

## Introducción. Imágenes para una historia.

En 1976, Carlos Mesa y Pedro Suzs fundan la Cinemateca Boliviana, que tiene entre sus objetivos la “formación del público boliviano en la apreciación del cine de calidad, posibilitando -en muchos casos por primera vez- la llegada de obras clásicas del séptimo arte. La Cinemateca se está preocupando también de la recuperación de todo el material fílmico boliviano que permitía en el futuro un estudio exhaustivo del pasado y pueda, a la vez, garantizar la conservación del importantísimo patrimonio que el cine significa al país” (Mesa, 1988: 24). En esta cita queda evidente la vocación hacia la generación de archivo, cuyos materiales se verán plasmados en el proyecto audiovisual *Bolivia siglo XX* y la advocación al futuro, en tanto el presente es el lugar de estudio del pasado.

Tras el asesinato y desaparición del Padre Luis Espinal, el 21 de marzo de 1980 -fecha en la que se conmemora el Día del Cine Boliviano-, Carlos Mesa, en la publicación [El cine boliviano según Luis Espinal](#) (1980), establece el abordaje de la historia desde la vida de sus personajes, la misma que se hace evidente en el programa televisivo “De cerca” (1983-2001),<sup>[1]</sup> conducido y producido por él mismo, bajo el formato de la entrevista. Este programa, junto al rol de presentador de noticias, posicionará a Carlos Mesa como líder de opinión, concepto visitado, refutado y reconceptualizado por los estudios de opinión pública y comunicación masiva. Sin embargo, para fines del presente trabajo, es desde la pantalla chica que Carlos Mesa aparece como “agente de la memoria” (Bustos, 2007: 124), en tanto incorpora agendas que promueven la identidad nacional desde objetos culturales (Pérez Vejo, 2003), promoviendo interpretaciones ancladas en la memoria fuerte e historia oficial (Traverso, 2007). Además, su discurso invisibiliza y oculta elementos (Kingman, 2004: 31): por ejemplo, en ningún reportaje o programa de *Bolivia Siglo XX* existe alusión al movimiento indígena, caciques apoderados, movimiento obrero, anarquista, ni de mujeres, entre otras omisiones.

En esta posición de agente de memoria es que situamos a Carlos Mesa, en particular con su proyecto mediático audiovisual más ambicioso, la serie de documentales *Bolivia Siglo XX*.

El año 2009, tras su paso por la vicepresidencia (2002-2003) y presidencia (2003-2005) del gobierno boliviano, Mesa lanza al mercado 24 DVD reeditados y algunos nuevos sobre la historia de Bolivia:

1. *Los Hijos del Sol*, 89’
2. *La Constitución*, 60’
3. *La Guerra Federal*, 54’

4. *Patiño: El Metal del Diablo*, 60'
5. *Fútbol: Una Pasión*, 114'
6. *1952: La Revolución*, 60'
  
7. *Más allá de los Andes*, 67'
8. *Los Caminos al Mar*, 92'
9. *La Guerra del Chaco. Boquerón (1932)*, 59'
10. *La Guerra del Chaco. Villamontes (1933-1935)*, 59'
11. *Marcelo*, 61'
12. *¡Compadre!*, 59'
  
13. *Che: Vidas y Muertes*, 56'
14. *Paz Estensoro: La Política el Arte de lo Posible*, 65'
15. *Lechín: El Pueblo Unido*, 58'
16. *Tata Barrientos*, 50'
  
17. *Banzer: Las Paradojas de la Historia*, 72'
18. *1980: El Golpe de García Meza*, 63'
  
19. *Guevara: La Razón o el Pragmatismo*, 60'
20. *La Noche del Día de los Muertos*, 51'
21. *1982: La Conquista de la Democracia*, 56'
22. *1982-1989 Siles y Paz. Dos Destinos Contrapuestos*, 55'
23. *1986 La Marcha por la Vida*, 60'
24. *Gas ¿Bendición o Maldición?*, 60'

Esta lista es evidencia suficiente para identificar la vocación historiográfica de Carlos Mesa. Además, desde su condición de ex mandatario del Estado, este conjunto de audiovisuales permite elaborar cualquier tipo de sospecha en torno de su labor política. Sin embargo, no nos dedicaremos a su mandato presidencial ni a la relación del mismo con la reelaboración de documentales de la historia de Bolivia, sino que identificaremos las potencialidades del recurso audiovisual para la elaboración de documentos históricos. A su vez, tensionaremos la función y los alcances del paradigma indiciario respecto de la creación de imágenes, ambas desde un momento que no cuenta con imágenes en movimiento en Bolivia: finales del siglo XIX. A pesar de esto, Carlos Mesa elabora documentos audiovisuales haciendo uso de otro tipo de fuentes figurativas y estrategias cinematográficas.

