



“Cochabamba: Cortando alfalfa”

Herbert Kirchoff

(Foto: *Bolivia: Sus tipos y bellezas, fotografías de Herbert Kirchoff.*

Guillermo Kraft Ltda. Buenos Aires, 1942)

El discurso indigenista en *La nación clandestina* de Jorge Sanjinés

The Indigenist Discourse in Jorge Sanjinés's *The Clandestine Nation*

Zatny Fabiola Irahola Meléndrez*



Reynaldo Yujra, protagonista de *La nación clandestina*, en una escena de la película de Jorge Sanjinés.
Fotografía: Grupo Ukamau

RESUMEN

El presente artículo examina, través del análisis del discurso, los componentes ideológicos, el sometimiento de los pueblos indígenas y la violencia cultural representada en *La nación clandestina* (1989), del cineasta boliviano Jorge Sanjinés. Los elementos de análisis permiten ver la conformación de un discurso indigenista

* Licenciada en Ciencias Políticas y Relaciones Internacionales. Asistente de Investigación Instituto de Investigaciones Socioeconómicas IISEC-UCB.
Contacto: fabiolairahola4@gmail.com
ORCID:<https://orcid.org/0009-0009-2114-3581>

en medio de un contexto social y político en el que se enfrentan la búsqueda de la preservación de la identidad indígena contra su exclusión política marcada por el racismo. Los ejes temáticos claves representados en la obra de Sanjinés en cuanto a la construcción del discurso indigenista contienen elementos que son atemporales pero que permiten comprender la construcción de la identidad en Bolivia desde su heterogeneidad y tendencia a la confrontación.

Palabras clave: Indigenismo; racismo; discurso; cine boliviano; Jorge Sanjinés.

ABSTRACT

This article examines, through discourse analysis, the ideological components, the subjugation of Indigenous peoples, and the cultural violence represented in *The clandestine nation* (1989), by Bolivian filmmaker Jorge Sanjinés. The analytical elements reveal the formation of an indigenist discourse within a social and political context where the struggle to preserve indigenous identity confronts political exclusion marked by racism. The key thematic axes represented in Sanjinés's work regarding the construction of an indigenist discourse contain elements that are timeless, yet they help to understand the construction of identity in Bolivia based on its heterogeneity and tendency toward confrontation.

Keywords: Indigenism; Racism; Discourse; Bolivian cinema; Jorge Sanjinés.

1. INTRODUCCIÓN

La identidad nacional en el caso boliviano ha sido puesta en discusión ante la heterogeneidad de la población, sus costumbres y creencias, que pueden ser vistas como un elemento de separación. El contexto nacional ha estado impulsado por una serie de conflictos marcados por el enfrentamiento entre grupos. Lo étnico-racial es un elemento clave para comprender una de las brechas que marcan la diferencia entre grupos y que lleva a su confrontación. Esta brecha ha sido identificada por la clase política e implementada dentro de su discurso para la conformación de instrumentos políticos como el Movimiento al Socialismo (MAS). Coyunturalmente, este partido político parece ser la expresión por excelencia del indigenismo como discurso, sin embargo, los antecedentes de este movimiento no solamente datan de mucho tiempo atrás, sino que, desde expresiones artísticas como el cine, ya se visibilizan las demandas de los pueblos indígenas, dándoles el poder narrativo de expresarse por sí mismos.

El presente artículo tiene como objetivo identificar los elementos discursivos del indigenismo presentes en la película boliviana *La nación clandestina* (1989), de

Jorge Sanjinés. A través del concepto de ideología, se quiere analizar los elementos del materialismo históricos y lingüísticos que influyen en la construcción del discurso ideológico (Hernández, Morel y Terriles, 2011). Como segunda categoría se busca explicar el discurso de sometimiento a partir de la explicación del poder, la internalización de las normas y los mecanismos psíquicos del poder trabajados por Judith Butler (2018). Finalmente, se interpreta la escenificación del conflicto explicada por la teoría de la violencia cultural de Galtung (2003), conjugada a la visión del director de la película sobre la realidad boliviana en el contexto en el que se desarrolla la obra.

2. CONTEXTO HISTÓRICO

El siglo XX en Bolivia se caracterizó por una serie de hechos históricos que impulsaron transformaciones sociales sobre el movimiento indígena cuyas consecuencias se evidencian hasta la actualidad. Un primer hecho importante se da en la Guerra del Chaco entre 1932 a 1935, cuando Bolivia y Paraguay se enfrentaron por el control de la zona del Chaco Boreal en una disputa por los pozos petrolíferos del sector. Las repercusiones de esta guerra en el ámbito social marcaron el rechazo a los grupos de poder, ya que se culpó a las oligarquías de ambos países por impulsar el enfrentamiento entre ejércitos “mal armados” en defensa, en parte, de los intereses de las transnacionales *Standard Oil*, con base en Bolivia, y la *Royal Dutch Shell*, con sede en Paraguay (Archondo citando a Klein, 2007).

La Guerra del Chaco hace que se adopte una conciencia en la que se identifique a actores que pasaban desapercibidos. Antes de ello, las clases nacionales estaban compuestas por un amplio campesinado omitido por el Estado. La otra parte era la clase media, fácil de ser alienada por el poder del Gobierno. Después surge el proletariado, proveniente del campesinado y distinguido por su perspicacia para ser parte de la base minera oligárquica, donde aprenden que son prescindibles, aunque como sector minero se encuentran en una movilización permanente (Zavaleta, 1967). La conformación de un movimiento obrero benefició de manera indirecta a los indígenas, sin embargo, no tomó en cuenta sus necesidades propias como sector.

Éste es el antecedente inmediato para la expansión de movimientos revolucionarios protagonizada por los sindicatos. La creación de partidos como el Partido Obrero Revolucionario (POR) adoptó el discurso antioligárquico a partir de las pérdidas que causó la guerra (Gallego, 2008). Este tipo de movimientos se articularon entre ex combatientes de la guerra, mineros, obreros e indígenas que habían sido

desplazados por el conflicto. El descontento social manifestado por estos grupos se materializó en la Revolución Nacional del 9 de abril de 1952.

El estallido social de la Revolución Nacional fue resultado del par de décadas en el que el discurso antielitista ganó fuerza. En los años precedentes, mientras empieza la “modernización” del país mediante la construcción de ferrocarriles, hay un contraste con los niveles de pobreza que deben enfrentar los indígenas, que son excluidos del proyecto político pese a que trabajan para ser reconocidos (Montenegro, 1944). El objetivo de los movimientos insurgentes radicaba en posicionar un nuevo gobierno que fuera capaz de responder a las causas sociales y no sea servil a los intereses particulares de los dueños de los *commodities*, que eran la base de la economía boliviana de la época y que por ende significaban la posesión del poder económico y político.

El Movimiento Nacionalista Revolucionario, a la cabeza de Víctor Paz Estenssoro, fue designado para esta labor. En la primera gestión de Paz Estenssoro se dan reformas sustanciales, como la nacionalización de las minas, el derecho al voto universal, la reforma agraria bajo la consigna de que “la tierra es de quien la trabaja” y el derecho a la educación universal, por mencionar a las más relevantes. Pese a ello, si bien el tema indígena se posicionó como prioritario, se creyó que la solución era el mestizaje de los indígenas. Lo indígena había sido considerado en la época como la causa del estancamiento en el desarrollo de Bolivia y que su “erradicación” había sido el factor clave para que países vecinos tengan mejores condiciones que Bolivia (Arguedas, 1937).

