

EXMAQUIAVELA

Psicodrama
Arte
Política

1

Exmaquiavela. Psicodrama, Arte, Política.

Es una publicación de Compañía Persona, de Psicodrama y Artes Psicológicas

Coordinación del proyecto: Carmen De Los Santos

Entrevistas: Belén Itza, Johannes Stenger, Carmen De Los Santos

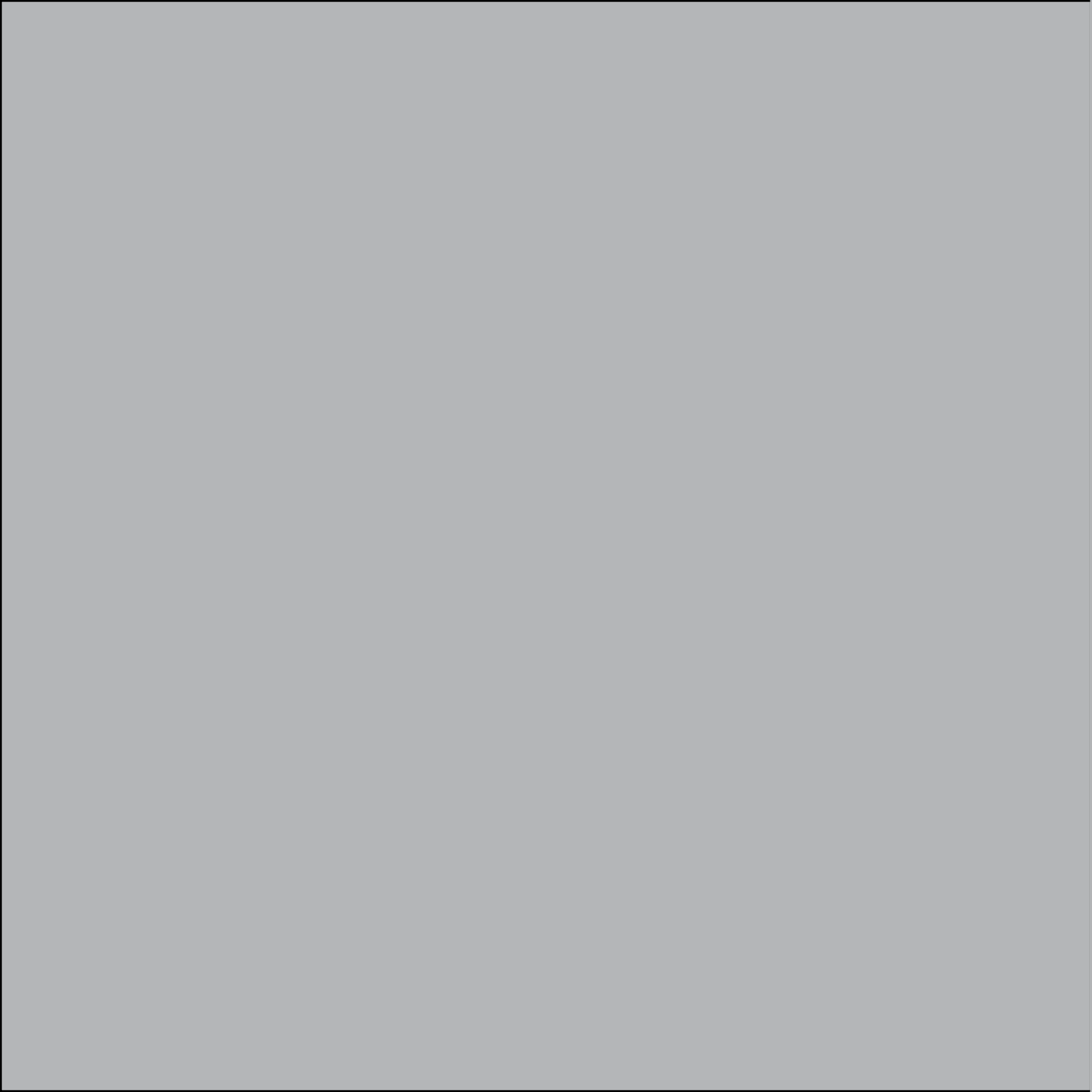
Diseño gráfico: Liv María Barreiro

Montevideo, Uruguay

Junio de 2017

info@exmaquiavela.com

ISSN: 2393-7203





Dulcinea mi amor
1966
Linóleo de Gladys Afamado.

Índice

Presentación	13
María Dodera: Mujeres matéricas	15
Úrsula Hauser: Abrazamos, literalmente	29
Gladys Afamado: La máquina de hacer grabados	39

Heme aquí, lejos de príncipes, fuera de palacios, excéntrica al Estado, sosteniendo la tensión entre vida activa y contemplativa, conversando con las personas, preguntando por la razón de sus acciones, buscando compartir el arte, las singularidades de la política y del drama (acción) de la *psyché* (alma).

Afanosamente retirada de las peleas del poder central y la gobernanza. Comprometida a todo, sin resignar nada del apasionamiento, con la alegría de la ignorancia y la virtud de la expectativa.

Heme aquí, una fuerza intensiva que desde Maquiavelo viene transformándose hasta fugar a ésta, que me compone y hace sentido, en tanto soy voz de múltiples y a ninguno sitio en príncipe, ya que abjuro de soberanos, ni poderes me ciegan.

Amo las pequeñas cosas, las buenas pasiones, las amorosas virtudes. A ellas, entrego mis páginas. Y fuera de todo centro, doy lugar a la polifonía que he escuchado en los caminos.

Para vos, esta publicación en el lugar del límite, donde altura y cotidiano enlazan lo excelso de la producción encarnada, en cuerpo que alberga almas y en alma encendida por materias urgentes.

Exmaquiavela

Montevideo, junio de 2017



Mujeres matéricas

| María Dodera

María Dodera, directora teatral nacida en Florida, Uruguay, plantea en su trabajo encuentros entre mujeres de la dramaturgia shakesperiana y cervantina. Las junta a tomar el té, con bombas de chocolate, a ver qué tienen para decir. A propósito de su obra War, las mujeres de Shakespeare, versa, entre otros temas, este encuentro.

-María, vos naciste en la ciudad de Florida. ¿Cómo recordás tu encuentro con las artes escénicas?