La producción de Carlos Mesa es de interés porque representa, además, una corriente de opinión significativa en un momento histórico sobre el cual ha habido una escasa reflexión

entre los historiadores modernos, periodo que, no obstante, consideramos crucial en la definición de las categorías acerca de lo nacional-boliviano. El análisis del discurso de Mesa es particularmente revelador no solo por la importancia histórica, sino sobre todo simbólica, de los acontecimientos que definieron tanto el periodo que el primer documental de la serie aborda (1899), como el periodo en el que el último documental de la serie es producido (2009). Desde esta perspectiva, toda construcción del pasado se realiza desde un presente (Traverzo, 2007: 72) y dice algo del presente.

## Imágenes para un final

Tomaremos el documental *La Guerra Federal*, [2] pues se sitúa en el siglo XIX, periodo importante para los fines de la investigación en tanto no se cuenta con imágenes originales, es decir archivo fílmico de la época, por lo que el cine ya no es testigo de la historia sino productor de la misma. Identificaremos los mecanismos diegéticos que crean el efecto de realidad (Aprea, 2012; Nichols, 2007) para establecer el contrato de lectura con el espectador, para ello hay que diferenciar lo figurativo icónico en tanto revestimiento superficial que debe ponerse en relación con lo figurativo abstracto (lo temático) y poder llevar a cabo una adecuada identificación de las estrategias de sentido de las imágenes visionadas.

El programa-serie *Bolivia Siglo XX* tiene el formato de documental, pues se presenta como documental histórico. Nichols (2007) hace referencia a seis modalidades de representación de la realidad en el documental: expositiva, observacional, poética, interactiva, performativa y reflexiva. La modalidad expositiva reconoce una fuerte predominancia de una voz omnisciente, esa voz en off que trata de demostrar, a partir de las pruebas, una hipótesis. En ese contexto, la imagen funciona como ilustrativa respecto de la historia que se cuenta. Tiene una función instrumental en tanto demostración de los hechos.

En relación al funcionamiento de la imagen, es preciso destacar que en el documental hay un compromiso retórico en el cual el espectador espera que aquello que se muestra sea realista, es decir, que tenga que ver con los hechos narrados o su figuración abstracta, pues solo así el cineasta devenido historiador construye la base del pacto de lectura (Ricoeur, 2010).

Es por esta razón que es importante el aspecto indicial de la imagen como garantía de la existencia del hecho, su contigüidad, su conexión con el objeto representado, siempre y cuando sea funcional a lo que se intenta constatar. Las imágenes que se exhiben tienen una función instrumental demostrativa.

En el documental *La Guerra Federal* el enunciador-narrador establece un contrato pedagógico (Aprea, 2012). Hay una figura que posee el conocimiento y que lo enuncia; a veces introduce otras voces que él mismo legitima, que detentan un saber específico. Esta característica se relaciona con un hecho particular del documental y de los géneros informativos, al potenciar un discurso de sobriedad, constreñido y plagado de afirmaciones, que permite establecer una relación directa y transparente con lo real.<sup>[3]</sup> Este discurso persigue el objetivo de representar el mundo, desde la presunción de veracidad del enunciado, es decir, apunta al efecto de realidad, con lo cual, lo subjetivo se disuelve.



