

Lindor Bressan

Yo creo que [el teatro del LTL] tenía una cosa de antiautoritarismo; no era político sino ideológico, tenía una visión ideológica de crítica a los estereotipos, a la sociedad de consumo.

**Entrevista realizada por Laura Fobbio y Silvina Patrignoni.
Córdoba, junio de 2009, en el marco del proyecto TPU.²**

¿Cómo surge en el Libre Teatro Libre (LTL) la idea de hacer teatro para niños?

Nunca pensamos específicamente en hacer teatro para niños. Por ejemplo, cuando éramos estudiantes, durante algunos fines de semana pedíamos permiso para que nos prestaran el Teatrino y hacíamos sketches de humor para juntar fondos para irnos a Buenos Aires a ver teatro. A estas fiestas la llamábamos “blufas” –para no llamarlas piezas– y, en esas primeras blufas surge la matriz de lo que fue la escuela de Tarzán de ¡*Glup, Zas, Pum, Crash!* Esta obra está estructurada en base a distintas escuelas: para aprender a reírse, para ser detective, para hacer cine y la escuela de Tarzán, creo que me falta una... (*Piensa*). Y en esos juegos, en esas blufas en las que trabajábamos improvisando, ya estaba la idea de un Tarzán torpe, que no sabía qué hacer, no sabía gritar... Y después, para la obra para niños, fuimos trabajando algunas de esas cosas. Cuando en el 71 nos fuimos de gira haciendo teatro, llegamos a Chile en pleno auge de la Unidad Popular, convencidos de que nuestro

² Entrevista publicada en el libro de Fobbio, Laura y Silvina Patrignoni: *En el teatro del sí-me acuerdo. Escenas para niños y acción en Latinoamérica* (Córdoba, Recovecos, 2011).

teatro reflejaba la realidad de Córdoba. Empezamos a ir a las poblaciones, villas, sectores marginales donde hacíamos a veces hasta cuatro funciones por día, encantadísimos porque era el primer contacto que teníamos con un teatro realmente popular. Tal es así que llevábamos la obra *El asesinato de X*, estrenada hacía unos meses. Llegamos a una población, había 98 chicos, a lo mejor dos o tres adultos y había que hacer teatro. Fue entonces que empezamos a improvisar para niños. Me acuerdo que la primera improvisación fue una cosa que propuso Cristina Castrillo, que fue el “mamá, mamá, me muero”, que luego será la escuela de cine en *¡Glup...* Después lo hicimos de distinta manera al jugar con los chicos, incorporamos trabalenguas... En fin, usábamos los recursos que teníamos, inventando, haciendo animaciones. Esas no eran obras de teatro, cada uno tiraba ideas para zafar en ese momento.

¿Cómo se configura entonces la primera obra para niños?

A partir del éxito en el Festival de Manizales [Colombia] de *El asesinato de X* nos invitan a Bogotá y tenemos la mala suerte de que, en la primera función, estaba el embajador argentino que era un milico. Estábamos en dictadura en Argentina y nosotros en Colombia, con *El asesinato de X*, hablando pestes de los milicos. Este embajador se comió la obra, salió y acto seguido fue a la embajada e hizo una denuncia de lo que este “grupo subversivo” estaba haciendo... Nos empezó a seguir la SAS [Servicio Administrativo de Seguridad] que era la policía secreta de Colombia y nosotros, al haber entrado de noche, por tierra, no teníamos sellado el pasaporte. Nos dijeron que en una semana teníamos que salir, que dejáramos de hacer la obra. Entonces, de Bogotá nos fuimos rápidamente a Medellín y estábamos ahí, viendo qué hacíamos. No podíamos ir a Venezuela porque, si bien habíamos conseguido la visa, el embajador argentino había llamado a Venezuela y nos anulaban la visa. No teníamos nada de plata, como siempre... Nos fuimos a

