

COMUNICACIÓN Y ETNICIDAD EN UN FESTIVAL EMBERÁ DE CINE INDÍGENA

GABRIEL IZARD
(*Universitat de Barcelona*)

El objetivo de este capítulo es analizar el papel del cine indígena como medio de comunicación que busca mostrar desde una perspectiva endógena lo que significa ser indígena en las naciones latinoamericanas hoy en día. Al mismo tiempo y en relación con ello, se plantea la necesidad del énfasis no solo en la producción de cine indígena, sino especialmente en su consumo y recepción. Para ello se presenta aquí una etnografía del Primer Festival Internacional de Cine Indígena de Panamá Jumara, celebrado en una comunidad emberá, Piriatí, que permitirá ahondar en la conexión de los procesos de etnicidad derivados del cine indígena con los procesos de etnicidad derivados del sentido dado a ese cine en eventos concretos. Porque en Piriatí Emberá, el carácter reivindicativo del cine indígena, basado en la defensa de la especificidad cultural, del patrimonio fundamentado en unas tradiciones ancestrales, y en la defensa de los derechos colectivos que permitan proteger esa especificidad y los territorios habitados, conectó con la dimensión marcadamente reivindicativa de la etnicidad emberá. De esta manera, en Piriatí Emberá el cine indígena fue el motivo para afirmar la cultura emberá y reivindicar las principales demandas del grupo.

Se arguye pues que el foco etnográfico en los festivales celebrados en comunidades indígenas posibilita analizar en toda su profundidad la dimensión comprometida y activista del cine indígena, y permite conectar un proceso continental, hecho de historias particulares de distintas comunidades de los pueblos originarios, con la historia particular de un festival concreto.

Tras una primera parte dedicada a la relación entre comunicación y etnicidad en el cine indígena latinoamericano a partir de la bibliografía existente sobre el tema, se planteará la pertinencia del análisis de los festivales de cine indígena, y sobre todo los que se celebran en localidades indígenas, con el ejemplo de Jumara, haciendo una contextualización del grupo emberá. Las conclusiones pondrán el énfasis en la necesidad de este enfoque para comprender mejor el significado de este medio de comunicación con relación a la etnicidad indígena, es decir, a las características y el sentido de la conciencia de ser indígena en la Latinoamérica actual.

COMUNICACIÓN Y ETNICIDAD EN EL CINE INDÍGENA LATINOAMERICANO

El cine indígena latinoamericano debe ser entendido como medio de comunicación caracterizado por la voluntad de mostrar, ante las comunidades indígenas y ante el mundo, la propia identidad. Va más allá del cine etnográfico, que pese a responder a un interés científico y visibilizador de conocimiento de las minorías excluidas, surge de una mirada externa¹. Las películas hechas por los sujetos sociales —*subject-generated films*—, tal como las define Ruby, son herramientas usadas por grupos marginados para negociar una nueva identidad cultural (Ruby, 2000: 196), para afirmar la diferencia y la voluntad de supervivencia. Este autor incide también en la relación de este tipo de películas con las ideas antropológicas que desde hace unas décadas plantean el valor de la subjetividad y entienden la cultura no como algo fijo y externamente objetivable sino como algo en constante construcción por los propios actores que participan en la vida social. Ahí radica el gran valor etnográfico del cine indígena, en mostrar la cultura como un acto de creación y recreación.

De esta manera, el cine indígena es una vía importante de análisis del sentido de una identidad propia —*selfhood*— y las retóricas de construcción del yo —*retorics of self-making*— (Battaglia, 1995), de los discursos internos de la identidad y por tanto de la etnicidad indígena. Este cine comporta una alta carga de reflexividad sobre lo que

1. El cine etnográfico tiene una larga y profusa historia, con nombres clásicos como Robert Flaherty o Jan Rouch. Para una aproximación crítica a la historia de esta modalidad cinematográfica, véanse Piault, 2002 y Durlington y Ruby, 2011.

significa ser indígena, y más precisamente sobre lo que significa ser indígena en el momento actual, en la modernidad (Keraj, 2014: 22).

El cine y/o vídeo indígena surge con fuerza en América Latina en la década de los ochenta como herramienta de autoexpresión y autorrepresentación de los pueblos indígenas, como vía para romper la invisibilización (el indio ausente, invisible) o la estigmatización (el indio atrasado, subdesarrollado) históricas y empezar a narrar, a través de los medios audiovisuales, la propia cultura y las propias historias (Córdova, 2011).

La utilización indígena del audiovisual, de la palabra y la imagen como vías de comunicación, responde por una parte a un uso histórico de la oralidad como forma de expresión, y por otra, al aprovechamiento de las tecnologías visuales a la hora de perpetuar y divulgar la memoria. Como afirman los comunicadores kankuamos de Colombia Ketty Fuentes y Daniel Maestre, “[las herramientas audiovisuales] nos han posibilitado trascender la tradición oral, de modo que ahora tenemos, además de las narraciones cotidianas, los registros de video que permiten que nuestra voz, nuestra imagen y nuestras miradas puedan trascender y ser compartidas con nuevas generaciones. Cada vez que un video reproducido se comparte, ni los conocimientos y ni especialmente los rostros quedan en el olvido, sino que permanecen en el ejercicio continuo de la memoria de más y más personas” (Maestre Villazón y Fuentes Bolaño, 2015: 136).

En relación con lo anterior, en la era de la “convergencia digital”, que acorta la distancia entre productores y consumidores de imágenes, estas últimas tienen un enorme potencial como plataformas de comunicación intercultural (Zirión Pérez, 2015: 46). En este sentido, las producciones de cine indígena no solo pueden ser vistas en festivales u ocasionalmente en la televisión, sino que los nuevos mecanismos de difusión de material audiovisual —Vimeo, YouTube, etc.—, así como las redes sociales —Facebook, Instagram, etc.—, permiten compartir las películas con una audiencia amplísima. La página de Facebook del festival Jumara, por ejemplo, contiene varios links con las obras de Iván Jaripio, el cineasta emberá organizador del evento de quien hablaré más adelante.

En la dimensión comunicativa radica, según Salazar y Córdova (2008: 40), el carácter “poético” de este tipo de cine: si el término poesía viene del griego *poiesis*, es decir, “la acción creativa o el proceso de creación” (“active making or the process of making”), en este caso, se

trata del proceso de hacer visible la cultura indígena. Esto está relacionado a su vez, como indican los propios autores, con la idea de “estéticas incrustadas” (“embedded aesthetics”) o “estéticas enraizadas”, tal como ha traducido el término Amalia Córdova (2011), señalada por Faye Ginsburg en relación al cine y vídeo aborígen australiano, caracterizado por poner la forma narrativa y visual al servicio de la acción social (Ginsburg, 1994: 368-369). Al carácter poético se le suma pues un carácter político en la estética del cine indígena, definida por la voluntad de mostrar la cultura de manera reivindicativa.