Imagen 1

En el documental *La Guerra Federal* la estructura es la siguiente: 1) Introducción, donde C. Mesa le habla al espectador introduciendo el tema y esbozando la tesis que guiará el relato audiovisual (Imagen 1). 2) Primera parte: “Norte contra sur” (Imagen 2). 3) Segunda parte: “Lugentes Campi” donde se explica el por qué del título de esta parte del documento y se plantea la tesis de los próximos 15 minutos de metraje (Imagen 3) 4) Tercera parte: “Liberalismo sí, federalismo no”, donde Mesa expone su veredicto y exhorta al espectador a valorar los acontecimientos (Imagen 4). 5) Cierre: donde el narrador sentencia su veredicto y ofrece interrogantes al espectador (Imagen 5). Esta estructura de 3 actos, introducción, presentación y cierre se repite en los restantes 23 documentales producidos, guionizados y dirigidos por Carlos Mesa. Para acercarnos a la construcción de la historia de este productor en *La Guerra Federal* trabajaremos sobre la base expuesta por él con una primera aseveración: la construcción lineal de la historia, elemento constitutivo para su concepción de la misma. La segunda aseveración es la inevitabilidad del proyecto nacional. Mesa inicia en la introducción como en la apertura de cada parte del documental hablando de frente a la cámara, interpelando al espectador con una serie de interrogantes y/o respuestas. En la introducción de la pieza analizada apunta:

“La historia tiene siempre explicaciones económicas, políticas y sociales, pero el eje de los problemas y cómo se encararan sus soluciones tiene una naturaleza económica fundamental. En 1898 lo que estaba viviendo Bolivia era el fin de un ciclo económico, el ciclo de la plata, y el comienzo de otro, el ciclo del estaño. El sur (Charcas, Chuquisaca, Sucre y Potosí) y el norte, (Oruro y La Paz) [...]. Las razones económicas se mezclaron con la insurgencia del mundo indígena quechua y aymara. Era una Bolivia que todavía no había mirado al oriente, era una Bolivia enclavada en los Andes [...] El estaño y la minería eran quienes dominaban la política, la sociedad y la economía, la nación oligárquica nacida en la convención de 1880 tras el desastre de la Guerra del Pacífico. Estos son algunos de los elementos que vamos a tratar de desentrañar ahora, para explicar los móviles de la Guerra Federal.”



Imagen 2



Imagen 3

Si bien podríamos analizar el contenido del párrafo respecto a la ideología que encubre, y el método y la práctica historiográfica que lo gobierna, lo que nos interesa es la sentencia post

exposición -“estos son algunos elementos que vamos a tratar de desentrañar ahora”-, pues los elementos visibles, nombrables del relato que sucederá a esta exposición están tipificados en un orden semántico. Con este gesto enunciativo el narrador desaloja e incluso liquida otros elementos explicativos que puedan configurar la historia. En concreto, las memorias están siendo desplazadas a favor de un gran relato: la historia de Bolivia (según *Bolivia Siglo XX*).

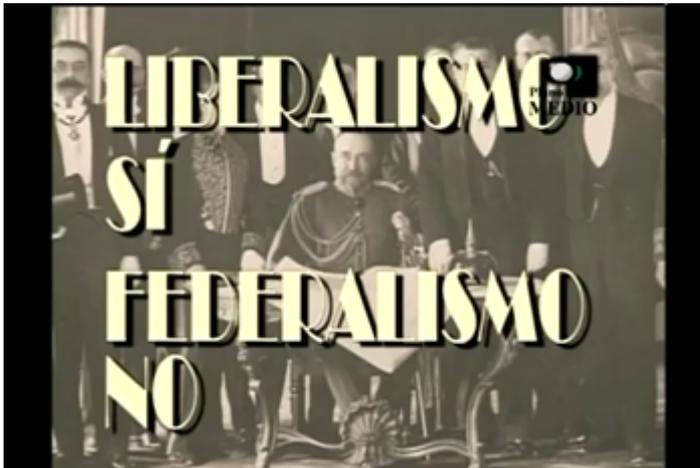


Imagen 4



Imagen 5

Para ver este desplazamiento trabajaremos con el montaje de una secuencia, con el objetivo de evidenciar la construcción que Mesa efectúa como agente de memoria, como historiador y como documentalista.

***Secuencia: “Masacre de Ayo Ayo”. [00:29:30 - 00:30:20].***

En esta secuencia se aprecia la construcción de lo figurativo icónico concomitante a lo

figurativo abstracto, y se ve la relación que guardan estas construcciones con el signo indiciario, elementos importantes para la construcción de la memoria en la cinematografía.

La secuencia abre con el sonido de un pututo, junto a la imagen de este en manos de un poblador campesino de la zona lacustre de Bolivia.



Plano 212. (00:29:46)

Narrador Carlos Mesa (CM): «una imponente multitud indígena se había convocado...»



