron también funciones de poesía y música sacra, la Misa Criolla interpretada por artistas locales, música de tango y de jazz. Asimismo adhirieron a los actos de Semana Santa el espectáculo de patín en el Gimnasio y Esgrima, funciones de cine en la Biblioteca Rivadavia, el canto del Stabat Mater de Pergolesi en el Colegio de la Sagrada Familia, la Expotan en la Sociedad Rural, visitas al Museo Tradicionalista, la Feria de Artesanos, funciones de murga, el concierto de Pascua en la Universidad Nacional del Centro, la muestra de arte en galería Betbeder, Espacio de Arte.

Siguiendo la tradición, dentro de los Actos Extraordinarios de la Semana Santa se ofreció el drama sacro sobre la Pasión y Muerte de Jesús en el Anfiteatro Municipal. El espectáculo planteó una serie de diferencias formales con las dramatizaciones precedentes, lo que derivó en fuertes críticas a la par que desnudó antiguas rivalidades en la comunidad serrana. En el marco de la problemática de las políticas de construcción de las representaciones identitarias, nos interesa analizar en este artículo las *Estampas de Semana Santa* dirigidas por Marcelo Islas (1961). Para nosotras, este acontecimiento teatral fue claramente interpretado como un intento por subvertir una tradición inventada (Hobsbawm, Eric y Ranger, Terence, 1989) durante el primer peronismo, cristalizada más tarde como pura creación tandilense (Iriundo, Lilitana, 2006) y largamente reproducida. En rigor, entendemos que lo se planteó en la escena comunitaria fue una disputa por la autoridad simbólica (Bourdieu, Pierre, 1988, 1990, 2003; García Canclini, Néstor, 1992, 1999) del espectáculo, entre los mismos actores sociales que lo sostuvieron durante años, y que terminó en ruptura años después.

La invención de la tradición y la dramatización sacra

Hasta la década del cuarenta la ciudad de Tandil³ se asoció a un conjunto de representaciones vinculadas a un entorno geográfico particular que la presentaron como una ciudad serrana ubicada en la pampa bonaerense. Su imagen remitía a un singular concepto sanitario en tanto poseía 'higiénicas y

³ Según el Censo Nacional de 1947, el distrito de Tandil, ubicado al sudeste de la provincia de Buenos Aires, era uno de los 112 distritos que la conformaban.

salutíferas aguas de sus manantiales' que la forjaron mentalmente como un 'sano lugar de turismo'⁴. A dicha configuración se le agregaron otros signos, algunos derivados de los productos alimenticios elaborados en el ámbito rural como correlato de la industria láctea y finalmente, el mito de la Piedra Movediza referido a sus canteras de granito y de arcilla, ícono y símbolo de la comunidad⁵. A esta variada representación colectiva, la iglesia católica le agregó una nueva imagen en 1943, el Monumento Litúrgico del Calvario, esta vez asociado con el ejercicio del Vía Crucis y la imagen colosal de Cristo en la Cruz, transformando de esta manera el imaginario tandilense. Durante el primer peronismo, el estado provincial bonaerense en todo de acuerdo con el municipio promovió la ciudad como lugar de atracción turística. Para ello estableció la representación de un espectáculo teatral para las celebraciones de la Semana Santa, articulando la promoción turística de la ciudad serrana con la devoción religiosa.

La dramatización sacra original (H. Schiavo, R.H. Seritti), que data de 1948 y se ofreció al aire libre, sufrió modificaciones a lo largo del tiempo. En los años cincuenta, se concretó la primera puesta en escena tandilense. El drama sacro, denominado *El Misterio de la Redención* (1954), fue obra de Luis J. Actis, cura párroco de la iglesia matriz de Tandil, los actores pertenecían al elenco 'Elevación', dirigido por Enrique Ferrarese. El cura reescribe el texto original y emplaza el espectáculo en el Salón Parroquial (actual Teatro Municipal del Fuerte). La dramatización de Actis-Ferrarese se distinguió de sus antecesoras por la cantidad de funciones ofrecidas en cada una de las ediciones pascuales⁶. Estas reiteradas ediciones 'hechas por locales' posiblemente inscribieron en la memoria de los actuantes signos de 'orgullo personal', a tal punto que en la actualidad enarbolan esta dramatización como 'puro insumo tandilense'⁷. El espectáculo fue suspendido en 1955, pero volvió a ser representado en 1956. En 1959 y 1960 – versión H.Schiavo, H.R.Seritti- volvió a presentarse en el veredón de la

⁴ 'Aire puro, sol radiante y buena leche', *Nueva Era*, XXV Aniversario 1919-1944, p.139; 'Cuando ya había huido el salvaje', *Nueva Era*, Bodas de Oro 1919-1969, p.15.