En 1973 se publica el Manifiesto de Tiahuanaco, que busca vindicar la capacidad de agencia de los pueblos indígenas en un plano político y de autorrepresentación. Una crítica clave sobre el modelo de desarrollo es que éste ignora los elementos culturales que congregan al campesinado quechua y aymara, siguiendo criterios extranjeros de desarrollo que solo tienen una óptica desde lo económico. El manifiesto habla de la necesidad de considerar a profundidad la cosmovisión de desarrollo desde los campesinos, en el marco de sus valores y necesidades.

El proyecto político del MNR se detuvo abruptamente debido al inicio del “Plan Cóndor” en la década de los 70, cuando Estados Unidos financia junto a la CIA una serie de golpes de Estado en países sudamericanos, instaurando gobiernos militares para “contrarrestar” los avances del comunismo. Este periodo se alargó en Bolivia hasta mediados de la década de los 80, en la que se vivió una exacerbación de la violencia de Estado materializada en torturas, desapariciones, asesinatos y desplazamientos contra cualquier grupo relacionado al comunismo o socialismo.

Bajo este contexto, Jorge Sanjinés, junto al grupo *Ukamau*, inicia el proyecto de *La nación clandestina*. El cine militante que propone muestra al indígena como miembro de una comunidad antes que como individuo, algo que es propio de esta cultura. No intenta retratar la realidad que viven, sino exponer a los actores y los hechos que los condujeron a la miseria que enfrentan día a día (Sanjinés, 1979). El grupo *Ukamau* que funda Sanjinés reúne a cineastas militantes del Partido Comunista de Bolivia (PCB) para usar el arte como una manifestación de rechazo y resistencia a la dictadura militar, la censura y las injusticias históricas que sufrieron y sufren los indígenas.

3. CONTEXTO DE LA NACIÓN CLANDESTINA

Esta película retrata la violencia de la dictadura desde la perspectiva indígena. La obra busca reivindicar al indígena como actor, no busca afiliarlo a un partido ni mostrarlo como una víctima. Esta obra es cúspide en la carrera de Sanjinés por la complejidad de temas que aborda y por la sensibilidad de la época en la que se estrena (1989). Para esta época, Bolivia llevaba menos de siete años del fin de la dictadura militar. Este escenario fue ideal para que una obra como *La nación clandestina* pueda ser proyectada libremente. Pese a ello, el gobierno de Víctor Paz Estenssoro, reelecto en democracia, retoma el gobierno con una agenda allegada al neoliberalismo, lo cual representa un nuevo estancamiento en los avances del movimiento indigenista.

La nación clandestina acompaña la historia de Sebastián Mamani, un indígena boliviano miembro de una comunidad aymara ubicada cerca de la ciudad de La Paz. La historia comienza con un funeral donde se ve a la madre de Sebastián llorando vestida de luto. Luego se ve a una persona bailar con un disfraz y una máscara particular que se identifica como la máscara del Tata Danzante. Toda la película ocurre a través de *flashbacks* o recuerdos de pasajes de la vida de Sebastián Mamani mientras que se ve su camino de vuelta a la comunidad para cumplir con el ritual.

El ritual del *Jach'a Tata Danzanti*, como explica Márquez (2003), consiste en una danza de orígenes coloniales que tiene una connotación con la muerte, la fertilidad y la reproducción. Las comunidades indígenas ven a la danza como un símbolo de resistencia y victoria contra los ciudadanos. La danza consiste en que un joven varón debe bailar con un traje de aproximadamente 50 kilos al ritmo de música autóctona durante varios días hasta caer muerto. Éste es un sacrificio en beneficio de la comunidad, ya sea para bendecir las cosechas o para atraer buena suerte. También puede aplicarse en la justicia comunitaria, ya que sirve para evitar que

un miembro de la comunidad que haya incurrido en alguna falta sea expulsado. Esto último es lo que se desarrolla en *La nación clandestina*.

Sebastián va recapitulando sus errores, los cuales lo “obligan” a morir para enmendar el daño que causó. Recuerda cómo sale de su comunidad para irse a la ciudad de La Paz a buscar un trabajo, cómo comienza a trabajar con los militares para perseguir a líderes comunistas y cómo intentan obligarlo a asesinar a los perseguidos políticos por la dictadura. A lo largo de estos recuerdos igual está presente la discriminación que sufre y cómo los “ciudadinos” lo tratan como un animal o lo infantilizan.

Dentro de su comunidad, los recuerdos de Sebastián oscilan entre algunos en los cuales es visto como un referente para los demás miembros, la ayuda que le solicitan y también los recuerdos con sus padres y pareja, que parece ser estable. Cuando comienza a viajar a La Paz, los recuerdos en su comunidad cambian a unos más conflictivos. Recuerda a su padre diciéndole que lo desconocería si seguía trabajando con los militares, a su pareja reclamándole que se olvidó de su identidad y a su hermano pidiéndoles que regrese.

El recuerdo más importante es cuando lo exilian de su comunidad acusándolo ciertamente de estar en contra de las demandas de los campesinos, de perseguir a dirigentes que los representaban y de faltar a sus responsabilidades dentro de la comunidad, además de haber “perdido” su identidad. Este recuerdo explica la decisión de Sebastián de reconectar con su identidad mediante un ritual como el del tata danzante. En su camino a este destino, él sigue reafirmando su decisión con hechos simbólicos, como cuando un dirigente universitario se acerca a pedirle ayuda diciendo que “representa” sus intereses, y a quien, sin embargo, trata con el mismo desprecio que recibía de los agentes de la dictadura.

La película termina con Sebastián cumpliendo su designio de morir, volviendo a la escena de inicio de su madre llorando. Luego de su muerte, la comunidad acompaña su entierro entre llantos. En la última escena se ve al mismo Sebastián viendo su entierro vestido de negro. Con la escena final se da por entendido que su comunidad lo había perdonado y que él podía volver al lugar de donde no debería haber salido.

4. MARCO TEÓRICO

4.1. INDIGENISMO

El indigenismo, en tanto ideología, ha sido objeto de diversas malinterpretaciones teóricas. Un ejemplo de ello se encuentra en Giraud y Lewis (2012), quienes lo presentan como un movimiento orientado a la celebración de las costumbres indígenas o a la búsqueda de un conocimiento antropológico sobre estos pueblos. En contraste, autores latinoamericanos especializados en el tema, como el mexicano Gonzalo Aguirre Beltrán (1994), han defendido el indigenismo como una construcción teórica elaborada por no indígenas, pero aplicada a los pueblos indígenas.

Representante de este movimiento en Bolivia, como Felipe Quispe “*El mallku*”, quien fundó el movimiento indianista *Pachakuti*, se han adherido a esta definición, diferenciándolo del indianismo, en el que la política es aplicada por los mismos indígenas (2017). La acción política de los “indios” va a enfocarse a sus luchas sociales históricas y contemporáneas. Una distinción importante se da entre el campesino y el indígena. Mientras que Mariátegui (2007), enlazó el problema del “indio” a la tenencia de tierras, en el caso de Máiz (2005), se distingue a los campesinos como trabajadores exclusivos de la tierra, mientras que el constructo indígena se compone de las características e identidad que se les atribuye.