Plano 213a. (00:29:52)



Plano 213b. (00:29:54)

Narrador CM: «Crucero (nombre de la batalla) y se lanzo en persecución de la tropa dispersa, gran parte llega a Ayo Ayo»

Estos tres planos extraídos (212 y 213a-213b, composición al interior del plano) son imágenes registradas en video, a color, probablemente desde la década de 1990 en adelante. Sin embargo, el documental le otorga el estatus de imagen veraz, probatoria, indiciaria de la narración.

De la misma manera, la composición de las imágenes posteriores privilegian los signos étnicos (Poole, 2000) en la construcción del espacio fílmico: pututu, vestidura, tierra, paisaje rural, pies con abarcas y el cuerpo fragmentado o, en su defecto, desbordando el plano.



Plano 214. (00:29:55)

Narrador CM: «... la sitia y en horas de la tarde...»



Plano 215 (00:29:57)

Narrador CM: «Entran al pueblo enardecidos...»

Estos dos planos pertenecen a otro tipo de registro, ficcional, por la puesta en escena y el montaje de los mismos. Además, por el uso del color y formato de igual manera que en las anteriores, estas son imágenes producidas en fecha posterior a 1990. Desconocemos si estas

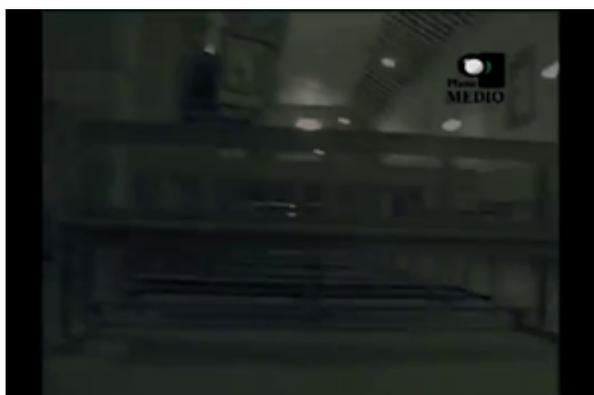
dos imágenes guardan relación con los hechos narrados, pues en los créditos del documental no aparecen, por lo que puede suponerse que es una impostación. Las acciones de las personas que aparecen en estas imágenes -indígenas corriendo, asaltando un edificio a palos e intentando ingresar- corresponden al imaginario colonial que sospecha o requiere la sospecha en torno del indio bárbaro, no domesticado, presto al alzamiento y la sublevación, por lo que esta construcción visual y posteriormente iconográfica es reiterativa en las representaciones producidas en Bolivia.



Plano 216 (00:56:01)

Narrador CM: «El grupo de heridos y el Capellan se refugian en el templo creyendo que es un lugar seguro, pero es una decisión absolutamente inútil.»

Esta es una imagen fija. Como en otros casos, por la ausencia de referencia en los créditos, se desconoce su origen, pero por la calidad de la imagen, la presencia del color e incluso los uniformes, se puede ver que no corresponde al periodo histórico mencionado en el relato.



Plano 217a (00:30:12)

Narrador CM: «La muchedumbre llega hasta las mismas puertas del templo. Primero asesinan a uno de los vecinos que queda en un charco de sangre, dice Condarco.»



Plano 217b (00:30:16)

Narrador CM: «Tibia y vaporosa, convulso todavía su cuerpo martirizado.»



Plano 217c (00:30:21)

Narrador CM: «El pequeño templo de Ayo Ayo»



Plano 217d (00:30:25)

Narrador CM: «...fue el escenario de la más cruel...»

El recorrido azaroso, cámara en mano, por el interior del templo de Ayo Ayo es interrumpido por la yuxtaposición, encadenada mediante disolución, de la imagen de las manos de Cristo (Plano 217b), en una clara evocación al “martirio” y/o “sacrificio” de los

soldados. Inmediatamente esta imagen se encadena con la del Santo de la iglesia en Ayo Ayo (Plano 217c), con la que se cierra la secuencia (Plano 217d). La textura, técnica y color de estas imágenes nos hacen caer en cuenta de que su producción es posterior a 1990. Sin embargo, a nivel compositivo, el encadenamiento de imágenes evoca el martirio y la imposibilidad de la representación del horror que manifiesta la misma voz del narrador.



