

UNA LECTURA DERRIDIANA DE *ALGO QUEMA* (2018): EL MAL DE UN ARCHIVO FAMILIAR
A DERRIDEAN READING OF *STILL BURN* (2018): THE ILLNESS OF A FAMILY ARCHIVE

Andrés Laguna-Tapia, Belén Villena

Centro de Investigación en Comunicación y Humanidades (CICOMH)

Universidad Privada Boliviana

andreslaguna@upb.edu

(Recibido el 25 de abril 2024, aceptado para publicación el 23 de enero 2025)

RESUMEN

Este artículo propone una lectura derridiana del documental *Algo Quema* (2018) de Mauricio Alfredo Ovando, centrándose en la exploración que realiza la película de los archivos familiares y la compleja relación entre la memoria, la historia y la identidad. Al examinar la confrontación del cineasta con el controvertido pasado de su abuelo, Alfredo Ovando Candia, la película expone las tensiones entre las historias personales y las públicas. A través de una perspectiva deconstructiva, el artículo reflexiona sobre cómo la película emplea técnicas cinematográficas para interrogar la naturaleza del archivo. *Algo Quema* revela el archivo como un espacio dinámico y disputado donde los recuerdos se construyen y reconstruyen continuamente. La exploración de la película sobre el mal de archivo destaca el potencial destructivo y creativo de la memoria, así como las formas en que individuos y familias lidian con historias difíciles. Aplicando el concepto derridiano de *phármakon*, el artículo argumenta que la película funciona como una sustancia que opera de acuerdo a la dosis y a quien es inoculada. La capacidad de la película para abrir nuevas posibilidades de comprensión del pasado se ve atenuada por el doloroso proceso de confrontar eventos traumáticos. Propone que *Algo Quema* ofrece una reflexión sobre el papel de la memoria en la configuración de nuestras identidades, sobre las formas en las que el pasado continúa acechando el presente y al porvenir.

Palabras Clave: Cine Boliviano, Memoria, Archivo, Documental, Deconstrucción.

ABSTRACT

This article proposes a Derridean reading of the documentary *Still Burn* (2018) by Mauricio Alfredo Ovando, focusing on the film's exploration of family archives and the complex relationship between memory, history, and identity. By examining the filmmaker's confrontation with his grandfather's controversial past, Alfredo Ovando Candia, the film exposes the tensions between personal and public histories. Through a deconstructive perspective, the article reflects on how the film employs cinematic techniques to interrogate the nature of the archive. *Still Burn* reveals the archive as a dynamic and contested space where memories are continuously constructed and reconstructed. The film's exploration of the illness of the archive highlights the destructive and creative potential of memory, as well as the ways in which individuals and families grapple with difficult histories. Applying Derrida's concept of *pharmakon*, the article argues that the film functions as a substance that operates according to the dose and the recipient. The film's ability to open up new possibilities for understanding the past is tempered by the painful process of confronting traumatic events. It proposes that *Algo Quema* offers a reflection on the role of memory in shaping our identities, on the ways in which the past continues to haunt the present and the future.

Keywords: Bolivian Cinema, Memory, Archive, Documentary, Deconstruction.

1. INTRODUCCIÓN

En *Algo Quema* (2018), cinta dirigida y firmada por Mauricio Alfredo Ovando, se contrastan, se confrontan, distintos tipos de documentos: registros originales para la cinta de testimonios familiares relacionados con el abuelo del director Alfredo Ovando Candia, imágenes de archivo, algunas de naturaleza pública y otras privadas, registros oficiales, grabaciones de audio, fotografías y cartas escritas, entre otros. El resultado es una pieza a veces emotiva, a veces incómoda, que puede despertar en el espectador distintas formas de malestar. Recordar lo que se prefirió olvidar, así como problematizar verdades que se asumen como absolutas en la historia oficial de Bolivia son los gesto que atraviesa al filme.

El presente texto explora la posibilidad que tiene el cine, esta película en específico, que como *phármakon*, como fármaco, que está afuera y adentro a la vez [1], abre la posibilidad de repensar versiones de la historia que se asumen como verdades, tanto personales como colectivas, tanto privadas como públicas. La condición del cine, como sustancia, como algo que se inocula, puede provocar olvidos selectivos, pero también puede reavivar a la memoria. Muestra eventos que ya tuvieron lugar, pero que se reconstruyen a través de ese tejido de imágenes, sonidos y palabras, reproduciéndose en diferentes contextos y singularidades, es un instrumento para no contar una historia única, unitaria,

sino una diversas, heterogénea, polifónica. El cine como una posibilidad de regeneración constante [1] de historias, de relatos, cuando menos, con tantas variantes como espectadores.