Esta dimensión comprometida hace que tengamos que contextualizarlo en movimientos más amplios vinculados a las demandas de autonomía y autodeterminación (Ginsburg, 2002: 211), en todo un entramado que Juan Francisco Salazar describe como “un ensamblaje sociotécnico que involucra y entrelaza tecnologías, recursos, organizaciones sociales, marcos jurídicos y burocracias, saberes e imágenes” (Salazar, 2016: 93). En el caso que aquí nos ocupa, el de Panamá y más concretamente el grupo emberá, las películas del cineasta Iván Jaripio, giran alrededor de la reivindicación de los derechos territoriales como vía indispensable para asegurar la supervivencia del hábitat en el que se desarrolla la cultura propia. Ya sea de manera explícita filmando las manifestaciones por la titulación colectiva del territorio o los efectos de la deforestación, o a través de metáforas en las que la desaparición de las pinturas corporales de un cuerpo femenino a consecuencia de la lluvia nos habla de la pérdida de la cultura provocada por la destrucción de la naturaleza, las películas de Iván tienen como eje principal el binomio inseparable territorio-cultura.

Así pues, el cine indígena y sus festivales deben ser encuadrados en un contexto activista (Iordanova y Torchin, 2012, en Peirano 2017: 74). Todo este panorama hace que las narrativas expresadas en el cine indígena suelen girar alrededor de unos ejes principales: la defensa del territorio y el uso sustentable de los recursos ante la amenaza del Estado y las empresas capitalistas; la necesidad de preservación de las especificidades culturales —la lengua, las creencias religiosas, los cuentos y leyendas preservados en la tradición oral, los tejidos, el arte y la artesanía; la gastronomía; la medicina tradicional—; y la defensa de los derechos humanos ante las injusticias y la violencia.

Es fundamentalmente un cine de género documental, la ficción es escasa, posiblemente no solo porque esta última requiere de una pro-

ducción más costosa sino sobre todo porque existe una necesidad de sacar a la luz las cuestiones relativas a los derechos colectivos (Córdova, 2011: 90). En este sentido, la estrategia descolonizadora que implica el cine indígena parte de la idea de considerar el derecho a la comunicación como uno más de los derechos indígenas reivindicados desde hace décadas en el continente americano en un proceso generalizado de movilización étnica, junto con el derecho a la autonomía política, a la propiedad colectiva del territorio, a la preservación de la lengua y la cultura, a la implicación estatal en la lucha contra la exclusión y la discriminación, etc. El derecho a la comunicación propia que permita a los pueblos indígenas gestionar la propia voz y la propia imagen, visto como “una herramienta empoderadora de autorrepresentación y análisis de la realidad propia”², ha sido uno de los puntos centrales en la agenda de las Cumbres de Comunicación Indígena del Abya Yala celebradas en Colombia (2010), México (2013) y Bolivia (2016).

La vinculación con los derechos colectivos y la idea de activismo y compromiso social explican que se trate de un cine que, pese a ser normalmente de autoría individual, sea entendido por sus creadores como reflejo de las expresiones colectivas. De esta manera, los cineastas indígenas que se han labrado un nombre en el panorama latinoamericano, como la huave mexicana Francisca Palafox y la mapuche chilena Jeannette Paillán, por poner solo dos ejemplos, tienen muy clara su posición de transmisores de historias colectivas. En el caso que nos ocupa, Iván Jaripio, por ejemplo, combina su dimensión de individualidad —acude a festivales y gana premios— con una temática marcadamente étnica, colectiva, relativa a la realidad y las reivindicaciones de su grupo.

El cine indígena ha contado desde el principio con la colaboración fundamental de unas organizaciones —ONG, coordinadoras, universidades, en algunas ocasiones agencias estatales— encargadas de la articulación y difusión de las diversas iniciativas audiovisuales a través de encuentros y festivales y de la capacitación técnica mediante talleres de filmación, de montaje, de guion, de producción, así como, en algunas ocasiones, a través del financiamiento mediante becas. Lo anterior

2. Entrevista al antropólogo Jesús González Pazos en la serie de televisión *La comunicación de los pueblos indígenas: un derecho en construcción*, 2018, dirigida por Yolanda Prieto a partir de una propuesta de Beatriz Pérez Galán.

ha ido conformando un entramado de redes de apoyo, integradas por gentes indígenas y no indígenas, un campo aliado que por ejemplo, incluye a nivel continental a CLACPI —Coordinadora Latinoamericana de Cine y Comunicación de los Pueblos Indígenas—, plataforma creada en 1985 en México por antropólogos latinoamericanos comprometidos con los derechos de los pueblos originarios que ha ido incorporando después a cineastas indígenas (Nahmad Rodríguez, 2007; Bermúdez Rothe, 2013); o la organización sin fines de lucro canadiense Wapikoni Mobile, creada a principios de la década del 2000 por la cineasta quebequesa Manon Barbeau y líderes indígenas. En ocasiones, las redes de apoyo externas han desembocado en proyectos indígenas duraderos y destacables, como por ejemplo el colectivo Ojo de Agua Comunicación en Oaxaca —México—, surgido a partir de una iniciativa de transferencia de tecnología audiovisual del Instituto Nacional Indigenista (Bermúdez Rothe, 2013). También es destacable el rol colaborativo desempeñado en algunas ocasiones por antropólogos como Vincent Carelli en Brasil y su proyecto de Vídeo nas Aldeias, iniciado en 1986 en territorios nambiquara y xavante por la ONG Centro de Trabalho Indigenista. A partir de la distribución de equipos, el proyecto se fue transformando en un centro de producción de vídeos y una escuela de formación audiovisual en colaboración con asociaciones indígenas³. En Colombia, el antropólogo Pablo Mora asesoró un proyecto de vídeo indígena de la Sierra Nevada de Santa Marta llamado Zhigoneshi —“yo te ayudo, tú me ayudas”, en lengua kogui— (Ospina Obando, 2019). Tal como afirma el propio Pablo Mora, las experiencias colaborativas no solo “han ofrecido la posibilidad de percibir más directamente el punto de vista indígena”, sino que también “han resituado los viejos roles de la producción de etnografías visuales y de documentales antropológicos”, al tiempo que “se han convertido en interesantes herramientas para negociar identidades culturales y quebrar la hegemonía de quienes han controlado históricamente las tecnologías audiovisuales” (Mora, 2015: 34).