Plano 218 (00:30:26)

Narrador CM: «... y brutal y barbara hecatombre, la sangre de las víctimas enrojeció su suelo palmo a palmo.»



Plano 219 (00:30:36)

Narrador CM: «Las escenas de terror comenzaron en el patio de ingreso.»



Plano 220 (00:31:38)

Narrador CM: «... presidido de pequeños arcos y flechas...»



Plano 221 (00:30:40)

Narrador CM: «Llegaron a los umbrales del edificio y terminaron en el atrio»



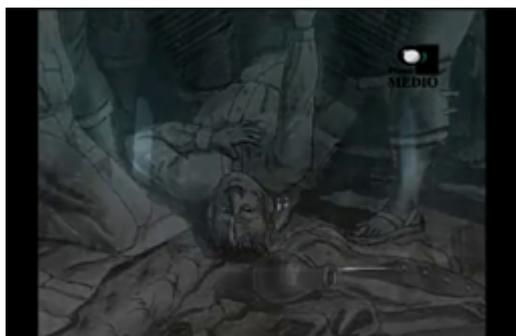
Plano 222 (00:30:43)

Narrador CM: «... ahí perdieron la vida a manos de la multitud enfurecida 27 soldados...»



Plano 223 (00:30:47)

Narrador CM: «... del escuadrón Sucre, tristemente arrastrado por...»



Plano 224a (00:30:50)

Narrador CM: «... la irresponsabilidad de...»



Plano 224b (00:30:55)

Narrador CM: «... funcionarios a la tormenta de una guerra sangrienta y cruel...»



Plano 225 (00:31:03)

Narrador CM: «... y murió Sanjinés, el sacerdote y por supuesto el Capellan Fernández...»



Plano 226 (00:31:09)

La banda sonora, un coro de iglesia, ocupa todo el espectro.



Plano 227 (00:31:15)

Narrador CM: «La reacción más demoledora, después de conocerse el crimen fue la del...»



Plano 228a (00:31:20)

Narrador CM: «... ex presidente de Bolivia, Mariano Baptista Caserta, que publicó el artículo...»



Plano 228b (00:31:24)

Narrador CM: «... Lutenges Campi, campos del dolor...»



Plano 229 (00:31:25)

Narrador CM: «... Allí deja ver la visión profundamente racista de toda la élite del poder que no puede aceptar al mundo indígena.»

La secuencia seleccionada, compuesta por 20 planos incluidas las imágenes que forman las yuxtaposiciones, sirve de ejemplo para identificar algunas operaciones presentes en el documento audiovisual *La Guerra Federal*. En primer lugar, la relación figurativa icónica con la figurativa abstracta, pues se somete la elección y el montaje de lo icónico (imágenes) a lo figurativo abstracto (tema), empleando una técnica tradicional rastreable hasta la vanguardia del 68. Un dato relevante es que Carlos Mesa fundó y dirigió la Cinemateca Boliviana, por lo que conoce la tradición cinematográfica latinoamericana. Una técnica explorada por el nuevo cine latinoamericano fue la del collage, entendida esta como la “rápida secuencia impresionista de imágenes inconexas, finalmente unidas por encadenado sobre impresiones, y que se utiliza para expresar pasos de tiempo, cambios de espacio a cualquier otra escena de transición” (Ortega, 2009: 156)

En el caso de *La Guerra Federal*, la técnica que predomina es el *collage*, por la inserción de imágenes de diferente procedencia y formato, entrevistas, archivo fílmico, ensamblaje de elementos heterogéneos. Sin embargo, es preciso remarcar dos estrategias diferenciadas cuando se emplea este recurso: una empleada por el cine de vanguardia, que evidencia el proceso de montaje de las imágenes para movilizar al espectador y transparentar el dispositivo y aparato cinematográfico, como lo empleó la vanguardia del 68 o Nuevo Cine Latinoamericano; y otra, la de Carlos Mesa, más próxima a un tratamiento tradicional, que pretende invisibilizar el proceso de sutura de imágenes. Este gesto de borramiento de las huellas para construir un relato es similar a la construcción de la historia oficial, en tanto el relato borra el camino e insumos con los que se construye. Consideramos que esta operación vinculante puede ser útil para el abordaje de las relaciones entre cine, memoria e historia.