-Desde chica hice teatro, una cosa medio decadente en Florida. Hice sexto año de economía en Canelones y vine a hacer facultad a Montevideo. Al entrar a Ciencias Económicas me metí en el gremio, en 1983. Queríamos, de alguna forma, poder reventarle la cabeza a los contadores,

que son duros. Entonces yo estaba en la Comisión de Cultura del gremio y dijimos: “Acá tiene que haber algo performático”. Invitamos a Fernando Toja, entre otros, a que nos diera clases. Entonces hacíamos la obra *Marcha*, de Adellach, una maratón de gente que hace un golpe y cae, siempre en silencio y algún grito, alguna voz de mando, son golpes, caídas. En esos días me apasioné, más allá de la militancia, por el teatro. Entonces había un grupo en Facultad de Química y me colé. Ahí estaba Walter Rey como tallerista. Las primeras veces no pasaba nada, hasta que me empezaron a hablar: “Che, en el examen tal, la fórmula...”. Hasta que en la cuarta clase se dieron cuenta. Entonces les expliqué que me enamoré del teatro y Walter dijo: “Quedate”. Ahí empecé a unir el teatro universitario con que me gustaba ir a Florida, a los barrios, y era como una cosa militante.

-¿Tuviste experiencias teatrales en los barrios ya en esa época?

-Por eso ahora el Fondo Concursable para la Cultura, me parece lo mejor. Me meto mucho en el interior, me encanta.

-¿Y en esos momentos de viajes al interior del país, siendo estudiante, fue que empezaste a dirigir?

-Había hecho *Marcha* de Adellach, con estudiantes del grupo de teatro de Facultad de Ciencias Económicas y era

muy simbólico todo, queríamos decir lo que no se podía decir. Entonces hacíamos una marcha del silencio, todo performático. Por las vías de trenes, la estación o las calles y jugábamos mucho con la parte clownesca. En ese momento paso por Rivera y Bulevar y veo un cartel que dice: “Se dictan clases de teatro”, y ahí me empezó a picar mi gran amante.

-¿Qué lugar era?

-Era un coso, un antro. Y a mi me pareció fantástico. Era la teoría artaudiana, Artaud puro. El tipo lo que dijo es: “Mirá, vamos a hacerlo totalmente desarticulado. ¿Qué se les ocurre ahora?”. Y uno de los chicos dijo: “Una guía telefónica”. Y con los nombres hicimos una historia palaciega imperial, a partir de la letra erre, sobre el señor Aquiles Rodríguez. Con la guía telefónica y la numerología, hicimos una performance teatral. Esa fue la primera clase de teatro, que quedé fascinada. La siguiente clase se empezó a complicar porque yo era media pajuerana.

-¿En qué sentido se te empezó a complicar?

-Alberto Restuccia, era un loco de la guerra. Había que sacarse el orgón. Entonces nos empezamos a tocar como cuerpo materia. La siguiente clase, había un bar en la esquina, era a las cinco de la tarde. A las cuatro y media me tomaba un vino blanco, para entrar a clase con [Luis] Bebe Cerminara y Restuccia. Era todo muy pasional,

matérico. Y aparecían las tribus, los “restuccianos” y los “cerminianos”. Tomábamos partido y eso tenía que ver con el arte escénico. No hay frontera entre lo que puede ser teatro y vida, cómo traspasar la barrera de lo artístico y lo teatral, cómo romper la membrana del mundo privado y tomar una posición política ante un hecho cotidiano. Fue algo fundamental. Aprendés a conocerte, aprendés tus límites. Que el arte escénico no solamente es técnica. Es indispensable la materialidad con la que trabajaban estos tipos. Se trata de la esencialidad de la creación. Que la creación está dentro de uno -hay muchas nomenclaturas, intertextualizaciones- y por lo tanto es ilimitada. Que es como un manantial y que por tanto está muy bueno colectivizarla. O sea, eso de que: “Mi papel tiene que ser el más grande”, surge con la debilidad del artista, cuando está muy vulnerable la creación. Los tipos estos te daban materialmente el arte. El arte es matérico y te pasaban por todo tipo de bibliografía, más allá de estas vivencias. Era la época del Circo Montevideo, en el Parque Batlle. Escribimos entre todos *El fascista que llevamos dentro*, y ahí yo hacía un monólogo, dirigido por Restuccia. Esa noche tocaba una banda punk y estaban todos los punks. Yo era bastante gordita y uno me dice: “¡Bajate gorda!”. Entonces me acordé de algo que hablábamos mucho en las clases, sobre el centro de la creación. Que más allá de la cáscara, todos tenemos un centro de sensibilidad y de creación, y que la comunicación estaba ahí; y entonces, como era algo muy energético, sé que lo miré mucho a los ojos

al punk, lo agredí, no sé qué hice. Fue como una gran batalla y le gané. Pude conectarme con esas miradas, que también tenían algo para decir sobre el fascista que teníamos todos. Fue una etapa maravillosa.

-¿En ese momento sentías que era una etapa maravillosa?

-En ese momento no me lo cuestionaba, no tenía el momento de contemplación. Vibraba en esa sintonía energética y me sentía con una felicidad plena, estaba. Y esa es otra enseñanza. Para el teatro hay que estar y estaba. La interpretación es estar, muy cerca de la frontera del ser. Otra enseñanza que me dieron, la verdad, hay que estar con lo que sos, con la materia. El teatro es material.

-Hablaste de lo matérico. ¿Vos qué pensás que es la materia?

-Ocupa tiempo, espacio, es palpable y a la vez no. Tiene una impronta de ser acá, es anterior, está. El pensamiento no es algo palpable, pero es totalmente material desde el momento que podemos transferir el pensamiento en una acción o en un verbo. El lenguaje articula el concepto y la articulación del concepto produce un pensamiento sobre algo. La palabra tiene un sonido, la nomenclatura es materia. En un sentido más académico, el teatro es materia. Lo que se llama materialidad teatral o textura

del lenguaje escénico, por ejemplo, el lenguaje lumínico. Atrás del lenguaje está el concepto y atrás la articulación de un pensamiento. Cassirer mismo lo traía. Necesitas un proceso alquímico, un proceso de nomenclatura, esa nomenclatura de la luz, del pensamiento que produce concepto, y ese concepto produce palabra y verbo, y esa palabra produce energía, con la luz, con el color. No lo puedo agarrar, pero es materia. Esa es una de las cosas en que el artista se pone obsesivo, de poder poseer la belleza, cuando la belleza es efímera. Cambia el haz lumínico de los cálidos a los fríos y produce una nueva temperatura en el cuerpo actoral y la materialidad, de fuego o de pasión, puede transformarse en un instante.