También en Europa se ha desarrollado este campo aliado, como, por ejemplo, la ONG catalana Alternativa Indígena, organizadora de una muestra anual de cine indígena en Barcelona, o la ONG inglesa Native Spirit Foundation, organizadora de un festival en Londres.

3. <<http://www.videonasaldeias.org.br>> (visionado el 12-7-2019).

En el caso concreto de Panamá nos encontramos, además de las redes de ámbito continental, con entidades como *Mente Pública*, una organización sin fines de lucro creada en 2010 por personas vinculadas al mundo de la producción cinematográfica y dedicada a fomentar proyectos de cine “comunitario”, es decir, según palabras de uno de los coordinadores de la organización, llevado a cabo por gentes de los barrios populares de la capital y localidades rurales del interior del país indígenas y no indígenas. También está el Grupo Experimental de Cine Universitario (GECU) de la Universidad de Panamá, o *Acampadoc*, una organización sin fines de lucro dedicada a la capacitación de jóvenes en cine documental sobre el patrimonio nacional, fundamentalmente inmaterial, a través de campamentos-encuentros cinematográficos.

En definitiva, el campo de apoyo a la producción de cine indígena va en ocasiones más allá de lo indígena para incorporar otros sectores como las áreas rurales en general y los barrios de las ciudades, en el marco de la voluntad de reflejar los distintos patrimonios nacionales y el valor de lo “popular”, de las historias de colectivos ausentes en los medios de comunicación hegemónicos. De esta manera, el cine indígena puede ser enmarcado en un proceso más general de replanteamiento, por parte de distintos actores sociales, de la idea de nación, a partir de la valoración de la riqueza derivada de la diversidad cultural y las expresiones de resistencia de los grupos subalternos.

LOS FESTIVALES DE CINE INDÍGENA Y EL ANÁLISIS DE LOS PROCESOS DE COMUNICACIÓN Y ETNICIDAD

Los festivales de cine indígena son un escenario privilegiado para el análisis de los procesos de comunicación y etnicidad referidos en el apartado anterior. En este sentido, pueden ser entendidos como “reuniones sociales que constituyen comunidades particulares, [y] crean regímenes de valor” (“social gatherings that constitute particular communities, [and] create regimes of value”, Ginsburg, 2017: xv).

Estos eventos se desarrollan desde hace años en toda América, de norte a sur, y en otros lugares como por ejemplo Australia, donde existe también una importante producción de cine, vídeo y televisión indígena vinculada a las ansias de auto-determinación de la población aborígen (Ginsburg, 1995 y 2002), y también en Nueva Zelanda. En

Canadá y Estados Unidos se organizan varios de estos festivales, como por ejemplo el ImagineNATIVE + Media Art Festival en Toronto; el Vancouver Indigenous Media Arts Festival, el First Peoples Festival, en Montreal; el American Indian Film Festival de San Francisco o el First Nations/First Features Showcase of World Indigenous Film and Media de Nueva York y Washington.

En cuanto a los festivales latinoamericanos destacan, por poner algunos ejemplos, el Festival de Cine de los Pueblos Indígenas del Chaco, Argentina, con formato de muestra itinerante en distintas localidades indígenas de la región; la Muestra de Cine y Vídeo Indígena Daupará, Colombia, organizada por un grupo de comunicadores, activistas y documentalistas vinculados a organizaciones indígenas y a la CLACPI⁴, que alterna anualmente su escenario entre Bogotá y un territorio indígena del país (en 2018 se realizó, por ejemplo, también en formato itinerante multisede, en la Sierra Nevada de Santa Marta); y el Festival Internacional de Cine y Vídeo de los Pueblos Indígenas de la propia CLACPI, celebrado cada año en un lugar distinto, que constituye un encuentro social y un intercambio cultural muy importante (en 2018 tuvo lugar en distintas localidades de Guatemala el 13° Festival Internacional de Cine y Comunicación de los Pueblos Indígenas FICMAYAB, y en 2021 se organizará, en la ciudad chilena de Temuco, el 6° Festival Internacional de Cine Indígena de Wallmapu FICWALL-MAPU). A través de los talleres, foros y seminarios que acompañan la proyección de películas en los festivales de la CLACPI, los más destacados del área latinoamericana, estos se convierten en una fuente de transmisión de conocimiento, no solo sobre el cine, sino también sobre las condiciones de vida de los pueblos indígenas (Peirano, 2017: 79-81).

Hay que subrayar que todo este panorama de festivales — así como otros ámbitos como, por poner un ejemplo, programas conjuntos de universidades indígenas o interculturales como la Maestría Internacional en Comunicación Intercultural de la Universidad de las Regiones Autónomas de la Costa Caribe Nicaragüense URACCAN, la Universidad Autónoma Indígena Intercultural UAII de Colombia y la Pluriversidad de Amawtay Wasi de Ecuador, en el marco de la Red de Universidades Indígenas, Interculturales y Comunitarias de Abya Yala RUIICAY — se nos muestra como una arena de expresión de una

4. <<http://www.daupara.org>> (visionado el 12-7-2019).

etnicidad panindígena articulada alrededor de las narrativas y temáticas referidas más atrás, que giran sobre los ejes del valor del territorio y la cultura entendidos como patrimonio, como herencia que se reelabora para mantenerse en un mundo diverso y cambiante. En el cine indígena y sus festivales se construye pues también, como en otras instancias, una conciencia cultural de los pueblos originarios del continente.⁵

En paralelo a los festivales de cine indígena, existen no solo en América sino en todo el mundo una serie de eventos de cine sobre unas temáticas sociales determinadas, por ejemplo, los derechos humanos o la conservación del medio ambiente, en las que también participan películas de temática indígena hechas por gente indígena o no indígena. Más adelante referiré algunos ejemplos en relación a la obra de Iván Jaripio.

El festival Jumara y los emberá de Panamá

En el festival Jumara que tuvo lugar en la localidad de Piriati Emberá, Panamá, en 2018, se hizo evidente la importancia que los indígenas otorgan al cine indígena en la medida en que les permite contar su propia historia, y especialmente la importancia que los emberá en particular, otorgaron a este evento como vía para reivindicar y celebrar la cultura propia. Previamente al análisis del festival, conviene hacer una breve introducción socio-histórica del grupo emberá que nos ayude a entender el sentido del evento.