una casita que nos prestaron cerca de Medellín y María [Escudero] da la idea de hacer, en una semana, una obra para niños. Así surge *¡Glup...* Conseguimos un teatro en Medellín, enorme, precioso, y ahí hicimos esa obra para niños con un éxito impresionante. Por primera vez, en nuestra historia de teatro, empezábamos a ganar plata. Los cafeteros, que eran muy fuertes en Colombia, nos compraban funciones. Así descubrimos que el teatro para niños era un muy buen recurso económico para un grupo de teatro, para poder vivir de la profesión. Estuvimos haciendo giras por Colombia como tres meses, luego de haber arreglado los papeles. A veces hacíamos *¡Glup...* para adultos, improvisando y adecuando el espectáculo. De vez en cuando hacíamos alguna función de *El asesinato de X* y siempre había algún tipo de problemas. Ya llevábamos nueve o diez meses de gira y Cristina y Pepe [Roberto Robledo] deciden regresar a Argentina en un viaje directo. El resto decidimos volver haciendo funciones de un espectáculo que se llamaba *De cuerpo entero*, en el que María cantaba —tenía una voz muy particular, su interpretación era muy buena— y uníamos esa serie de canciones con escenas de humor. En esta obra se incorpora Héctor Fabiani, un tipo creativo que había estudiado técnica en el Teatro Colón y, luego de estar preso en la dictadura de Lanusse, se exilia en Chile en el 71 y en la gira se incorpora al grupo. Después, ya de regreso en Argentina, desaparece junto a Haroldo Conti en el 76.

¿Qué recordás de María Escudero en ese viaje?

Aprendí de María muchísimo en ese año de viaje en el que estuve trabajando junto con ella, más que cuando era mi maestra. Porque ella me sorprendía todos los días con algo... recursos de actuaciones impresionantes. Me dijo que yo había dado el salto creativo como actor en la gira. Para mí esa fue la eclosión después de dos años de aprendizaje: sentí que actuando podía improvisar.

¿Qué características de la creación colectiva tenía *¡Glup...*?

La historia estaba determinada, tenía una estructura fija, pero era improvisación pura, según cuál de nosotros hacía el mejor chiste del día. Era inventar todos los días cosas distintas sobre el mismo tema, sorprender al otro. Y en el teatro para niños fue muy bueno que todo el mundo hiciera todos los personajes, así en ninguna función se repetía el personaje. Por ejemplo, la escuela de detectives la hicimos porque a mí me cargaban con eso: en mi pueblo me recibí de detective por correspondencia, por la revista Tony. (*Ve una foto y se acuerda*). Se me olvidaba, la otra escuela de *¡Glup...* que no mencioné es la de marineros. La primera vez que hicimos la obra utilizábamos el gorro de detective, luego no lo utilizamos más. Lo que siempre usábamos era la sogá, porque era funcional para muchas cosas; la empleamos en esa obra y después en otra. Siempre había un elemento que usábamos en varias cosas. Además incorporábamos los aportes que cada uno hacía al personaje... La obra iba creciendo con los aportes de cada uno.

¿Qué pasa con *¡Glup...* cuando regresan a Córdoba?

Volvimos a Argentina en marzo del 72, yo me tenía que ir a hacer la Colimba [se refiere al Servicio Militar Obligatorio] pero finalmente me salvé. Había que vivir de algo y nos habíamos acostumbrado a vivir del teatro. Entonces hacemos una reunión de grupo y les digo “hay que vivir del teatro y tenemos la obra para niños”. Hay que aclarar que tardábamos diez días en hacer una obra para chicos: siete días en Medellín cuando hicimos *¡Glup...* y después menos de diez días cuando hicimos *La mayonesa...* en la que cada uno escribía un versito para los personajes. Todos hacíamos *¡Glup...*, cada uno aportaba lo suyo, como ya dije. Lo cierto es que empezamos a vender funciones de *¡Glup...* en los colegios y la estrenamos para el público en general en El balcón, que era un boliche de Mónica Ruffolo, actriz con la cual después vivimos en Buenos

Aires y que, en algún momento, también participó de *¡Glup...* Luego se fue a España –Mónica llega a España durante el post-franquismo, más o menos para cuando Franco muere– y tuvo un éxito bárbaro con esa obra, que monto allí. De esto me entero como cinco años después, cuando llego a España exiliado. Todos conocían la obra porque ella la había hecho junto a la famosa pedagoga Ana María Pelegrin, sin pedirnos permiso.