En este texto se reflexiona sobre cómo, a través del archivo filmico, la familia de Alfredo Ovando se enfrenta a una gran disyuntiva: abrazar al Alfredo Ovando Candía que fue un abuelo, padre y esposo cariñoso, preocupado por su familia, o aceptar al Alfredo Ovando Candía que fue presidente, general del ejército, comandante de las Fuerzas Armadas, político, dictador, complotador y, citando a la película: asesino. Es muy sugerente que en ese proceso de excavar en el archivo filmico, la familia se hace parte de él. Es decir, en cuanto registran sus recuerdos y reflexiones se convierten en parte del archivo. Además, se busca reflexionar sobre como este reservorio compuesto por documentos audiovisuales, fotográficos y textuales, así como la necesidad de revisarlo, reordenarlo y reinterpretarlo, opera como una pulsión de muerte, de destrucción de la figura maniquea y dicotómica de Ovando Candía. El archivo opera también como impulso de recuperación de lo que lo oficial, lo normativo, lo público y los grandes relatos suelen invisibilizan. A su vez, este trabajo busca problematizar la idea que define al archivo como un espacio de mera conservación. Pues eso que se registró, siempre que se consulta ofrecerá una respuesta distinta, iterada, diferida, pero siempre diferente.

2. REFLEXIONES CONCEPTUALES

En este artículo, para conceptualizar al cine, se recurrirá a la entrevista que el filósofo argelino francés Jacques Derrida concedió a Antoine de Baecque y Thierry Jousse, en ella asegura: “[...] desde el punto de vista de los espectadores, de la percepción y de la proyección. Cada uno proyecta algo íntimo sobre la pantalla, pero todos estos «fantasmas» personales se cruzan en una representación colectiva” [2]. Sin embargo, también argumenta que “Hay que avanzar entonces prudentemente con esta idea de comunidad de visión o de representación. El cine –esta es su definición misma, la de la proyección en sala– requiere lo colectivo, el espectáculo y la interpretación comunitarias. Pero, al mismo tiempo, existe una desvinculación fundamental: en la sala, cada espectador está solo” [2]. Por lo que se entendería que a pesar de que el cine requiere de una experiencia social y colectiva, grupal, también es una vivencia individual y solitaria, frente a la pantalla cada espectador tiene una relación singular con la obra de arte, en la que se abre la posibilidad de interpretación, de lectura, a partir de la subjetividad de cada espectador¹.

Otra cuestión fundamental que Derrida encuentra en el cine, es una suerte de huella, entendida como “[...] el ‘esto tuvo lugar aquí’ del film, la supervivencia” [2], por lo tanto: “El cine es el simulacro absoluto de la supervivencia absoluta. Nos relata aquello desde donde no se vuelve, nos relata la muerte. Por su propio milagro espectral nos muestra aquello que no debería dejar rastros” [2]. El cine muestra un acontecimiento que ya sucedió y que no debería volver a suceder, por lo tanto, en el cine se da la posibilidad de una suerte de *re*-presentación de los hechos, que ya no están, pero que a la vez tienen una presencia fantasmagórica.

Siguiendo esta línea Derrida menciona que, “[...] la imagen cinematográfica permite a la cosa misma (un testigo que habló, un día, en un lugar) no ser ya reproducida, sino producida de nuevo «ella-misma ahí». Esta inmediatez del «ello-mismo ahí», pero sin presencia representable, producido en cada visión, es la esencia del cine [...]” [2]. Por lo que se entiende que este acontecimiento sería producido de nuevo en cada escena y cada vez que se visualice una película, dando lugar a diferentes, casi infinitas, lecturas y vivencias. El cine, por su condición espectral, tiene la posibilidad de estar y no estar la vez. Un espectro no pertenece al mundo de los vivos, pero está presente, es visible para los vivos.

¹ Jacques Derrida falleció en 2004 por complicaciones con un cáncer de páncreas, por tanto, no presenció la explosión de la forma más extendida para ver cine en este tiempo: Los servicios de *streaming*, el Video on Demand (VOD) y/o la IPTV. La liturgia se ha transformado gracias a la posibilidad de experimentar una obra audiovisual en cualquier lugar, que no necesariamente es oscuro, con un dispositivo doméstico, ya sea un teléfono, una computadora, una televisión, acompañados por grupos reducidos o, con mucha frecuencia, en soledad. La experiencia clásica implicaba ver a la heroína y al héroe en proporciones gigantescas y en una sala acondicionada para no prestarle atención a nada más que a la cinta. Pero, como es sabido, esas condiciones también permitían aprovechar la oscuridad para hacer lo que estaba prohibido a la luz del día. La sala de cine siempre fue un espacio público, pero que admitía la práctica de lo privado.