⁵ La caída del peñasco –de 385 toneladas balanceándose al borde del barranco- ocurrió el 29 de febrero de 1912. En la actualidad, su imagen –multiplicada en folletos turísticos- es sinónimo de Tandil. *Nueva Era*, XXV Aniversario 1919-1944; *Nueva Era*, Bodas de Oro 1919-1969; *El Eco de Tandil* (1882-2002). Tandil, Buenos Aires.

⁶ En las Semana Santa de 1952 y 1953 el drama se representó tres veces (miércoles, jueves y sábado), en 1954, dos veces (miércoles y jueves); mientras que las puestas originales (1948 y 1950) fueron únicas (Iriondo, L., 2006).

⁷ Las 'seis estampitas del padre Actis', 'las primeras ofrecidas en Semana Santa' fueron recordadas reiteradamente por actores, asistentes y técnicos entrevistados. (Iriondo, L., 2006)

Municipalidad. En 1961, el cura Actis retomó las *Estampas*, amplió el texto a diez escenas, la dirección volvió a E. Ferrarese y la colaboración de Jorge Lester. La enorme repercusión que obtuvo año a año, sumado a la creciente promoción turística de Tandil en los años sesenta, promovió la búsqueda de un espacio propio para la representación del espectáculo. Así, en 1964, las *Estampas de la Pasión* del cura Actis comenzaron a representarse en el flamante Anfiteatro Municipal 'John F. Kennedy, situado en una de las laderas del Parque Independencia. El drama sacro continuó sin cambios hasta 1979.

La Dirección de Cultura, en los ochenta, le ofreció a José María Guimet (1940)⁸ hacerse cargo de la Comedia Municipal, también de la dramatización de Semana Santa. Las *Estampas* bajo su dirección incluyó sustancialmente novedades técnicas, a la vez que *aggiornó* el mensaje católico. Guimet propuso la denominación de *Escenas de la Redención* –en lugar de *Estampas*– como indicio de un mayor movimiento escénico. Introdujo modificaciones en la dirección de actores, aunque respetó el sentido del texto dramático. Los roles principales siguieron desempeñándose dentro de la interpretación declamatoria pero ahora los actores locales hacían la mímica frente al público. Las voces fueron grabadas por reconocidos artistas de la escena nacional que realizaban la temporada estival en Mar del Plata⁹. También grabaron sus voces intérpretes locales, tales como, Arturo Morera (Relator), Pascual Pina (Jesús), Carlos Pina (Caifás) y Luis Cicopiedi (Pilato). Sin duda, este significativo y agregado detalle le dio al espectáculo una difusión que trascendió las fronteras regionales. A su vez, el 'pueblo' integrado por noventa actores locales también fue doblado lo que permitió un permanente y activo desplazamiento de la muchedumbre por el espacio escénico. La misma cinta que contenía las voces fue compaginada junto con el sonido, los efectos

⁸ J.M. Guimet se insertó en el mundo de la cultura local en los años setenta. Llegó desde Mar del Plata para hacerse cargo de la Dirección Artística de la recién instalada LU22 Radio Tandil. Guimet aportó novedades al teatro local, tales como, el dominio de la convención radiofónica, una prolongada participación en compañías de radioteatro marplatenses, una intensa trayectoria actoral y gremial en teatros independientes y un entrenamiento profesional en las compañías de comedias de D. Vittori, M. Zucker, que visitaron la ciudad desde los '60 en temporada estival (L. Iriondo, T.M.V. Fuentes, 2005).