¿Y cómo llega *¡Glup...* a Buenos Aires?

En el 72 llega a Córdoba Luis Brandoni con una obra y lo invitamos a nuestra casa, no teníamos... ni sillas... ¡No saben lo pobres que éramos en esa época! Me acuerdo que estábamos sentados en sillas de paja con unos agujeros enormes, a él le dimos la que menos rota estaba. Entonces nos propone hacer *¡Glup, Zas, Pum, Crash!* en el Teatro Liceo de Buenos Aires, donde él estaba haciendo temporada. Empezamos a viajar a Buenos Aires a partir de julio del 72 con un éxito impresionante, con una crítica extraordinaria de Tununa Mercado en *La Opinión* sobre “el nuevo teatro infantil”. Eso hace que nos salgan más funciones acá, entonces, “¿qué hacemos?”, “¿dividir el grupo?” Así fue que, el día que estrenamos *La mayonesa se bate en retirada* en el Palacio Municipal de Córdoba, estábamos haciendo *¡Glup...* en Buenos Aires, simultáneamente. Y ahí se incorpora definitivamente al grupo Roberto Videla a hacer las obras de teatro para niños. Planteábamos quién quería viajar, quién no; el grupo se mezclaba en las funciones. En ese momento éramos once y estábamos ensayando *Contratanto*. Ahí empezamos a descubrir la relación con los sindicatos, qué queríamos hacer. Cuando íbamos a vender funciones de teatro para niños a las escuelas, empezamos a ver situaciones divertidísimas de los maestros, y de la observación que hicimos de la realidad salió la escena de las tres maestras de *Contratanto*. Todo el 72 seguimos entre Buenos Aires y Córdoba.

Después de que terminamos *¡Glup...*, continuamos con *La mayonesa...* en Buenos Aires. Del Liceo nos fuimos a El gallo cojo, un café-concert que era de Lino Patalano, en el que trabajaba Gasalla. Ahí empezamos a hacer *La mayonesa...* entre septiembre y octubre del 72. En Córdoba, mientras tanto, seguíamos con *Contratanto*, que lo estrenamos para el Día del Maestro en la UEPC [Unión de Educadores de la Provincia de Córdoba]. En enero del 73, Patalano nos lleva a Mar del Plata a hacer temporada con teatro para niños: vivíamos los once en un departamentito para cinco, que era lo que nos pagaba Patalano. En ese teatro compartíamos cartelera con Niní Marshall. Después de la temporada en Mar del Plata, nos vamos todos a vivir a Buenos Aires en una casa sobre la calle Corrientes –de la que salió como garante Norman Bris-ky– que quedaba al lado del teatro Lola Membrives. En esa época hacíamos *La mayonesa...* en el Teatro Sarmiento, contratados por el Teatro San Martín de Buenos Aires.

¿Cómo surge *La mayonesa...*?

Había que hacer otra obra de teatro para niños y surge esto de trabajar temáticamente, sobre héroes o personajes arquetípicos. El tema de los caballeros no sé si lo habíamos visto en alguna película, y bromeábamos con la historia del Caballero de la espada café con leche y su capa medialuna, que hacían de él un Caballero Completo, además estaban el Hada Helada, la Bruja Tres Sopas y Remolacha Hervida... todos nombres así, arquetipos que remitían a versos. Lo más gracioso eran los juegos con el eco: “Padre... adre, he regresado, ado, ado”. Jugábamos con las palabras. A la Princesa casi siempre la hacía un hombre y eso era lo gracioso, el hecho de que fuera horrible la Princesa. A veces María hacía una Princesa graciosísima: ella tenía unos ojos saltones, ponía la boca torcida y te morías de la risa (*la imita y ríe*).