En ese sentido, algo que resulta sugerente es que las nuevas tecnologías han masificado y globalizado tanto las formas distribución, comercialización y visualización, así como el contenido que consume el espectador audiovisual. Sin embargo, por la naturaleza misma del cine, se hace también un camino inverso y enrevesado, la experiencia colectiva global, al mismo tiempo, es solitaria y singular. Con la popularización del *streaming* la experiencia filmica nunca fue más extendida, nunca antes la humanidad tuvo un acceso tan sencillo a un catálogo tan similar, a un archivo de imágenes y de discursos comunes. Este fenómeno podría significar la homogenización de la experiencia filmica, de la educación visual, emocional, estética y ética, lo que es irrefutable en cierta medida. Casi todos vemos las mismas películas y series, el mismo contenido audiovisual, consultamos el mismo archivo, hecho que se podría intuir como demoledor para la diversidad y la complejidad de la humanidad. Pero este fenómeno de uniformización es indudablemente autoinmune, el mal de archivo, la enfermedad del archivo, el virus del archivo, abre la posibilidad a la heterogeneización de la experiencia filmica, cada espectador tiene una relación singular con su archivo.

Asimismo, el autor menciona que: “Una palabra filmada no es una palabra capturada tal cual sobre una película, es una palabra interpretada, por ejemplo, interrumpida, relanzada, repetida, puesta en situación. Volver accesible una obra (el archivo también es una obra), es someter una interpretación a una interpretación” [2]. El cine abre la posibilidad a la(s) interpretación(es) de una(s) interpretación(es), pero además se articula a la noción de archivo como obra y, para que sea accesible, debe someterse a la interpretación de una interpretación. El archivo se abre, cobra sentido, gracias a la(s) interpretación(es).

El cine y sus fantasmas son una representación colectiva que goza de un carácter de singularidad gracias a la posibilidad de la interpretación, pues la visualización será mediada por la subjetividad de cada espectador. Asimismo, será lo que tuvo lugar y no debería volver a suceder, pero que sucede gracias al registro que quedó de ello, el hecho ya pasado se produce de nuevo en cada visualización y de manera singular para cada espectador.

Además, es fundamental para este artículo reflexionar sobre la noción de archivo que Derrida propone en su texto *Mal d'Archive. Une impression freudienne* [3], en donde a través de una interpretación dialogante de algunas ideas de Sigmund Freud y Yosef Hayim Yerushalmi, problematiza la comprensión tradicional que se tiene de este concepto. Derrida comienza con un exergo, con un texto que precede al texto, en el que reflexiona: “Un exergo viene a almacenar por anticipado y a pre-archivar un léxico que, a partir de entonces, debería hacer la ley y *dar la/el* orden” [4]. En cierta medida, es lo que determinará de antemano de lo que tratará el archivo que se leerá. Por lo que se comprende que no podría haber un archivo sin un texto que anteceda al texto, que este fuera de él, pero que a su vez dota de orden y de ley.

Derrida anuncia y, a la vez, advierte: “[...] nuevos archivos pueden ser descubiertos todavía, salir del secreto o de la esfera privada, para verse sometidos a nuevas interpretaciones” [4]. Por su puesto se refiere a la aparición de nuevos reservorios, al acceso público de documentos que alguna vez fueron privado, pero además se refiere a algo más sugerente: el archivo puede constantemente ser *re*-descubierto, con las interpretaciones, las lecturas, del porvenir, y a partir de ellas se pueden generar y regenerar nuevos e infinitos archivos.

Derrida continúa: “[...] la interpretación del archivo [...] no puede aclarar, leer, interpretar, establecer su objeto, a saber, una herencia dada, más que inscribiéndome a ella, es decir, abriéndola y enriqueciéndola lo bastante como para hacerse sitio en ella de pleno derecho” [4]. La interpretación que se vaya a realizar del archivo será debe ser singular, en la que el heredado, el objeto que se lee, solamente puede ser leído desde adentro. Uno debe hacerse campo en el archivo que pretende desarchivar, para inscribirse en él. Y, solo así, abrirlo y enriquecer su experiencia y al archivo mismo. Además, argumenta que: “Incorporándose el saber que se desarrolla respecto a él, el archivo aumenta, engrosa, gana en autocríticas. [...]. El archivero produce archivo, y es por esto por lo que el archivo no se cierra jamás. Se abre desde el porvenir” [4]. El archivo funciona, opera, desde el futuro, desde lo que vendrá, no desde el momento en el que se dató su fundación, sino desde las futuras interpretaciones que se realicen de él, pues son esos gestos los que lo (re)generan.

Con respecto al porvenir, al *por-venir*, a la venida de un acontecimiento, Derrida menciona se abrirán gracias a él: “La misma reafirmación del porvenir se repite en varias ocasiones. (Re)aparece según tres modalidades al menos, que asimismo disponen de tres lugares de apertura. Démosle el nombre de *puertas*” [4]. Esta figura, este nombre, es utilizado por Derrida para pensar al psicoanálisis, al judaísmo y a la ciencia, temas que no son pertinentes para el presente texto. Sin embargo, las puertas, estos lugares de apertura, son una figura para hacer referencia al ejercicio de las interpretaciones de un mismo archivo: cuando se abre una puerta, uno se encuentra con otra puerta, que es la que ya se cruzó, pero a su vez es el por-venir. El archivo no cumple con una promesa, en cierta medida, es aporético.