-A propósito de *War, las mujeres de Shakespeare*, ¿cómo llegaste a Shakespeare, cómo te involucraste para indagar?

-Me encanta el barroco. Había un concurso para directores jóvenes, del Instituto Internacional de Teatro (UNESCO), que culminaba con una tesis para el proyecto. Era 1997. Un día me pongo a ver la cartelera de varios lugares y me encuentro con que hay una superproducción shakesperiana. Fue totalmente ingenuo, porque Shakespeare se hace siempre. Entonces me empecé a contactar por carta con directores que estaban haciendo sus obras en ese momento. Había una mística de que en el año 2000 podía pasar cualquier cosa y noté un alarido shakesperiano finalizando el siglo. Me basé en registros

documentales -y con mi profesión de contadora- empecé a hacer una estadística de lo fílmico que había sido creado. Saqué estadísticas de los momentos en que se hacían más textos y documentales sobre Shakespeare. Y realmente coincidían principio y finales de siglo. Y me fijaba en documentales y en proyectos, que no siempre eran obras, los personajes más recurrentes. Entonces le preguntaba a los directores qué les parecía eso y los empecé a contactar por carta. Yo hice una hipótesis: en 1910, 1937 y final de siglo, hay una eclosión, un alarido shakesperiano. Entonces les preguntaba si les parecía posible. Y en el momento actual, qué Shakespeare harían en su país. Sergio Blanco me comenta de la crisis de 1910 y de que cree que Shakespeare funciona en estado de crisis, porque escribe para una época de crisis. Pocas veces hubo una tan grande: la Primera Guerra Mundial, la desintegración de los Estados europeos y plantea que cree que está unido a la muerte del naturalismo. Su estética, dice Sergio Blanco, apunta al antinaturalismo. Coincide también con el nacimiento del cubismo y me plantea que Shakespeare es uno de los primeros cubistas, capaz de analizar al hombre, capaz de desarmarlo. Yendo a diferentes lugares, todos opinaban que podía ser por un vacío de ideas. También, decían otros, que hacer Shakespeare es una constante. Ahora estoy trabajando a Cervantes, a Lope, a Calderón, donde se va tanto a los extremos, en el amor, el odio, y por eso es realmente tan lindo el teatro. Poder tener en el propio ser la contradicción, enfrentarnos a ella,

porque realmente somos contradictorios. Y tenemos la libertad, en el teatro, de poder exponer hasta la máxima potencia la contradicción. Un personaje dice: “a”, y un personaje dice: “b”, y cómo potenciar que “a” sea “a”, y “b” sea hasta el límite “b”, sin negociación. En esa época en el cual están estos tipos, dónde estaba el Globe y el Corral de Comedias, es maravilloso lo que expresaban. Y eso, más allá de las hipótesis que nos ponemos como pretextos para dejar fluir la pasión por algo, me encanta.

-Fue entonces que este recorrido comenzó en 1997, con la monografía, *Shakespeare Aquí*.

-Saqué estadísticas de que en 1900, en 1910 y en 1937, fue la eclosión Shakespeare. Ese era el tema de la tesis. Tomé el siglo XX. Daba pie para hablar de por qué hacían *Hamlet* o *Macbeth*, por qué hacían tales o cuáles. Y a partir de ahí ellos hablan de políticas, de todo lo que se ha dado cíclicamente en nuestra historia. Fijate, Sergio Blanco me plantea que el siglo XX comienza con los Ricardo III y cierra con los Macbeth. El siglo abre con los dictadores y los inteligentes. Ricardo III hacía grandes estrategias para ir escalando en la pirámide del poder, hasta llegar a las grandes batallas y triunfar. Y sin embargo Macbeth fue manipulado por Lady Macbeth, y el plan no era muy inteligente, ya sabemos, invitar a Duncan a la habitación de al lado, dudar de uno y otro, dejar todas las manchas. Entonces lo consideraba, no

solo un hombre sin carácter, sino un burro. En 1997 me alojé en Madrid en la casa del pintor uruguayo Alejandro Stock, que me acompañó en el estudio del tema y pintó un cuadro de Lady Macbeth. El título que le pusimos fue: *No ha venido nadie a tomar el té con la señora Macbeth*. Entonces, algo que parece muy obvio, en el inconsciente te va quedando todo, ante la pregunta: ¿qué harías con todas las mujeres shakesperianas? Juntarlas a tomar el té. Ahí te crea todo un imaginario muy borde. Imaginate llegar a Lady Macbeth, con toda esa ferocidad, tan fálica, que llega un momento que le cortan el falo, con esa fragilidad, que queda totalmente incompleta cuando enloquece. Y qué pasa con esa Gertrudis. Ves a Gertrudis a cama caliente, que sustituye, para obedecer el poder, marido por marido, mantiene su estatus, deambula por el palacio, seduce a su hijo Hamlet, enloquece un poco más de lo loca que está, se une con la parte medio melancólica y de *acting* teatral de Hamlet. Ahí agarran a la Ofelia, que está entre la decisión del suicidio y no saber qué hacer con su vida, después que le mataron a su único amor que era su padre, en un abanico de Edipos y de amores no resueltos. Le mataron al padre, por eso después su hermano no puede encontrar la figura paterna, la busca en Hamlet, le manda cartas. Podemos fantasear mil cosas con las cosas que se dicen, pero nunca se sabe. Shakespeare nos cuenta algunas, después Berkoff escribe sobre las cartas de Hamlet y Ofelia, también sobre su fantasía. Entonces, traerla a tomar el té y que nos cuente del palacio, donde muere su

padre por el amor. Un amor le mata por otro amor, pero a la vez, porque está turbado, parece todo una historia fractal de padres, porque el padre fue asesinado por un tío y Gertrudis trata de mantener el equilibrio siendo la más desequilibrada. Hoy, si la tuvieras en una clínica, sería una bipolar total. A nivel teatral la veo como una de las mujeres más hipócritas, propia de una sociedad también actual. Me gustaba eso. En un té de mujeres nos sentamos y hablamos hasta de más, empezamos a hablar de lo que nos pasó, lo que nos pasa, lo que soñamos, lo que nos pasó en nuestra infancia, entonces me gustaba traer eso, esas mujeres que tuvieron un tipo de relación, unidas con las fantasías de los escritores.