¿Qué particularidades tenía *La mayonesa...*?

En las escenas de *La Mayonesa Band* usábamos unos sombreritos y unos instrumentos ridiculísimos, íbamos a dar un concierto y venía el Director malísimo y, cuando quería dar el concierto, siempre pasaba algo: se le caía el pantalón, todos nos agachábamos para saludar menos uno que se quedaba parado... Juegos divertidos; en realidad, lo divertido era que nosotros nos reíamos como locos y el público también se divertía como loco. Porque la presentación de la orquesta era absurda, llena de inconvenientes. Aparecían recursos parecidos a los de *¡Glup...*, sólo que en *¡Glup...* había más improvisación y en *La mayonesa...* había más texto fijo. Además en *La mayonesa...* estaba el personaje del detective—porque James Bond en esa época era muy famoso—entonces hicimos Brox, el agente de la T.Í.A. Jugábamos con el absurdo, el juego absurdo.

¿Cómo construían esos personajes despojados, de forma tal que el público los reconociera?

Jugando con el cuerpo, con la letra. Nos permitíamos todo y el público lo disfrutaba. No sé si éramos inocentes, despreocupados, si la gente de esa época era más ingenua... Con respecto al vestuario, empezábamos con algo y después lo dejábamos, éramos eclécticos. Por ejemplo, la Caperucita [en *La mayonesa se bate en retirada*] tenía una caperuza roja y ella la odiaba, tiraba y andaba peleándose con la caperuza roja y la madre la obligaba a ponérsela, porque si no el cuento no podía ser. A su vez tiraba la canastita y jugaba sin canastita. Valía todo. Los personajes no siempre tenían elementos. Pasaba que, debido a las giras, las escenas sufrían una transformación, una síntesis, les quitábamos sofisticación.

¿De dónde surgían los títulos de las obras para niños?

En el caso de *¡Glup...*, yo creo que el título surgió de la idea primera de los carteles que aparecieron en algunas funciones y que después sacamos, y de unos juegos en los que decíamos esas onomatopeyas: (*efusivo*) “glup”, “zas”, “pum”, “crash”, que acompañábamos con un juego corporal. Además teníamos una canción: (*canta*) “Glup, zas, pum, crash, empecemos a jugar/ Glup, zas, pum, crash...”. Después reemplazamos los carteles por las canciones: (*canta*) “la escuela de la risa, vayamos a reír...”. La otra parte del título de *¡Glup...* sale de una sugerencia de Luis Brandoni, quien nos dice “no pueden ponerle a esa obra *¡Glup, Zas, Pum, Crash!*, tienen que ponerle algo más comercial”. Nosotros decidimos agregarle otro título: *¡Glup, Zas, Pum, Crash! o La verdadera historia de Tarzán*, que era netamente comercial. Seguimos la estructura de *¡Glup...* en *La mayonesa...*, cuando aparecía La Mayonesa Band, la orquesta que nunca podía dar el concierto. Y esa obra se llama *La mayonesa se bate en retirada*, porque la Banda se iba.

¿No tenían problemas con el hecho de hacer cosas comerciales?

No, eso no significaba nada. Es más, me acabo de acordar que una vez con *La mayonesa...* estuvimos cerca de hacer toda una temporada auspiciados por la Kraf [marca de una mayonesa].

No sé qué es lo que falló, porque estábamos dispuestos a ‘vendernos’. En ese momento pasábamos hambre, no era joda, se vivía el teatro con una pobreza extrema y en comunidad.

¿Las historias de las obras surgían de los juegos en los ensayos?

Sí, de la improvisación. Como a mí me gustaban las películas de James Bond porque tenía algo de detective, copiaba malamente un agente secreto. Después a ese personaje lo hacía otro, le hacía un aporte y se lo incorporábamos al personaje. Eso era lo bueno, teníamos un esquema

y sobre ese esquema todas las funciones se agregaban cosas que iban quedando, como una capa de cebolla. Entonces siempre se iba sofisticando la obra.