A partir de su diálogo con Freud y Yerushalmi, Derrida explica que el mal de archivo es una forma de la pulsión de muerte: “Y la pulsión de muerte. Sin este mal, que asimismo es el *mal de archivo*, el deseo y la perturbación del archivo, no habría ni asignación ni consignación” [4]. Es el deseo de destrucción del archivo, sin embargo, gracias a este mal se daría el gesto de nombrar, de ordenar, de legislar y de domiliar, por tanto también es la (re) generación del archivo. Este mal, no es meramente un mal de enfermedad, sino: “Es arder de pasión. No tener descanso, interminablemente, buscar el archivo allí donde se nos hurta. [...] Es lanzarse hacia él con un deseo compulsivo, repetitivo y nostálgico, un deseo irreprimible de retorno al origen, una morriña, una nostalgia de retorno al lugar más arcaico del comienzo absoluto”. [4]. Se debe entender que “[...] por qué hay archivación y por qué la destrucción anarquivante pertenecen al proceso de la archivación y produce aquello mismo que reduce, a veces cenizas, y más allá” [4]. La destrucción del archivo llevaría a producir aquello mismo que se quiere destruir, creando otro archivo (aunque diferente) pero que seguirá en la misma línea del anterior y que podría servir como huella del anterior, como la puerta que se abren y que conducen a otra puerta.

“Siempre nos preguntaremos lo que él ha podido quemar, en ese mal de archivo. Siempre nos preguntaremos, compartiendo con compasión ese mal de archivo, lo que ha podido arder de sus pasiones secretas, de su correspondencia, o de su <<vida>>” [4], en este sentido Derrida deja a entender que por este mal de archivo, por esta fiebre, por esta

pasión, el archivero o archivista se preguntará sin descanso por lo que se ha podido o decidido olvidar, por lo que no se toma en cuenta.

3. METODOLOGÍA

Al ser una lectura a partir de Jacques Derrida, se renunciará a utilizar una metodología en el sentido estricto del término. Se optará *deconstrucción* o *desconstrucción* como estrategia para leer al objeto de estudio. Debido a que la deconstrucción es una estrategia que se basa en la sustitución, será pertinente mencionar algunas particularidades para su operabilidad. No se la debe entender en el sentido de disolución o de destrucción, sino como la problematización de estructuras sedimentadas que forman los elementos discursivos, la discursividad filosófica. Esto pasa por la lengua, por la cultura occidental, por el conjunto de lo que define nuestra pertenencia a esta historia de la filosofía. La “deconstrucción” implica la necesidad de la memoria, de la reconexión, de la rememoración de la historia de la filosofía en la que somos, sin pensar salir de esta historia. En “Carta a un amigo japonés”, Derrida apunta: “¿Lo que la desconstrucción no es? ¡Pues todo!”, para inmediatamente sentenciar terriblemente: “¿Lo que la desconstrucción es? ¡Pues nada!” [5]. La deconstrucción tiene lugar en todas partes, en donde hay algo, no se limita al texto (que en esta tradición de pensamiento tiene un sentido mucho más amplio que “el corriente y libresco” al que estamos acostumbrados).

La deconstrucción no es ni puede ser jamás la operación de un sujeto: no sobreviene del exterior ni con posterioridad al objeto concernido, sino que *forma parte integrante del mismo*. La única función del “yo” en la deconstrucción es mostrar, hacer visible, la deconstrucción [6]. En este caso, al hacer una lectura derridiana de *Algo Quema* (2018), una cinta que revisa archivos para darles nuevos significados, que escarba en las memorias, en los recuerdos, que en ese gesto (re)genera al archivo al mismo tiempo que lo incendia, lo que se busca es una que encuentra sus reglas y su orden en la obra misma. La deconstrucción no es un método o una herramienta que aplicas a algo desde afuera, la deconstrucción es algo que sucede, que sucede adentro—something which happens, which happens inside— [7].

4. DESARROLLO

En el film *Algo Quema* (2018)², Mauricio Alfredo Ovando realiza diversas preguntas a sus familiares sobre la figura de su abuelo, Alfredo Ovando Candia, ex presidente, dictador boliviano, que fue una figura compleja del panorama político boliviano de mediados del siglo XX, pues si bien fue reconocido por nacionalizar la Gulf Oil Company, también lo fue por su responsabilidad en la ejecución de Ernesto Guevara, por la tristemente célebre masacre de San Juan³ y por su gestión de la guerrilla de Teoponte. Por ejemplo, René Zabaleta Mercado le prestó mucha atención a lo que denominó como el rapto militar bonapartista de Ovando, pues identificó en él la voluntad de querer absorber a la revolución nacional de 1952 en su persona, a su medida, fue una forma elegante de llamarlo autoritario y, ante todo, populista [8].

