 ISSN: 2077-3323 diciembre 2018 204-216

"Algo se está quemando", memoria familiar y de un país: entrevista a Mauricio Ovando

Mauricio Ovando estrenó este año 2018 su *ópera prima Algo quema.* El cineasta, formado en la Universidad Católica, se propone en la película revisar la memoria familiar y del país a partir de una reflexión desde la imagen de su abuelo, el general Alfredo Ovando Candia, presidente *de facto* del país en la agitada década de los años sesenta. *Algo quema* es un filme de archivo, pero que sobre todo cuestiona la compleja relación entre la imagen, la historia y la creación de una memoria. Es una película que habla de la materialidad y la propia esencia del cine.

Mauricio Ovando forma parte de una nueva generación de cineastas que hacen del cine no solamente un entretenimiento, sino un instrumento para pensar las imágenes. A continuación, el diálogo sostenido con el realizador.

¿Cuál fue la génesis de la idea del filme?

La idea realmente surge a partir de un viaje al lago Titicaca, cuando fui con mi familia a comer trucha. Mi papá nos propuso ir a pasear por el lago en lancha, y nos explicaron que estábamos yendo a hacer un homenaje a mi tío Marcelo, a la isla Suriqui. Obviamente sabía quién era mi tío Marcelo, sabía que había muerto en un accidente de avión. Pero era complicado ir por primera vez al lugar donde había muerto, porque mis papás no nos habían dicho a dónde íbamos. En el camino hablamos de eso y de mi abuelo. Fue como entrar en un mundo que yo tenía abandonado hace años en mi cabeza. Si bien me habían contado la historia de mi tío Marcelo, yo no le prestaba importancia.

Llegamos a la isla e hicimos una pequeña ofrenda. Mi mamá hizo una oración y se puso a llorar. Ahí me di cuenta que era un tema que duele mu-

cho en la familia. La muerte de mi tío ha calado fuerte y sigue habiendo un dolor familiar. A nivel emocional ha sido muy duro saber quién era mi tío y la relación que había entre su muerte y mi abuelo. Porque murió durante el gobierno de mi abuelo, en julio de 1970. Fue justo en la semana más crítica de Teoponte[1], en lo más crítico de su gobierno. Inevitablemente hablar de mi tío implica hablar de su muerte. ¡Qué impactante que pesara más su muerte que su vida!

Además, había el rumor de que podría haber sido un atentado, por ser el hijo del presidente. Y era impactante no saber si lo habían matado o no. Así que inicialmente la película era sobre mi tío. Quería conocerlo, saber quién había sido. Pero se hablaba de él e inevitablemente se hablaba de mi abuelo. Mi abuelo terminaba opacando la historia de mi tío, a pesar de su muerte. Finalmente, siempre se terminaba hablando sobre mi abuelo y lo que pasaba en la época. No podía separar las dos cosas, la historia familiar y la historia del país.

A pesar de que yo intentaba hacer algo solo familiar, tenía que incluir lo que pasaba en el país en ese momento y la figura de mi abuelo. De esa manera, poco a poco la película ha ido girando su punto de atención de mi tío a mi abuelo. Me he dado cuenta de que ahí había un personaje muy fuerte, en el sentido de que era ambiguo, controvertido. Siempre había algo más misterioso ahí. Al fin y al cabo, mi tío solo era un joven de 21 años que estudiaba en Estados Unidos, vino de vacaciones a aprender a pilotar un avión y tuvo el accidente. Esa historia se resolvía sola, como que no había más a dónde ir. En cambio, en la figura de mi abuelo, aun ahora, después de haber hecho la película, todavía sigue habiendo un "agujero negro". Para mi sigue siendo algo inacabado, porque cada vez aparece nueva información y nuevas imágenes, y nuevos textos. Mi abuelo sigue siendo una figura misteriosa.

¿En qué momento sentiste que tenías en la figura de tu abuelo una potencial película?