¿Lo que se incorporaba tenía que ver también con la recepción del público?

Siempre, y con lo bueno, lo gracioso y la receptividad en el público. Salía un gag gracioso y quedaba, lo inventara no importaba quién. Por ejemplo, en los remates de los chistes buscábamos las palabras según el país en el que estábamos, los sinónimos que funcionaban en cada país.

¿Tenían algunas escenas destinadas a la participación del público?

En el caso de *¡Glup...* estaba la escuela de cine, que después también se modificó: cuando la hacíamos para adultos jugábamos con los estilos, y con los chicos jugábamos con el “mamá, mamá, me muero”. En esa escena de *¡Glup...* estaba el director, el camarógrafo, el actor que hacía de hijo y se moría, la madre, los camilleros; cuando lo hacíamos para niños, el director pedía que se hiciera la escena “con más fuerza”... y, para adultos, decía “más al estilo francés”. La matriz te daba para cualquier cosa. Subían madres, chicos, todos querían participar. Para organizarnos, hacíamos la escena tres o cuatro veces, y el director después cambiaba de tema. Hasta soldados subieron una vez que fuimos a hacer la obra para chicos a una unidad militar. Los soldados, como de 20 años, se morían de risa más que los chicos. Los chistes verbales eran para los adultos, lo corporal era para los chicos. Esa creo que fue nuestra gran pegada: el texto estaba dirigido al adulto, con todas las connotaciones, el doble sentido, y la acción era para los chicos. De eso nos dimos cuenta después, cuando hicimos en el 74 *La mayonesa se bate en retirada* para adultos y la gente la pasaba genial.

Además de la participación de los niños como ‘actores’ en algunas escenas, ¿intervenían de alguna otra forma en las obras?

Cuando terminaba *¡Glup...* decíamos “ahora que ya vieron todas las escuelas, ¿a qué escuela querrían ir?, ¿qué escuela les gustó más?”. Les entregábamos papeles para que dibujen y los chicos pintaban algo sobre la obra, lo que ellos imaginaron de lo que vieron. Creo que lo empezamos a hacer en Colombia y después lo incorporamos a todas las funciones. Era graciosísimo, por ejemplo, nosotros hacíamos unos cocodrilos con los brazos y con ruidos (*recrea a un cocodrilo*) y los chicos dibujaban unos cocodrilos terribles, enormes, verdes, y en la obra no había nada de eso.

Si las obras se modificaban constantemente, ¿en función de cuál de las puestas en escena se escribieron los textos?

Generalmente, el que escribía esos textos era Pepe Robledo, porque él siempre andaba con una máquina de escribir y en la Facultad de Arquitectura era uno de los tipeadores de la revista de la Facultad. Hay que tener en cuenta que nuestros textos dan cuenta del esqueleto de la obra, nunca de la totalidad y no describen la improvisación. Se escribía después, como al año (*ríe*), lo más escueto como para no perder. (*Recuerda*) *¡Glup...* y *La mayonesa...* tienen la misma estructura. Y en *La mayonesa...* empezamos a incorporar el versito presentador cantado para cada una de las escenas. Recuerdo que en *¡Glup...* teníamos carteles que presentaban cada escuela y después los dejamos de usar porque era mucho inconveniente trasladarlos. Pulíamos las cosas, buscábamos recursos para simplificar, para que funcionase lo mismo, pero evitando complicaciones. En nuestro proyecto nos preguntamos si se podía hablar de un ‘teatro para niños’... Yo creo que sí. Nosotros nos divertíamos y renegábamos de ese teatro ñañoso de “a ver, niñitos, vamos a cantar una cancioncita: (*canta*) la, la, la”; ese era el teatro que se hacía en la