La presente lectura parte del título de la película: “Algo quema”⁴. Siguiendo la huella de Derrida, este es a la vez un exergo, que ordena y principia al archivo que es el documental que se presenta al público, que es algo más que solo los documentos, la memoria familiar de los acontecimientos de la vida del abuelo del realizador. Este título condiciona el resultado, lo que se quema es el archivo de la memoria que se tiene de su abuelo, pero gracias al hecho de reordenarlo

² Aunque puede generar cierto tipo de polémica referirse a un documental como una pieza autobiográfica, pues el gesto filmico no es igual al literario, casi desde que el cine nació se nutrió de la biografía de sus realizadores, a veces de manera más evidente, otras de manera más velada. Cintas como *Italianamerican* (1974) de Martín Scorsese, *Los rubios* (2003) de Albertina Carri, *Les plages d'Agnès* (2008) de Agnès Varda, *Stories We Tell* (2012) de Sarah Polley, pueden ser algunos ejemplos relevantes y muy distintos entre sí, del uso del archivo familiar, de la memoria privada, para tejer un relato cinematográfico. En Bolivia, a lo largo del siglo XX estuvo dominado por una fuerte tendencia al cine etnográfico, es a partir del siglo XXI que comenzarán a proliferar propuestas más intimistas, nutridas por elementos o argumentos autobiográficos y familiares, que funcionan como detonadores para tratar temas públicos o de interés general. Algunos ejemplos son *El corral* y *el viento* (2014) de Miguel Hilari, *Puerto escondido* (2020) de Gabriela Paz, *Nana* (2016) de Luciana Decker o *Altiplanos* (2018) de Nayra Antezana.

³ Este evento histórico sucedió en junio de 1967, durante el gobierno de René Barrientos Ortuño, en los campamentos mineros del Siglo XX, en Catavi, cuando el ejército boliviano, reprimió y asesinó bajo la justificación de que se estaba gestando un movimiento de apoyo a la guerrilla liderada por Ernesto Guevara. En ese momento Ovando era Comandante General de las Fuerzas Armadas. Este es el evento central de una de las piezas fundamentales del cine boliviano, de una cinta-archivo, *El coraje del pueblo* (1971) de Jorge Sanjinés y del grupo Ukamau, en ella Ovando está presente, su nombre es señalado como uno de los responsables de la matanza, pero su espectro está presente incluso cuando no aparece en pantalla: aunque una foto de Ovando sale fugazmente en la cinta, su huella es justamente la película misma.

⁴ Las grandes amenazas de un archivo parecen ser dos antípodas: El fuego y la humedad. Las bibliotecas y los repositorios se pudren por humedad y los hongos o se convierten en humo y cenizas cuando son odiados, temidos y/o desvalorizados. Por sus condiciones materiales el archivo filmico siempre ha sido sensible al fuego, sobre todo los que son de nitrato de plata, sin embargo, reconocer que el archivo quema o que potencialmente puede quemarse, es una forma de señalar al archivo como algo que guarda cierto peligro, que debe tratarse con cuidado.

en un montaje cinematográfico, se crean archivos que servirán como fuentes que pueden desarchivarse y crear nuevas significaciones en el porvenir: “[...] nuevos archivos pueden ser descubiertos todavía, salir del secreto o de la esfera privada, para verse sometidos a nuevas interpretaciones” [4].

En cierta medida el exergo, anuncia y define al largometraje y, de manera inherente, a su conclusión, a su cierre, a su final. El exergo es una suerte de epílogo. En una habitación oscura, solamente vemos la mano presumiblemente del realizador, Mauricio Alfredo Ovando, que enciende un fósforo, que se va quemando poco a poco, hasta que este se consume, y prende otro. Paralelamente, habla sobre su abuelo, les dice a sus familiares que no pueden guardar más secretos, que él acepta todas las versiones que existen de Ovando Candia, por más contradictorias que estas sean. Y nos habla a los espectadores. La voz se le quiebra. Justamente, este acto es un desarchivo, pues a lo largo del film cuando es entrevistada, la mayor parte de la familia se niega a reconocer en planitud lo que la gravedad de lo que la historia cuenta sobre su *pater familias*. Principalmente, lo quieren recordar como el esposo, el padre o el abuelo que fue, como ese objeto de amor. La película posibilita la confrontación de las distintas versiones de Ovando Candia, así como que su nieto acepte la complejidad del personaje al que se enfrenta. *Algo quema* incendia un archivo, para que de esas cenizas surja otro. Es a la vez una incineración y un nacimiento, una negación que posibilita una aceptación.

La película constantemente contrasta las breves y caseras filmaciones familiares, en las que Alfredo Ovando Candia se comporta como un modélico hombre de familia, con documentos noticiosos que relatan sus acciones que como militar, como jefe de las Fuerzas Armadas del país, Como presidente. Algo que llama la atención es que varias secuencias del archivo familiar retratan a los niños de la familia jugando con uniformes, muchos de ellos reales, y con armas de juguetes. Lo lúdico estaba contaminado por lo marcial. Y por esa condición casi nomológica, marca el porvenir de la familia, dibuja los hechos que la marcarán.