-En la monografía hablás de “pérfidas mujeres”, ¿ya hay una mirada ahí, no?

-Porque eso es algo que se desechó. Después le pusimos *War...*, porque nos surgió otra imagen más fuerte, dentro de la dramaturgia que realizamos junto a Susana Anselmi, Carlos Schulkin y Laura Echenique. Hicimos dramaturgia del actor. Trajeron la matriz inicial de los palacios, pero después, en el juego de las ideas, lo llevamos a la frontera: llevar a Gertrudis a la vida de Susana Anselmi, y a *Lady Macbeth*, llevarla a la frontera, a la vida de Carlos Schulkin. Desdémona, llevarla a la vida de [Adrián] Prego. Surgió el hoy de su mundo privado, pero surgió el hoy del mundo actual. Eso fue una dramaturgia de la escena, llamémosla así, porque se

fue dando en una improvisación. Se empezaron a traer temas y se empezaron a discutir posiciones, que nada de eso quedó en la historia. Eso es lo que está abajo del iceberg. Porque es ahí cuando el teatro puede enamorar y seducir, cuando vos tenés un halo de misterio muy grande, vos mostrás lo que querés mostrar. Entonces, en ese té, surgió la guerra. Peleando por Oriente, por Oriente Medio, por lo que estaba pasando en Washington, por lo que habían leído en la mañana. Surgió la guerra, en ese ensayo no teníamos bombas de chocolate, pero teníamos galletitas y salimos discutiendo de la temporalidad, la ficción se rompió y surgió otra ficción. Porque cuando estás ensayando, estás en un encuadre, como cuando estás en el psicoanálisis, estás en un encuadre, le podés decir cualquier cosa, pero estás dentro del encuadre y lo mismo pasa en el arte escénico. Se pueden estar peleando por lo que leyeran hoy de mañana, pero estás en un encuadre. Ahí surgió la guerra. De ese ensayo, de esa escena, surgió la metodología escénica, que también es una intertextualidad escénica o una parateatralidad. Eran en sí seres teatrales, en tanto habitan el escenario. Por momentos interpretaban a las mujeres y por momentos se cuestionaban: “¿Por qué estamos haciendo esto?”. Eso surgió en un ensayo, es una parateatralidad. De esa guerra, en que veíamos que no podíamos traer a Shakespeare, sin ir contra él. Sin cuestionarnos y discutir, e interpelar a Dios Padre Todopoderoso. Sin comprometernos hasta los tuétanos, el yo ser persona, ser teatral y ser personaje, que es un

poco lo que planteaba en la tesis del cubismo del cuerpo. De ahí surgió la guerra, quién soy, porqué soy. Soy María Dodera, que de alguna forma estoy ahí, hablando sobre Shakespeare y a la vez soy Gertrudis, que pasa por mi sangre y mi cuerpo. Pero a la vez soy un ser teatral, que quedo en un punto muerto y que estoy interpelando, como cuerpo, como un cuerpo político, como un cuerpo del siglo XXI. Eso también hizo cuestionarnos la estética. Cuestionarnos una estética *queer*, el cubismo y le hicimos un homenaje al teatro isabelino. En el teatro isabelino, las mujeres hacían las cuentas, la producción o planchaban los trajes. Y los personajes femeninos los hacían los hombres.

-Y el trabajo técnico, ¿cómo acompañó el proceso creativo?

-Trabajaron desde el vamos. Celebro no solamente poder encontrarme con el público, sino también con las personas indicadas, es como la cocina, hacer la masa todos juntos. Por eso también es sumamente alquímico el teatro. Y ahí volvemos otra vez a la materia, es matérico en el sentido de que distintos productos que surgen como una idea, se materializan en música, luces, videos. Y hay una fusión de diferentes capas.

Abrazamos, literalmente

| Úrsula Hauser

Internacionalista por deseo, suiza de nacimiento, Úrsula Hauser se dedica al etnopsicoanálisis y al psicodrama. En su doctorado trabajó sobre la vida de mujeres en el contexto de la revolución sandinista. La siguiente entrevista fue realizada en el marco de la investigación Psicodrama en Uruguay: ¿Aquí y ahora? Transmisión en grupos y Psicodrama entre 1973 y 1985¹. En Suiza, recientemente, se publicó una biografía de Úrsula, escrita por la periodista Tanja Polli. El libro, de próxima aparición en castellano, tiene por encabezado un verso de Rubén Lena: “Patria es la casa donde arde el fuego nuestro”.

-Úrsula, como sabés nos encontramos en el estudio de la transmisión en grupos y psicodrama en Uruguay, entre 1973 y 1985. En resonancia con el período de nuestra investigación, ¿qué estabas haciendo en esos años?

-Yo fui maestra de escuela, me tocó vivir el 68, un

¹ Investigación de Carmen De Los Santos.

período de despertar para la mayor parte de nosotros, los jóvenes. En Suiza esto llevó a la revuelta, a la manifestación de que hay que cambiar el sistema autoritario, capitalista, patriarcal. En 1966 me fui a los Estados Unidos y, paradójicamente, me politicé. Eran los tiempos de las grandes manifestaciones anti Vietnam, el inicio del movimiento de los *Black Panther*. Yo estaba en San Francisco cuando mataron a Martin Luther King, fue un movimiento de masa, de protesta, de concientización de la población negra. Entonces empezó la violencia. En las calles hicimos teatro espontáneo, pero no como ahora lo estudiamos, sino que la gente se manifestó haciendo escenas. Incluso como blancos contra negros, esto mostró parte de la violencia. Las parejas mixtas se rompieron. En aquel momento a mi novio negro, le dijeron: “Sos un traidor si vas con una puta blanca”. De ahí fui a Columbia University, en New York. Mataron también a Robert Kennedy. Esto produjo una masa estudiantil sumamente revolucionaria, espontánea, no organizada. Muchos evitaron ir a Vietnam haciendo *social work*, en los barrios más pobres. Me integré en Harlem, trabajando con niños y niñas, ahí en las escuelas, tematizando el barrio, cómo sienten los negros el barrio, que los blancos pensaban que era una mierda. Este fue el inicio, creo yo, de lo que vi, que la palabra no es suficiente. No solo se habló de Harlem, se hizo teatro, se dibujó, se hizo música. Fue un despliegue creativo increíble. Me fui a Suiza y traté de hacer algo parecido en los barrios. En aquel momento me hice maoísta, porque