El término “indio” ha sido usado para catalogar despectivamente a los indígenas, atribuyéndosele una connotación negativa. El indianismo reivindica al “indio” haciendo que ellos mismos se apoderen del término para buscar su autorrepresentación. La modernidad, sin embargo, catalogó a lo indígena como un antónimo de la modernidad, suponiéndose una oscilación entre ambas corrientes, especialmente durante el siglo XX (Devés, 2000).

Las identidades étnico-culturales enfrentan contradicciones y tensiones al ser sometidos a la folklorización y fetichización que conlleva ser parte de un grupo en disputa (Galindo, 2021). El discurso político destinado a esta causa resulta en la articulación de varios elementos que surgen en la medida en que determinadas demandas sociales cobran importancia política, generando una frontera conflictiva entre un “ellos” alineado en torno a un discurso y un “nosotros” articulado en torno a un discurso opuesto (Madriz y Sáenz citando a Errejón, 2018). El discurso indigenista de Sanjinés encuentra en el cine el espacio propicio para generar esta diferenciación. Las comunidades indígenas en Bolivia pasan de un estado de opresión entendida como la relación asimétrica entre individuos o grupos donde

uno ejerce poder sobre el otro. La opresión se genera de forma sistemática, por lo que pasa inadvertida en muchos casos o sus componentes son desplazados (Foucault, 1979). Los movimientos sociales generan cambios políticos para alcanzar un grado de representación que responda a las demandas.

El cine es una forma de contrarrestar estas imágenes distorsionadas de los indígenas, la autorrepresentación va de la mano con el apoyo de los movimientos a favor de los derechos indígenas (Reza, 2014). El abordaje de la complejidad de la identidad indígena en contraste con la que se produce en las ciudades y el hermetismo de cada una muestra precisamente la imposibilidad de conjugar a estos dos grupos ajenos entre sí. Sanjinés persiste en su mensaje, sin embargo; en sus propias palabras, reivindica su intención de no incluir paternalismo en sus guiones, sino humanizar a los indígenas de acuerdo con la realidad que experimentan (1979).

4.2. CONSTRUCCIÓN DEL DISCURSO

El análisis del discurso se enmarca en una tradición teórica que tiene sus raíces en la lingüística y la semiótica, particularmente en los aportes de Ferdinand de Saussure (1998), quien sentó las bases para el estudio estructural del lenguaje. Saussure distinguió entre materia, tarea y objeto de la lingüística, estableciendo que la materia de estudio abarca todas las manifestaciones del lenguaje humano, incluyendo los sistemas lingüísticos de los llamados “pueblos primitivos”, que son dignos de ser analizados. La tarea de la lingüística consiste en describir y estudiar la historia de las lenguas, buscando fuerzas universales que operen en todas ellas y derivando leyes generales a partir de hechos particulares. Sin embargo, Saussure advirtió que el lenguaje humano carece de un objeto definido para el análisis, ya que es un sistema complejo cuyo funcionamiento depende de la interrelación de sus componentes.

Saussure introdujo una distinción fundamental entre lengua y habla. La lengua es entendida como un sistema socialmente construido, un producto colectivo que los individuos internalizan y utilizan. En cambio, el habla es un acto individual que implica la combinación de elementos lingüísticos para expresar pensamientos, así como el mecanismo psico-físico que permite su exteriorización. Aunque lengua y habla son interdependientes, la primera es necesaria para que la segunda tenga sentido. Esta dualidad refleja la tensión entre lo social (lengua) y lo individual (habla), y ha influido en la transformación de la lingüística para entender los actos del habla como hechos sociales.

En cuanto al signo lingüístico, Saussure rechazó la concepción del lenguaje como una nomenclatura, proponiendo en su lugar que el signo une un significado (concepto) y un significante (imagen acústica), en una relación indisoluble. Dos características clave del signo son su arbitrariedad (el vínculo entre significado y significante no es natural sino convencional) y su valor (el sentido de una palabra depende de su relación con otras palabras dentro del sistema lingüístico).

El estructuralismo saussureano sentó las bases para el desarrollo del posestructuralismo, que amplió el campo de estudio hacia los contextos sociohistóricos en los que los textos adquieren significado. Michel Foucault (1969) por ejemplo, centró su análisis en el poder y las estructuras conceptuales del lenguaje. Para Foucault, el discurso está constituido por enunciados, los cuales son actos situados históricamente. Su enfoque arqueológico del discurso busca describir las epistemes de cada época, entendidas no como teorías subyacentes, sino como espacios de dispersión y relaciones entre múltiples discursos. Este enfoque rechaza las narrativas totalizantes y se enfoca en las diferencias, oposiciones y transformaciones que ocurren en los discursos científicos y sociales.

4.3. CONFLICTO SOCIAL

Las relaciones de poder dependen en gran medida de los grados de cohesión entre los grupos en conflicto. Según la teoría de establecidos y marginados de Elias (2016), los grupos dominantes, a través de normas compartidas y una fuerte conciencia de pertenencia, logran consolidar un excedente de poder que les permite someter y estigmatizar a otros grupos. La ecuación emocional juega un papel clave en este proceso: la imagen del grupo dominado se debilita al ser forzado a evaluarse a sí mismo con los criterios del grupo opresor, perpetuando su condición de sometimiento.

La barrera emocional creada en este proceso refuerza la rigidez de los dominantes y la vulnerabilidad de los sometidos. Los primeros internalizan un sentido de superioridad que justifica sus acciones, mientras que los segundos se ven atrapados en una estructura que limita sus posibilidades de contra-estigmatización. En algunos casos, cuando los diferenciales de poder cambian, la contra-estigmatización puede generar una inversión del conflicto, repitiendo la misma lógica de violencia.

La violencia, surge ante el fracaso de la transformación del conflicto (Galtung, 2003). La violencia tiene un nivel visible, en el que existe una forma directa que puede ser física, verbal o psicológica. Los niveles no visibles de violencia, según Galtung, se dividen en la violencia estructural, que permite actos violentos de un

grupo contra otro mediante sistemas intrínsecos existentes en la sociedad, y la violencia cultural, que se justifica o legitima en el rechazo en los rasgos identitarios de un grupo y es permanente. No existen culturas violentas en su totalidad, pero sí instituciones que toman los roles de poder asimétricos para consolidar la violencia cultural.

Las instituciones juegan un rol central en la configuración y perpetuación de los conflictos sociales, al actuar como mecanismos que refuerzan estructuras de poder existentes. Las instituciones no solo establecen restricciones y normas, sino que también vinculan cultura y estructura social (Portes, 2006). La cultura, a través de marcos cognitivos y valores, moldea las interacciones, mientras que la estructura social define jerarquías basadas en capital social y cultural. La interacción entre estos elementos define los roles sociales y, en consecuencia, las relaciones de poder que pueden generar o perpetuar conflictos. La institucionalización de la violencia se produce cuando ciertos valores y jerarquías quedan fijados en el “piloto automático” de la sociedad. Para transformar estas relaciones de poder, es necesario intervenir en el nivel profundo de los valores y normas, más allá de los roles visibles y las instituciones superficiales.