Los emberá son un grupo étnico caracterizado por el movimiento constante a consecuencia del desplazamiento obligado. Su idioma pertenece a la familia lingüística chocó, al igual que la del grupo wounaan, otro de los grupos indígenas de la nación panameña junto con los guna, los ngöbe, los buglé, los naso-tjërdi y los bri-bri. Los emberá son originarios de la zona selvática que constituyen las regiones del Darién panameño y el Chocó colombiano, y en lo que hoy en día es Panamá han ido desplazándose hacia el oeste, desde el siglo XVIII hasta

5. En relación con la etnicidad indígena y panindígena, cabe remarcar la complejidad del término indígena, que no solo alude a los grupos nativos americanos sino a otras poblaciones de distintas partes del globo que tendrían en común el carácter de “pueblos originarios” marginalizados por el colonialismo. Para un reporte de los criterios de “indigenidad” a partir de las reivindicaciones llevadas por las organizaciones indígenas a los organismos internacionales como la ONU, véase Wilson y Stewart, 2008.

la actualidad a causa de la conquista española primero y de la escasez de caza o la competencia por el territorio con campesinos mestizos desde principios del siglo xx (Colin, 2010; Faron, 1962; Guionnau de Sinclair, 1990). A ello hay que añadir la violencia relacionada con la guerrilla, los paramilitares y el narcotráfico que se vive en esa región de frontera, sobre todo en el lado colombiano. El hecho de que los emberá pertenezcan a la misma familia lingüística chocó que los wounaan, y de que unos y otros sean originarios de la región homónima, ha hecho que en algunas ocasiones la literatura antropológica se haya referido a ambos grupos como chocoes, algo con lo que los wounaan y los emberá no están en absoluto de acuerdo. Esto no quita que ambos grupos compartan territorio en el Darién y desarrollen una alianza estratégica en la reivindicación de sus derechos, como veremos a continuación.

Hoy en día viven en Panamá unos 30.000 emberá, principalmente en la provincia del Darién, dentro y fuera de la Comarca Emberá Wounaan, área autónoma y de propiedad colectiva creada en 1983 como resultado de la respuesta del régimen de Omar Torrijos, presidente fallecido dos años antes, a las demandas indígenas; en la Cuenca del Lago Bayano en la provincia de Panamá, donde se encuentra Piriati Emberá; en la Cuenca del Canal y el Parque Nacional Chagres, que se encuentran en esta última provincia y en la de Colón; y en la capital, donde se han conformado en las afueras algunos barrios emberá (Velásquez Runk *et al.*, 2011).



Mapa de Panamá con la ubicación de Piriati Emberá.

Sus actividades económicas son muy variadas, e incluyen la agricultura, fundamentalmente de plátano, maíz, arroz, yuca y ñame, la caza y la pesca en los ríos junto a los cuales siempre construyen sus asentamientos, así como la ganadería, todas ellas estrategias mayoritarias en las áreas rurales; el trabajo remunerado en el sector primario o terciario en las comunidades urbanas en Ciudad de Panamá o en menor medida Colón o próximas a ellas; y el turismo junto con la venta de artesanías.

Los emberá dirimen los asuntos colectivos en congresos regionales, siguiendo el modelo iniciado por los guna, cuyo patrón organizativo ha sido la guía para los otros pueblos indígenas del país (Velázquez Runk *et al.*, 2011: 21). Los habitantes de la comarca están representados por el Congreso General Emberá Wounaan, y los de los otros territorios por el Congreso General de Tierras Colectivas Emberá Wounaan. Los congresos se subdividen en instituciones de ámbito geográfico más reducido, y en todos ellos fungen como representantes los caciques —este es el nombre que reciben los líderes comunitarios por parte de los propios emberá— de las distintas comunidades, elegidos democráticamente mediante el sistema de “fila india” que consiste en agrupar en filas a los seguidores de los candidatos para poder contarlos y elegir al que más tiene. En el pasado eran exclusivamente hombres, pero desde hace unos años son también mujeres.

La reivindicación principal emberá, como bien indica el nombre del Congreso General de Tierras Colectivas, ha tenido siempre que ver con los derechos territoriales. La propiedad colectiva de la tierra, asegurada por una autonomía político-administrativa que también permita el manejo colectivo de otros asuntos relativos a la cultura propia, es vista como la garantía de control comunitario sobre un territorio amenazado por agentes externos, como ganaderos, empresas hidroeléctricas, compañías mineras y madereras, etc.

La reivindicación territorial de autonomía y titulación colectiva es común a todos los grupos indígenas de Panamá, y es la que propició en 1989 la creación de la Coordinadora Nacional de los Pueblos Indígenas de Panamá, COONAPIP. Y esta preocupación es la que llevó a que los emberá, junto con el grupo wounaan, presionaran al Estado panameño para conseguir la demarcación de la citada comarca en el Darién en 1983, como también hicieron los grupos guna en 1953 y ngobe-buglé en 1997, y es la que continúa marcando la reivindicación de titulación colectiva de los territorios fuera de ella, reivindicación

amparada por la ley de 2008 de propiedad colectiva de tierras indígenas que requiere la titulación de las mismas.

La comunidad de Piriati Emberá surgió en 1975, tras la reubicación de los indígenas guna y emberá que poblaban la cuenca del río Bayano en la que se construyó la represa para dotar de agua y electricidad a la capital del país (Pastor, 1975). Tiene unos mil habitantes y se encuentra en la carretera Panamericana, que recorre el país de este a oeste, a cien kilómetros o unas dos horas en vehículo de la capital. En palabras del joven cineasta Iván Jaripio, impulsor del festival Jumara, no es una comunidad “tradicional” a la manera de las que se encuentran más alejadas, en la provincia de Darién, con casas hechas de madera y techo de palma. Las casas de la comunidad son en su mayoría de construcción moderna, con paredes de cemento y techo de zinc, ya que los materiales tradicionales son más difíciles de obtener y además las casas tradicionales son vistas aquí como un signo de pobreza. En Piriati Emberá, muchas personas se dedican a la agricultura, otras a la ganadería, y mu-



Cartel del festival a la entrada de la casa comunal.

chas también alternan la vida en la localidad con estancias en la capital para realizar estudios o distintos trabajos remunerados.