Un día, en la oficina de mi papá, veo una caja de cintas súper 8. Eran películas familiares. Mi papá consiguió una proyectora y empezamos a ver. Ahí comenzó a cerrarse la idea. Se volvió para mí muy importante explorar esas películas y tratar de conocer a mi abuelo a través de ellas. Desde que vi el primer rollo, la experiencia fue demasiado intensa, porque por primera vez lo he visto a mi abuelo sin uniforme. Eso ha sido clave, porque siempre, hasta en la sala de la casa, en todo lado, había el trato de general. Pero en las cintas lo veías bañándose en la playa o en la piscina. Y

1 Región del norte de La Paz en la que se desarrolló una guerrilla en 1970, como secuela de la derrota del Che Guevara en 1967.

uno decía, sí, es real. No es solo el de las fotos en blanco y negro, de militar.

Esa nueva imagen de mi abuelo me ha hecho enamorarme de esas imágenes. Así que vi todos los rollos, eran como 150. Y después de verlos todos, estaba clarísimo que había imágenes familiares que contrastaban completamente con las que estaba habituado a ver, que son las oficiales. Me acordaba alguna vez que mi papá nos había mostrado, por ejemplo, las películas *Todos los días* (ICB, 1966) o *Basta* (Antonio Eguino, 1970). Obviamente era un orgullo total que el cine retrate a mi abuelo. Estábamos muy orgullosos en la familia de lo que había hecho con la Gulf[2]. Ver estas otras películas me ha hecho caer en cuenta de que era humano. Que no era solo una figura, intocable, infalible, perfecta. Sino que ahí estaba con su familia, con sus nietos.

¿Qué contenían los rollos de súper 8?

Esos rollos familiares estaban entremezclados con otros, probablemente hechos con la misma cámara, pero que registraban actos oficiales de mi abuelo: campañas, discursos, etc... Se mezclaba todo y siempre saltaba la pregunta: ¿quiénes estaban filmando eso? Yo asumo que las más antiguas, cuando mis papás y mis tíos están chiquitos, es mi abuelo el que filma. Luego, cuando van creciendo, siento que es el hermano mayor (Marcelo) el que filma, porque aparece menos, y más mi abuelo. Luego, en los 70, cuando ya muere mi tío, es mi papá. Siempre había algún familiar filmando eso. Pero cuando había actos oficiales o cuando aparecía la familia completa, la pregunta era: ¿quién filma? Si bien no he llegado a ninguna conclusión, es bastante lógico pensar que era un edecán. Porque además está mal filmado en el sentido técnico. Era muy extraño, porque ves a la familia muy tranquila, como si los edecanes fueran parte de la familia. Están ahí filmándose, bañándose con ellos en la piscina. Es una mezcla del entorno milico con la familia.

Era muy fuerte ver las cosas oficiales de mi abuelo metidas dentro de los rollos familiares. Claro, él ha debido pagar a alguien para que filme o ha debido ordenar a un edecán que lo haga. Era interesante ver eso. Cada nuevo rollo era literalmente un parto, ver algo por primera vez. Incluso había un sentimiento de miedo, porque a veces aparecían milicos, armas, me daba miedo encontrar algo muy duro que quizás no debería estar viendo. Hay imágenes inéditas de cosas oficiales y hay cosas fuertes de la familia. Por ejemplo, la normalización de las armas, como juguetes para las wawas. Ver a mi viejo cuadrándose o marchando en los poquísimos segundos que aparece. Si aparece así, es porque vivía en un entorno militarizado des-

2 Transnacional petrolera que fue nacionalizada por el Gobierno de Ovando en 1969.

de todo nivel. Me he dado cuenta de que la familia estaba rodeada de lo militar y el país mismo en esa época estaba militarizado. Eran cosas similares.

Luego he ido a buscar los álbumes familiares. He encontrado fotos gigantes de mi abuelo, de campaña política, pero también fotos familiares. Lo oficial y lo familiar se juntaban. Viendo ese "banco" de imágenes, me pareció interesante la imagen de él, que, aunque fuera muy familiar, terminaba siendo oficial. Por ejemplo, jugando en la piscina, pero luego posando con el uniforme. A pesar de lo cotidiano, siempre se trataba de dar la imagen de familia perfecta y de hombre perfecto, la imagen de que no solo era el líder infalible sino además un papá increíble.