La cinta (de)muestra diferentes y contradictorias versiones sobre los mismos hechos, abre puertas que dan a otras puertas, a múltiples interpretaciones. En este sentido, se comprende que cada persona (desde su subjetividad) elige ver lo que cree conveniente, es justamente el mal de archivo del que adolece este film: Los familiares de Ovando decidieron olvidar, ignorar o reinterpretar lo que creían que no iba de acuerdo con la versión que tenían de este personaje. Lo resignifican y problematizan cuando Mauricio Alfredo Ovando, les hace preguntas incómodas, los obliga a revisar imágenes, grabaciones y cartas, entre otros documentos del archivo. Los obliga a confrontar al pasado en el porvenir, abriendo nuevas puertas o interpretaciones a lo sucedido.

Quizás el evento más problemático es el fallecimiento de Marcelo, uno de los hijos Ovando Candia. La versión oficial dicta que su muerte fue fruto de un accedente aéreo, sin embargo, se sospecha que fue un atentado. Matar al hijo, para debilitar al padre. Ese es el trauma insuperable. La familia opta por aceptar el accidente, de lo contrario, la marca de Ovando Candia también estaría en el cadáver de su hijo. Justamente, en una entrevista que Sebastián Morales Escoffier le realizó al director de la cinta, reconoció que al tomar conciencia de las enrevesadas versiones de la muerte de su tío que se detonó la necesidad de realizar esta cinta [9].

Un momento importante del documental es cuando Mauricio Alfredo Ovando entrevista, conversa, con su prima hermana, la poeta Jessica Freudenthal Ovando, también nieta de Ovando Candia, a la que en ningún momento se le ve el rostro. Ella cuenta que cuando era más joven estuvo a punto de salir con un muchacho, pero que la madre de este se opuso porque su abuelo era responsable de la muerte del hermano de la señora y la botó de su casa. Por cómo está presentado en el documental, este evento resignifica a la guerrilla de Teoponte, reprimida durante el gobierno de Ovando Candia. Este dramático y conocido acontecimiento es fundamental para entender la influencia del guevarismo en la América Latina de las décadas de 1960 y 1970 y fue una cruda muestra de las secuelas de la Guerra Fría. Además, para muchos sectores de la sociedad boliviana, la aniquilación de un grupo de jóvenes talentosos y con gran sensibilidad social, impulsados por ideologías de izquierda y cristianas, fue la gran prueba de cómo los sueños de juventud pueden conducir a la tragedia [10].

Para muchos, Teoponte fue la materialización de la futilidad del idealismo. Sin embargo, el episodio narrado por Freudenthal Ovando ofrece otros significados que solo pueden darse en el porvenir. Para ella se convertirá en un obstáculo para sus relaciones personales, en una gran marca que afecta a su vida privada. Pero, ante todo, representará el peso y la condición ineludible de la herencia. En otro pasaje, cuando Freudenthal Ovando narra que en México sus compañeros la excluían porque su abuelo era el asesino de Ernesto “Che” Guevara. Ella se defendió reafirmando su individualidad y su independencia frente a la figura de su abuelo. Resaltando la diferencia. Entre otras cosas, narra este evento para justificar el hecho de no querer hacer pública una carta, para resguardar la privacidad de su madre, pues asume que la gente es cruel y que esta transfiere la responsabilidad de los hechos de perpetrados por Ovando Candia a sus familiares. La cámara muestra la carta, ese texto privado que promete contener secretos.

En otra de las entradas del archivo, en otra secuencia, una de las nietas del general, Carolina Freudenthal Ovando, decidió que una de las formas de reconciliarse, de lidiar, con el pasado familiar fue llamar a su hijo Ernesto, “literalmente”, dice, en honor al Che Guevara. Lo que aparentemente puede resultar como una confrontación al legado de su abuelo, también

puede ser una forma de purificación, de limpieza de su huella. En otro pasaje, la misma nieta confiesa que no podría vivir en la casa, por la “energía” que esta tiene. La presencia espectral de Ovando Candia, expulsa de la casa, pero también la convierte en la casa de todos. Está en los márgenes entre lo habitable y lo inhabitable.

Otro punto de interés para este ensayo, tiene que ver con los testimonios de la esposa de Ovando Candia, Elsa Omiste de Ovando. Ya anciana, responde a las interrogaciones de su nieto y de su hijo, sin embargo, con frecuencia no recuerda o decide olvidar ciertos pormenores de las acciones que pueden comprometer a su esposo, que pueden resquebrajar la imagen de esposo, como padre y abuelo amoroso. La abuela del realizador no reconoce que su esposo pudo haber estado implicado en la masacre de San Juan o en las ejecuciones de Teoponte. Todo el tiempo, mantiene su posición y versión de los hechos, si su esposo estuvo implicado, fue porque estaba presionado por sus compañeros, por personajes como René Barrientos Ortuño, que en algún momento se convierte en el antagonista para el relato familiar. El mal de archivo en ella opera como el deseo de olvidar hechos que podrían perjudicar el imaginario en torno a su esposo. El olvido puede operar como un gesto de amor por lo privado, pero de desdén hacia lo público.