⁹ En la inauguración de las *Escenas de la redención* de 1980 figuran los nombres de Alfredo Alcón (Presentación), Guillermo Bredston (Juan Bautista), Emilio Disi (Sanedrita), Osvaldo Terranova (Voz de Dios), Sergio Renán (Demonio), Carlos Balá (Santiago), Alberto Argibay (Ciego), Oscar Pedemonti, Víctor Laplace, Claudio Corvalán y Zelmara Gueñol (Fariseos), Dorys del Valle (Pecadora), Alberto Fernández de Rosa (Doctor de la ley), Jorge Rivera López (Pilato), Ana María Picchio (María Magdalena), Thelma Biral (Virgen María), Jorge Mayorano (Juan), Alberto Martín (Mal Ladrón), Rodolfo Bebán (Buen Ladrón), Andrea del Boca (Ángel del Sepulcro). (Iriondo, L., 2008).

especiales y la música. Las escenas -ampliadas a catorce- fueron más ágiles que la propuesta de Ferrarese, se presentaron de manera sucesiva, sin cortes, bien desplegadas en el escenario natural del Anfiteatro, de 150 metros de apertura y amplios desniveles entre la plataforma inferior y la más elevada. En ese espacio escénico, Guimet actualizó la presencia de los roles-personajes (Massip, Francesc, 1992) acudiendo a referentes del cine -el *Jesús de Nazareth* de F. Zefirelli-, mostró imágenes más cercanas al público que masivamente se acercó a las cuatro funciones de las *Escenas*. El espectáculo resultó armónicamente integrado por la combinación de la gestualidad y las voces, la luminotecnia -spots, reflectores, seguidores, parpadeo lumínico-, los sonidos -ruidos, voces- y la música incidental, el vestuario y la maquinaria escenográfica, entre otros dispositivos, que se conjugaron para provocar efecto, emoción dentro de un vasto espacio con capacidad para 3.000 espectadores. Tal equilibrio de las partes le imprimió a la puesta de Guimet una evidencia de sentido en dirección a asegurar un acto comunicativo por excelencia, actualizando el subtexto religioso con fuerte implicancia social (Pavis, Patrice, 2000).

Sin duda, desde la primera puesta tandilense de 1952 (*El misterio de la redención* en el Salón Parroquial), denominada *Estampas* en los sesenta, más tarde, *Escenas* en los ochenta en el Anfiteatro, la figura del padre Actis cumplió la función de autoridad simbólica del espectáculo. Actis constituyó el soporte ideológico de la puesta en escena.

A través de Actis, el catolicismo creó una mitología sobre el acontecimiento que le permitió imponer una 'hegemonía cultural tradicionalista' ante el avance de la secularización de la vida pública. Aunque también, con esta operación de 'ritualización cultural' lo que la iglesia pretendía era neutralizar 'la inestabilidad de lo social' (García Canclini, Néstor, 1992). Por otras razones, el municipio serrano acompañó el emprendimiento artístico. La puesta en escena -en el marco de la Semana Santa- promovió el turismo y con él dinamizó la economía y la sociedad. Desde otra perspectiva, la continuidad de las *Estampas* o *Escenas* derivó en la conformación de un patrimonio histórico cultural, que le otorgó a la ciudad serrana signos tangibles de identidad, formas de orientación, de evocación y de memoria (García Canclini, Néstor, 1999). Las tensiones surgieron cuando los actores sociales involucrados en el espectáculo entraron a disputar ese capital simbólico. El fallecimiento del cura Actis en 1995 aceleró los cambios, aunque las evidencias aparecieron desde fines de los ochenta.

El patrimonio histórico cultural en problemas

Los primeros signos indicando el comienzo de un proceso que culminó en la nueva dirección del espectáculo datan de 1987. Desde ese año, las *Escenas* dirigidas por Guimet van logrando reconocimiento, tanto en el orden provincial como en el nacional. A tal punto, que la colocan –sobre todo a su director- en un lugar de referencia en el país para las celebraciones pascuales, sumado al creciente interés turístico ¹⁰. Al mismo tiempo, el texto dramático original iba siendo progresivamente reelaborado por el director Guimet, aun bajo la mirada aprobatoria de Actis (Leguizamón, R., 2009). Primero, le agrega el ‘Guión’ a su cargo (1989-1992), luego, se transforma en ‘Versión Libre’ (1993 en adelante), con el consiguiente registro y cobro de derechos de autor en Argentores. Paralelamente, en el contexto de la reforma del estado durante la presidencia de Menem (1989-1999), el proceso de las privatizaciones y el severo ajuste de las transferencias de fondos a las provincias, se creó la Fundación Actores y Colaboradores de Semana Santa (1992). Una entidad de bien público con autonomía del municipio y destinada, básicamente, a la organización y difusión del espectáculo artístico cultural *Escenas de la Redención*. La Fundación original estuvo integrada por un grupo de actores, músicos y técnicos relevantes de las antiguas *Estampas* representadas en el cerro, también, por el dinámico director y algunos actores de las *Escenas* de los ochenta, entre otros¹¹. La nueva entidad, que apareció en el programa de mano como ‘Productor’ del drama, empezó a actuar como órgano de selección y de fiscalización de los diversos intereses – ideológicos y materiales- involucrados en el espectáculo.