En el aspecto de la técnica, tenemos varios tipos de registro: los planos 212, 123a y 213b

son un tipo de registro localizable fuera del tiempo que el narrador señala, lo mismo ocurre con los planos 214, 215, 216, que son imágenes de ficción. Posteriormente, los planos 217a, 217b, 217c, 217d, 224b, 225, 226, 227 son imágenes del interior del templo y de la escultura de Jesús y del Santo del lugar, las cuales tuvieron corrección de color, consistente en el uso de filtros para tornar las imágenes en blanco y negro, tonalidad que ocupará el metraje tras la matanza de los soldados en el interior de la iglesia. Por último, un cuerpo de imágenes aún más llamativo son los dibujos -planos 219, 220, 221, 223, 224a, 224b-, representaciones producidas en la década de 1970, es decir 70 años después del evento narrado.

Estas imágenes, al confeccionar una unidad mediante el montaje y a través de la unidad que le otorga lo figurativo abstracto junto a la autoridad narradora, construyen relaciones dicotómicas. En la construcción histórica en la que se sitúa Carlos Mesa se identifica con claridad las valencias opuestas y/o enfrentadas: la indígena -indio barbarizado, renegado, al margen de la ley, que ingresa a la iglesia y aniquila a soldados de la República (los dibujos seleccionados por Mesa son esclarecedores en su vocación didáctica)- respecto a la de los representantes del Estado y el clero. Parece existir un deber respecto a la memoria en el afán de representar, con cualquier dispositivo, el pasado (Ricoeur, 2010) y dotar de elementos icónico figurativos el relato, estableciendo fronteras étnicas y sociales (Guerrero, 1998: 31).

De la misma manera, la musicalización continua del documental, cuya función es dramática, no hace más que potenciar el carácter tradicional de la pieza. Sin embargo, la estrategia en busca del efecto de realidad desde la sobriedad se condensa cuando Carlos Mesa, tanto en la introducción como en la conclusión, habla frente a la cámara sin música de fondo, cubriendo con su voz todo el espacio sonoro.

Sobre el rol y estatus de quien habla, es decir sobre la legitimidad, el narrador, aun siendo una voz autorizada, auto representada desde el momento de la introducción del documental, en la secuencia desglosada nombra y cita a otro historiador (plano 217, 00: 30:12): Ramiro Condarco. De esta manera, introduce otra voz a su texto audiovisual, legitimando aún más lo figurativo abstracto del documental.

Asimismo, esta puesta en evidencia del recurso estrictamente documental probatorio informativo, como es el del especialista, se realiza con fragmentos reducidos de entrevistas a historiadores profesionales y también a promotores de otra historia, en concreto Silvia Rivera (plano 246, 00:35:37) y Esteban Ticona (plano 171, 00:23:31). Con la cita de estas voces Mesa establece una política de la memoria, pues decide qué mostrar en una economía simbólica (Kingman, 2004: 32 ) como economía visual (Poole, 2000), al mismo tiempo que

construye y consolida en toda la obra de documentales un régimen visual concreto.[\[4\]](#)

El espacio hegemónico en el cual se sitúa Carlos Mesa se legitima introduciendo en su narrativa a las voces disidentes y, a su vez, agentes de memoria de precisamente otra memoria, la de los que no tienen nombres propios en el documental ni en los libros de texto de Mesa, de uso escolar, que redactó junto a su familia.

## Construcción de un relato

La voz unilateral, letrada, docta, blanca mestiza, masculina y heteronormada está presente en el narrador mismo, Carlos Mesa, que se adscribe a la idea de que la historia de los países está constituida por las historias de sus gobernantes, además de reconocer, promover y celebrar el panteón nacional (Monsiváis, 2000). La Historia se torna en una religión, y el historiador y agente de memoria en promotor de la misma.