fueron los únicos en Suiza que trabajaban de verdad en las fábricas, en los barrios. En este barrio -de lo más pobre de Suiza, aunque nada que ver con la pobreza en Harlem-, existía la misma discriminación social, una parecida miseria, mucha violencia doméstica. Ahí comencé sin sistematizar, no sabía de psicodrama. Primero con mujeres y adolescentes, sobre todo a representar teatralmente y tratar de buscar soluciones, siempre trabajando como maestra. De ahí busqué más teatro político, en Italia, que fue la vanguardia en aquel tiempo. En Génova había un grupo de *teatro dell'orrore*, basado en Artaud, que tenía que ver con lo más grotesco, lo más bruto, trabajar la violencia fuera y dentro del ser humano. En aquel tiempo leí un libro de Augusto Boal. No sabía quién era pero me interesó muchísimo. Ahí fui a París, él estaba en el exilio haciendo su grupo de teatro del oprimido. De la pedagogía de Paulo Freire yo sabía. Entonces me fui dos semanas a París haciendo cursos con Boal. Él trabajó ahí con obreros de la Renault, la fábrica de autos, y empecé a ver la posibilidad del teatro cuando implica al público. Pero estaba muy en pelea con él, porque siempre fue la voz del Partido Comunista y la respuesta siempre la tenía él y su grupo. Entonces -dije-, no estoy de acuerdo. Aunque siguiendo una amistad muy linda, en 1979, lo llevé a Zurich para un taller. Ya estaba yo en psicoanálisis en 1969, cuando volví de los Estados Unidos. Siempre trabajé como maestra y al mismo tiempo, empecé a estudiar psicología y entré a mi psicoanálisis por una crisis personal. Tuve la suerte de

hacer mi psicoanálisis con Goldy Parin-Matthèy, una mujer muy comprometida políticamente. Ella se fue al lado de los republicanos, a luchar, como anarquista, en la Guerra Civil Española. Después se fue con otros médicos a Yugoslavia, en la primera brigada de médicos internacionalistas suizos, ella como psicoanalista, y así es que enfocó el psicoanálisis. Para mí fue una suerte increíble. Entonces se juntó mi militancia política de izquierda, en los barrios, con buscar una manera. El psicoanálisis me sirvió a mí, como teoría en la militancia política, pero busqué otros métodos grupales. Entonces encontré a partir de Boal, a raíz de esa experiencia, qué otra cosa hay, que toma más el poder popular, la opinión, las ideas, la creatividad de la gente. Y ahí escuché del psicodrama, del que no había oído nada en Suiza. Tomé contacto con el Instituto Moreno, de Üeberlingen y tuve que ir hasta Alemania a tomar los primeros cursos. Me encantó. Encontré el método que me fascinó, me sigue fascinando, con su posibilidad de verdad y de acción. Confía en ti misma y a través de esto confía en lo que sale de los pueblos, escucha a la gente. Eso corrió paralelo a mi psicoanálisis. A principios de los años 1970, hubo muchos psicoanalistas que no solo fueron críticos con el psicodrama y lo grupal, sino que lo rechazaron, inclusive muchos colegas de la Asociación de Izquierda Freudiana, de la Plataforma Internacional, se reían de mí. Han dicho: “Pero qué es eso de jugar en el piso, y el toqueteo, y esto y lo otro”. El psicodrama no fue

visto como algo positivo, ni por la izquierda política en Suiza y mucho menos por los psicoanalistas, incluyendo los de izquierda. Por suerte yo seguí haciéndolo. Después pude generar un pequeño grupo en Zürich, e invitamos a Grete Leutz, y ese fue el grupo pionero en Suiza. Leutz vino cada dos semanas, un miércoles, y por nuestra parte nosotros fuimos a Üeberlingen, en la frontera de Suiza, donde ella dirigió el Instituto Moreno.

-En la investigación hemos visto que a partir de la visita del grupo de Dalmiro Bustos en 1973, durante el Primer Congreso de Psiquiatría, en Punta del Este, se amplió el interés por el psicodrama, entre psiquiatras y psicólogos; si bien existía ya una línea desarrollada por Juan Pedro Severino. ¿Podríamos decir que hubo un aquí y ahora compartido como llegada al psicodrama entre estos escenarios?

-En 1973 fue el congreso de la IAGP (International Association for Group Psychotherapy), en la Universidad de Zürich, ahí vi a Moreno y a Zerka. Yo estaba más en la línea de Armando Bauleo y el grupo operativo, en contacto con él, con Mimí Langer, con todo el grupo de los que fueron después los exiliados argentinos en Europa y nuestros maestros. Armando Bauleo estaba en Milano y organizamos en Zürich, una formación de grupo operativo con él. Tato Pavlovsky estaba en Madrid, donde lo visité. Mimí Langer vino, haciendo un alto en Zürich, cuando fue a Viena. Todo eso fue muy rico. En

1971 fue aquel importante congreso internacional de la IPA (International Psychoanalytical Association), en el Hofburg de Viena. Cuando volvió Anna Freud por primera vez del exilio en Londres. Fue en el símbolo de la monarquía católica austríaca. Y nosotros desde Plataforma organizamos el anticongreso. Y ahí fue para mí, el primer contacto con los latinoamericanos, incluyendo a Alejandro Scherzer, que estaba en el grupo uruguayo. Pero de psicodrama no se habló. El psicodrama vino en paralelo, muchos psicoanalistas conservadores han interpretado: “Es tu problemática edípica esto de lo antiautoritario”. A todo el movimiento estudiantil de izquierda, feminista y antiautoritario, lo interpretan para que deje de hacer eso. O en lo grupal, se buscan interpretaciones ortodoxas psicoanalíticas de derecha. Mi analista nunca me interpretó como un *acting* antiautoritario, siempre fue muy abstinente y en el fondo lo apoyó. Lo de los barrios, lo del teatro, lo del movimiento, lo de dejar hablar a la gente y lo grupal, es importantísimo. Pero en la práctica profesional, que vino con Bauleo, con Marie Langer, con sus experiencias en el Borda -en Argentina- ahí fue la hermandad, que empezó a hacerse. La mía fue una búsqueda bastante solitaria del psicodrama. Me enriqueció. Además del grupo estable de formación en Überlingen, yo fui en verano a la isla Lovo, en Noruega, donde se organizaron cursos de verano maratónicos con Ildri y Bob Ginn. Ella es psiquiatra, pediatra y psicodramatista noruega, casada con Bob, un genio,