Algunos de los temas debatidos largamente en las reuniones de Comisión Directiva –con claras evidencias de desacuerdos- remitieron, en primer lugar, al respeto que debía la dramatización al mensaje evangelizador que emanaba del texto original; en segundo término, a las limitaciones que debían hacerse a la

¹⁰ Es declarado de Interés Nacional, por la Secretaría de Turismo de la Nación. ‘Semana Santa en Tandil’, Resol. N° 112, 9-04-1987; de Interés Provincial, por la H. C. de Diputados de la Prov. Bs.As; de Interés Municipal, Resol 5556/91; de Interés Cultural Nacional, por el Honorable Senado de la Nación, 9-04-94. Es galardonado con el premio Santa Clara de Asís, Premiado con Destacados ‘94 de Tandil, Bendición Papal de su Santidad. Desde 1994 en adelante figura en el folleto: Anfiteatro Martín Fierro, Tandil, Buenos Aires, Argentina.

¹¹ ‘Fundación Actores y Colaboradores de Semana Santa de Tandil. Constitución. Estatuto’. Tandil, 6-08-1991. Comisión Directiva: J.L. Lanza (Presidente), R. Chialva (Vicepresidente), B. Moroder (Secretario), M. Rojo (Prosecretaria), L. Alonso (Tesorero), C. Scolz (Protesorero), J.M. Guimet (Asesor Artístico), L. Cicopiedi (Vocal), S. Conforti (Sindico Titular), A. Palacio (Vocal), J. de Galván (Sindico Suplente).

fuerte impronta audiovisual propuesta por Guimet; finalmente, al sostenido avance del director sobre las decisiones estéticas, el libreto, y el creciente rédito obtenido, tanto simbólico como material (Lanza, J., 2009; Leguizamón, R., 2009). En rigor, ante el paulatino declive del cura Actis, el colectivo 'Fundación' se convertía en la depositaria de la autoridad simbólica de las *Escenas*. El fallecimiento del cura Actis, en 1995, además de los homenajes que suscitó en el pueblo ¹², llevó a primer plano las desavenencias entre los miembros de la entidad recientemente creada. Al poco tiempo, se produjo el alejamiento del director y fue abierto un llamado a concurso para la dirección del ciclo artístico 1996. Entre los candidatos presentados, fue elegido un joven director tandilense, con formación teórica y práctica en teatro y una experiencia bien conocida.

Marcelo Islas y la rebelión de la subjetividad

Marcelo Islas se destaca como un activo actor social tandilense. Desde los ochenta participó en los primeros talleres de actuación del Teatro Universitario, a su vez, intervino en la actividad teatral sin limitarse a un rol particular o restrictivo. Actuó, fue asistente técnico, asistente de dirección; seguidamente, cursó la carrera de Teatro en la UNCPBA (1987-1993), de la que fue docente de Interpretación y de Dirección Teatral. De esta manera, afianzó sus conocimientos del sistema pedagógico de Stanislavski, también de los presupuestos fundamentales del teatro épico brechtiano. Islas continuó haciendo estudios de posgrado en la Sala Beckett de Barcelona (1993), realizó una Maestría en Artes con mención en Dirección Teatral en la Universidad de Chile (1998), y un Doctorado en la Universidad de Valencia (1998-1999). Ávido lector de literatura, dramaturgia contemporánea, teoría teatral, filosofía y los clásicos, escribió numerosos textos y guiones, hizo adaptaciones, dictó cursos en la Escuela Municipal de Teatro, en talleres de la tercera edad, en centros culturales barriales, entre otros. Las premisas básicas sobre las que trabaja Islas se asientan en la idea *artaudiana* del director de escena como 'el creador sustancial del espectáculo', no sólo el ilustrador de un texto dramático. Entiende el teatro como 'un acto en el que el hombre se *compromete* en su integridad', admite entre sus signos – símbolos todas las formas expresivas humanas, capaces de ser percibidas por vía sensorial, orgánica, mental o inconsciente. En Islas la idea de 'director integral'