Los conflictos también se configuran a través de la construcción de la imagen del enemigo. Esta imagen no es un reflejo objetivo de la realidad, sino una percepción socialmente construida que refuerza la desconfianza y la polarización. Los procesos de rotulación grupal, la culpabilidad atribuida al otro y la anticipación negativa alimentan una visión maniquea del conflicto, en la que el “otro” es visto como una amenaza absoluta que debe ser eliminada (Spillmann y Spillmann, 1991).

Desde una perspectiva psicológica y social, la construcción del enemigo se basa en la diferenciación entre “nosotros” y “ellos”. En su etapa inicial, esta diferenciación responde a la necesidad humana de categorizar el mundo entre lo familiar y lo extraño. Sin embargo, en contextos de conflicto, esta percepción se intensifica hasta el punto de reducir la capacidad sociocognitiva de los actores para procesar información más compleja sobre el otro. Esto se traduce en una regresión emocional que refuerza la polarización y la imposibilidad de encontrar soluciones negociadas por la imposibilidad de dialogar con quienes se consideran una amenaza.

La deconstrucción de la imagen del enemigo es fundamental para transformar los conflictos. Estrategias como la re-individualización, la diferenciación entre conflicto y persona, y la indagación de la verdad pueden contribuir a la reconstrucción de una percepción más compleja y empática del otro. En este sentido, la filosofía de

la no violencia se plantea como una alternativa para generar cambios estructurales sin reproducir lógicas de dominación.

5. METODOLOGÍA

La metodología del trabajo fue cualitativa, usando como herramienta principal el análisis del discurso a partir de los elementos recurrentes dentro del material audiovisual. Se comenzó por definir al discurso como un acto coordinado del lenguaje con otros elementos, como los símbolos, la vestimenta, los contextos y la interacción de actores (Gee, 2011). Esta propuesta se adaptó al corpus del análisis, dada su naturaleza ficta que, a partir de la visión del autor, proporcionó un acto enunciativo que se debió sumar a una serie de elementos visuales para cobrar sentido.

El análisis de discurso en materiales audiovisuales debe entablar un diálogo entre lo visual y lo audible creado por el director, quien cumple el rol de emisor subjetivo, y los espectadores, quienes son receptores influenciados por el contexto y la emocionalidad subjetiva a la que la película los introduce (García Aguilar, 2018). A partir de esta definición se buscó crear nexos entre los elementos discursivos audibles, visibles y simbólicos desde la visión de espectador, adoptando el contexto de la época y la intencionalidad del director. Para crear este nexo se generó una tabla a partir de categorías micro que agrupaban elementos cualificables y cuantificables presentes en *La nación clandestina*. El primer trabajo consistió en indagar en el contexto histórico de la época de producción y proyección de la película. Acerca del director, resultó importante revisar el impacto y línea discursiva en obras anteriores de *Ukamau*, es decir, su casa de producciones cinematográficas. Finalmente, se generó una base de datos con los personajes con mayor intervención, lo cual determinó la importancia narrativa en primera persona del protagonista. Esta preparación previa permitió la creación de las categorías observables en la cinta.

Sobre el idioma, se dejó en evidencia la frecuencia del uso del aymara por mucho superior al uso del español en la película. En cuanto la narración, al ser en primera persona por parte del protagonista indígena Sebastián Mamani, se marcó el afán del director por mostrar esta perspectiva en el desarrollo de la trama. Sumado a la presencia textual de declaraciones políticas en la película con la finalidad de entender las afinidades ideológicas de los personajes como individuos y en grupo, se estableció como primera categoría macro para el análisis del discurso la construcción ideológica del mismo.

En cuanto al lenguaje que resultó como elemento subsidiario del idioma, se cuantificó el uso de términos despectivos, como indio o *t'ara*. La relación entre los personajes mostró una intención explícita de diferenciar a los indígenas de las personas de la ciudad. Con la construcción de estos dos grupos se identificaron las muestras de rechazo al otro, con lo que se reafirmó la dialéctica que buscó establecer el director. Esto determinó el segundo parámetro para la creación de otra categoría macro respecto a la institucionalización del sometimiento de grupos de poder contra los indígenas, mediante la estigmatización de sus costumbres.

La tercera categoría implicó el conocimiento previo contextual de prácticas culturales propias de las comunidades indígenas en Bolivia. A partir de la identificación de la puesta en escena de dichas prácticas, como la siembra, la cosecha, los bailes típicos, la vestimenta propia del occidente boliviano y la explicación del papel de las autoridades originarias, se vio una aproximación a la cultura comunal de los indígenas. En contraste, la puesta en escena del conflicto de identidad y auto-rechazo de la cultura propia por parte de los indígenas, sobre el cual gira la trama, como se explica en el resumen de ésta, condujo a la construcción de la tercera categoría macro sobre la violencia cultural.

Estas tres categorías buscaron explicar desde diferentes enfoques los elementos del discurso indigenista en *La nación clandestina* de Jorge Sanjinés. El análisis busca recabar lo visible de la cinta, tomando en cuenta la necesidad de un conocimiento amplio del contexto en el que se desarrolla la película y las características de la sociedad boliviana de la época. Los resultados buscan crear un nexo con lo que puede ser interpretado en el nivel no visible de la película, usando bases teóricas que se adaptaron al análisis del discurso desde la posición de receptor o espectador.

6. ANÁLISIS DEL DISCURSO INDIGENISTA EN LA NACIÓN CLANDESTINA

El análisis del corpus audiovisual permitió la elaboración de tres categorías sustanciales para entender desde la posición de espectador la intencionalidad del mensaje de Jorge Sanjinés en *La nación clandestina*. En primer lugar, se analizó el componente ideológico para la construcción del discurso. Con la segunda categoría se explicarán los elementos teóricos que sustentan el sometimiento indígena escenificado en la película. Finalmente, se interpretará la visión del autor acerca de la violencia cultural que es transversal a la producción del filme.

6.1. LA VARIABLE IDEOLÓGICA EN LA CONSTRUCCIÓN DEL DISCURSO

Como primer resultado se puede identificar la intencionalidad ideológica del discurso. A partir de la premisa del cine militante como característica esencial de la propuesta del grupo *Ukamau*, a la cabeza de Sanjinés, la ideología compone una serie de elementos que, desde la interpretación teórica de Pêcheux, incluyen el materialismo histórico, el papel de la lingüística y el análisis del discurso (Hernández, Morel y Terriles, 2011). A partir de ello se conjugan elementos metodológicos, sobre todo en la relación texto-contexto y de intención comunicativa.

Sobre la ideología en sí misma, es importante apuntar al indigenismo adaptado a la construcción teórica de Pêcheux, en el que se menciona que la ideología produce verdades evidentes desde lo subjetivo, donde “subjetivo” significa no “que afectan al sujeto” sino “en las que el sujeto se constituye” (Hernández, Morel y Terriles citando a Pêcheux, 2011). La precisión de este concepto radica en la intención del director de usar el cine para pasar de la defensa a la ofensa (Sanjinés, 1979). En *La nación clandestina* se busca reconocer al indígena como un agente capaz de generar un cambio dentro del sistema que le fue impuesto históricamente; para ello es necesario identificar al enemigo que encarna dicha estructura dominante.

