

ISBN 978-950-33-1635-1

Edición de  
**PAULA ANSALDO**  
**FWALA-LO MARIN**  
**LETICIA PAZ SENA**  
**EUGENIO SCHCOLNICOV**

# **Perspectivas sobre la dirección teatral:** teoría, historia y pensamiento escénico



# Perspectivas sobre la dirección teatral: teoría, historia y pensamiento escénico

Edición de

Paula Ansaldo  
Fwala-lo Marin  
Leticia Paz Sena  
Eugenio Schcolnicov

Colecciones  
del CIFFyH 

Perspectivas sobre la dirección teatral : teoría, historia y pensamiento escénico  
Josué Elí Almanza... [et al.] ; compilación de Paula Ansaldo; Leticia Paz Sena.  
- 1a ed. - Córdoba : Universidad Nacional de Córdoba. Facultad de Filosofía y  
Humanidades, 2021.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-950-33-1635-1

1. Teatro. 2. Ciencias Sociales. 3. Crítica Cultural. I. Almanza, Josué Elí. II. Ansaldo, Paula, comp. III. Paz Sena, Leticia, comp.

CDD 792.0233

Publicado por

Editorial de la Facultad de Filosofía y Humanidades - UNC

Córdoba - Argentina

1º Edición



Área de

**Publicaciones**

Diseño de portadas: Manuel Coll

Diagramación: María Bella



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons  
Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional.



## La dirección de Aderbal Freire-Filho: entre culturas, historias y palabras, hacer un teatro del presente

Casandra Boldor\*

Aderbal Freire-Filho es conocido como fundador del *Gremio Dramático Brasileiro* en 1973 y del *Centro de Demolição y Construcción del Espectáculo* (CDCE) en 1989, tanto como por su gran variedad de proyectos teatrales. El director brasileño se distingue por la particularidad del trabajo enfocado en el actor como agente principal del lenguaje y en la transmisión de las ideas del texto dramático, pero también como un artista en búsqueda constante de nuevas formas de teatralidad y escenografía. Participa en varios festivales en Uruguay, Colombia y otros países de América Latina, donde gana diversos premios. En sus experiencias en los otros países, pone un especial atención a las aproximaciones del teatro brasileño y el de los países visitados. Es también reconocido por privilegiar los autores latinoamericanos, por el análisis atento de los textos y el trabajo creador en forma conjunta con los actores -aspectos que influyen en la realización de la particularidad de cada espectáculo-. A lo largo de su carrera, experimenta con varios lenguajes y proyectos escénicos. El proceso creador para él, constituye una instancia de cuestionamiento del proceso mismo y del aprendizaje personal.

Proponemos compartir nuestra investigación, donde se presentan detalles de su visión sobre el teatro y características de su proceso creador a través de entrevistas y testimonios. En la segunda parte nos acercaremos al espectáculo *La palabra progreso en boca de mi madre sonaba tremendamente falsa*, texto del dramaturgo rumano-francés Matei Visniec, montado por Aderbal Freire-Filho, junto con el elenco del *Teatro El Galpón* de Montevideo, en la temporada 2018.

### Pasaje por la biografía artística

Aderbal Freire-Filho se destaca en una gran variedad de proyectos tanto de televisión, pedagógicas, pero además teatrales. En la década de los

\* Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Udelar  
casandraboldor@gmail.com

ochenta, experimenta con el teatro de calle, con unos montajes interesantes y adaptaciones de Machado de Assis y Carlos Drummond de Andrade. En 1981 hace un montaje de Oduvaldo Vianna Filho con jóvenes actores, que es considerada por la crítica como una nueva y fértil etapa en su carrera, marcada por un equilibrio entre experimentación, exposición clara y un buen manejo del humor. En 1985, junto con el elenco de la Comedia Nacional de Montevideo, realiza el montaje de *Mefisto*, realizando su primer trabajo con un elenco de este país. A finales de los ochenta, retoma un proyecto soñado, el de construir una compañía teatral en el viejo *Teatro Glauco Gill*, que se encontraba desactivado y en ruinas. Es en este contexto, en 1990, que estrena uno de sus mejores espectáculos *Mulher Carioca aos 22 Anos*, con el *Centro de Demolição y Construcción del Espectáculo*. Dicho trabajo constituye una mezcla de teatro épico y otros géneros dramáticos con un lenguaje innovador. El éxito de este espectáculo le vale el Premio Shell del año y puede ser considerado uno de los factores de estímulo a la serie de espectáculos que presentó en los años siguientes de la década. Lamentablemente, unos pocos años después, el grupo es expulsado de su espacio, pero el director encuentra la opción del *Teatro Carlos Gomes*, hacia el que será seguido por los actores y donde inicia otra serie de espectáculos y eventos teatrales.