¹² 'El cura del pueblo', *Nueva Era*, Tandil, 22-03-1995, pp.10 y 11.

implica la indagación profunda en los múltiples contextos, poéticos, históricos y sociales, filosóficos, en que se inserta la obra que quiere dirigir. Ese es el primer paso para establecer el posterior trabajo con el equipo de creadores, actores, escenógrafos, vestuaristas, también con el público. Le resulta además de vital importancia el aspecto visual del teatro, de ahí el necesario conocimiento de las artes plásticas; articula con la música, el ritmo y los silencios son otros elementos claves que tiene en cuenta a la hora de diseñar los espectáculos. Todos ellos juegan un rol primordial como el trabajo del actor. En la poética directorial de Marcelo Islas, compleja, heterogénea, por momentos cíclica y, al mismo tiempo, rizomática, encontramos por lo menos dos etapas. Una primera, con rasgos de la 'segunda modernidad' tomando procedimientos del absurdo europeo y la neovanguardia absurdista. Trabaja desde lo semántico con presupuestos tomados del existencialismo sartreano; 'señala la decadencia, la alienación y la desintegración tanto textual como ideológica' (O. Pellettieri, 2003). Estas ideas aparecen en las puestas *A puerta cerrada* (Jean Paul Sartre) y *Las geografías de Delia* (Julio Varela) en 1989, *La voz humana* (Jean Cocteau), *Las cosas se hacen de a Dos* (Julio Varela), *Trescientos millones* (Roberto Arlt) en 1990; *La casa de Bernarda Alba* (Federico García Lorca), *Historias para ser contadas* (Osvaldo Dragún) en 1991; *El humillado* (Roberto Arlt), *El canto del cisne* (Anton Chéjov), *La espera trágica* (Eduardo Pavlovsky) en 1992; *Frágil como la dicha* (Marcelo Islas), *Las criadas* (Jean Genet), *LOS* (Adapt. *El nuevo inquilino*, Eugene Ionesco) en 1993; *Danza macabra* (August Strindberg) en 1994. Una segunda etapa, de intertexto postmoderno, en la variante 'teatro de desintegración' (Pellettieri, O., 1998). Islas realiza una recepción productiva de autores como Heiner Müller, Gilles Deleuze, Félix Guattari, otros; también se apropia, en continuidad estético-ideológica del absurdo, de lo abstracto del lenguaje teatral y de la disolución del personaje como ente psicológico, sin pretensión de demostrar nada. El sentido del texto -aquí absolutamente a-referencial- lo debe aportar el espectador. El personaje solo 'dice' el discurso, está reconstruido y psicológicamente desintegrado. Islas, igual que muchos teatristas porteños del fin de siglo, practica una 'estética del nihilismo', cuestiona la historia como relato verdadero, adhiere a la práctica de la rememoración y, a su vez, se asocia ambiguamente al mundo de la técnica moderna. (Gianni Vattimo, 1998). Las puestas de este período poético son *Lamaquinahamlet* (Heiner Müller) en 1994; *Historias interiores* (Julio Varela), *Decir sí* (Griselda Gambaro) en 1995; *Final de partida* (Samuel Beckett), *Solodos*

(Marcelo Islas) en 1997; *Sentidos* (Rodrigo García, Marcelo Islas) en 1998; *Gurka (frío como el agua, seco)* (Vicente Zito Lema) en 1999; *La casa de Bernarda Alba* (F. García Lorca) en 2000; *En seco* (Alejandro Robino), *La tortita* (M. Islas), *La zapatera prodigiosa* (F. García Lorca) en 2001.