La línea temporal en la que se desarrolla la película responde a un contexto en el que la dictadura militar que azotó al país tenía identificado al comunismo como el enemigo interno. Esto predispone a pensar que la relación de conflictividad se daba entre dos actores bajo las líneas tradicionales de “polarización ideológica” que caracterizó la segunda mitad del siglo XX. En el caso de Bolivia, tal como se aprecia en la película, existieron actores “detrás de cámaras” que sufrieron las consecuencias de la pugna ideológica, sin obtener el reconocimiento de sus acciones o ser escuchados en sus demandas.

El materialismo histórico sobre el que gira la teoría de Pêcheux es importante dentro de los resultados en la línea ideológica, por la conjugación exacta de temporalidad del audiovisual con las transformaciones sociales que atraviesa Bolivia en esta época de su historia, en torno a la estructura de dominación/sometimiento debida a la Revolución Nacional y la última etapa de las dictaduras militares. La composición heterogénea de la población en Bolivia hizo que la lucha de clases se alimente de variables que superan las brechas económicas y el entendimiento tradicional de “clase”, siendo que las variables étnicas juegan un papel mucho más importante.

La película muestra esto al retratar las casas, alimentos y vestimenta de las personas en las comunidades indígenas, que contrastan con las imágenes que se muestran en la ciudad. La incompatibilidad de intereses también se aprecia en fragmentos específicos de la película, como cuando el dirigente universitario mestizo que se escapaba de los militares se acerca a Sebastián Mamani diciéndole que lo ayude porque “también representa sus intereses”, y en una escena posterior arremete contra unos ancianos indígenas con los que no puede comunicarse en español refiriéndose a ellos despectivamente como “indios de mierda” al no entenderlo (Sanjinés, 1989).

Esto muestra la divergencia de intereses que no puede encapsularse en una bandera como el “comunismo” si los que “representan” a los grupos marginados no tienen ni siquiera el interés de entender algo tan significativo como su lenguaje, en este caso, el aymara. Sobre esto, Althusser planteaba a la lingüística como factor interviniente en la construcción del discurso ideológico. La elaboración de esta categoría distingue al discurso ideológico del científico, estético e inconsciente, al decir que el sujeto se encuentra presente en persona y es un significante propio del discurso (Bolla, 2015). El objetivo de Sanjinés radica precisamente en la elaboración de un discurso en el cual la perspectiva indígena tenga como significado y significante al indígena, con la premisa de subjetividad intrínseca en la construcción de *La nación clandestina*.

Una primera necesidad para concebir al indígena como sujeto dentro del discurso y, por ende, posicionarlo como actor en la palestra política de la época, es representar su identidad como antagonica a lo socializado como “civilizado”. El primer acercamiento a este objetivo es el de reconocer al indígena como actor dentro de la sociedad, ya que la violencia ejercida contra los indígenas comienza por la negación del grupo como parte de la sociedad. A partir de ello es que la “clandestinidad” que evoca el título cobra sentido, desde la relegación del grupo a su desconocimiento, siendo esto una amenaza para la preservación de su cultura y asumiendo el mestizaje como la única opción para su supervivencia.

La teoría saussureana de la significación es retomada por los aportes de Althusser y Pêcheux, por el lado del habla; por otro lado, se termina reintroduciendo un sujeto hablante como fuente de sentido (Hernández, Morel y Terriles, 2011). *La nación clandestina* tiene como idioma principal en los diálogos el aymara; esto introduce un elemento importante en el discurso ideológico, pues el significante recae en la lengua aymara y el significado es otorgado por la perspectiva subjetiva de los indígenas.

El último elemento en la teoría de Pêcheux es la elaboración del discurso como un nuevo objeto que resulta de la interacción de la lengua con la ideología. El esquema del autor busca apoyarse en el ambiente propiciado por la pugna ideológica, en la que la psique individual se manifiesta en discursos grupales. Pêcheux sostiene que las diversas ideologías ya son operantes en la organización social, de la cual la conciencia es producto (Hernández, Morel y Terriles, 2011). En *La nación clandestina* se puede ver un condicionamiento histórico que busca luchar contra la amenaza ideológica, que no recae en el gobierno de corte fascista, sino en el mestizaje forzado y la renuncia a la identidad individual del indígena como parte de una comunidad.

La producción del discurso en la teoría de Pêcheux está condicionada por los hechos históricos; asimismo, resulta una manifestación material de lo ideológico (Hernández, Morel y Terriles, 2011). El diálogo de estos componentes lleva a cumplir con la intencionalidad del grupo *Ukamau*, de “conocer los sistemas de explotación y sus entretelones, la verdadera historia y la verdad que sistemáticamente le fue negada al pueblo... conocer las causas y no los efectos” (Sanjinés, 1979, p.17). El tejido discursivo contempla la identificación de un enemigo que actúa en contra de la población indígena a partir de su negación como actores sociales, sumado a la interpretación del indígena como un individuo predisposto a ser sujeto de dominación desde diversos frentes.

6.2. EL SOMETIMIENTO DEL SUJETO INDÍGENA EN EL DISCURSO

Como segundo componente del discurso indigenista en *La nación clandestina* se relaciona con el sometimiento del indígena como grupo, pero sobre todo a nivel individual, usando la cultura para este fin. A partir de la teoría de Butler (2018) sobre los mecanismos psíquicos del poder, el sujeto indígena se construye diferente al individuo, a partir de su condición de sujeción, es decir, de sometimiento. Los elementos claves para entender estos conceptos en la película de Sanjinés son el poder, la internacionalización de las normas manifestadas en instituciones y el nivel psíquico de dominación, donde se conjugan los elementos anteriores.

En primera instancia, la aproximación más apropiada para el análisis del discurso se da a partir de Foucault, quien sustenta que el poder forma el sujeto y condiciona su existencia. El poder no es solo algo a lo que nos oponemos, sino también es algo de lo que depende nuestra existencia y buscamos preservarlo (Butler, 2018). La conceptualización del poder desde esta óptica permite desarraigar la connotación negativa del poder, entendiéndolo como un componente esencial que relaciona a

los miembros de una sociedad; a partir de ello, un grupo da existencia al otro. El poder no es unilateral ni perpetuo, sino que sigue una lógica circular.

Al ser los indígenas individualizados e interpelados, son reconocidos como parte de la estructura social determinada por el contexto y obligados a asumir funciones de las cuáles son soportes (Bolla, 2015). Existen vacíos en la estructura social que deben ser llenados, pero la ideología da sentido a estos vacíos mediante la función del sujeto que ocupa estos lugares (Bolla citando a Althusser, 2015). El lugar de los indígenas que busca retratar la película de Sanjinés conjuga esta lucha por ser agentes del poder, así como exponer las características más distintivas y disruptivas de la sociedad para introducirlas en las instituciones que conformaban la “nación”.

El segundo componente identificado para entender la sujeción del sujeto indígena es la internalización de convenciones sociales transformadas en normas. Desde la teoría de Portes (2006), las instituciones se constituyen en dos grandes áreas: la cultura y la estructura social. La cultura genera una serie de valores y creencias que se transforman en normas que debe asimilar la sociedad. En cuanto la estructura social, se conforma con jerarquías determinadas por los diferenciales de poder. Los diferenciales de poder se diferencian entre capital social, ligado a la capacidad de influencia, y el capital cultural, que es el repertorio de habilidades que se materializan en roles. La interacción de los roles lleva a la formación de instituciones entendidas como costumbres sociales. En *La nación clandestina* se condiciona a los indígenas al servilismo, siendo que todos los trabajos de Sebastián están condicionados a acatar las órdenes de un “citadino”.