En 1995 pone en escena versiones adaptadas de Luis Alberto de Abreu, Jean-Paul Sartre y Alexandre Dumas. Después de dirigir *El cartero y un poeta*, de Antonio Skármeta, sobre Pablo Neruda, llega a trabajar con artistas internacionales. Pero su actividad no se limita solo a la dirección de teatro, sino que también se involucra en una variedad de proyectos como trabajos con distintos grupos de teatro y en la dirección de alumnos de escuelas de teatro, así como experiencias de enseñanza a nivel universitario. Es un gran promotor de los autores brasileños y latinoamericanos, pone mucho peso en el análisis atento de los textos y, además de su posición en el proceso creador de cada espectáculo en particular, cree en la importancia del trabajo en forma conjunta con los actores. Siempre le gustó experimentar con varios lenguajes y proyectos escénicos, disfrutando del proceso creador como actividad de cuestionamiento y aprendizaje permanente (Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras, 2018).

Como director Aderbal Freire-Filho tiene una relación especial reconocida con Uruguay, con la Comedia Nacional y además con el Teatro El Galpón desde los años 80. Entre Freire-Filho y el mundo teatral monte-

videano tuvieron lugar hasta hoy distintos espectáculos y colaboraciones. Más recientemente, en 2017 estrenó con el mismo *Teatro El Galpón*, la obra *Incendios*, del autor libanés Wajdi Mouawad, a la que siguió *La palabra progreso en boca de mi madre sonaba tremendamente falsa* de Matei Visniec y en 2019, un proyecto dedicado a los 70 años de *Teatro El Galpón* con un homenaje al escritor y periodista uruguayo Eduardo Galeano.

## Visión sobre el teatro y características de su proceso creador

En abril de 1986 Aderbal Freire-Filho es invitado especialmente a Montevideo para realizar un Seminario para Directores. Una gran personalidad del mundo teatral y de radio uruguayo, Rubén Castillo, quien fue el que introdujo al director a la escena montevideana, aprovecha la ocasión para realizar una entrevista más larga, más relajada, que se transformó en el libro *Conversaciones con un director de teatro*.

Logramos encontrar el libro y descubrimos desde su apertura la naturaleza de un director humano, modesto, profundo, que ha aprendido de su experiencia que el teatro es como parte de su manera de ser, que es alrededor del diálogo: “Conversar es una manera de estudiar, de hacer reflexiones, de pensar en voz alta, de rehacer conocimientos; uno piensa que tiene cosas fijas, pero la mejor manera de conocer, de descubrir, es dialogar” (Castillo, 1986, p. 12). Su compañero de conversación –de diálogo– le propone hablar en portugués si le viene más cómodo, pero el director muestra una apertura en la cual nos parece que se basa su capacidad de trabajar por lo menos en dos culturas, de estar, de caminar entre ellas y de crear de dentro de ese lugar:

Este idioma mezclado es mi idioma ahora, el que hablo después de tres meses. Yo creo que lo que podría pasar hablando en portugués sería sentirme raro, con esta mezcla quizás esté más cómodo. No es lo mismo por supuesto tres meses que 44 años. Pero me diste esa libertad y por algo no empecé por usarla. Intenté hablar con los actores en portugués alguna vez que me pareció que no habían entendido bien mi “español” y teníamos más dificultades. (Castillo, 1986, p. 12)