Las Estampas de Semana Santa

Para el estudio de la puesta en escena de *Las Estampas de Semana Santa* dirigidas por Marcelo Islas como 'reconstrucción histórica' (Pavis, P., 2000) consideramos los diversos documentos (gacetillas, programas de mano, guiones inéditos del texto dramático además de entrevistas a varios de los actores sociales) que nos permitieron estudiar el proceso de producción, de la puesta en escena y de las críticas posteriores. En relación al texto dramático, Islas utilizó una 'adaptación textual' escrita por un integrante de la Fundación ¹³, 'para evitar posibles inconvenientes de orden legal', en referencia a la versión registrada por Guimet en Argentores (*El Eco de Tandil*, 3-04-1996, p. 13). La idea fue 'volver a las fuentes' del escrito original del cura Actis, cedido a la Fundación en 1993 ¹⁴. Dicha adaptación textual consistió en la reelaboración de algunas escenas y un cambio de título para el espectáculo que volvió a denominarse *Estampas*, como en la época de Ferrerese. El texto se dividió en dos actos de ocho estampas cada uno. A la modificación del texto, le siguió una nueva grabación de voces.

En cuanto a la puesta en escena, Islas se propuso ofrecer 'un espectáculo diferente', sin modificar el mensaje evangélico. Con tal objetivo inició, con su equipo de trabajo, una profunda investigación previa sobre la figura de Jesús. La idea fue brindar 'un Cristo humano', sensible a la ternura de los niños, también vulnerable, con miedo a la entrega y al dolor de la crucifixión. La indagación incluyó el aspecto médico de este último asunto, el proceso de sufrimiento hasta la muerte, por ahogo, en la cruz. El Jesús humano que pensó el director no debía situarse 'allá arriba' sino mostrarse 'como hombre', cercano a la gente. (M. Plachesi, 2009). Islas mantuvo a la mayor parte de los actores que venían trabajando desde hacía tiempo en el espectáculo, algunos con quince o veinte años de antigüedad. Aunque el cambio lo propuso en el modo de actuación, darle

¹³ Se trata de Bernardo Moroder, Director Coro Universitario Tandil. También fue el responsable de la banda sonora, el ensamble de la música y las voces.

¹⁴ Actuación Notarial ANN4659243, N° 142, Cesión y Transferencia de Acciones y Derechos de Autor de Actis Luis Pedro Juan a Fundación Actores y Colaboradores de Semana Santa de Tandil, 1993.

intensidad a la expresión dramática para reemplazar el gesto como única herramienta expresiva. Debido a que los actores accionaban y reaccionaban de acuerdo a una banda de sonido preestablecida, la pretensión del director fue 'dotar de mayor verosimilitud a la situación', en conjunto con la banda sonora (Islas, M., 2009).

Insistió con los principales intérpretes en la necesidad de compenetrarse interiormente con el personaje, en este sentido indicó 'si no hay entrega total, el público lo capta, lo percibe' ¹⁵.

Como señalamos arriba, la necesidad de grabar un nuevo texto derivó en la inclusión de nuevas voces. En este sentido, el director marcó las diferencias con el 'tono neutro, sin grandes matices' de las puestas anteriores. Para eso trabajó intensamente con el actor que puso la voz de Jesús ¹⁶, con la intención de otorgarle 'más humanidad', mayor expresividad al personaje. A posteriori, Islas se ocupó de mantener la necesaria correspondencia entre la gestualidad actoral y las voces grabadas. Otra de las modificaciones que propuso tuvo que ver con el espacio escénico. Así, el escenario natural del Anfiteatro fue ampliado para incorporar un terraplén inferior, a manera de un proscenio, bien cerca del público. La iluminación fue un elemento destacado en la puesta, se puso una red de luces en el piso para guiar a los actores, se trabajó con un potente cañón seguidor, spots fijos y luces de colores magenta, rojo, azul, amarillo. En todo momento, se buscó destacar la expresión natural – de ternura, de alegría, de sufrimiento- de los rostros, prácticamente sin maquillaje. La luz dirigida desde abajo, bien sectorizada, bien expresionista, acentuó el dramatismo. El *tempo* fue cuidadoso, pausado entre estampa y estampa, llevado por el encendido y el apagado de los spots individuales, acompañado por música clásica. En suma, creó climas particulares entre las situaciones individuales y las colectivas que, a su vez, en permanente movimiento escénico desafiaron la atención del público. La última escena fue una de las más controvertidas de la puesta, aunque no la única. Tal como les indicó el director, hacia el final, mientras Cristo se elevaba, la voz del relator –junto con la música- iba llevando al público con las últimas palabras de Jesús, los apóstoles bajaron hacia las gradas y 'tocaron a la gente'; ese fue el