Al contrastar las imágenes "oficiales" y las familiares, ¿qué sentías, que pensabas sobre tu abuelo?

Me he llegado a obsesionar. He buscado hasta la última imagen. He encontrado documentales, entrevistas, registros, materiales en bruto. Y ahí se ponía más pesada la cosa, porque en las decisiones políticas de mi abuelo se sentía una cosa misteriosa. Pensaba; "hay algo oscuro ahí". Siempre, hablando con la familia o amigos, salía ese tema: "no se sabe si él ha decidido esto", "si él ha ordenado la matanza de tal", "si él ha ordenado la masacre de cual".

Un punto de quiebre ha sido ver *El coraje del pueblo* (Jorge Sanjinés, 1971) en la sala de Ukamau. Ha sido muy fuerte porque no tenía previo aviso de lo que iba a ver. En los primeros 10 minutos se ven todas las matanzas que hay, hasta la de San Juan, en el 67[3]. Aproximadamente, desde el 58 las imágenes empiezan a nombrar todas las masacres, todos los muertos, y en el 90 por ciento está nombrado mi abuelo como directo responsable, junto a Barrientos. Me ha llegado como un puñetazo en la cara enterarme de eso, porque eso no me lo dicen los libros de historia ni la familia. Me lo ha dicho el cine, una película militante. Ése ha sido un punto de quiebre. De ese lado de la figura de Ovando, de sus decisiones políticas, no hay dónde escaparse, ni cómo hacerse al ciego.

Ya había visto todo el lado familiar y ahora tenía que mirar este otro lado, todas las acusaciones que se le hacen, todo el lado oscuro. Siempre me decían que era un personaje claroscuro, como todo ser humano, un personaje controvertido. Como mi familia no lo veía así, yo tampoco lo quería ver. Hasta que realmente el parteaguas fue esa película. Yo me decía: "mira ese lado, tienes que hurgar ahí". Hasta que me he ido metiendo, averiguando cosas. Los textos de histo-

3 En junio de 1967, durante la fiesta de San Juan, se produjo una matanza de mineros en las minas de Catavi y Siglo XX, cuando Ovando era Comandante General de las Fuerzas Armadas.

ria de Bolivia no dicen que Ovando ha sido responsable de las masacres y matanzas. Me he dado cuenta que quizás Sanjinés es el único que ha denunciado de frente y directamente, listando con nombre y apellido, las diferentes matanzas de la época de los 60 en los gobiernos militares. Me parecía interesante meterme ahí, pero también doloroso. Sí, la gente cree que mi abuelo fue un dictador asesino. Era ver todo este lado y no querer que me lastime, pero era inevitable. Me dolía ver que mi abuelo era eso también.

¿Cómo fue el proceso de montaje de las imágenes?

Abandoné el proyecto por varios años, porque estaba trabajando y realmente no tenía ni la plata ni el tiempo para digitalizar los rollos y poder armar algo más concreto en edición. Pero he aprovechado ese tiempo para hacer entrevistas a mi familia. Al principio tenía claro que no quería que ellos participaran directamente en la película. Las entrevistas eran para mí, para investigar, para tener material y luego volverlo imagen. Pero ya en la mesa de edición nos dimos cuenta que el valor de las entrevistas era el testimonio oral de la familia, que construyen una imagen desde la percepción de cada miembro, y que podían dialogar y enfrentarse con las imágenes oficiales y familiares en súper 8.

Además, lo dejé muchos años porque me dolía hurgar el tema, hasta que me animé nuevamente a retomarlo. Había que ordenar, digitalizar, catalogar, investigar, leer, buscar cualquier material que tuviera que ver con mi abuelo. Buscar en internet ha sido fabuloso en ese sentido. Me ha hecho ver que había archivos de otros países que habían filmado a mi abuelo. También he descubierto que en la Cinemateca había un archivo muy grande. Me he dado cuenta que había más imágenes. Los noticieros de afuera veían a mi abuelo con un poco de amarillismo en las entrevistas y en la manera de hacer los reportajes, bien propia de la época. Los noticieros llegaban luego de la masacre de San Juan, luego de la guerrilla del Che, llegaban en los momentos más complicados.

