

// LA VOZ DE LA HISTORIA.
ENTREVISTA A FLORENCIA TERZANO //

THE VOICE OF THE HISTORY. INTERVIEW WITH FLORENCE TERZANO
FECHA DE RECEPCIÓN: 15/01/2012 // FECHA DE ACEPTACIÓN: 30/04/2012

RAÚL MENA PALACÍN
UNIVERSITAT POMPEU FABRA
ESPAÑA
Raulmena71@hotmail.com



1
1980, Delta del Río de la Plata, destino de
*los vuelos de la muerte*¹

Raúl Mena: Durante este año usted ha sido invitada por la Fundación Universitaria del Bages para desarrollar un taller de fotografía. ¿Cuáles son los objetivos que pretende conseguir con este trabajo?

Florencia Terzano: Hace años que tengo ganas de contrastar mi trabajo con una experiencia pedagógica. Salió la oportunidad de colaborar en este taller con un pedagogo que intenta formular una pedagogía alternativa. Se trata de una teoría-práctica que parte de la premisa de que el conocimiento no es un ente cerrado. La experiencia la estamos llevando a cabo con unos alumnos que estudian Educación Infantil. Pretendemos reflexionar sobre la posibilidad de la construcción de un conocimiento a partir de la experimentación con el propio álbum familiar. Este archivo personal que todos tenemos es un almacén de imágenes, de relatos visuales para la construcción de nuestra propia subjetividad. Es una buena parte de nuestra memoria plasmada fuera de uno y un espacio abierto para la construcción de una narrativa histórica, muchas veces diferente a la mitología familiar a la que pertenecemos. Además, intentamos explorar el potencial de la fotografía como herramienta para el trabajo educativo con alumnos de 3 a 6 años, que todavía no han aprendido la lecto-escritura y cuyo universo de conocimiento es precisamente la imagen.

RM: Este taller, de alguna manera, está conectado con un trabajo suyo personal que iba a ser expuesto en Buenos Aires en el año 2006.

FT: La parte expositiva sí tiene que ver con mi trabajo, pero sobretodo con lo que no me interesa de un trabajo. No se hacen los trabajos para ser expuestos. Sí hubo un momento en que tuve la necesidad de exponer porque la experiencia con mi álbum familiar, el diálogo que entablé con las imágenes y su propia narrativa me llevaron por un camino en el que llegué a necesitar compartir esa búsqueda y en aquel momento la exposición era el dispositivo para sacar esa experiencia personal a lo público. Esa exposición al final no fue posible. La estaba trabajando con Eduardo Gil, una persona que siguió mi trabajo durante muchos años. A un mes de inaugurarla y conociendo el material y la reflexión que había detrás desde hacía mucho tiempo, se me dijo que, a pesar de que mi trabajo tenía un especial peso sobre lo fotográfico, era principalmente una excusa para investigar sobre mi pasado. Eduardo Gil pensó que como mi trabajo estaba estrechamente relacionado con “la apropiación” en la dictadura Argentina yo había traspasado lo representacional y me colocaba a mí misma como potencial niña apropiada. Yo buscaba objetivamente esta posición (la de sujeto apropiado) pero era simplemente un recurso para decir lo que tenía para decir entonces. Y esta búsqueda de identidad sospechada de cruzarse con hechos políticos ganó demasiado protagonismo y trabó mi búsqueda en torno a las posibilidades de representar.

RM: ¿Qué son los “niños apropiados” en la dictadura Argentina?

FT: Lo que más se conoce es el sistema de detención y desaparición. Los desaparecidos son personas que han sido secuestradas, que permanecen durante algún tiempo en cautiverio y que al final son liberadas o torturadas, asesinadas y enterradas clandestinamente. Otra de las prácticas, mucho menos conocidas, es la “apropiación”.

En los centros de detención, si había mujeres embarazadas, a veces debido a violaciones ocurridas allí mismo, se les incautaban los hijos y éstos eran entregados a familias cercanas al régimen para que los criaran. La apropiación pasó a llamarse “apropiación de la identidad” y ahora es conocida popularmente como los “niños apropiados”, una generación que ahora está entre los treinta y cuarenta. Se piensa que son alrededor de unos quinientos casos de los que se conocen con detalle unos doscientos. Fueron niños criados por los asesinos de sus padres.