Además del diálogo, de la conversación, el teatro es para Freire-Filho el arte que se centra en el hombre, en su imaginación y en su capacidad de crear otros mundos. A diferencia del cine, que se basa en la tecnología, al

teatro le son suficientes pocos y pobres recursos. Por otro lado, a diferencia de la literatura, el teatro, a través de sus medios de manipulación de la imaginación, de los actores, de los símbolos etc., logra provocar muchos de los sentidos y conmover de manera particular al espectador (Castillo, 1986). En una entrevista más reciente argumenta que el teatro es un arte del futuro, uno que existió desde siempre y que después de la desaparición del cine, de las series, vamos a seguir teniendo el teatro. Además de su no transitoriedad, el teatro es un arte que está completamente vivo, actual, que desarrolla poéticas escénicas nuevas todos los días, que explora con todos los posibles recursos y que va acompañando la humanidad (Clara, 2018). Así como en el centro del teatro se encuentra el hombre, el tipo de teatro que considera promover es justo el que cuestiona al hombre mismo, a la humanidad, es decir, el teatro que habla sobre nosotros. Por otro lado, insiste sobre el rol social que el teatro ocupa en la sociedad. En una época de tanto entretenimiento, el teatro tiene que ser algo más que eso, nos dice él (Clara, 2018).

Como sabemos, el lugar del director es bastante debatido generalmente, pero este director viene con una visión, podríamos decir, no muy común, y habla sobre la invisibilidad de este rol. Que no esté muy clara su presencia en el espectáculo, sostiene él, es quizás mejor. Se ve como un lector y como traductor de un texto, que después lleva ese mismo texto a compartir con otros lectores: los actores, los escenógrafos, vestuaristas y, por último, con los músicos. Juntos encuentran cómo acercar el texto al espectador de manera más potente, de agregarle al texto más expresividad. Él dice: “el director no quiere estar contra el autor, porque su función de traductor es dar al texto todos los recursos del escenario, ni usurpa el teatro al actor, porque redescubre el escenario para el actor” (Castillo, 1986, p. 24). ¿Cómo logra él encarnar ese rol, del traductor? ¿Qué implica su dirección?, son preguntas que tratamos de explorar.

En ocasión de una entrevista realizada por la revista Socio Espectacular, se le pregunta sobre su metodología de trabajo. Él confiesa que en los principios de su actividad como director, el proceso de traslado a escena y de trabajo con los actores era mucho más extenso de lo que es hoy en día. Al mismo tiempo, él cuenta del gran placer que se toma del trabajo de dirección, que le gusta experimentar, pero sin alejarse demasiado del texto. Otro aspecto muy interesante que cuenta de su proceso creador es el de las etapas iniciales: el descubrimiento de la coreografía para cada escena,



cómo se mueven los personajes, el universo de la historia, los símbolos, esta etapa siendo anterior y la base de la idea escenográfica:

Quizás un método sea, primero, tratar de descubrir cada escena y buscar una traducción coreográfica a esa escena. Eso me importa muchísimo: cómo se mueven. Porque no está la escenografía como en el cine, en *Incendios*, por ejemplo, no está el ómnibus, no está la casa de uno, no está la aldea tal o cual, no está la carretera, no está nada... Tengo que construir la escena en la imaginación del espectador, y si el actor está libre, ahí suelto, para mí, con esa falsa libertad, no va a decir dónde está; por eso la coreografía le va a ayudar a decir dónde y cómo está; puse una bicicleta para que parezca más joven, para que esté ahí en su aldea. Entonces esa coreografía es lo primero que trato de hacer para buscar cómo, e incluso me lleva a una escenografía. Bueno, esa coreografía me importa, porque así reconstruyo coreográficamente, escénicamente, poéticamente... hablo de la poética de la escena, lo que está en el texto. (Mantero y Vidal, 2018)

Toda esta etapa se desarrolla dentro de lo que le gusta llamar *atelier*. Es durante los procesos de ensayo que se juntan la traducción del texto, las ideas coreográficas y de puesta, con el diálogo con los actores y los otros artistas. Los ensayos dentro del espacio de *atelier* representan la exploración en conjunto de la expresión de la obra. En este conjunto, a él le corresponde más el rol de facilitador, podríamos decir, además en lo que implica el trabajo de relación con las palabras (Mantero y Vidal, 2018).