Editar la película me tomó dos años, porque todo este abanico de imágenes era muy diverso y amplio. ¿Cómo dar sentido a este mar de imágenes? Ha sido un reto muy fuerte. La única respuesta que he encontrado es que tenía que ser honesto conmigo mismo y con lo que sentía, y tratar de reflejar eso en la película. Tenía que ver cada uno de los rollos y ordenarlos anotando lo que sentía en el visionado. Ha sido un proceso largo y pesado. La película jamás intentó, y eso es lo bueno, ser histórica. Pero tampoco una película familiar. Yo quería que fuera una mezcla de las dos cosas.

Así se volvió una película que tenía como premisa la emocionalidad, porque eso me ayudaba a ordenar las imágenes. Y ya en el trabajo con la montajista (Cecilia Almeida), después de haber hecho varios cortes, se ha hecho la labor mucho más concreta de ver de qué va a hablar tal o cual secuencia.

Algo interesante de la película es que no sabía cuál iba a ser el final hasta que se hizo casi todo el trabajo de edición (porque la editora ya tenía que irse). Me parece interesante porque si me hubiera planteado un final, creo que hubiera ido por otro lado. Me hubiera dejado llevar por lo puramente subjetivo y emocional que pasaba conmigo y quizás no escuchar los testimonios de la familia, que es casi la mitad de la película. Porque esos testimonios construyen una imagen de mi abuelo que es distinta a la de mi generación.

También participó en todo el proceso de montaje el productor del filme, Juan Álvarez Durán. Todo se ha ido ordenando según el proceso que yo he vivido con las imágenes. Empieza con lo familiar, con la foto de una familia de clase alta, del poder, con la figura de Ovando, y su familia siempre alrededor, siempre posando. Más o menos obedecí a ese orden: las imágenes, luego escuchar lo que dice la familia, y luego lo institucional.

La escena final de la película es un momento vital, es cuando tú decides tomar de alguna manera partido sobre tu abuelo y tus relaciones familiares. ¿Cómo llegas a este final?

Al final nos preguntamos cómo iba a acabar la película. Y era inevitable: si estábamos yendo a explorar algo emocional, muy personal mío, teníamos que saber qué es lo que yo sentía. Si bien en los primeros cortes se muestra lo que yo sentía, hemos intentado dejar al espectador que saque sus propias conclusiones de las imágenes. Pero al final era inevitable que surgiera la pregunta: "bueno y ahora, yo, ¿qué?". Si el director está en el montaje, en el corte, en la selección de imágenes y en todo: ¿dónde está su testimonio?, ¿dónde está lo que piensa? Y el final, la familia viendo la película, incluyéndome a mí, se ha hecho mientras terminábamos de montar la película. Por eso hemos programado una proyección para la familia sin el final planeado; la estrategia era precisamente filmar a la familia viendo la película. Pero era muy fuerte verlos tocados emocionalmente, porque uno tiende a tener lástima de la familia. Es por esta razón que decidimos eliminar este final, quedándonos simplemente con la interpelación que yo hago a cada uno de mis familiares.

Cecilia y Juan me preguntaban: ¿con que imagen de tu abuelo quieres cerrar tu película?, ¿cuál es tu imagen sintética o concluyente? Y yo no les podía responder, porque no me podía quedar con una sola, mi abuelo son

Mauricio Ovando presentando su filme en Buenos Aires.

todas esas imágenes. Entonces decidí hablar a mi familia diciéndoles lo que había estado sintiendo con todas esas imágenes, explotar de una, como un volcán, en una catarsis. Quería decir todo lo que nunca había dicho a mi familia, en dos minutos, algo tremendamente fuerte.