El festival Jumara, palabra que en lengua emberá significa “todos”, surgió de la iniciativa y el tesón del protagonista de esta historia, Iván Jaripio, joven cineasta emberá. Iván es hijo del que fuera primer cacique del Congreso General Emberá del Alto Bayano y sobrino de la primera mujer cacique de Ipetí, otra comunidad emberá de reubicados por la represa. A Iván le gustaba el cine desde pequeño, cuando se quedaba hasta tarde viendo películas en la televisión de la tienda de al lado de su casa. Hace unos años, llegó a las comunidades guna, emberá y de campesinos y ganaderos mestizos de la Cuenca del Bayano, por iniciativa del Instituto Smithsonian de Estados Unidos —centro de educación e investigación público que tiene en Panamá su única sede en Latinoamérica— y la ya citada organización canadiense Wapikoni Mobile que financia cine indígena, un programa de talleres de cine documental llamado “Juntos para proteger nuestra Cuenca”. Iván dejó sus estudios de Administración de Empresas en la universidad para participar en esa iniciativa, de la que surgió el cortometraje colectivo y multiétnico *Retratos del Bayano*⁶. La experiencia se repitió al año siguiente, y en el área emberá Iván y la también joven emberá Detsy Barrigón realizaron el cortometraje *Dadji De (Nuestro hogar)*⁷, que aborda la reivindicación de la titulación colectiva de las tierras asignadas tras la reubicación a causa de la construcción de la represa.

A partir de estos dos talleres, Iván y Detsy, junto con otro documentalista guna de la Cuenca, fueron seleccionados para participar en Canadá en los talleres de Wapikoni, pero prefirieron usar el dinero de la beca en un equipo de audio y filmación con el que realizaron el cortometraje documental *Arimae*⁸ sobre la deforestación en la comunidad que da nombre al documental, emberá y wounaan, de la provincia de Darién. *Arimae* muestra los estragos provocados por la industria maderera, en concreto sus graves consecuencias ecológico-culturales: la desaparición de los bosques, los ríos y los animales, así como de los materiales necesarios para la construcción de las casas y para las pin-

6. Se puede visionar el cortometraje en <<http://www.wapikoni.ca/movies/retratos-del-bayano>>.

7. Se puede visionar el cortometraje en <<http://www.wapikoni.ca/films/nuestro-hogar>>.

8. Se puede visionar el cortometraje en <<https://vimeo.com/123862156>>.

turas corporales hechas con el tinte del fruto llamado jagua. Tras la filmación, Iván pudo viajar finalmente a Canadá, donde participó en un taller en una comunidad indígena del norte de la provincia de Quebec y asistió a un festival de cine indígena en Montreal.

Arimae concursó en 2015 en el Festival de Cine Pobre (nombre tomado de una experiencia similar de Cuba) de Panamá, llamado también Panalandia, un evento iniciado en 2013 por la ya citada organización sin fines de lucro Mente Pública, que desarrolla talleres de capacitación en guion, edición y producción de documentales. El festival es el espacio de difusión de lo que surge en esos talleres y en otros ámbitos. *Arimae* ganó el Premio del Jurado, que consistió en una beca para realizar un taller de producción en la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños, en Cuba.⁹

En 2016 Iván tuvo que devolver los equipos de Wapikoni Mobile, y trabajó ocho meses de camarero en Ciudad de Panamá para comprarse una cámara. En ese tiempo se implicó en las luchas por los derechos territoriales de su comunidad, y realizó el cortometraje experimental *Identidad*¹⁰, una hermosa metáfora sobre la pérdida de la cultura y el embrutecimiento de la naturaleza, representado en imágenes de la construcción de edificios, la mecanización agrícola y la deforestación, y su reflejo en la desaparición de las pinturas corporales de un cuerpo femenino emberá. La película participó en distintos festivales, como Panalandia 2018, en el que obtuvo el Premio al Mejor Experimental; Bannabá Fest-Festival Internacional de Cine de Derechos Humanos de Panamá 2017, en el que obtuvo el Premio Especial del Jurado; el Kuala Lumpur Eco Film Festival-KLEFF 2017 de Malasia, en el que obtuvo el Premio al Servicio Público (Public Service Announcement Award); o el Environmental Film Festival 2018 de Washington, D.C.

Todas estas experiencias llevaron a Iván a sentir la necesidad de organizar un festival de cine indígena en su localidad de Piriati Emberá, para de este modo llevar el cine indígena, normalmente exhibido en capitales

9. La Escuela de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños, fundada en 1986 por el Premio Nobel de Literatura Gabriel García Márquez y adscrita a la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano, ha sido siempre un espacio de confluencia de jóvenes cineastas del continente. Por ella pasó también, gracias a una beca de la CLACPI otro personaje destacado, como Iván, del cine documental indígena panameño: Orgun Wagua, de etnia guna y autor de, entre otras películas, *El héroe transparente* (2013).

10. Se puede visionar el cortometraje en <<https://vimeo.com/269560314>>.

y grandes ciudades, a una comunidad indígena. Y así nació Jumara, organizado por Iván con el apoyo de Mente Pública, y patrocinado también por el ya referido Grupo Experimental de Cine Universitario (GECU) de la Universidad de Panamá, el Instituto Nacional de Cultura (INAC) panameño, el Congreso General Emberá del Alto Bayano, McGill University de Canadá —que colabora frecuentemente con Wapikoni Mobile—, y la también referida anteriormente organización Acampadoc.

Para reunir las películas a exhibir, que debían tratar temas indígenas independientemente de si sus autores eran o no indígenas, se envió la convocatoria a dos plataformas *online*, Clickforfestivals y Filmfreeway. De ahí surgió la cuarentena larga de películas exhibidas en la casa comunal de Piriati, el espacio dedicado a las reuniones y eventos de la localidad, entre el 12 y el 14 de julio de 2018.

La mayoría de las películas eran cortometrajes documentales, aunque también algunos de ficción, de países latinoamericanos (México, Guatemala, Brasil, Chile, Argentina, Perú, Ecuador, Bolivia, Colombia, Panamá) que trataban temáticas relacionadas con los ejes narrativos característicos del cine indígena ya citados: la defensa del territorio y el uso sustentable de los recursos ante la amenaza del Estado y las empresas capitalistas; la necesidad de preservación de las especificidades culturales; y la defensa de los derechos humanos ante las injusticias y la violencia estatal. Algunos de estos documentales tenían el formato de animación y estaban dirigidos a un público infantil. Algunos mostraban manifestaciones culturales propias de la “modernidad”, como por ejemplo el rap o el *reggae* y la estética *hip hop*, como vías de expresión, en lengua indígena, de la cultura indígena. Algunos, a su vez, habían sido producidos mediante el sistema de *crowdfunding*.

En la mayoría de sesiones, el público era relativamente escaso, entre diez y quince personas, con excepción de algunas sesiones a las que asistieron, acompañados por sus maestros, los alumnos de la escuela, y los actos de inauguración y clausura que fueron verdaderamente multitudinarios, con la asistencia de prácticamente todos los habitantes de la localidad. A la inauguración asistieron también algunos representantes de las instituciones patrocinadoras; hubo discursos de Iván, el organizador y las autoridades locales, por ejemplo, el cacique de la localidad. En todas las intervenciones se insistía en la necesidad de visibilizar a los pueblos indígenas y de contar a través del cine las propias historias, así como en reivindicar la titulación colectiva del territorio.