La palabra es esencial. En la lectura y en la escritura se trabaja de una manera y para el teatro, de otra. Es la palabra que toma realidad y para que esto sea posible, para que exprese la vida, necesita de un trabajo particular de parte del actor:

Lo que trato de hacer es eso, que los actores vayan más allá de las palabras, no solo para que las palabras se tornen más claras, y su sentido mejor conocido, sino también para que salgan de un error, que es muy común en algunos teatros, que es el de un actor que repite lo que dijo el director. Quizás la cuestión más importante para el actor sea olvidar que ya sabía ese texto, que ya sabía esa letra, lo más importante es eso. Es terrible porque cuando habla en ese momento es como que esa situación, y la acción que la mueve, deben llevarlo a decir esas cosas. Claro, naturalmente, él ya sabe qué cosas va a decir; pero tiene que olvidar [...] que sabe su letra, y descubrirla en el momento. (Mantero y Vidal, 2018)

Además de apropiarse del texto y de la historia, el actor tiene que encontrar la manera de salir de sus hábitos de actuar la emoción o la palabra: “hay que actuar la acción –no “palabrar” la palabra, ni “emocionar” la emoción–” (Mantero y Vidal, 2018). Por otro lado, los actores tienen que aprender a ser presentes. En realidad, lo que dice Freire-Filho es que “los actores tienen que desaprender, para hacerse presentes” (Mantero y Vidal, 2018). Ser presente es lo más importante para un actor. Eso implica que al hacer una obra de Chejov, por ejemplo, no está contando una historia de Rusia de principio de siglo XX, como actor se está viviendo en el presente (Mantero y Vidal, 2018). Vamos a ver cómo explora el director un texto en el cual la palabra “palabra” se encuentra justo en el título y que, además, tiene un problema, suena falsa.

## Teatro El Galpón

La obra *La palabra progreso en boca de mi madre sonaba tremendamente falsa* es la primera representación del dramaturgo rumano Matei Visniec en ser conocida por el público uruguayo. El *Teatro El Galpón* es uno de los pioneros del teatro independiente en Uruguay. Se fundó en 1949, durante un gran período de bienestar económico del país, lo cual se reflejó en la apertura y la multitud de proyectos culturales, a los que el público contribuyó de forma decisiva. Pero la historia de este grupo se torna tormentosa durante la dictadura entre 1976 y 1984, periodo en el cual permanece cerrado. El grupo artístico se divide entre los que se van al exilio a México y los que pudieron quedarse en el mundo teatral del país; pero todos siguen haciendo y luchando por el tipo de teatro en el cual creen. El espacio físico y los recursos de este teatro, ocupan un lugar especial en su historia; ha actuado en tres salas distintas y la habilitación de todas fue lograda principalmente gracias a la relación especial entre los artistas y su público. Actualmente, el Teatro El Galpón es uno de los teatros montevideanos más activos y apreciados tanto a nivel local como internacional.

## La obra y la puesta en escena en Montevideo

El texto *La palabra progreso en boca de mi madre sonaba tremendamente falsa* nos pone en un contexto este-europeo, balcánico y tiene dos versiones escritas por el autor: en rumano y en francés. En Montevideo fue traduci-

do del francés al español por la uruguaya Laura Pouso, representado por actores uruguayos, bajo la dirección del brasileño Aderbal Freire-Filho. Consideramos que todos estos cruces de culturas enriquecen la puesta en escena y el espectáculo en esta versión.

Como el propio autor señala en el prefacio de su texto en rumano, la obra tiene como tema la imposibilidad del duelo a partir de la guerra, así como el nacimiento de un capitalismo salvaje sobre las ruinas del comunismo. A su vez, el director nos indica la actualidad y la universalidad de los personajes, de las situaciones y de la crisis de la humanidad de nuestro tiempo. El contexto geográfico, histórico y social al que nos acerca la obra parece difícil de ubicar, uno que parece difícil poner en la categoría ficción por su fuerte conexión con la realidad histórica. Nos lleva a un lugar del mundo geográficamente complejo y cargado históricamente, trágico y doloroso socialmente. En nuestro trabajo, vamos a dedicar también una parte a estos detalles, siendo una etapa importante en el enfoque de nuestra investigación. La obra nos hace conocer a una pareja de refugiados que regresan a su pueblo después del final de una guerra. A su regreso, encuentran su casa y pueblo arruinados. Sus vidas se dividen entre la reconstrucción de la casa medio quemada y la búsqueda de los restos de su hijo muerto en la guerra. No solo las casas están en ruinas, sino que también las personas que viven en ellas: algunos hundidos en la desesperación y otros en la complicidad con una comercialización sin límites. En este contexto aparece también, en forma grotesca, la hija de dicha pareja que ejerce la prostitución en los países de Europa Occidental. Una extraña mezcla, muy sutilmente construida por el autor y excepcionalmente puesta en escena. En esta historia, hay un fuerte elemento de misterio, por un lado, a través de la presencia del hijo muerto en la escena y su interacción con sus padres y por otro lado, una semi-ambigüedad espacio-temporal de la historia, sobre la que se pregunta en varias situaciones sin que aparezca una respuesta.