Así que preparamos la escena para poder registrar bien mi voz, de tal manera que sea real y no una cosa armada. Me dirijo a cada miembro de la familia, pero al final de cuentas lo que importa es lo que digo, no a quién. O sea que las imágenes no nos servían, porque nos centrábamos más en cómo estaba afectada la familia, en sus expresiones, más que en lo que yo estaba diciendo. Necesitábamos que se escuchara muy bien lo que yo digo y cómo lo digo. Así que, luego de tanta imagen, les dije a mis colaboradores que no quería ninguna imagen que sintetice o concluya lo que es mi abuelo.

Así llegamos a la conclusión de que la única manera de presentar un sentimiento acorde a la película era un fósforo en la oscuridad. Porque es una imagen que emula un sentimiento muy interno y a la vez le da sentido a las cosas que pasan con los materiales. También hay una cosa linda en el título, que dispara varias lecturas; hace patente un sentimiento interno, personal, pero también alude a la materia misma del cine. Ves varias veces quemarse la película y sientes la analogía. Cerrar la película poniendo un fósforo nos puso muy felices. Porque la película podía prolongarse mucho más, seguir con imágenes, testimonios, etc. La mejor manera de concluir era ésa: "bueno, metámonos dentro de mí, ¿qué hay?: algo se está quemando".

Esa imagen final ha disparado una multiplicidad de lecturas más potentes que ver a la familia viendo la película. Y a mí me interesaba cerrar con la emoción personal mía, eso era muy importante. Además, era una pregunta artística: ¿cómo haces que una película de archivo te emocione? A pesar de haber visto muchas películas de archivo que me han llegado a emocionar, me preguntaba cómo podía hacerlo yo, cómo transmito mis emociones y las reflejo en un archivo que puede no significar nada para otros o simplemente ser historia. Era alejarse de lo histórico, de lo informativo.

Porque ésa es la escuela que tenemos como espectadores del documental: inevitablemente la gente iba a preguntarse quién era Alfredo Ovando Candia, qué años había sido presidente y qué cosas había hecho. Y queríamos alejarnos de eso, que el espectador quede de alguna manera confundido acerca del personaje y la historia que ha visto. Dejar suspendida esa tensión y al final simplemente escuchar el testimonio.

¿Por qué era necesario contar con colaboradores asumiendo que es una película tan personal y técnicamente la podrías haber hecho tú solo?

Inicialmente la idea era hacer el filme de manera solitaria. Por eso hice cinco cortes de la película y recién entró la editora. Es que me di cuenta que yo era muy cercano al tema, y necesitaba de alguien que me ayude a tomar distancia de las imágenes. Me afectaban mucho en lo personal y familiar, y eso me impedía tener una visión más amplia de lo que realmente hablaba la película. La película hablaba de política, de los militares y las dictaduras, sobre un montón de otros temas, y como el personaje principal era mi abuelo, me afectaba demasiado; no podía tener una visión más amplia. De ahí que era importante la elección de colaboradores, y además con una ideología y pensamiento crítico sobre la historia y las dictaduras. Por ejemplo, he escogido a los diseñadores de sonido (Isaac Rivera y Fernando Hurtado) porque sabía que tenían una posición y una lectura de la historia bien desde la izquierda.

Ellos fueron muy críticos con lo que escuchábamos y charlábamos sobre el material. Tenían una mirada muy opuesta a lo que decía mi familia. Eso produjo tensión, pero enriqueció la discusión. No se trataba de tomar una posición definitiva por un lado o por el otro. La decisión política de la nacionalización de la Gulf, por ejemplo, era totalmente de izquierda, sí, pero con peros, porque se ha indemnizado, no era así nomás. Así empezamos a hablar de nacionalismo, a charlar sobre qué es el nacionalismo, ¿es de izquierda o de derecha?; yo pienso que es un ideologema muy perverso, porque puede ir a cualquier lado para sus fines e intereses. Y al final solo

sirve para conservar los privilegios de ciertas clases. Nos repartimos textos de historia. Fue un proceso muy interesante porque nos hizo discutir mucho sobre política e historia, pero con equilibrio. Es que la idea de la película es que suelte muchas cosas sobre lo que sabemos y no sabemos de esa época.