judío neoyorquino, tipo Woody Allen pero más simpático. Él vino del teatro, nada de psicología, dramaturgo. Y ella de la parte de psiquiatría comprometida. Y en esta isla se encontraba gente de toda Europa. Yo fui cuatro veces en las vacaciones de verano, una semana. Eso fue derroche de creatividad, una intensidad con la gente, ahí convivimos. Te puedes imaginar, ahí aprendí a incluir la bioenergética en los calentamientos, a trabajar con el llamado “chunche”, el bate, para sacar la rabia. Y después en Suiza, nosotros mismos. Fue un pequeño grupo de colegas, hicimos cosas con máscaras, no había nada e invitamos gente. Ahora lo valoro, el internacionalismo en los setenta, en Suiza, como mi crecimiento. Al mismo tiempo, cuando ustedes formaron el psicodrama uruguayo en semi clandestinidad.

-Justamente, la pregunta de la investigación es cómo un movimiento grupalista se organiza y consolida en estas circunstancias. Y cómo el psicodrama fue un modo de eludir la represión buscando maneras de encontrarse. ¿Qué pensás?

-En Gaza, que viven en una cárcel, un colega una vez dijo: “El psicodrama es como un pequeño pedazo de libertad”. Y es verdad, ofrecemos el escenario donde puedes expresar lo que afuera es imposible. Pero como yo conozco, desde Antonio, mi amor uruguayo, con qué brutalidad actuó acá la represión a todo nivel. De verdad, lo que ustedes han podido hacer es impresionante.

Porque en Suiza fue casi al revés, por lo menos para mí, un despertar, un romper leyes interiorizadas sobre todo. La represión en Sudamérica, en los tiempos de la dictadura, no fue nada que ver. Y allá más bien un pequeño grupo, porque el típico suizo es más bien anticomunista. Mi papá me echó de la casa por ser de izquierda. En la cultura suiza había, en aquel tiempo, una intolerancia total. Pero, al mismo tiempo, no había clandestinidad. El grupo al cual yo pertenecí se desarrolló gracias a la tragedia del exilio de tantos colegas de Sudamérica, que fueron nuestros maestros. Nosotros teníamos esa ganancia secundaria de la tragedia que se vivió acá. Al mismo tiempo eso ayudó a los colegas argentinos y chilenos que venían a ganar su vida -a nivel existencial, profesional y personal-, haciendo sus grupos, y eso fue un valor de la Plataforma Internacional. Había mucha solidaridad, de verdad. Abrazamos literalmente a nuestros colegas. Le dimos nuestro consultorio y todo lo que teníamos de infraestructura. Nosotras, por otro lado, aprendimos muchísimo. Y a mí me llevó en 1979 la revolución sandinista, yo fui parte del comité de solidaridad con la lucha revolucionaria en Centroamérica, sobre todo en Nicaragua, El Salvador y Guatemala. Fui dos años a Nicaragua, por invitación del Ministerio Sandinista de Salud, porque allá fue Armando Bauleo a dar un curso del método de grupo operativo. Lo invitaron y después querían una formación más a fondo y él me pidió que yo haga eso. Para mí fue genial y me fui a Nicaragua.



La máquina de hacer grabados | Gladys Afamado

Nacida en 1925, la artista plástica y poeta Gladys Afamado produce una obra vastísima y variada en técnicas y materiales. Integró el Club de Grabado de Montevideo y desde allí divulgó su trabajo a partir de la década de 1960. Con uno de los almanaques que publicaba el club -el de 1974- fuimos a su casa, donde nos esperaba para conversar. Observándolo, empezamos. Había sido elaborado promediando el año del golpe de Estado en Uruguay.

-Este almanaque lo trabajaron en 1973, es impresionante.

-Con las letras de protesta. Lo que pasa es que no le embocamos. Mi marido dijo: "Ustedes están locas, van a sacar un almanaque de protesta en plena dictadura". Recién empezaba. Y efectivamente mi marido era mucho más claro que todos nosotros, porque no deberíamos

haber hecho esto; deberíamos haber hecho canciones de, qué sé yo quién, de Gardel, o textos de Marosa di Giorgio.

-Eludir o enmascarar un poco.

-Y no canciones de protesta, habla de *milicos* acá, entonces eso no les gustó nada.

-Tu marido te dijo que estaban locas, ¿cómo era el tema de las mujeres en el Club de Grabado?

-Era como que no había sexo ahí. Tanto daba que fueras mujer u hombre.

-Sin embargo, a posteriori, hubo una recuperación de las grabadoras mujeres de esa época, Leonilda Gozález y tú. ¿Qué otros grabadores había?

-Salomón Azar, que tiene su taller. Rimer Cardillo, que era de los menores y ya era bueno. Había hecho cursos de grabado en metal -que es bastante complicado- y hacía en madera también, y dibujaba. Ahora está dando clases en Nueva York. Hace muchas instalaciones además. Es un artista que se ha hecho valer, que todo el mundo lo conoce. De todos ellos es el único que sobresalió así, tanto, porque si se hubiera quedado acá..., acá es acá y nada más, viste.

-¿Cómo te introdujiste en el grabado?

-Es medio raro porque yo era pintora, todavía joven -empecé a los catorce-, yendo al Círculo de Bellas Artes. Empecé a pintar, dibujo y pintura me enseñaban ahí. Y Domingo Bazzurro era el profesor, pintor. Pero no enseñaba nada. Lo que me decía era: "Está bien, hágalo un poquito más oscuro". Teoría nada. Ahí estuve unos años hasta que del Círculo se hizo la Escuela de Bellas Artes. Todos pasamos a la escuela, pero como yo ya había ido cuatro o cinco años, me pusieron en el último año, que era quinto, así que pude ir un año solo. ¡Con el mismo Bazzurro, que era el profesor del último año! Quise estudiar mosaico, pero cuando iba a cortar las baldocitas en una máquina, me empezaba a doler la espalda, yo era joven, entonces dije: "No quiero más hacer mosaico". Como yo no sabía nada de grabado, ni siquiera lo que era un grabado, y quería saber, empecé a ir a la clase de Adolfo Pastor, para ver cómo era, nada más, y después me gustó y seguí y me hice grabadora. Me atrapó, lo hacía en mi casa, me quedaba hasta las dos de la mañana. Mi marido siempre me apoyó, todos me apoyaron; en mi familia nadie me dijo: "Porqué no te vas a cocinar", o algo así. A mi marido le gustaba que yo hiciera arte, que hiciera exposiciones. Le gustaba el arte, él era astrónomo, profesor de astronomía, así que estaba un poco en las nubes y era una persona muy culta. La verdad que para mi fue una pérdida cuando me enviudé hace once años, pero bueno, así es la vida.