A continuación vamos a presentar algunas secciones de nuestra investigación sobre la puesta en escena por Aderbal Freire-Filho de este texto, a través de nuestras herramientas teóricas, dentro del análisis de espectáculos del “cruce de culturas”.

En su libro, *Le théâtre au croisement des cultures*, el teórico Patrice Pavis analiza la puesta en escena del teatro contemporáneo en un contexto intercultural. Nos aporta un esquema de deconstrucción de nuestro objeto

de estudio. Este esquema lo nombra, metafóricamente, el *reloj de arena*: en un polo tenemos la cultura de origen y en el otro la cultura de recepción. Entre estos dos polos se encuentran varias capas de filtros que modelan el flujo de la arena, además de la desigualdad de los granos de arena en peso y en medida. Su método de trabajo quiere mostrar cómo la cultura receptiva mira y recibe la otra, la de origen, y que este proceso está guiado por una serie de operaciones teatrales y culturales. (Pavis, 1990). En esta parte de nuestro análisis descubrimos que el autor mismo, en ocasión de una conversación pública durante su visita a Montevideo a ver el espectáculo (18-19 de setiembre del 2018), confiesa haber sentido que tanto el director, como los actores, amaron el texto. Es importante mencionar que el espectáculo se desarrolló en español y que el autor no conoce el idioma. Logró reconocer su texto a través de la actuación. Además, admiró que el director encontró la metáfora en su texto, que logró transformar cada objeto y gesto en un símbolo para realizar una de las más bellas puestas en escena de uno de sus espectáculos. Otro detalle que le llamó la atención fue que su texto tuvo resonancia acá, hecho completamente inesperado y que le causó mucha alegría. Del otro lado, el director, en la misma conversación, cuenta de la satisfacción de hacer un espectáculo de un texto escrito por un autor en vida, que puede venir y reconocerse en ese espectáculo. Una alegría le causó también el haber encontrado un recurso que potencie el texto, que agregue al universo de la historia: como una mesa que toma varios roles durante el espectáculo y se transforma en el centro de la coreografía escénica, pero que en el texto no ocupaba más que el rol propiamente de una mesa en algunos momentos puntuales.

Una de las capas esenciales del “reloj de arena” es el trabajo actoral. Para tocar un poco este aspecto, en la conversación individual que tuvimos con la actriz Alicia Alfonso (el 29 de setiembre del 2020), quien realizó el rol de madre, se destacó el trabajo de investigación personal que hicieron cada actor y de los materiales que se compartían entre ellos, para poder acercarse de la parte del mundo de cual se cuenta esa historia, pero también de relacionarla con parte de la historia local y regional. En el cruce de la fascinación por el texto, por la propuesta del director y la motivación de ellos de contar una historia que también les pertenece, salió lo que la actriz aprecia como una de las últimas grandes puestas en el Teatro El Galpón. De hecho, la obra ganó al final del 2018 dos Premios

Florencio, ofrecidos por la Asociación de Críticos Teatrales de Uruguay, mejor dirección y mejor espectáculo.