Usando la teoría de Portes (2006), en la película se puede identificar la superposición de la cultura citadina sobre la cultura indígena de la época. Esto hace que todo lo relacionado con esta última sea asociado automáticamente con inferioridad y retroceso, lo que a su vez se traduce en un sistema de creencias que enaltece la cultura arraigada a la ciudad para ser admirada por los mismos indígenas. Esto puede verse retratado en *La nación clandestina* cuando el protagonista, Sebastián Mamani, decide cambiar su apellido a Maisman, al ser su apellido de origen aymara y muy común entre las comunidades indígenas en Bolivia. Aquí se ve una renuncia a la identidad con la finalidad de encajar en una cultura retratada como aspiracional.

El concepto de estructura social que desarrolla Portes (2006) como componente de las instituciones, resulta una obviedad en la construcción de la obra de Sanjinés. Las jerarquías que devienen de esto resultan evidentes desde diversos ámbitos. Por ejemplo, una constante de la película es que mientras los indígenas deben referirse

a las personas de la ciudad en español y con títulos como “doctor” y “señor”, a los indígenas no se les saluda y se les habla de “tú” (Sanjinés, 1989). Esta distinción de lenguaje para la cultura boliviana se traduce en el nivel de respeto que se tiene con una persona, y a su vez marca la jerarquía social a partir del relacionamiento de estos grupos, en la que existen roles que pueden dignificar o someter al individuo.

Respecto a estos roles que son construidos a partir de los diferenciales de poder, constituyen el “piloto automático” de la sociedad (Portes, 2006). El capital social, entendido como la capacidad de influencia, se identifica en la película en los dos “polos” de la época, es decir, las élites políticas tanto de la dictadura militar como de los dirigentes locales y nacionales del comunismo. Los indígenas son vistos como instrumentos para ambos sectores, y la película retrata esto en escenas tales como cuando en la radio se escucha a un líder político convocar a los indígenas a luchar contra el fascismo que se está “rearticulando” (Sanjinés, 1989). Lo mismo ocurre con el capital cultural, entendido como el repertorio de habilidades que permite encarnar los roles, pues se imposibilita desde el imaginario político la capacidad de agencia autónoma de los indígenas.

Sobre el componente psicosocial de la construcción del discurso indigenista de *La nación clandestina*, existe una pugna identificable, dado que la tendencia del cine de Sanjinés, dicho por sí mismo, tiende a hacer énfasis en el carácter comunitario de los indígenas que sobrepasa al interés individual. Al hacer que la película siga el trayecto de Sebastián Mamani, desde su perspectiva subjetiva a través de recuerdos personales, se rompe con este esquema y se individualiza al sujeto indígena. Si bien se entiende que está sometido al poder y las instituciones identificados con anterioridad, su misión dentro de la trama es reconciliarse con su identidad, es decir, abandonar la individualidad a la que había querido arraigarse en la ciudad.

La interpelación de los individuos por una voz de autoridad que es reconocida de manera inconsciente genera el paso de individuos humanos a sujetos ideológicos (Althusser, 1970). La consolidación del poder a niveles psíquicos permea al individuo para que se predisponga a someterse al sentirse identificado como un grupo predispuesto a la subordinación. El poder no solo actúa sobre el sujeto, sino que actúa al sujeto en sentido transitivo, es decir, dándole existencia (Butler, 2018). Para ejercer poder, se debe reconocer al sujeto de subordinación; es por eso que, en la obra de Sanjinés, si bien se pelea por el reconocimiento de los indígenas como agentes, surge el problema de la conformación grupal que predetermina su sometimiento.

El dilema en la construcción discursiva de Sanjinés surge ante la imposibilidad de reconciliar la admiración al carácter comunitario casi inherente a la cultura indígena y la necesidad de individualizar a los miembros de las comunidades indígenas, con el fin de evitar la estigmatización del grupo que perpetúa su sometimiento. Otra problemática del cine militante que propone Sanjinés es la exposición de la cultura indígena identificándola como sujeto ideológico a partir de su mirada cinematográfica, que continúa siendo externa. Cómo señala Pêcheux “se habla del sujeto y al sujeto antes de que el sujeto pueda decir ‘hablo’” (Hernández, Morel y Terriles citando a Pêcheux, 2011).

6.3. LA VIOLENCIA CULTURAL

La última categoría discursiva en *La nación clandestina* retoma elementos de las dos categorías predecesoras debido a la centralidad del conflicto en la trama de la película. El conflicto no es igual a la violencia, ya que el conflicto surge como resultado de factores sociales, históricos y culturales (Kalyvas, 2001). Entender a la violencia como un proceso permite observar los múltiples factores que se desencadenan en las acciones visibles que son identificadas comúnmente como violencia. A partir de la elaboración del Triángulo de Galtung, se reconoce al conflicto como algo inherente al ser humano y como una oportunidad para su transformación (Calderón, 2009).

La teoría de Galtung (2003), concentrada en la violencia cultural, señala que este tipo de violencia deviene en las otras dos formas, es decir, la violencia directa en el nivel visible y la estructural como trasfondo de ambos. Desde esta misma teoría, se ve cómo estos tres tipos de violencia afectan las necesidades básicas de los seres humanos. La clasificación de dichas necesidades es: la supervivencia, el bienestar, la identidad, la representación y la libertad. La negación de cualquiera de estas necesidades se concreta en acciones violentas que caracterizan a un conflicto. *La nación clandestina* retrata específicamente la negación de dichas necesidades, que merecen ser analizadas individualmente

Como primer punto, la supervivencia del grupo es negada ante su posible desplazamiento o muerte (Galtung, 2003). En la película de Sanjinés, uno de los temas centrales es la muerte; sin embargo, existe una dualidad en la concepción de la muerte a partir de la violencia física entre los grupos enfrentados, tal como se ve cuando se dispara a quemarropa al dirigente universitario, la irrupción en la casa de un líder de izquierda y las matanzas en la comunidad de Sebastián. Este tipo de escenas presenta a la muerte como resultado del conflicto, sin embargo, se

contrasta esto con el objetivo que persigue el protagonista, el cual es precisamente morir dentro de su comunidad con el objetivo de obtener su perdón.

La comunidad no es el objetivo directo de la violencia visible, sin embargo, es víctima indirecta por la utilidad política que se le atribuye. La problemática a raíz de eso es que no únicamente se limita su agencia, sino que debe hacer frente a las consecuencias de un conflicto ajeno a ellos. En la película, el rechazo a Sebastián por parte de su comunidad se debe a su trabajo con los militares al considerarlo una traición contra los principios de la comunidad, sobre todo de la Confederación Sindical Única de Trabajadores Campesinos de Bolivia, que desde su fundación en 1979 se constituye en representante de los pueblos quechua, aymara y guaraní en Bolivia. Desde el discurso ideológico de Sanjinés, al estar alineada esta organización con la ideología de izquierda, los atentados contra su existencia significaban la misma amenaza para los indígenas.