¹⁵ 'Yo traté de vivirlo. A punto tal que no quise una cruz de tergopol, y me hice hacer una de madera que pesó 70 kg, ... entonces el esfuerzo en el Vía Crucis no era fingido, lo sentía', (Lanza, J., 2009)

¹⁶ Augusto Galeota (1938-2003) Prestigioso actor, director, escritor y docente.

remate. La idea subyacente de que los apóstoles no sólo portaron la palabra de Jesús, también, fueron quienes construyeron la Iglesia posterior, tuvo sus repercusiones (*El Eco de Tandil*, op. cit.).

En suma, se trató de un trabajo de puesta que desde lo textual y de la selección de los actores no realizó profundas modificaciones. En este sentido, el mensaje evangelizador, aunque 'bien humanizado' estuvo garantizado. Empero, el énfasis puesto en el modo de actuación, sumado al acento en la 'naturalidad anti ilusionista' de algunas escenas (La Oración en el Huerto, la flagelación, el extenso Vía Crucis, Sobre la Cruz, la víctima), la voz 'humana' de Cristo, la bajada de los apóstoles hacia el público, acompañados estos elementos, por el acercamiento del espacio escénico y la iluminación expresionista, marcaron las diferencias. Con la puesta, Islas alcanzó la 'nueva naturalidad' que pretendió desde el comienzo.

La reacción de los medios radiales y escritos locales se manifestó desde la designación del nuevo director. Las fuertes críticas se dirigieron hacia su persona, a su pensamiento, lo tildaron de ateo, bien alejado del mensaje cristiano. También los comentarios se dirigieron hacia su propuesta estética. Se centraron en 'la voz metálica', 'madura' de Jesús, al tono de 'persona mayor' que daba el actor para doblar a una persona de treinta años. También, criticaron la excesiva crueldad de algunas escenas y el acercamiento de los apóstoles (Lanza, J., Leguizamón, R., Plachesi, M., 2009).

Algunos comentarios finales

A los pocos meses, Islas dejó la dirección del espectáculo sacro. Nos interesa señalar que, al año siguiente, la Fundación Actores y Colaboradores de Semana Santa convocó a elecciones para designar una nueva Comisión Directiva. En la ocasión, triunfó la lista que acompañó a Guimet y sus colaboradores, por tanto, la dramatización de Semana Santa de 1997 volvió a los carriles anteriores durante varios años más¹⁷.

Como señalamos al comienzo, las *Estampas* de Islas fueron interpretadas como una suerte de 'amenaza' a una tradición inventada largos años atrás, y reproducida extensamente por sucesivos directores, bajo la mirada atenta del

¹⁷ En la Semana Santa de 2005 fueron puestas en escena dos dramatizaciones de la Pasión. Una, denominada 'Jesús el Nazareno' a cargo del municipio, que volvió a hacerse cargo del espectáculo. Otra, la tradicional 'Escenas de la Redención', dirigida por Guimet, a cargo de la Fundación Actores y Colaboradores de Semana Santa en Tandil.

cura de la parroquia. La puesta, sin duda, marcó un quiebre estético en relación con la perspectiva medieval y audiovisual de sus antecesoras. Para nosotras, el estudio de este 'intento subversivo', por una parte, nos remitió a pensarlo dentro de un proceso de 'adaptaciones' que la tradición debe considerar frente a las nuevas situaciones originadas por los cambios históricos y sociales. De ahí, la importancia de su vinculación con la multiplicidad de contextos en que se inserta. Por otro lado, si lo pensamos como patrimonio cultural, el análisis debe centrarse en la dinámica de ese espacio de conflicto, ideológico y material, entre los diferentes grupos y sectores sociales. Pues, a través de la puesta de Islas, lo que se planteó en la escena comunitaria fue una disputa por la autoridad simbólica del espectáculo, entre los mismos actores sociales que lo sostuvieron durante años, al mismo tiempo, un debate entre quienes se consideraron forjadores –aunque en parte- de la historia cultural tandilense.