Nos conocimos de adolescentes -yo tenía dieciséis y él diecinueve-, primer novio mío y primera novia de él, y seguimos, seguimos, siete años, hasta que nos casamos, cosas que pasaban antes, no sé si ahora pasarían. Empecé a los catorce. En el cuarenta trabajábamos con modelo vivo, desnudo y vestido. Me gustaba mucho hacer con modelo vivo y además, había gente que se dedicaba a ser modelo.

-Son llamativas las mujeres en tus grabados, por ejemplo en *Dieciséis personas*.

-¡Uh! Ese es viejísimo. De los primeros que hice, en blanco y negro. Primero yo trabajé en blanco y negro nada más, capaz que tres, cuatro años. Después una vez, para una bienal extranjera dije: "Voy a hacer color". Quería hacer algo impactante, grande. Hice varios grabados grandes, mandé tres, en varias planchas, y no fui más al blanco y negro. También hay que ver la parte plástica. Lo tengo siempre en cuenta, de no hacer el mismo trazo, de variar los grises con los trazos que hago, más chiquitos, más grandes, crucecitas, redondelitos. Fijate que el primer premio que saqué, cuando todavía no hacía color, fue la *Dulcinea mi amor* -el tema era el Quijote, y yo hice la Dulcinea como él la imaginaría, una mujer tosca y él la veía linda-. Está de frente, en blanco y negro. Mucho trabajo de distintos grises y negros, con los dibujitos. Tuve la suerte del primer premio por lo original, lo

que me dio una gran sorpresa.

-¿Cómo empezaste a experimentar con las mujeres en tu obra?

-Me gustaba porque me parecía que la mujer me daba más oportunidad de hacerle cosas, con sombreros, flores, las manos; en cambio el hombre, para ser realistas -claro, podía ser un hombre raro- pero no es lo que estaba haciendo yo. Hice alguna pareja, alguna muy poca, pero a propósito, para cambiar un poco. Por eso agarré a la mujer, por los adornos que le podía poner, nada más que por eso. No era por hacer ver a la mujer. Algunos me dicen: "Te ponías vos misma", bueno capaz que sí. Yo qué sé...

-La aparición de una flor, un detalle, como un bordado y esos colores que aparecen, son preciosos; los colores amarillos, ocre, que aparecen como manchas, distinguen a cada una de las mujeres. ¿Vos pensás que en esos pequeños detalles podés mostrar algo de esa mujer, o es el gusto por la elaboración estética de eso?

-Sí, más que nada era eso. No quería decir alguna otra cosa política, digamos. Era más que nada, cómo decirlo, lo que se puede dar artísticamente para que uno sienta algo, en los detalles, combinando colores. Creo que yo inventé -no lo había visto antes-, que ponía el negro abajo y arriba la plancha de color. Quedaba más tipo

pintura. Porque en general el grabador pone un verde y después le pone el negro al lado, o el rojo. En cambio yo hacía la plancha negra y arriba le ponía los colores.

-¿Una superposición?

-Y da otra cosa totalmente distinta. Cuando quería blanco, en ese mismo negro, le cortaba las cosas blancas y después ponía los colores alrededor y quedaba diferente.

-Entonces genera volumen, como una distancia.

-Lo que da trabajo después es sacar la copia. Donde se te mueva un poco, después no te sirve para nada. Y yo no tenía prensa. Después me compré una pero era muy chica. Si era grande lo tenía que sacar a mano. Es decir, tú ponés la plancha, la entintás, la ponés en un lado bien limpio, ponés el papel con muchísimo cuidado arriba, lo entintás bien, y con cuidado vas pasando la cucharita para que se pegue al papel la tinta. Después, con cuidado también, retirás y colgás para que se seque, que donde se te mueva un poco, ¡adiós! El papel generalmente va húmedo, pero nada más que húmedo, porque es más fácil trabajarlo. Y me hice grabadora porque me iba bien. Y ta.

-En relación con el Club de Grabado, se trató de un movimiento interesante, muy sólido, como otros

también de ese momento.

-Sí, estaba El Galpón. El Club de Grabado no era político, pero sus dirigentes sí eran políticos. Eran comunistas en general, casi todos, no todos. Y Leonilda [González] era del Partido. Entonces el comunismo quería hacer un movimiento cultural. Un poco para que ellos tuvieran prestigio, digamos. El club tenía socios, llegamos a tener cuatro mil, pero casi todo era por política, porque se hacían socios para ayudar. No era caro, recibías un grabado por mes, hechos en la imprenta, pero cuidados por el autor, es decir, en vez de sacarlo con cucharita, que cuatro mil es imposible, teníamos un trato con la imprenta.

-Tuvieron posteriormente el puesto en la Feria del Libro y el Grabado.

-Nosotros mismos íbamos a venderlos. Teníamos ahí un puesto que había que pagar para tenerlo. Estaba Nancy Bacelo, al cuidado de todo eso, y bueno, íbamos nosotras mismas y era divertido, porque hablábamos con la gente, vendíamos.

-¿Cómo comenzó el club?

-Se fundó por el 55, pero yo entré en el 65. Lo fundó María Carmen Portela, que era dibujante y hacía también punta seca. Era amiga de Leonilda González. Fundaron

el Club de Grabado, que venía de un club de grabado que habían visto en Brasil, y les gustó y vinieron acá e hicieron campaña de socios, pero mucha gente se hizo socia para ayudar a la parte política.

-Había emprendimientos culturales, relacionados a la política, intensos.

-Eso siempre debe haber. Yo ahora estoy alejada y no salgo. Ya hice lo mío. Pero veo que siempre hay grupos que están en la gráfica, no sé si grabando, pero por lo menos haciendo arte. Ahora el arte está más abierto a juntarse, a técnicas mixtas, de repente hay danza, diapositivas y alguien canta.