En sus observaciones sobre la dinámica y los límites de la recepción intercultural (2004), Josette Féral menciona dos elementos esenciales que se emplean en el teatro en general, pero que en el caso del teatro intercultural son, quizás, más visibles. Primero sería el de las posibilidades del espectador de ser parte del acontecimiento: de sus lecturas, conocimientos, entendimientos que están relacionados con su recepción. En este sentido, podemos mencionar dos observaciones: primero, que el espectáculo no tuvo mucho éxito al público general, siendo apreciada como una obra muy buena, pero también, dura, pesada y difícil. Por otro lado, por el público de teatro fue evaluada como “esto es teatro”, como muestran también los premios mencionados. Estos detalles son interesantes de tener en cuenta en las evaluaciones de las propuestas programadas por Teatro El Galpón, como también sobre el público teatral de la capital de Uruguay. Otro elemento del cual habla Féral (2004) es del rol “seductor” del lenguaje en el funcionamiento del espectáculo. Este aspecto podemos decir que representaría también una de las capas-filtros de adaptación entre las dos culturas, que fue muy bien entendido por el equipo creado por el director y la traductora. Existe una traducción del texto en español, pero fue rechazada por el grupo y se optó por una nueva traducción del francés al español rioplatense-uruguayo.

En este punto de nuestra ponencia proponemos una sección de análisis semiológico de las elecciones y funcionamiento escenográfico de la escena 14. La escena se inicia con el padre excavando en la búsqueda de los restos del hijo muerto. El hijo le ofrece su ayuda. Acá interviene un fuerte aspecto del absurdo de la situación: el hijo muerto le habla al padre, quien lo puede escuchar y contestar. Existe un diálogo entre los dos mundos: el de los muertos y el de los vivos. En varias instancias durante la obra el hijo se dirige a los padres, o el padre al espíritu del hijo, pero es en esta escena que aparece un diálogo. Los dos personajes se encuentran bastante cerca uno del otro, pero al mismo tiempo parecen estar muy lejos: el hijo está sentado arriba de la mesa y el padre excavando al lado –un detalle que crea la sensación de la distancia a través de la diferencia de nivel–. Otro aspecto particular de la escena es que el pozo que está excavando el padre está representado por un círculo formado por unas sillas: el padre está adentro del círculo y para marcar el avance hacia la profundidad está empujando

las sillas –acá aparece una contradicción de sentidos de los niveles vertical y horizontal. En este aspecto escenográfico nos acordamos de la teoría de Tim Fitzpatrick de las configuraciones de núcleos semióticos dentro de un espectáculo (Mirza, 1990). En nuestro caso, hablamos de un ejemplo de antítesis diacrónica: los dos personajes ocupan dos espacios, dos mundos, distintos, pero al mismo tiempo, ellos dialogan. Como hemos mencionado anteriormente, la escena es representativa para la obra, tanto en el texto, mostrando un punto fuerte del cruce entre el mundo de los vivos y el de los muertos, como en las elecciones escenográficas por el uso múltiple de los objetos la mesa y las sillas. Con la ayuda de la mesa, en esta escena, se crea la separación de los niveles, de los mundos; además, por el balance de las piernas del hijo, nos podemos imaginar como un espíritu, flotando, desde arriba. Las sillas en círculo están usadas para crear la sensación del sentido opuesto, del pozo, de la tierra, hacia abajo.

Por último, vamos a compartir algunas notas sobre el ambiente sonoro, que ocupa un espacio para nada menor en este espectáculo. En su entrevista en el programa *Iceberg* en la radio clásica, el director habla sobre el rol de la música en el teatro, refiriéndose a la visión de Brecht, del que es un gran admirador, y dice: “me interesa muchísimo el tema de la música en el teatro. La música en el teatro tiene un rol fundamental, pero no en el sentido de un adorno, sino la música misma como parte de la expresión dramática” (Alfonso, 2018). Está también de acuerdo con el director polaco Krystyan Lupa, en el sentido de que la música crea un universo necesario para el actor mismo. Distinto que en el ballet, donde el soporte de la coreografía es la música, en la coreografía del teatro el apoyo se encuentra en la palabra, pero donde la música emplea el nivel imaginario del actor. Hay muchas formas de que la música esté presente en el teatro. El ambiente sonoro del espectáculo *La palabra progreso en boca de mi madre sonaba tremendamente falsa* en esta puesta es la creación de Fernando Condon en base a una obra del músico brasileño Tatto Taborda. Formado como de pedazos, es como un collage que ofrece otro elemento más para la síntesis que está el espectador por realizar. Incluye elementos balcánicos, pero también específicos de la obra con el propósito de crear el entorno del espectáculo. Vemos que la música tiene el propósito tanto de establecer, como de cambiar y de mantener los distintos climas. Sabemos con Pavis que la música la examinamos en su utilización en la puesta, en el servicio que le hace al acontecimiento teatral, es decir en su función dramática