Yo pienso que lo que pasa en las familias se repite de alguna manera en la sociedad. En las familias hay informaciones y datos que no se conocen, secretos familiares que a veces son cosas algo turbias. Lo mismo pasa en la historia boliviana. Cuánta información hay que no conocemos y que sigue en manos de los milicos. Quizás si yo hubiera tenido acceso a esos archivos hubiera descubierto realmente el papel cumplido por mi abuelo en algunas decisiones concretas. Por ejemplo, está escrito que mi abuelo ha mandado a matar al Che Guevara, pero no se sabe a ciencia cierta, los milicos no sueltan la información verdadera. Eso es lo que yo creo: hay secretos en la familia y hay secretos en la sociedad.

Me parece que eso está en la película: cuánto sé de este personaje como familiar y cuanto sé de él como ciudadano de este país. Al final nosotros no sabemos nada. Tenemos imágenes construidas de este personaje, pero la información real es secreta. Por eso yo siempre les decía a los de mi equipo que estaría feliz si la gente saliera de ver la película con la necesidad de preguntarle a su viejo o a su abuelo: "¿cómo era este tipo y que ha pasado en esa época?" Preguntarse desde lo familiar muchas cosas que también nos preguntamos como sociedad. Al final, ¿él los mató o no?, ¿él ordenó esto?, ¿qué ha pasado realmente?, ¿por qué hay varias versiones del asunto?, ¿por qué la historia oficial opaca todo?, ¿por qué las visiones de los afectados no están en el lugar en donde deberían estar?

¿Cuál es el perfil de las personas a las que va dirigida esta película? ¿Cuál es tu público-meta?

Al principio no pensaba hacer una película con una proyección mayor que la de mostrarla a mi familia. Yo quería mostrar a mi familia, honestamente, el proceso que he tenido, quería compartirles las imágenes, juntarnos como cualquier familia a ver un álbum de fotos; solo que aquí había los 150 rollos súper 8 familiares. Sólo quería hablar sobre eso, porque me encantaba siempre escuchar las historias familiares, quién era mi abuelo, mi tío, etc. Pero luego se ha vuelto algo mucho más complejo.

Ahora, si hablamos de público-meta, es literalmente cualquiera. Cualquiera en el sentido de que todos hemos tenido un abuelo y por lo menos hemos intuido que hay secretos familiares. Pero, además, como esta historia familiar tiene que ver con la historia

de un país, creo que el interés es más amplio todavía, tiene más sentido. Si sales de la película y vas a preguntarle a tu viejo: ¿tú que has hecho mientras pasaba la guerrilla de Teoponte?, se empieza a hablar sobre la historia del país, no solo de la familia, descubrimos que es inevitable hablar de tu familia, de tu papá, de todos, sin separar de la historia del país. Me parece que el fin de la película es generar el diálogo intergeneracional.

Si hubieras tenido todas las imágenes que has visto, todos los rollos, en archivos digitales, ¿tú crees que tu película hubiera perdido o ganado algo?

Es difícil contestar algo que es una especulación. Pero sí, obviamente la única manera en la que puedes darte cuenta de la fragilidad de la materia del cine, de los rollos, es tocándolos, hurgándolos y proyectándolos. Durante el trabajo he quemado varios fotogramas de varios rollos y eso me producía un absoluto dolor, porque se perdía parte de mi historia familiar solo por no saber usar el aparato. Por ese lado sí habría una diferencia, porque las cintas están en muy mal estado. Tener conciencia sobre eso te hace protegerlas y cuidarlas, porque restaurarlas aquí no se podría, no hay dónde, no hay cómo, no hay plata. Tocar las imágenes en mal estado y que se están degradando a cada rato te hace consciente de su fragilidad, que no son eternas. Sí, hubiera sido diferente porque haría un *back up* y diez DVD de cada rollo para que duren siempre, y lo colgaría en la nube.

Ahora las cintas están protegidas. No como las hemos encontrado, tremendamente empolvadas. Están catalogadas, ordenadas y desglosadas en contenidos. Es un trabajo de archivo hecho desde el amor a las imágenes familiares. He aprendido en el proceso, si no, no habría tenido conciencia de que realmente las imágenes pueden desparecer mañana. Y a veces pueden ser la única información, la única fuente de algo. Eso me hace pensar en que así es también la memoria de uno, de la sociedad.