época. Entonces, la historia de Caperucita, la historia del detective eran para romper. En Caperucita, el Lobo era reo, medio maricón a veces y la Caperucita era maltratadora. El teatro para niños era historia y juego, libre, divertido y sobre todo nos teníamos que hacer reír a nosotros. En el Teatro Sarmiento de Buenos Aires hacíamos La mayonesa... y un día me toca hacer con María la escena de Caperucita y, como canto mal y ella era cantante y jugaba con la voz, empecé a cantar, agarré mal el tono y tuve que empezar de nuevo; se desmayó de risa todo el teatro. Hacíamos todo con ironía, nos reíamos de lo que estábamos haciendo: cada escena tenía gags, uno sobre otro y la acción que estaba escrita en una frase podía durar cinco minutos, de acuerdo de cuánta inspiración tenías.

Leímos que para ustedes el teatro para niños fue una fuente de información...

Totalmente, porque de esas funciones que hacíamos para niños en las escuelas sacamos un montón de cosas. A partir de eso, Soledad García nos pide que hagamos algo para el día del maestro, esa fue la primera idea. Entonces empezamos a hablar con los maestros, a observar, a estar más atentos a ese tema y ahí fue todo el proceso de ensayo de lo que después se llamó *Contratanto*, que primero tenía otro nombre, Colectivo... y otra cosa más.

¿Por qué se llamó *Contratanto*?

¿Contra qué lucha el maestro? Contra tanto.

¿Tenían las mismas discusiones estéticas e ideológicas cuando hacían obras documentales que cuando hacían obras para niños?
No, para niños funcionábamos como cuando hacíamos obras de humor: qué nos divierte, qué hacemos bien, qué hacemos rápido. Lo

documental era otra cosa: era estudiar, pensar, buscar formas, cómo contar esas cosas, como en *Contratanto*, por ejemplo.

¿Cómo fue la experiencia de volver como invitados al Festival de Manizales con otra obra para niños, *La mayonesa...*?

Después de la experiencia de hacer teatro en Buenos Aires nos invitan a ir nuevamente al Festival de Manizales con *Contratanto* y las obras para niños, y hacían contacto con el Primer Festival Internacional de Caracas. Tuvimos otra vez muchísimo éxito, mucha difusión. A esa altura ya éramos referentes internacionales acerca de un tipo de teatro. Estábamos discutiendo con todas las intelectualidades del nuevo tipo de teatro, con Boal, con Moldeón, Buenaventura, con todos los grandes del teatro latinoamericano de ese momento, planteando la línea de que no había un método, sino que había formas de trabajo, depende de lo que estabas haciendo y que la herramienta del teatro documental servía para afrontar conceptualmente los problemas, pero no lo formal. Y ahí discutíamos mucho con Buenaventura porque él era muy formal, muy estructurado en su creación.

Después del LTL ¿hiciste teatro para niños?

Sí, hice *¡Glup...*, una versión en España con unos alumnos que tenía; era diferente por el lenguaje, pero se divertían mucho. Hice otra obra que también tenía el espíritu de las obras del LTL porque aparecía una soga, seguí con esa idea. En el 81, en Madrid, hice una obra de Clara Machado que se llamaba *El caballito azul* con muy lindo montaje escenográfico. Había un dispositivo de sinfín que lo inventaron los suecos, y dependiendo de cómo movíamos la escenografía, cambiaban los espacios. Al vestuario lo hice con tela rayada de toldo de diferentes grosores, además había muñecos cabezudos que acompañaban a los actores.

Para terminar, ¿tenía algo político el teatro para niños del LTL?

No creo, a ver, déjenme reflexionar porque me están pidiendo una cosa que no había pensado. Yo creo que tenía una cosa de antiautoritarismo; no era político sino ideológico, tenía una visión ideológica de crítica a los estereotipos, a la sociedad de consumo. En el caso de La mayonesa..., cuando hacíamos el agente de la T.Í.A. nos reíamos de James Bond, de la CIA y del bien y del mal. Sobre todo eso, era una visión ideológica en torno a los valores que estaban impuestos.