(Pavis, 2018). Entonces, nos acercamos un poco sobre el primer “pedazo”, que es, tal vez, uno de los más impactantes y el cual transpone a través de sus elementos balcánicos, lo transporta al espectador hacia ese lugar misterioso de donde le muestra, le da para probar un poco del gusto local. Un segundo rol que ocupa es el de instalar la coreografía y el ritmo para los actores, que también se trasladan, pero en el caso de ellos, en el cuento. Y, finalmente, podemos decir que, en un tercer lugar, hace una introducción bajo la forma de un resumen de una historia que se necesita saber para poder entrar en el cuento: la historia de distintas etapas en las relaciones entre los pueblos balcánicos que terminan en guerra. Este último rol lo podemos de nuevo relacionar con los filtros de adaptación de los cuales habla Pavis, porque esta parte no está en el texto del autor. Es una propuesta del director, quien tan creativamente decide realizar este viaje, que además es un detalle estético maravilloso de la obra como conjunto.

## En lugar de conclusiones

Elegimos cerrar con el testimonio de uno de los miembros históricos del Teatro El Galpón, Arturo Freitas, quien logra juntar los detalles presentados en nuestra ponencia, de las particularidades del teatro del director que hemos considerado esencial hacerle lugar en este importante encuentro sobre la dirección teatral en el espacio latinoamericano:

Trabajar con Aderbal es trabajar con un maestro y así se comporta el elenco. Hay cosas que consigue Aderbal con el elenco que no lo consigue ningún director, ni del Galpón, ni de Uruguay. Porque está la apreciación por el trabajo de Aderbal y hay un amor, no podemos decir un cariño simple, hay muchísimo amor en El Galpón hacia Aderbal. Entonces Aderbal dice eso y todo el mundo... todo el mundo al piso porque tiene esa importancia. Es un gran maestro y ojalá que sigamos pudiendo trabajar con él y ojalá que podamos aprender y aplicar las cosas que aprendimos, porque trabajar con Aderbal es meterte en un universo absolutamente diferente de todo lo que pasa y estoy asombrado. (Alfonso, 2018)

## Referencias bibliográficas

- Alfonso, J. (8 de junio de 2018). Después de los incendios. Radio clásica. En línea en: <http://clasica.uy/eliceberg/despues-de-los-incendios/> Consultado en noviembre de 2018.
- Castillo, R. y Junior, A. (1986). *Conversaciones con un director de teatro*. Montevideo: Banda Oriental.
- Clara, J. (8 de mayo de 2018). Aderbal Freire Filho: “En poco tiempo todo se va a manejar con aplicaciones, menos el teatro”. Radio sarandí690. En línea en: <https://www.sarandí690.com.uy/2018/05/08/17391-aderbal-freire-teatro/> Consultado en noviembre de 2018.
- Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoal18028/aderbal-freire-filho> Consultado en noviembre de 2018.
- Féral, J. (2004). *Teatro, teoría y práctica: más allá de las fronteras*. Buenos Aires: Galerna.
- Mantero, L. y Vidal Giorgi, L. (2 de mayo de 2018). Entrevista a Aderbal Freire-Filho: “Hay que actuar la acción”. *Socioespectacular*. En línea en: <https://socioespectacular.com.uy/entrevista-a-aderbal-freire-filho-hay-que-actuar-la-accion/> Consultado en noviembre de 2018.
- Mirza, R. (1990). Texto narrativo, texto dramático y texto espectacular: El coronel no tiene quien le escriba, en de Toro, Fernando (ed.). *Semiótica y teatro latinoamericano* (pp. 241-256). Buenos Aires: Galena
- Pavis, P. (2018). *Análisis de los espectáculos*. Trad. Jaime Arrambide. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Paidós.



Pavis, P. (1990). *Le théâtre au croisement des cultures*. Paris: José Corti.

Visniec, M. (2016). *Migraaaanti sau prea mulți în aceeași barcă. Trilogia balcanică*. București: Humanitas.

Visniec, M. (2013). *La palabra progresa en la boca de mi madre sonaba tremendamente falsa*. trad. Evelio Miñano, Universidad de Valencia.