La inauguración concluyó con una muestra de las danzas tradicionales realizadas por un grupo de niñas de la comunidad.

En el Festival estuvo también presente uno de los responsables de *Mente Pública*, acompañado por un grupo de voluntarios, jóvenes cineastas panameños que ofrecieron un taller de documental a los muchachos y muchachas del pueblo. Estos jóvenes, no indígenas y procedentes de la capital y de la ciudad de Colón, algunos de ellos capacitados en *Mente Pública* y/o *Acampadoc*, han realizado ya algunos cortometrajes, por ejemplo, una ficción histórica sobre la conquista y la resistencia indígena, que se presentó en el festival, y algunos de ellos pertenecen a otras organizaciones sin fines de lucro dedicadas a la capacitación en cine documental. Entre estas últimas está por ejemplo *Contra-peso*, que organiza anualmente el Festival de Cine Afro en Colón, la segunda ciudad de Panamá, habitada mayoritariamente por gente negra o afrodescendiente, que incluye también un taller de capacitación del que surgen cortometrajes sobre temáticas vinculadas a la provincia de Colón. Se trata en definitiva de una espiral de capacitación y aprendizaje, de una dinámica perpetua de redes de apoyo que van también, como he señalado anteriormente, más allá de lo indígena en un contexto de valoración de lo “popular”, y que muestran, en palabras de uno de estos jóvenes documentalistas en Piriati Emberá, un escenario de “jóvenes educando jóvenes”.¹¹

Estos jóvenes filmaron *in situ*, durante los días del festival, un cortometraje sobre el mismo que fue exhibido la noche de clausura.¹² Esta consistió, además, en la entrega de los premios, incluyendo el Premio del Público tras votación de los asistentes al festival. Como ninguno de los premiados, cineastas de otros países, asistió al evento, todos los premios fueron recogidos por una joven de Piriati Emberá. El parlamento final de Iván trató la necesidad de contar las propias historias, así como de visionar otras historias indígenas de otros lugares, a través

11. Esta afirmación fue hecha en entrevista personal por un miembro de *Contra-peso*, natural de Colón, fiel representante de la diversidad étnica panameña y los procesos de mestizaje, pues es hijo de madre indígena guna y padre afro-antillano, término con el que se conoce a los migrantes procedentes del Caribe, fundamentalmente anglófono, que llegaron a finales del siglo XIX y principios del XX para trabajar en la construcción del Canal y el ferrocarril, y a sus descendientes.

12. Se puede visionar el cortometraje en <<https://www.facebook.com/jumarafestival/videos/645559335816264/>>.

del cine; y el del cacique local sobre la necesidad de luchar por la supervivencia de la cultura propia a partir de la reivindicación territorial y el mantenimiento de las tradiciones —la vestimenta, las danzas, la lengua—. Se concluyó con una nueva exhibición de danzas del grupo de niñas de la localidad, seguido de un concierto-baile de música tradicional emberá amenizado por un grupo procedente de otra localidad.

La inauguración y la clausura fueron vividas por los habitantes de Piriati Emberá, en su mayoría indígenas emberá, pero también campesinos mestizos, como una celebración de la cultura propia. Se aplaudían con entusiasmo los parlamentos y los espectáculos de música y danza; se bailaba; la gente acudía con vestimentas tradicionales y las pinturas corporales, que son uno de los máximos emblemas étnicos del grupo, pinturas que eran también realizadas desinteresadamente a todo aquel foráneo que quisiera. En cuanto a la vestimenta, cabe subrayar que el atuendo de uso común, cotidiano, en cualquier comunidad emberá no difiere del atuendo “occidental” en cuanto a los hombres, pero sí en cuanto a las mujeres, que visten siempre la también emblemática falda estampada, *paruma*. En las ocasiones especiales, como en el caso del festival Jumara, las mujeres pueden añadir a la *paruma* un corpiño de aros metálicos y los hombres lucen un guayuco de tela o una falda de chaquiras. En la clausura se proyectaron, además de otras películas, los ya citados documentales hechos en territorios emberá *Nuestro hogar*, *Arimae e Identidad*, así como el vídeo del festival hecho por “los jóvenes voluntarios”. Quizás estos fueron los trabajos seguidos con mayor atención y alegría.

Por otra parte, el festival era visto por los organizadores no solo como una celebración de la cultura, sino también como una posibilidad de dinamización, aunque fuera por unos días, de la economía local. En este sentido, durante todo el evento un grupo de mujeres cocinaba y vendía comida, en un local adyacente a la casa comunal, a los asistentes de fuera de la localidad; también habitantes de la localidad alquilaban cuartos a los asistentes al festival.

EL SENTIDO DEL FESTIVAL JUMARA: REIVINDICACIÓN CULTURAL Y CELEBRACIÓN DE LA ETNICIDAD

El festival organizado en Piriati Emberá fue una fiesta comunicativa, un momento de clímax cultural reivindicativo articulado alrededor

del cine, una celebración de etnicidad indígena y emberá. Centrarse en la celebración del festival de cine indígena Jumara permite poner el foco no solo en la producción, sino sobre todo en el consumo de cine indígena. Esto está relacionado con la “teoría de la recepción” de la antropología de los medios de comunicación, dedicada al análisis del impacto de los medios en sus usuarios —en el público— ya que “reconoce que los mensajes no son inherentemente significativos y que lo que el público de los medios percibe y comprende depende en gran medida de las características de la audiencia, más que de las intenciones de los comunicadores o de cualquier característica intrínseca de los programas de los medios” (“[it] recognizes that messages are not inherently meaningful, and that which is perceived and understood by media audiences depends largely on the characteristics of the audience, rather than the intentions of communicators or any intrinsic features of media programs”; Caldarola, 1990: 3-4, en Ruby, 2000: 183). Las preguntas que se hacen desde el análisis de la recepción llevan a la reflexión sobre la consideración indígena de la comunicación a través de los medios indígenas, así como sobre las condiciones de su visionado y de las relaciones de poder que se desarrollan a través de esta comunicación: ¿cómo comprenden los espectadores nativos esta nueva forma de comunicación?, ¿en qué situaciones sociales se da el visionado?, ¿hay algunas jerarquías pre-existentes implicadas en el proceso, o surgen algunas nuevas? (Ruby, 2000: 217). Lo acontecido en Piriati Emberá evidenció al menos dos cosas que conviene subrayar: por un lado, la naturaleza festiva-reivindicativa de la etnicidad de los emberá, caracterizada por la voluntad de mostrar *performativamente*, en eventos como el festival, la dimensión más visual de la identidad, en particular las vestimentas tradicionales y las pinturas corporales. Esa dimensión *performativa* debe ser entendida como la voluntad de afirmación étnica de una sociedad preocupada por la supervivencia de sus territorios y, en relación con ellos, de su cultura. Por otro lado, la comunicación indígena a través del cine permite el surgimiento de nuevos liderazgos, o cuando menos nuevos roles con influencia social como el de Iván, ilustradores de una nueva generación de activistas comunicadores que, en este caso desde la producción de cortometrajes y la celebración de festivales, ejercen de portavoces de la realidad, las problemáticas, las demandas de sus grupos.