El bienestar como derecho esencial tiene una imbricación directa con la existencia. Para la comunidad, la expectativa en mejorar la situación de precariedad está apoyada en organizaciones como la CSUTCB. La solidaridad de grupo que sobrevive en el inconsciente de cada hombre lo previene de la destrucción que puede ser causada por el individualismo (Sanjinés, 1979). La violencia cultural respecto al bienestar, cuando no está sujeta a la comunidad, expone al individuo al temor a sufrir sanciones (Galtung, 2003) establecidas por las instituciones previamente conceptualizadas. Esta normativa internalizada pretende corregir las acciones que devengan en sanciones por medio de la autocensura (Butler, 2018).

La relación entre quienes imponen la cultura y el resto que debe asimilarla se ve materializada en el tercer derecho básico, que es la identidad. Pese a que el espectro de la identidad resulta amplio, en la obra analizada se sustenta como la diferenciación entre lo propio y lo ajeno. La alienación cultural tiene un doble aspecto, la desocialización, entendida como el alejamiento de la cultura propia, y la resocialización, como la adopción de otra cultura por imposición (Galtung, 2003). La línea discursiva de Sanjinés confronta ambas culturas, siendo evidente cuál busca alinear a la otra. En escenas específicas se ve cómo Sebastián Mamani se desocializa al irse de su comunidad, servir a los militares, renunciar a su apellido y negarse a vestir de “poncho”, y se resocializa al hablar en español, pedir que se refieran a él por su nuevo apellido y admirar a la cultura ciudadana queriendo aspirar a formar parte de ella.

La otredad, desde la perspectiva indígena se sitúa en el individualismo de la ciudad, que los predispone a la frivolidad. Sanjinés busca hacer evidente lo que se constituye

en el antagonismo como clave constitutiva de la sociedad, en el que se excluye cualquier puente de unión que una a los actores identificados como esencialmente diferentes (Madriz-Sojo citando a Mouffe, 2011). La promoción cultural de la vida comunal busca exaltar las prácticas culturales más comunes, pero también las más controversiales, como la que guía el argumento de la película, el baile del tata danzante, que consiste en bailar hasta morir con el fin de ofrendar una disculpa.

El carácter irreconciliable de la cultura busca articular mediante el discurso las prácticas individuales y grupales, así como los objetos simbólicos para ser resignificados políticamente y crear una frontera entre “su” discurso y el “nuestro” (Madriz-Sojo citando a Errejón, 2011). El antagonismo entre ambos discursos en *La nación clandestina* busca la contra-estigmatización de los indígenas en contra de los ciudadanos. Este ejercicio, apoyado en la barrera emocional, hace que se tome la parte como el todo; la generalización grupal imposibilita la consideración del individuo para resolver el conflicto (Elias, 2016).

La violencia estructural es un proceso que perpetúa el conflicto más allá de las muestras directas de violencia, que son acontecimientos, mientras que la violencia cultural es permanente (Galtung, 2003). La intención discursiva de Sanjinés retrata los tres tipos de violencia, sin embargo, la forma en la que lo hace busca perpetuar el conflicto intentando revertir la forma de relacionamiento entre los actores. Lo que se genera a partir de ello es una relación simbiótica en la que la representación que se menciona como el cuarto derecho básico está ligado a una ideología consolidada que “adopta” algunos intereses de los indígenas y que autolimita el último elemento referente a la libertad, ya que la independencia del grupo es ilusoria, dado que se condiciona al apoyo a líderes ajenos a su causa.

7. CONCLUSIONES

El proyecto cinematográfico en *La nación clandestina* de Jorge Sanjinés, y en conjunto el del grupo *Ukamau*, reúne elementos significativos para la construcción del discurso indigenista. La intención de Sanjinés es buscar que el indígena se represente a sí mismo; por ello la película recorre la historia del protagonista desde su propia perspectiva.

Se pueden distinguir tres categorías esenciales en el filme. La dimensión ideológica permite ver la representación del contexto, donde la dialéctica genera una brecha amplia entre los indígenas y las personas de la ciudad. El uso del lenguaje tiene dos funciones. Dado que la mayor parte de la película tiene como idioma el aymara, se otorga poder narrativo a los indígenas para contar la historia; por otro lado, el

tipo de lenguaje da una muestra de la distinción de clase y etnia que se perpetúa por el tipo de trato verbal entre los personajes. El discurso que se construye a partir de esta categoría se concreta en la búsqueda del reconocimiento y representación como grupo.

La categoría del sometimiento de los indígenas tiene como elementos de construcción el poder, las instituciones consolidadas y la dominación psíquica. La obra de Sanjinés busca potenciar la capacidad de intervención y cohesión social de los indígenas, y para ello se pasa de ver el uso de poder en su contra, no de forma directa, sino desde el utilitarismo al que son sometidos. Hay una representación gráfica de las instituciones, entendidas como la interacción de roles determinados por la estructura jerárquica de la sociedad de la época.

Finalmente, respecto a la representación del conflicto, se manifiesta a través de la violencia cultural. La pugna por la identidad indígena confronta y exagera las diferencias culturales entre la comunidad indígena y la ciudad. Los elementos discursivos de Sanjinés buscan perpetuar dicho conflicto viendo la imposibilidad del mestizaje (Quispe Escobar, 2007). La violencia cultural se ve directamente relacionada con la violencia estructural y la violencia directa. Los niveles visibles de violencia son resultado de la relación de las sociedades paralelas representadas; pese a ello, el peso discursivo radica en la profundización del conflicto mediante dichas interacciones, siendo que se aspira a la exclusión mutua, en la que no es posible conjugar un proyecto de nación.

Los resultados de esta investigación permiten interpretar el cine de Jorge Sanjinés a través del análisis contextual de su obra. *La nación clandestina* es un referente del cine boliviano y del indigenismo proyectado en el arte. Las categorías trabajadas permiten extrapolar los elementos explícitos escenificados a la realidad boliviana, que continúa en una transformación para la socialización de la cultura indígena como parte del proyecto político del país. A partir de estos resultados es posible explorar a profundidad algunas de las categorías, como es el caso de la violencia cultural, que explica en gran medida los desafíos actuales que enfrenta el país respecto a la polarización política y social.