La memoria colectiva obedece a una historia oficial. Pero también hay una historia personal, que es muy frágil, como las cintas. Nuestras cabezas funcionan así. No me acuerdo de mi cumpleaños, me acuerdo del momento que he soplado la vela. No puedo decir: "tengo un recuerdo en imágenes y sonidos y sentimientos de un todo, de un hecho total". Tenemos fragmentos, a veces muy chiquitos, casi flashes. Cuando veía los rollos más antiguos, me parecían casi fotos. Son tres fotogramas que pasan en fragmentos de segundo[4]. Así se quedan las imágenes en la memoria. Solo se quedan pedacitos, no un todo. A veces la permanencia de esa memo-

4 Para generar la ilusión del movimiento propia del cine, es necesario pasar por el proyector 24 fotogramas (fotografías, imágenes fijas) por segundo.

ria es muy efímera, pero hay imágenes que no se van a ir nunca.

Al hacer el corte vi que hay imágenes que eran inevitables, indispensables para la película. No pueden no entrar, porque vienen como un balazo. Por ejemplo, verme a mí de niño con un fusil, hablando con mi abuelo, con total normalidad. O ver a mi mamá celebrando y enseñándome sobre quién era mi abuelo y de quién era la gorra que usaba. Eso era imposible no poner. Son imágenes que tienen que ver mucho con cómo funciona la cabeza.

Fotograma de *Algo quema* (Ovando, 2018).

Si en el momento en que hiciste la película no hubieras podido acceder a tecnologías de registro y montaje digitales, ¿sientes que habría cambiado algo en la película?

Quizás hubiera filmado las entrevistas en cine. Quizás hubiera montado la película físicamente. Pero me hubiera costado toda una vida.

¿Por qué hubiera sido más complejo, o por qué financieramente era más difícil?

Por los dos motivos. No tengo la experticia técnica para montar. Hubiera aprendido en el proceso, lo hubiera hecho, pero quizás hubiera tenido que transformar todo en un solo formato. Llevar el súper 8mm a 16mm o quizás a 35mm, para hacer todo en 16mm[5]. Me hubiera tomado toda la vida; no digo que sea imposible, pero la belleza de jalar imágenes al software de la película y tener un disco muy pequeño, de 8 teras de información, y ordenar rapidísimo, es una bendición. Es alucinante esa practicidad.

¿Qué referencias visuales o bibliográficas te han ayudado a hacer la película?

La primera y mayor referencia es *Autobiografía de Nicolae Ceausescu,* de Andrei Ujica. Es una película del año 2010, de tres horas de archivo puro. Vi esa película en el BAFICI (Buenos Aires Festival Internacional

5 Súper 8 mm, 16 mm y 35 mm son los formatos más comunes de filmación en celuloide. Cada uno de estos formatos tienen tamaños del cuadro diferentes, los cuales se miden según la línea diagonal del cuadro y su medida de medición convencional es el milímetro. El súper 8 es generalmente un formato casero de filmación, mientras que el 35 mm es el más utilizado para producciones profesionales.

de Cine) y a partir de eso decidí hacer una película así. Que el archivo solo te cuente una historia y te transmita cosas de un personaje a partir de la forma de tratar los materiales en la imagen y el audio. No armar un artificio que intente engañarte como espectador, sino hacer evidente el tema, jugar con él, llevarlo a un punto en que puedas hilar cosas que en realidad no tienen sentido solas. Ver que en cada cosa hay algo que las une.

A nivel sonoro, la referencia era *Naturaleza muerta,* de Susana de Sousa, porque quería trabajar los sonidos desde una estética minimalista: muy pocos sonidos y muy al grano. Que no sea efectista, pero que diga cosas. Que el sonido no sea un relleno, ni algo estilo Foley, ni recreación de nada, sino que diga cosas, que dialogue, que dispare a más lecturas. Esta película la vi en el Festival Radical.

Entrevista realizada por Sebastián Morales Escoffier