La construcción del relato nacional, de la historia nacional[\[5\]](#) en este documento audiovisual, introduce varias “fuentes y/o expresiones culturales”. Siguiendo a Pérez Vejo (2003), el mismo texto que compone el relato verbal es un producto cultural en tanto guion emanado de “una construcción”, que podemos denominar “historia” (Ricoeur, 2010). Seguidamente, el producto video-cine sería la “narración que nos dice quiénes somos y quiénes no”. A su vez, el documental analizado, que presenta la guerra del norte contra el sur, es la evidencia del triunfo de una “cultura nacional frente a otras regionales” (Pérez Vejo, 2003), que se ofrecen inevitables. De esto se desprende la “homogenización nacional” manifestada en Mesa con frecuencia e insistencia respecto a un nosotros durante su narración. Y por último, la construcción desde la élite, pues basta identificar quienes se encuentran en la élite del poder y sus movimientos para identificar el devenir de la historia. En el caso del documental, se trata de asistir a las políticas de Fernández Alonso (conservador) y José Manuel Pando (liberal) a través del sagaz epílogo de Mesa: “[...] Bolivia en el siglo XXI tiene que responder preguntas muy parecidas. Bolivia en siglo XXI tiene que demostrarse a sí misma sin violencia, sin confrontación, resolver los desafíos de la integración y de la inclusión. Que el mundo indígena es en el siglo XXI protagonista, el mundo más allá de los andes es protagonista, [...] sin banderas mentirosas. Y responder si, con la capacidad y racionalidad para entender que este es un escenario común, que este es un manto que nos cubre a todos, ese manto que se llama Bolivia, ese desafío que es no repetir dramáticamente los errores que la historia nos debe enseñar a no repetir. Ojalá que lo que ocurrió en 1898 y 1899 sea una luz de referencia para aquello que se debe hacer mejor, para construir un país mejor” (epílogo, 00:50:47).

En un gesto en extremo didáctico, Mesa nos ofrece las fuentes de lo nacional al incorporar en la película mapas de la época, “vistas” (Burke, 105), pinturas, grabados, dibujos, recortes de prensa auténticos –que, si no lo son, los crea. En ese gesto creativo parece figurar una suerte de vicariato, en tanto el narrador es portavoz observacional de la historia y, a su vez, encarnación de su vocación más entusiasta, la de agente de la memoria.

La propuesta iconográfica y cinematográfica de Mesa –por su alcance, usos y “elementos culturales” (Pérez Vejo, 291: 2003)– coadyuva a la reproducción de la identidad nacional confeccionada en toda la serie de documentales *Bolivia Siglo XX*. Sin embargo, para que esto sea posible es necesario una codificación cultural cerrada y excluyente de los signos (Burke, 2005: 42).

## Conclusión

Al abordar este documental se identifican una serie de problemas. En los textos expositivos y narrados que confeccionan el argumento acerca de un hecho histórico como la Guerra Federal, y en la argumentación planteada por Mesa, hay una estructura que identifica un problema (ver Introducción de este texto) y una solución al mismo, que se presenta a lo largo del documental. Es decir, al inicio de la pieza se expone una tesis y el resto del metraje es la comprobación de la misma, estructura que constituye al documental y/o cine de lo real en un texto similar al texto expositivo escrito.

Además, se identifica un uso instrumental de la imagen en movimiento bajo la premisa proveniente de la masificación del discurso historiográfico. En ese sentido, este material se constituye en una evidencia esclarecedora del uso de lo figurativo abstracto en detrimento de lo figurativo iconográfico y la posibilidad de relativizar el signo indiciario, pues la verdad producida por el documental se esconde en la voz del narrador, una verdad que no solo habita y clausura en el pacto de lectura entre el espectador y el narrador, sino en un pacto de verdad y credibilidad respecto al relato, que no es más que el de la identidad nacional.

En ese sentido, asistimos a un montaje probatorio, el cual tiene en su núcleo una implicación lógica de causalidad, un relato que no otorga concesiones a signos que puedan desviar la atención del lector (Ricoeur, 2010). Asimismo, a través de esta serie de fuentes (bienes sensibles) recopiladas y trabajadas por Mesa se constituye un cuerpo unitario, unas representaciones, las cuales son el pivote de todo proyecto historiográfico. En este marco, la palabra hablada, narrada, de Mesa guionista, Mesa director, Mesa historiador es el sostén de la argumentación, más aún cuando los sonidos, la música y las imágenes son subsidiarias

y contribuyen a la dimensión probatoria del relato.

El análisis del caso de *La Guerra Federal* no pretende deslegitimar los mecanismos probatorios del documental expositivo, muchas veces urgente por su vocación didáctica; otras veces, no tanto. Sin embargo, este análisis quiere acercarnos a la pregunta desde las condiciones y evidencias materiales sobre la capacidad de construcción de la historia en y con el cine, pues el cine y las imágenes en su instrumentalización como testigo y prueba de acontecimientos deben ser relativizadas en torno a fenómenos comunicacionales recientes como la postverdad, las fake news, solo por nombrar algunos fenómenos aún encerrados en la esfera comunicacional y política coyuntural.