Finalmente, centrarse en el festival Jumara permite incidir en la idea de la doble dimensión del cine indígena, en la pantalla —*onscreen*, en relación a las historias contadas en las películas— y fuera de la pantalla —*offscreen*, en relación a su rol social al posibilitar en los festivales unas prácticas en las que se crean nuevas formas de solidaridad, identidad y comunidad—. Dowell (2006), que documenta en su artículo la edición de 2005 del ya citado Festival First Nations/First Features: A Showcase of World Indigenous Films and Media, organizado por el Museum of Modern Art (MOMA) de Nueva York y el Smithsonian's National Museum of the American Indian (NMAI) de Washington, se refiere con su idea de *offscreen* al encuentro de cineastas indígenas que significó ese evento, en el que no solo se exhibieron películas, sino que hubo riquísimos debates sobre las “condiciones sociales en la filmación de cine indígena” (“social conditions of Indigenous filmmaking”), desde los problemas de financiamiento y apoyo institucional hasta el difícil equilibrio entre la necesidad de narrar historias basadas en las tradiciones orales y la de llegar a públicos más amplios (2006: 382). Y aunque Jumara fue otra cosa, pues se trató de un festival de cine indígena en una comunidad indígena y no de un encuentro de cineastas indígenas en un espacio no indígena, considero que la idea de la dimensión *offscreen* también es pertinente al poner el acento en el valor del festival como hecho social.

A partir de todo lo anterior, lo acontecido en Piriati Emberá puede ser visto poniendo el énfasis en la perspectiva de los emberá, que aprovecharon la ocasión del festival para celebrar su cultura más que para ver todas las películas que se exhibían. En relación con esto, hay que insistir una vez más en el gran interés de los emberá en la conservación de su patrimonio cultural, incluyendo en él a sus territorios, y la relativa profusión en distintas localidades de eventos culturales intercomunitarios que responden a una firme voluntad de mantener, actuándolo, ese patrimonio. Por poner solo un ejemplo, en el mismo mes de julio de 2018 en que se celebró Jumara, se organizaron los Juegos Ancestrales Emberá de la cercana localidad de Ipetí Emberá en la Cuenca del Bayano, clasificatorios para los Juegos Mundiales de los Pueblos Indígenas.¹³ En este evento deportivo en Ipetí, también se dio especial

13. Evento internacional iniciado en 2015 en Brasil en el que atletas de pueblos indígenas de todo el globo compiten en deportes “tradicionales” como canotaje, nado,

importancia, más allá de las actividades específicas del evento, a los espectáculos de música y danza y a charlas de dirigentes emberá sobre las amenazas de desaparición de la lengua y la cultura propia. Por otra parte, se instaló un punto de venta de artesanías y diversas “fondas” de gastronomía emberá, con el objetivo, como en Piriati, de fomentar la cultura y al mismo tiempo dinamizar la economía local, aunque fuera solo por unos días. Al igual que en Piriati Emberá, los actos del evento fueron vividos enfáticamente por los habitantes de la localidad y de pueblos vecinos como una celebración de la cultura: se aplaudían con entusiasmo las competencias deportivas, animando a los participantes, y los espectáculos de música y danza que se celebraban en la noche en la casa comunal, y se acudía a los mismos con las vestimentas tradicionales y las pinturas corporales de jagua. Cabe insistir en la importancia en eventos de este tipo de estos dos elementos, vestimenta y pinturas corporales, que nos muestran el valor de la dimensión visual y corporal, *performativa*, de la especificidad étnica, entendida como tradicionalidad que debe ser vivida para su mantenimiento. La importancia de esta dimensión de la tradicionalidad étnica nos la ilustra también el afán por mostrarla a los visitantes en las localidades del grupo más orientadas al turismo (Theodossopoulos, 2010).¹⁴

Así pues, lo que significa el cine indígena fue seguido en Piriati Emberá con atención, especialmente en los actos de inauguración y clausura. Pero, además, o más allá de eso, los parlamentos de los organizadores y las autoridades poniendo el énfasis en la titulación colectiva de las tierras, en la necesidad de hablar emberá —exhortando a los padres y madres a hablarlo con los hijos— y preservar las tradiciones específicas —haciendo especial énfasis en la música, la danza, la vestimenta y la ornamentación corporal—, los espectáculos culturales cen-

lucha, tiro con arco, cabo de fuerza, carrera con tronco, pero también fútbol o atletismo. La segunda edición se celebró en Canadá en 2017.

14. En las zonas emberá más cercanas a la capital del país como las de la Cuenca del Canal, existen una serie de comunidades orientadas al turismo, que organizan con turoperadores nacionales visitas de un día en las que el reclamo es conocer un grupo indígena “tradicional”. Esta tradicionalidad es mostrada a través de su dimensión más visual: la arquitectura de madera y palma, que es utilizada aquí como se sigue haciendo en el Darién, y a diferencia de lo que ocurre en otras localidades fuera del Darién no orientadas al turismo, como Piriati Emberá; y las vestimentas y pinturas corporales con las que se recibe a los turistas, que disfrutaban además de un espectáculo de danzas.

trados en la música y la danza, y la escenificación alegre y reivindicativa de la vestimenta y la pintura corporal, constituyeron los elementos centrales de un evento festivo y comunicativo de vivencia y muestra del orgullo de ser indígena, del orgullo de ser emberá.

CONCLUSIONES: CINE INDÍGENA, COMUNICACIÓN Y ETNICIDAD EN PIRIATÍ EMBERÁ

La documentación etnográfica y el análisis de lo acontecido en Piriati Emberá en julio de 2018 nos muestran el vínculo entre cine indígena, comunicación y etnicidad en los emberá de Panamá, un grupo étnico preocupado y movilizado por unos territorios amenazados y por su cultura.