RM: Uno de los casos más mediáticos ha sido el de los hijos de los dueños del diario “Clarín”.

FT: Sí, Ernestina Herrera de Noble, la dueña de Clarín. En realidad no está presente en la memoria, es justamente una de las cosas que van saliendo a la luz a lo largo de los últimos años, y va para largo. La “apropiación” es para mí uno de los casos más complejos de la realidad argentina. Todo está demasiado reciente y es una etapa de nuestra historia que permanece como velada, de la que no se habla. Empieza ahora a estar presente a través de realizadores de esta generación pero sobre todo a partir de que esos niños, ahora adultos, empiezan a preguntarse sobre su propia identidad. Incluso sus abuelos, que ahora rondan los noventa años, sienten que es la última oportunidad de recuperar esa identidad apropiada.

RM: ¿Cree usted que ser víctima o familiar de un desaparecido o ser un hijo apropiado dificulta para hablar de estas cuestiones?

FT: De alguna manera creo que imposibilita. Al principio necesité darme una licencia interna para hablar de un tema tan complejo que a la vez sentía ajeno. Una experiencia por la que pasé cuando empecé a trabajar la memoria fue plantearme a mí misma como víctima indirecta de toda esa realidad que nos había concernido como generación. Me di cuenta de que al no haber sido víctima directa me alejaba de la oscuridad propia de una experiencia tan traumática y esa distancia me permitía un cierto margen de maniobra. En cierta medida estaba equivocada. Al final esa distancia se empieza a acortar y acaba por quebrarse.

RM: La última etapa de elaboración de este trabajo la realizó usted desde Barcelona involucrando en la búsqueda de los documentos fotográficos a su propia familia...

FT: Era un proyecto bastante ambicioso y utópico. Yo era bastante joven en aquella época. En este proyecto quise trabajar a la familia como metáfora de la sociedad y el álbum familiar como metáfora de la Historia. Y precisamente quería saber qué podía salir de estos vínculos tan cercanos, los vínculos filiales, y quería que fuera como un órgano que trabajara por sí mismo. Al final uno se da cuenta que si bien la filiación existe, cuatro miembros de una familia son cuatro historias. Y activar toda una serie de recuerdos de una época tan difícil fue, de alguna manera, precipitar que se dijeran cosas que uno no estaba preparado todavía para decir. Trabajé mucho sobre el tabú y traté de poner sobre la mesa cuestiones que no debían ser puestas. El trabajo también

reflexionaba sobre la representación de la propia familia, así que la investigación también se articulaba alrededor de qué dispositivo o soporte debía ser el más adecuado. No me interesaba estetizar los vínculos y quizás este taller, a través de su dimensión pedagógica, pueda ser una buena manera de continuar. La distancia geográfica fue clave para entender cosas sobre la historia de Argentina y sobre mi propia historia. La distancia epistemológica siempre es necesaria y a veces es necesario ayudarla con una distancia geopolítica.

RM: Usted puso en diálogo las fotografías del álbum familiar con otro tipo de documentos historiográficos. Uno de los libros más importantes sobre los que usted trabajó fue *Sólo los hechos* del ministro de obras públicas de la dictadura argentina.

FT: Este libro fue muy importante. Yo trabajaba sobre recuerdos de aquella época e intentaba traducirlos a fotografías del álbum familiar. Este trabajo era sensitivo pero a la vez racional. Pero también necesitaba contrastar que detrás de ese recuerdo o de esa impresión, había un hecho. Este libro lo escribió Osvaldo Andrés Cacciatore en prisión. Fue ministro de Obras Públicas en la dictadura. En él habla metafóricamente de lo que hizo durante su administración. Este libro, entre otros documentos, un poco acabó de cerrar las hipótesis sobre las que estaba trabajando. Para lo personal fue decisivo y para el trabajo también.

RM: Esas pequeñas intuiciones alimentadas por los recuerdos funcionaban como motor de su trabajo. Un trabajo intuitivo fue también una serie de fotografías que usted realizó en el parque Interama.

FT: El trabajo que yo planteo empieza antes de mi nacimiento con las fotografías que habían realizado mis padres, que continúa mi hermano y en el que después tomo yo la palabra.

RM: ¿Qué buscaba usted en el parque Interama?