FUENTES CONSULTADAS:

El Eco de Tandil, 1995, 1996, 1997.
Nueva Era, 1995, 1996, 1997.
Escenas de la Redención, Programas de mano, 1980 – 1999.
Estampas de Semana Santa, Programas de mano, 1996.

MATERIAL GRÁFICO Y AUDIOVISUAL:

Fotografías del archivo personal, Mónica Plachesi.
Escenas de la redención. Video, 1995, Tandil.

ENTREVISTAS

José María Guimet, Marcelo Islas, José Luis Lanza, Roberto Leguizamón, Mónica Plachesi.

BIBLIOGRAFÍA:

BACZKO, Bronislav, *Los imaginarios sociales, Memorias y esperanzas colectivas*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1991.
BOURDIEU, Pierre, *Cosas dichas*, Barcelona, Gedisa, 1988.
BOURDIEU, Pierre, *Sociología y cultura*, México, Grijalbo, 1990
BOURDIEU, Pierre, *Intelectuales, política y poder*, Buenos Aires, Eudeba, 1999.
GARCÍA CANCLINI, Néstor, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Buenos Aires, Sudamericana, 1992.
GARCIA Canclini, Néstor, *Imaginarios urbanos*, Buenos Aires, Eudeba, 1999.

- GERCHUNOFF, Pablo y TORRE, Juan Carlos, 'La política de liberalización económica en la administración de Menem', en *Desarrollo Económico*, Vol. 36, N° 143, Buenos Aires, octubre – diciembre, 1996.
- HOBBSBAWM Eric y RANGER Terence (edited), *The invention of tradition*, Cambridge, University Press, 1989.
- IRIONDO, Liliana, Dramatización sacra y celebraciones públicas en la Semana Santa en Tandil (1943 – 1955), Facultad de Ciencias humanas, UNCPBA, 2006. Inédito.
- IRIONDO, Liliana "Lo universal desde la perspectiva de la aldea. A puerta cerrada y La geografía de Delia por Marcelo Islas". Ponencia presentada en XVI Congreso Internacional de Teatro Iberoamericano y Argentino, Buenos Aires, 2007.
- IRIONDO, Liliana, "José María Guimet: renovaciones en el teatro oficial", *La Escalera*, N°18, Facultad de Arte, UNCPBA, 2008.
- IRIONDO, L. FUENTES, Teresita M.V, 'Historia del teatro en Tandil', en PELLETTIERI, Osvaldo, Historia del teatro argentino en las provincias. Galerna, Instituto Nacional del Teatro. Volumen I y II, 2005 y 2007.
- IRIONDO, L. FUENTES, Teresita M.V. 2008 'Historia del teatro en Tandil', en PELLETTIERI, Osvaldo, *Historia del teatro argentino en las provincias*. INT. Vol. III. , 2008. En prensa
- ISLAS, MARCELO, *El silencio y la palabra como máscaras del vacío. La puesta en escena de Solo dos*. Tesis de Maestría en Artes, Mención en Dirección Teatral. Santiago de Chile. Mimeo, 1998.
- ISLAS, MARCELO, *Sentidos*. Tandil. Mimeo, 1998.
- ISLAS, MARCELO "Sentidos: la memoria mujer en escena". Ponencia presentada en *V Encuentro de Teatro*, Valparaiso. Facultad de Artes, Universidad de Playa Ancha, 1999.
- MASSIP, Francesc, *El teatro medieval. Voz de la divinidad, cuerpo de histrión*. Barcelona, Montesinos, 1992.
- MONS, Alain, *La metáfora social. Imagen, territorio, comunicación*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1994.
- PELLETTIERI, Osvaldo (Director) *Historia del teatro argentino en Buenos Aires*. Buenos Aires, Galerna – UBA. Volúmenes V, II, IV, 2001, 2002, 2003.
- PAVIS, Patrice, *El análisis de los espectáculos*. Barcelona, Paidós, 2000.
- REVEL, Jacques, 'Microanálisis y construcción de lo social', *Entrepasados*, Año 5, N° 10, Buenos Aires, 1996.
- ROMERO, Luis A., *Breve historia contemporánea de la Argentina*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2001.