El olvido como mecanismo que permite lidiar con la experiencia vital, ha sido tratado en el cine muchas veces, algunas de las referencias más evocadoras son *Hiroshima mon amour* (1959) la cinta de Alain Resnais, escrita por Marguerite Duras, o *Eternal Sunshine of the Spotless Mind* (2004) de Michel Gondry y escrita por Charlie Kaufman. En ambas el olvido opera como una suerte de *phármakon*, como un fármaco [1], que en ciertas situaciones puede ayudar a conservar la vida, sin embargo, en otras es mortuorio, es un impulso de muerte, de invisibilización del archivo. Un hecho llamativo es que Elsa Omiste de Ovando se niega a que su nieto y su hijo la filmen cuando dice algunas cosas, que se mantienen en privado. Quizás el silencio y el guardar algo en la esfera privada pueden ser una forma particular del olvido, un impulso de muerte que hace desaparecer lo inconveniente. Aunque en la escena final, el realizador le dice a la poeta Jessica Freudenthal Ovando que no abran más secretos, sabemos que esa es una imposibilidad, siempre habrá secretos. Quizás eso es lo que define a las relaciones de esta y de cualquier familia: Compartir secretos. Desde que nacemos aprendemos a amar y a aceptar a nuestra familia, porque es una institución a la que pertenecemos y que no podemos superar, con sus leyes e instrucciones.

Pero quizás en la decisión de dejar fuera de plano los secretos, hay también una pulsión de destrucción, de agresión, de muerte, pulsión de pérdida, de algo que es mudo: Destructor de archivos, *anarchivique*, podríamos decir: *archiviolitique*. Obscureciendo la belleza de lo bello. Como memorias de la muerte. Lleva al olvido, a la amnesia, a la aniquilación de la memoria, como *mneme* o *anámnesis* [3]. El archivo tiene lugar en la falla original y estructural de la memoria dicha. El archivo tiene algo de autoinmune, comenzamos a clasificar y guardar, para conservar, pero también para sacar a algo de la vista de todos. Más este archivo filmico que cuando se lo ve, puede comenzar a autodestruirse, puede quemarse. Además, solo está reservado para los que quieren desarchivar. Pero, aquí está lo relevante, el archivo tiene la posibilidad de ser *hypomnema*, de ser una ayuda memoria, una nota. En este caso quizás el archivo filmico invisibiliza lo impronunciable, pero también nos recuerda lo que muchos olvidamos. Un documental, basado en un archivo familiar es una suerte de *hypomnesis*, una doble experiencia prostética. Eso es lo que vemos en una de las primeras secuencias del filme: Alfredo Ovando Omiste y Mauricio Alfredo Ovando, padre e hijo, hijo y nieto de Alfredo Ovando Candia, proyectan y, no intencionalmente, queman el archivo al querer verlo: pulsión de vida y de muerte en el mismo gesto.

Por otro lado, casi al final del metraje, Mauricio Alfredo Ovando le pregunta a su abuela cómo se siente, ella reconoce que mejor porque es como si le hubieran sacado un peso que tenía hace tiempo. Elsa Omiste de Ovando al reconocer y compartir con alguien, en este caso con su nieto, los hechos que intentaba olvidar o guardar en secreto, se siente liberada. Sin embargo, estos secretos quedan en el ámbito privado, nunca son revelados con la cámara encendida y registrando.

En otros pasajes del metraje, los hijos vivos de Ovando Candia también parecen haber olvidado ciertos hechos que pudieran demostrar que su padre no era el hombre cariñoso y de familia que conservan en la memoria, al menos, prefirieron contarse y creer en versiones más benévolas con el general. Sin embargo, una frase relacionada con Teoponte, será una marca indeleble e inolvidable para la familia: “Ni prisioneros, ni heridos”.

Vale la pena resaltar que la familia Ovando es especialmente archivera, guardan todo tipo de documentos en cajas de recuerdos: en ellas se pueden encontrarse cintas, discursos, fotografías, cartas, entre otras cosas. En ellas Mauricio Alfredo Ovando encontró el material familiar de su abuelo, que servirá para conocer al hombre de familia del que sus parientes hablan. Sin embargo, al desarchivarse estas cajas, su contenido está condenado a ser siempre nuevo, pues siempre será reinterpretado y abrirá la posibilidad a nuevos archivos. Las cajas son la promesa de los archivos del porvenir.

Es sugerente que el archivo, sobre todo uno que es público, puede ser una forma de esconder, de invisibilizar, a la vista de todos, como en la *Carta robada* de Edgar Allan Poe. Pero además, todo archivo es “eco-nómico”, en doble sentido: Guarda, ahorra de manera no natural, haciendo la ley, haciendo respetar la ley [3]. Pero además, hay algo sugerente en la etimología de la palabra economía, según Joan Coromines, deriva de voces griegas y latinas que hacen referencia a la

administración de una casa [11]. El archivo es la gestión de lo domiciliario, de lo familiar, del linaje, de la institución familiar.