Recibido: marzo de 2025

Aceptado: abril de 2025

REFERENCIAS

1. Aguirre Beltrán, G. (1994). *Programas de salud en la situación intercultural*. México: Gobierno del Estado de Veracruz.
2. Althusser, L. (1970). *Ideologías y aparatos ideológicos del Estado*. Editor digital: Titivillus. <https://archive.org/details/aparatos-ideologicos-de-estado/page/n3/mode/2up>
3. Archondo, R. (2007). La Guerra del Chaco ¿hubo algún titiritero? *Población y Desarrollo*, (34), 26-39.
4. Arguedas, A. (1937). *Pueblo enfermo*. Santiago de Chile: Ed. Ercilla.
5. Bolivia. Instituto Nacional de Estadística. (2002). *Bolivia: distribución de la población. Censo de Población y Vivienda*. file:///C:/Users/S%20U%20R%20F%20A%20C%20E/Downloads/Bolivia.pdf
6. Bolla, L. (2015). *Discurso e interpelación ideológica: análisis de la teoría de los discursos de Louis Althusser*. XI Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.
7. Butler, J. (2018). Introducción. *En Mecanismos psíquicos del poder*, (pp. 11-41). España: Cátedra.
8. Calderón, P. (2009) Teoría de conflictos de Johan Galtung. *Revista Paz y Conflictos*, (2), 60-81.
9. Campbell, L.G. y Cortés, C.E. (1979). Film as a Revolutionary Weapon: A Jorge Sanjinés Retrospective. *The History Teacher*, 12(3), 383-402. <https://doi.org/10.2307/491146>
10. Colectivo Curva (2020). *El Mallku: siendo originarios hemos sido discriminados racialmente*. Fragmento de la intervención de Felipe Quispe Huanca “El Mallku”, en el Ciclo de Conferencias organizado por el periódico Pukara en marzo de 2010. *Colectivo Curva*. <https://youtu.be/jJTVIt9EEY4>
11. Consejo Nacional de Ayllus y Markas del Qullasuyu (CONAMAQ) (1973). *Manifiesto de Tiabuanaco*
12. Devés, E. (2000). *El pensamiento latinoamericano en el siglo XX: entre la modernización y la identidad*. Tomo I, Desde el Ariel de Rodó hasta al neoliberalismo. Buenos Aires: Biblos.
13. Elias, N. (2016). Ensayo teórico sobre relaciones entre establecidos y marginados. En N. Elias, y J. Scotson, *Establecidos y marginados. Una investigación sociológica sobre problemas comunitarios* (pp. 27-71). México: Fondo de Cultura Económica.

14. Escárzaga, F. (2012). Comunidad indígena y revolución en Bolivia: el pensamiento indianista-katarista de Fausto Reinaga y Felipe Quispe. *Política y cultura*, (37), 185-210. https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0188-77422012000100009.
15. Foucault, M. (1969). *La arqueología del saber*. Buenos Aires: Siglo XXI.
16. ————. (1979). *Microfísica del poder*. Madrid: Ediciones La Piqueta.
17. Galindo, M. (2021). *Feminismo bastardo*. La Paz: Mujeres Creando.
18. Galtung, J. (2003). *Paz por medios pacíficos. Paz y conflicto, desarrollo y civilización*. Red Gernika
19. García Aguilar, R.R. (2018). La metáfora del discurso cinematográfico. *Interpretatio. Revista de Hermenéutica*, 3(2), 91-111. <https://doi.org/10.19130/irh.3.2.2018.108>
20. García Pabón, L. (1998). Indigenismo y sujetos nacionales en el cine de Jorge Sanjinés. A propósito de *La nación clandestina*. En L. García Pabón (1998), *La patria íntima. Alegorías nacionales en la literatura y el cine de Bolivia*. La Paz: Plural.
21. Gee, J.P (2011). *An Introduction to discourse analysis: theory and method*. NY: Routledge.
22. Giraud, L. y Lewis, S.E. (2012). Introduction: Pan-American Indigenismo (1940-1970): New Approaches to an Ongoing Debate. *Latin American Perspectives*, 39(5), 3-11. <http://www.jstor.org/stable/41702280>
23. Gómez Tarín, F. (3 de noviembre de 2005). *Cine e indigenismo: la imagen externa: Tarabumara (Luis Alcoriza, 1964) como muestra*. <https://www.bocc.ubi.pt/pag/tarin-francisco-cine-indigenismo.pdf>
24. Grupos Internacional de Trabajo de Asuntos Indígenas (9 de mayo de 2022). *El mundo indígena en 2022*. IWGIA. <https://www.iwgia.org/es/bolivia/4782-mi-2022-bolivia.html#:~:text=Seg%C3%BAAn%20el%20Censo%20Nacional%20de,ampliado%20al%2048%20por%20ciento>
25. Kalyvas, S. (2001). La violencia en medio de la guerra civil. Esbozo de una teoría. *Análisis Político*, (42), 3-25.
26. Madriz-Sojo, G. y Sáenz, L. (2018). Ciencia política y cine: un enfoque para el análisis político desde la teoría del discurso. *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, 63(233), 141-167. <https://doi.org/10.22201/fcpys.2448492xe.2018.233.59076>

27. Máiz, R. (2005). El indigenismo político en América Latina. *Revista de Estudios Políticos* (123), 129-174. file:///C:/Users/WALTER/Downloads/Dialnet-ElIndigenismoPoliticoEnAmericaLatina-904725.pdf
28. Mariátegui, J.C. ([1928]2007). *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Venezuela: Fundación Biblioteca Ayacucho. https://centroderecursos.cultura.pe/sites/default/files/rb/pdf/mariategui_7_ensayos.pdf
29. Marquez, A. (28 de agosto de 2023). Jach'a Tata Danzante es un símbolo de la victoria sobre los invasores. *Ahora el pueblo*. <https://ahoraelpueblo.bo/index.php/nacional/culturas/jach-a-tata-danzante-es-un-simbolo-de-la-victoria-sobre-los-invasores>
30. Montenegro, C. (1944). *Nacionalismo y coloniaje: su expresión histórica en la prensa de Bolivia*. La Paz: Ediciones Autonomía.
31. Portes, A. (2006). Instituciones y desarrollo. Una revisión conceptual. *Cuadernos de Economía* XXV(45), 13-52.
32. Quispe Escobar, A. (2007). La imposibilidad mestiza en *La nación clandestina*. Construcciones emblemáticas en el cine de Jorge Sanjinés. *Punto Cero*, 12(15), 51-58. http://www.scielo.org.bo/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1815-02762007000200007&lng=es&tlng=es.
33. Reza, J.L. (14 de abril de 2014). Una mirada al cine indígena: autorepresentación y el derecho a los medios audiovisuales. *Cinémas d'Amérique latine*. <https://doi.org/10.4000/cinelatino.283>
34. Richard, N. (2011). La tragedia del mediador salvaje: en torno a tres biografías indígenas de la guerra del Chaco. *Revista de Ciencias Sociales*, 3(20), 49-80. Repositorio Institucional Digital de la Universidad Nacional de Quilmes <http://ridaa.unq.edu.ar/handle/20.500.11807/1528>
35. Sanjinés, J., Nascetti, D. y Cook, R. (1972). The Courage of the People: an interview with Jorge Sanjines. *Cinéaste*, 5(2), 18-20. <http://www.jstor.org/stable/42683353>
36. Sanjinés, J. (1979). *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*. México: Siglo XX.
37. Sanjinés, J. (Director) (1989). *La nación clandestina* [película]. Grupo Ukamau.
38. Saussure, F. ([1916]1998). *Curso de lingüística general*. Madrid: Alianza.
39. Spillmann, K y Spillmann, K. (1991) On Enemy Images and Conflict Escalation. *International Social Science Journal*, 43(126), 57-76.

40. Torrez, Y. (11 de abril de 2022). El mestizaje en la revolución. *La Razón Digital*. <https://www.la-razon.com/voces/2022/04/11/el-mestizaje-en-la-revolucion/>
41. Velleggia, S. (2010). *La máquina de la mirada. Los movimientos cinematográficos de ruptura y el cine político latinoamericano en las encrucijadas de la historia*. Quito: Ciespal.
42. Zamorano, G. (2009). Intervenir en la realidad: usos políticos del video indígena en Bolivia. *Revista Colombiana de Antropología*, 45 (2), 259-285. http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0486-65252009000200002&lng=en&tlng=es
43. Zavaleta, R. (1967). *Bolivia. El desarrollo de la conciencia nacional*. Montevideo: Diálogo.