FT: Es un parque de atracciones construido en la afueras de Buenos Aires durante la dictadura por este ministro de obras públicas, que pretendía crear un nuevo urbanismo para el Mundial de Fútbol de 1978 que se celebraría en Argentina. La idea era “construir la mejor ciudad para la mejor gente”, y bajo esta idea mesiánica todas las chabolas de la ciudad fueron derribadas y muchos edificios restaurados. El punto es que mientras se “desaparecía” se derrumbaba, y se construía sobre los restos. Este parque ocupaba un lugar extraño en mi infancia. Aunque era un parque de una envergadura insólita, era totalmente inaccesible porque ningún padre quería llevar a sus hijos allí por lo que representaba para ellos. En mi intento de fotografiar el parque muchos años después, un guardia me prohibió tomar imágenes. Tuve que pedir un certificado en la escuela en la que había estudiado fotografía y durante toda la visita tuve una persona al lado que me indicaba dónde podía tomar fotografías y dónde no. Ante tantas barreras internas y externas no quedé nada contenta con el resultado y lo dejé suspendido durante un tiempo.

RM: Además de este documental fotográfico del parque hay imágenes del álbum familiar sobre las que se sostiene su trabajo. Una de ellas es una fotografía del coche de su padre.

FT: Sí. Es una fotografía hecha por mi hermano en la que estamos mis amigos y yo dentro del maletero del coche de mi padre. Era un Falcon verde, el icono de la dictadura, el vehículo con el que se realizaban los secuestros. Enfrente de mi casa vivían dos militares que tenían el mismo coche. La rumorología del barrio apuntaba a que estos militares trabajaban con este coche. En mi fantasía infantil de alguna manera existía la posibilidad de que mi padre, que era pediatra, trabajaba como ellos. Un día a la semana le tocaba guardia y conducía por la noche el Falcon verde con el que visitaba las urgencias que surgían. Ese día estaba ausente de casa.

RM: La otra fotografía relevante es una imagen familiar en Ital Park.

FT: Es una imagen en la que aparecemos mi madre y yo. Fue hecha también por mi hermano. Ese parque de atracciones sí era el lugar donde transcurrían los momentos más felices de nuestra infancia. Y esta fotografía es el trabajo en sí mismo. Recuerdo el día en que íbamos a subir a una atracción y en mi memoria recuerdo que alguien me dijo que quien subía a esa atracción era tragado por ella. Mi tía se subió a esa atracción y a mí me cogió un ataque de pánico pensando que ya no la volvería a ver. Lo primero que tuve fue el recuerdo del momento en que se tomó esta fotografía y en aquel entonces pensé que era un sueño. Hasta que di con la foto y fue el segundo paso y el decisivo para empezar el trabajo que hoy comento. Eso formaba parte de mi memoria inconsciente. Esta fotografía siempre me había llamado la atención porque había ayudado a mi recuerdo y a mi intuición. Así que memoria, intuición, y la fotografía como metáfora de éstas, formaban el movimiento orgánico del trabajo.

RM: Y a esta fotografía le faltaba un pedazo...

FT: En un viaje a Buenos Aires me di cuenta de que yo había recortado la imagen para centrarme en la actitud de mi madre y mía en este documento. Quería saber qué estaba pasando ahí y que nada estorbara esa investigación. Había recortado a mi tía. Encontré ese recorte en una caja entre otras fotos familiares. Ese encuentro fue fundamental pues en mi recuerdo ella había sido quien me había dicho que aquella atracción se tragaba a la gente. Mi tía es esquizofrénica y desde su juventud era la única en mi entorno que hablaba de lo que realmente pasaba en Argentina. Así que aquello que faltaba en esa fotografía recortada resultaba fundamental para la construcción de mi relato, y del relato de la historia de Argentina. Aquello que no puede ser dicho, que no tiene voz porque ha escapado a la voz de la Historia.

RM: Esta experiencia le ayuda a construir la idea que usted tiene sobre la fotografía: ese espacio abierto donde todo es posible.