El antropólogo y etnohistoriador inglés Tristan Platt, uno de los más influyentes investigadores de la cultura andina en Bolivia, asegura que nuestra idea del archivo suele ser muy moderna y urbana. En varios de sus estudios les presta atención a los archivos campesinos, pues aunque la comunidad no necesariamente sea alfabetizada, tiene o solía tener un escribano que se encargaba de mantener, recoger, buscar, encontrar, acumular, cuidar y revisar documentos útiles para sus objetivos políticos, en especial, aquellos que avalaban la propiedad colectiva de la tierra. Platt concluye que el archivo sirve para resguardar los derechos de la comunidad. Es una garantía de derechos, que norma y obliga, pero también protege [12]. Por tanto, el archivo es una herramienta política. Utilizada por quienes imponen principios, pero que también puede ser utilizadas por quienes están en los márgenes del poder.

Algo quema, el documental firmado por Mauricio Alfredo Ovando, es un archivo que es fruto de una reinterpretación de otros archivos. Pero también es una herramienta política, que sirve para problematizar a sujetos y fenómenos históricos importantes para los bolivianos, pero también es una pieza que sirve para resguardar, para cuidar, los derechos familiares: los de tener la libertad de contarse las distintas historias que los definen, los de aceptar una herencia inflamable y, ante todo, tener la posibilidad de enfrentarse a los espectros del pasado y a los fantasmas del porvenir.

5. CONCLUSIONES

Algo quema, film creado a partir de archivos y desarchivos, se convierte nuevamente en un archivo, que instruye y conserva, pero que puede ser resignificado en un futuro. El mal de archivo se puede dar en cualquier lugar: el mismo film, contiene una serie de decisiones conflictivas, se decide qué olvidar y qué recordar, que incluir y qué excluir.

Algo Quema es una invitación a reflexionar sobre la naturaleza del archivo y su papel en la construcción de identidades individuales y colectivas. El archivo puede ser tanto una fuente de protección como una herramienta de opresión. En esta cinta el acto de quemar se asocia tanto con la destrucción como con la purificación, y la película oscila entre estos dos polos. A medida que la familia Ovando lucha con el legado de su abuelo, se ven obligados a confrontar las dolorosas contradicciones entre el hombre privado que recuerdan y la figura pública que se convirtió. La película sugiere que el archivo no es simplemente un depósito del pasado, sino un espacio dinámico y disputado donde los recuerdos se construyen y reconstruyen continuamente.

Este documental tiene que ver con la filiación y la herencia, con la búsqueda y la problematización de Alfredo Ovando Candia, el abuelo del realizador, así como la resignificación de su archivo familiar y de los archivos oficiales y/o públicos. Es un escarbar en el *archipadre*. Pero también es un encuentro con el padre y, al hacerlo, también con el abuelo. No es un signo cualquiera que esta cinta esté firmada por, sea una película de, Mauricio Alfredo Ovando. De alguna forma la firma es una forma de aceptación de la herencia, de la filiación, de la huella. Mauricio Alfredo Ovando contiene, cuando menos a tres Alfredo Ovando: a su abuelo, a su padre y a sí mismo. “Ovando” se convierte en una suerte de *arkheion*, su archivo no solo es como una colección de imágenes y documentos, es un principio ordenador.

REFERENCIAS

- [1] J. Derrida. “La pharmacie de Platon.” *Platon, Phèdre*, pp. 256-403. Flammarion, 2005.
- [2] J. Derrida. “El cine y sus fantasmas.” *Desobra*, 2002.
- [3] J. Derrida. “Mal d’Archive. Une impression freudienne.” *Galilée*, 1995.
- [4] J. Derrida. “Mal de archivo. Una impresión freudiana.” *Editorial Trotta*, 1997.
- [5] J. Derrida. “Lettre à un ami japonais.” En *Psyché-Inventions de l’autre*.” *Galilée*, pp. 387-393, 1987.
- [6] J. Derrida. “La hospitalidad.” Ediciones de la Flor, 2000.
- [7] B. Mazzoldi. ““Dejémonos de álbumes” o la peor manera de guardar la desconstrucción en una cáscara.” *Revista Colombiana de Antropología*, vol. 34, pp. 206-241, 1998
- [8] R. Zavaleta Mercado. “La autodeterminación de las masas.” (L. Tapia, Comp.). *Siglo del Hombre Editores y Clasco*, 2009.
- [9] S. M. Escoffier. ““Algo se está quemando”, memoria familiar y de un país: entrevista a Mauricio Ovando.” *Ciencia y Cultura*, vol. 22 (41), pp. 204-216, 2018
- [10] G. Rodríguez Ostría. “Teoponte: sin tiempo para las palabras. La otra guerrilla guevarista en Bolivia.” *Quipus*, 2006.
- [11] J. Coromines. “Breve diccionario etimológico de la lengua castellana.” *Editorial Gredos*, Madrid, 2012.