## Notas

[1] El programa deja de emitirse ya que Carlos Mesa acepta la invitación del Movimiento Nacionalista Revolucionario (MNR) para acompañar como candidato a la vicepresidencia de la república a Gonzalo Sánchez de Lozada, hoy prófugo de la justicia.

[2] Link del documental *La Guerra Federal*  
<https://www.youtube.com/watch?v=wmZp15kz5Dk>

[3] El programa deja de emitirse ya que Carlos Mesa acepta la invitación del Movimiento Nacionalista Revolucionario (MNR) para acompañar como candidato a la vicepresidencia de la república a Gonzalo Sánchez de Lozada, hoy prófugo de la justicia.

[4] Esto se refiere a la puesta en escena de la misma lógica discursiva, materiales visuales, estrategias de legitimación por el empleo de fuentes y por supuesto la elección de temas que componen el corpus del proyecto Bolivia Siglo XX.

[5] No se debe olvidar que estos productos son producidos a finales de los años 90 del siglo XX y re editados en 2009 para su comercialización masiva; sin embargo es la puesta en video del relato oficial, de la historia oficial, de Bolivia con el objetivo de construir de la identidad nacional desde y con la historia. (Carretero, 2007).

## Bibliografía

Aprea, Gustavo. "Documental, historia y memoria: un estado de la cuestión". En Aprea, Gustavo, comp.; *Filmar la memoria: los documentales audiovisuales y la re-construcción del pasado*. Argentina: Universidad Nacional de General Sarmiento, 2012.

Bustos, Guillermo. "La conmemoración del primer centenario de la independencia ecuatoriana: los sentidos divergentes de la memoria nacional". *Historia Mexicana*, LX: 1 (jul-sep 2010).

Burke, Peter, "Iconografía e iconología", "La cultura material a través de las imágenes" y "Estereotipos de los otros", en *Visto y no visto, El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica, 2005.

Carretero, Mario. "Tres sentidos de la historia". En *Documentos de identidad. La construcción de la memoria histórica en un mundo global*. Buenos Aires: Paidós, 2007

Guerrero, Andrés. "Ciudadanía, frontera étnica y compulsión binaria" *Iconos. Revista de ciencias sociales*, 4. Quito: Flacso. 1998.

Kingman, Eduardo. "Patrimonio, política de la memoria e institucionalización de la cultura". *Íconos. Revista de Ciencias Sociales FLACSO Quito* (septiembre 2004).

Mesa, Carlos. *Cine boliviano del realizador al crítico*. La Paz: Los Amigos del Libro, 1988.

Mesa, Carlos. *El cine boliviano según Luis Espinal*. La Paz: Los Amigos del Libro, 1980.

Nichols, B. *La representación de la realidad*. Barcelona: Paidós. 2007

Ortega, M. L. "De la certeza a la incertidumbre: collage, documental y discurso político" en América Latina, en *Piedra, papel y tijera El collage en el cine documental*. Madrid: Ocho y medio. 2009.

Ricoeur, Paul. "Historia y memoria. La escritura de la historia y la representación del pasado", en Anne Párotin-Dumon (dir.) *Historizar el pasado vivo en América Latina*, 1-27. <http://www.historizarelpasadovivo.cl/downloads/ricoeur.pdf>

[

---

[3] El programa dejara de emitirse ya que Carlos Mesa acepta la invitación del Movimiento Nacionalista Revolucionario, MNR, para acompañar como candidato a la vicepresidencia de la Republica a Gonzalo Sánchez de Lozada.

[4] Esto referido a la puesta en escena de la misma lógica discursiva, materiales visuales, estrategias de legitimación por el empleo de fuentes y por supuesto la elección de temas que componen el corpus del proyecto Bolivia Siglo XX

[5] No se debe olvidar que estos productos son producidos a finales de los años 90 del siglo XX y re editados en 2009 para su comercialización masiva, sin embargo es la puesta en video del relato oficial, de la historia oficial, de Bolivia con el objetivo de construir de la identidad nacional desde y con la historia. (Carretero:2007)