FT: Sí, es el lugar vacío donde construir todo relato. Una fotografía puede decir mucho pero puede no contar nada de lo que dice, y allí encuentro todo su potencial. Lo subalterno aparece en la fotografía de una forma relevante, es el espacio donde aquello a lo que se le ha silenciado la voz puede de alguna manera ser escuchado. Las fotografías de los álbumes familiares, no tienen tan marcada esa voluntad de representación, son genotextuales, son lenguaje en sí mismas. En el caso de mi tía, diagnosticada como esquizofrénica, la fotografía representa un lenguaje cargado con mucha potencia. Y en mi caso aquella foto en Italpark fue decisiva para entender mi historia (con mayúscula y minúscula).

RM: Usted empieza a estudiar fotografía a los diecinueve años con Andy Goldstein, con Eduardo Gil y después en la Universidad de Buenos Aires. ¿Qué le proporcionaron cada una de estas personas y después la propia institución?

FT: Empecé a estudiar fotografía como una asignatura pendiente. Las fotografías sobre las que trabajo hoy han sido hechas por mi hermano. De alguna forma esta experiencia era profundamente masculina. Empecé a trabajar con Andy Goldstein a partir de la necesidad de producir material de forma intuitiva. Al principio me interesaba captar imágenes bellas con la cámara, pero esto se agotaba y la búsqueda me llevó después al taller de estética fotográfica de Eduardo Gil, una persona con un discurso propio alejado del discurso oficial predominante en el campo de la fotografía en Buenos Aires en aquella época y un espacio decisivo para mí. Este cambio coincidía con mi ingreso en la universidad. Entonces fue el momento en el que pude empezar a entender cómo se puede construir la historia a partir de la elaboración de un discurso abierto. Hasta entonces mi experiencia había sido que la historia es un discurso cerrado y eso me había alejado de lo institucional. Entendí que también desde lo oficial no sólo hay una manera de explicar los hechos. Allí empecé a trabajar sobre esta fotografía que había hecho mi hermano en Ital Park.

RM: Antes de estudiar fotografía usted se formó en escultura...

FT: Sí. Cuando éramos pequeños a mi hermano le regalaron una cámara de fotos y a mí me llevaron a un taller de cerámica y pintura. En el terreno de lo simbólico eso era muy significativo. Al niño se le pone en las manos un artefacto tecnológico para apoderarse del mundo y a la niña se la lleva a aprender pintura. Llegó un momento que la pintura fue para mí un lenguaje con el que ya no me sentía cómoda y empecé a explorar la escultura. Años más tarde necesité cambiar de formato otra vez y allí fue cuando apareció la fotografía como solución a aquella crisis de representación. Y lo que en un principio fue producir documentos fotográficos (de todos los tipos) luego pasó a ser editar aquellas fotografías que ya había hecho mi hermano durante nuestra infancia. En ellas llevo muchísimos años trabajando.

RM: ¿Qué papel cree usted que juega el hecho de pensar sobre unas fotografías que han sido hechas por un niño?

FT: La niñez es un espacio de resistencia, un espacio donde pueden ocurrir cosas que en otros contextos no ocurren. Darle una cámara a un niño es darle un lenguaje con el que explicar lo que ese niño está viviendo. En el caso de mi hermano esto se dio de forma muy significativa. Trabajar primero con las fotografías que habían tomado mis padres para después trabajar sobre las que había tomado mi hermano hizo que el discurso se volviera más contundente. Son dos formas de entender el mundo que cuando las pones a dialogar entre ellas puedes encontrar muchas cosas.

RM: ¿Cuándo nació usted?

FT: Yo nací en Buenos Aires, un veinticinco de diciembre, cuatro meses y veinte días antes de que se diera el golpe de Estado que instauró la dictadura en Argentina.

¹ Operativo mediante el cual el Estado desaparecía a sus detenidos en estas aguas, bajo una nube de silencio necesaria. “En este tipo de lucha (antisubversiva), el secreto que debe envolver las operaciones hace que no deba divulgarse a quien se ha capturado y a quien se debe capturar; debe existir una nube de silencio que lo rodee todo y esto no es compatible con la libertad de prensa (...)” Declaraciones del general Tomás Sánchez de Bustamante al periódico *La Capital* de Rosario reproducidas en *La Nación* de Buenos Aires el 14 de febrero de 1980. Extraído del coloquio *La política de desapariciones forzadas de personas*, CELS (Centro de Estudios Legales y Sociales), París, 31 de enero – 1 de febrero de 1981, www.cels.org.ar/Site_cels/trabajo/e-documentacion/docum-pdf/Doctrina.pdf.