-¿Y a ti te interesa, te gusta?

-Todo lo que veo es en la computadora, por el Facebook, que me mandan las noticias. Algunas cosas sí y otras no. A mí siempre me gusta más lo que es más nuevo, lo que introduce algo que es diferente. No aquella técnica clásica que es nada más que técnica, pienso yo.

-Y los ojos, los ojazos de tus mujeres, ¿de dónde vienen?

-No sé cómo, ni porqué, los ojos siempre me gustaron. Tanto es así que cuando tenía quince años, hice un

cuadro que era puro ojo, que lo tiré por supuesto. Era un mamarracho, era tipo Dalí. Pero digo, demuestra que me gustaban los ojos. Y como gustarme, el arte, me gustó siempre, desde chiquita, porque tengo una anécdota que a veces cuento para que vean cómo me gustaba el arte desde los tres años. Iban a sacar una foto de la familia, yo tenía tres años, me acuerdo porque me impactó. Había un banquito ahí, yo lo llené de cositas, a mi gusto, para que saliera en la foto, y yo ponerme detrás. Vino entonces una tía mía, limpió el banquito para que saliera limpio, y yo salí llorando, con la boca cuadrada, porque me habían sacado la obra de arte que yo había puesto. ¡Tres años! Me acuerdo porque me dejó mal, viste. Me dolió. Y mi tía, claro, qué sabía lo que yo había puesto ahí.

-¿Tuviste aceptación familiar para empezar a estudiar pintura a los catorce años?

-Mi mamá era maestra, muy inteligente, tanto que cuando yo quise estudiar violín, que estudié violín a los veinte años, me acompañó a comprarlo. No me dijo: "Dejate de embromar, a esta edad vas empezar". No, no. Me apoyó y mi novio también.

-¿Tocaste el violín entonces?

-Estudié cinco años nada más. Es muy difícil tocar bien el violín. Yo no podía hacer el vibrato, para nada, no

me salía. Estaba en la orquestita que había formado la profesora, era el segundo violín porque no tenía un buen sonido. Fuimos a tocar a algunos lados, como el [Instituto] Verdi. Me saqué el gusto de tocar música. Me encantó esa experiencia, viste.

-¿Tu experiencia musical como instrumentista terminó por ahí?

-Sí, tanto que hasta vendí el violín. Es una experiencia linda, haber tocado en una orquesta, haber ensayado. Ser parte de algo me encantaba.

-Ese ser parte de algo, ¿es algo que te interesó? ¿Concebías que la función artística debía estar acompañada?

-He tenido mala suerte en eso, porque -a pesar de todo- he sido individualista. Nunca tuve un taller con nadie. Lo hacía cuando quería, siempre en mi casa, a las dos de la mañana, cuando me viniera bien. Pero me gusta trabajar con gente y tener un grupo de colegas, cambiar ideas. Por ahora estoy absolutamente sola, metida acá, con mi computadora. Hace poco hicimos una exposición de toda mi obra.

-En el Museo Nacional de Artes Visuales.

-Me invitó el director. Yo no hice nada, porque no

estoy en posición física de hacer nada. Estuve el día de la inauguración ahí. Creo que no la recorrí toda, era mucho. Se hizo un catálogo muy lindo, que tiene una calidad extraordinaria.

Gladys toma el catálogo -un libro de unas cien páginas- y lo vamos hojeando. Llegamos a las fotografías de sus "cajas" y de sus piedras pintadas, a las que llama "criptolitos".

-Qué lindo trabajo de cajas tenés, tiene algo instalacionista.

-Yo lo veo como un collage. Primero mandé hacer las cajitas, le di el detalle al carpintero, me las dio y después las empecé a llenar.

-¿Y los criptolitos?

-Mirá, a mí siempre me gustaron las piedras y había empezado a pintar piedritas de la rambla, que las traíamos con mi hija en el auto. Se las llevé a una galería a ver si me querían hacer una exposición. Me dijeron porqué no las hacía más grandes, que así eran demasiado chiquitas. Así que fui y las hice.

-Tenés una serie de grabados titulados Máquinas.

-Siempre me gustaron las máquinas para ayudar a la gente. Yo soy de las que recorro a todas las máquinas

que pueda. Y por eso hice máquinas. Y gané la beca con una enorme, era la *Máquina para mostrar minigrabados*. Entonces no solo estaba el grabado en blanco y negro, grandote, sino que colgaban minigrabados, cuadraditos. Y bueno, les pareció. Original era.

-Comentabas de una beca.

-La beca para ir a España. Yo presenté ese grabado. Allí hice un curso de papel a mano, más que nada porque sabía que se hacía y acá no tenía cómo hacerlo porque nadie sabía.

-¿Te permite hacer el papel que vas a usar en la impresión?

-Ves ese que está ahí [señala en la pared], qué grueso queda. Tenés una forma para meter ahí la pulpa y te queda de ese tamaño. Ponés la pulpa, que puede ser blanca o de color y cuando está medio sequita, bien escurrida, la colgás hasta que se seque. En Barcelona fui a un taller de un americano que estaba viviendo ahí, tenía un gran taller de grabado y me regaló una hoja de papel hecha a mano. A los dos o tres días me llama diciendo que iba a haber un cursillo de papel a mano, en un pueblito que se llama Capellades, un pueblito divino, antiguo.

-¿Y cómo fuiste pasando al digital?

-Hace muchos años ya, en el Photoshop. Tomé unas clases, porque si no, imposible adivinar cómo es, y me alcanzó, porque después una sigue investigando sola. Todavía, el otro día agarré y por casualidad, metí el ratón en una cosa que nunca había tocado y me dio un efecto totalmente distinto, dije: "¡Qué increíble, todavía le puedo sacar jugo a esto!".

-Seguís experimentando con las tecnologías.

-Podría imprimirlo, pero lo dejo en el Facebook.

-No solo utilizas las técnicas, sino que te mantenés en el soporte, que circule en lo virtual.

-Y lo ve gente que ni conozco, de repente. Y me ponen cuarenta "me gusta". Me divierto así ahora. Escribo también, he sido poeta. He sido, digo, porque ya hace muchos años que no escribo. Y tengo cinco libros publicados, dos de ellos con primeros premios del Ministerio de Educación y Cultura, te lo digo para que veas que tan mal no escribo. Uno de ellos, que era el que más me gustaba, se llama *No espero respuesta*.