El cine indígena es la vía de expresión de una conciencia de lo que significa ser indígena en la actualidad a partir de unas narrativas y actuaciones específicas. Las características del proceso comunicativo del cine indígena pueden ser analizadas, por un lado, a partir de la producción, es decir poniendo el foco en la emisión de los mensajes, y por otro lado, a partir del consumo, analizando la recepción de las producciones. Por ello el protagonismo de este capítulo ha recaído en Iván Jarripio y su obra, así como en el festival que organizó en su comunidad.

El cine indígena nos cuenta historias particulares centradas en la estrecha relación entre territorio y cultura. Se trata de una construcción de resistencia política que reivindica que la pervivencia de la cultura indígena necesita de un territorio, y las películas de Iván van exactamente en esa dirección. Poner el foco en lo acontecido en Piriati Emberá, además, nos permite centrarnos en la historia particular que se desarrolló allí, donde por unos días el cine indígena fue el motivo para afirmar de forma alegre y reivindicativa la cultura propia. Los relatos visuales que surgían de la pantalla de la casa comunal a partir de la iniciativa y el trabajo de unos organizadores, de unos mediadores en este proceso de comunicación — el propio Iván, la gente de *Mente Pública*, el GECU y *Acampadoc*, el cacique local, etc. —, fueron el origen de este otro relato, también visual y *performativo* de las vestimentas, las pinturas y las danzas, en el que fluía la celebración festiva de la propia identidad.

Cabe subrayar que todos estos relatos, los de las películas exhibidas y el de lo que aconteció en Piriati Emberá, nos muestran una idea de preservación del patrimonio cultural que nada tiene que ver con su

congelación en un museo o un archivo fotográfico, sino con su práctica y su vivencia constante. En definitiva, las historias de distintos lugares conformadoras de una fragmentada, pero llena de elementos comunes, conciencia indígena latinoamericana, dieron paso a esta nueva historia que nos habla de la conciencia de los emberá de Panamá. En octubre de 2019 se celebró la segunda edición del festival, y en 2021, en función de la evolución de la pandemia de Covid-19, se celebrará la tercera. Y así sucesivamente, de manera que quizás Jumara se convierta en ritual de etnicidad de una cultura que se resiste a desaparecer.

BIBLIOGRAFÍA

- BATTAGLIA, D. (ed.) (1995): *Rhetorics of Self-making*. Berkeley/Los Angeles: University of California Press.
- BERMÚDEZ ROTHE, B. (2013): “CLACPI, una historia que está pronta a cumplir 30 años de vida”. *Revista Chilena de Antropología Visual* 21: 20-31.
- CALDAROLA, V. J. (1990): “Reception as Cultural Experience. Visual Mass Media and Reception Practices in Outer Indonesia”. Ph.D. diss, Annenberg School for Communication, University of Pennsylvania.
- COLIN, F. L. (2010): *Nosotros no solamente podemos vivir de cultura: Identity, Nature and Power in the Comarca Emberá of Eastern Panama*. Ottawa: Department of Geography and Environmental Studies.
- CÓRDOVA, A. (2011): “Estéticas enraizadas: aproximaciones al vídeo indígena en América Latina”. *Comunicación y Medios* 24: 81-107.
- DOWELL, K. (2006): “Indigenous Media Gone Global: Strengthening Indigenous Identity On and Offscreen at the First Nations/First Features Film Showcase”. *American Anthropologist* 108 (2): 376-384.
- DURINGTON, M./RUBY, J. (2011): “Ethnographic film”, en M. Banks y J. Ruby (eds.), *Made to be Seen: Perspectives on the History of Visual Anthropology*. Chicago: University of Chicago Press, pp. 190-208.
- FARON, L. C. (1962): “Marriage, Residence and Domestic Group among the Panamanian Chocó”. *Ethnology* 1: 13-38.
- GINSBURG, F. (1994): “Embedded Aesthetics: Creating a Discursive Space for Indigenous Media”. *Cultural Anthropology* 9 (3): 365-382.
- (1995): “Production Values: Indigenous Media and the Rhetoric of Self-Determination”, en D. Battaglia (ed.), *Rhetorics of Self-*

- making*. Berkeley/Los Angeles: University of California Press, pp. 121-138.
- (2002): “Mediating Culture: Indigenous Media, Ethnographic Film and the Production of Identity”, en K. Askew y R. R. Wilk (eds.), *The Anthropology of Media: A Reader*. Oxford: Blackwell Publishers, pp. 210-235.
 - (2017): “Preface. Screening Anthropology across the Planet”, en A. Vallejo y M. P. Peirano (eds.), *Film Festivals and Anthropology*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, pp. xiii-xvi.
- GUIONNAU DE SINCLAIR, F. (1990): “Dinámica de las migraciones amerindias y no amerindias en la provincia de Darién”. *Scientia* 5: 53-63.
- JORDANOVA, D./TORCHIN, L. (eds.) (2012): *Film Festival Yearbook 4: Film Festivals and Activism*. St. Andrews: St. Andrews Film Studies.
- KERAJ, S. (2014): “Indigenidad y cine indígena”. *Poliantea* 10 (18): 11-32.
- MAESTRE VILLAZÓN, D./FUENTES BOLAÑO, K. (2015): “‘Antes uno solo escuchaba y aprendía de forma distinta’. Reflexiones sobre la memoria audiovisual del pueblo kankuamo”, en P. Mora (ed.), *Poéticas de la resistencia. El video indígena en Colombia*. Bogotá: Cinemateca Distrital/IDARTES, pp. 133-139.
- MORA, P. (2015): “La autorrepresentación audiovisual indígena en Colombia”, en P. Mora (ed.), *Poéticas de la resistencia. El video indígena en Colombia*. Bogotá: Cinemateca Distrital/IDARTES, pp. 27-98.
- NAHMAD RODRÍGUEZ, A. D. (2007): “Las representaciones indígenas y la pugna por las imágenes. México y Bolivia a través del cine y el vídeo”. *Latinoamérica (Revista de Estudios Latinoamericanos)* 45: 105-130.
- OSPINA OBANDO, D. (2019): “La otra mirada. Conversación con Pablo Mora a propósito del cine indígena en el FICCI”. *Cero en Conducta* 5, <www.revistaceroenconducta.com>.
- PASTOR, A. (1975): “Antropología aplicada en el Bayano. Alternativas para el traslado de la población chocoe”. *Revista Panameña de Antropología* 1: 56-75.
- PEIRANO, M. P. (2017): “Ethnographic and Indigenous Film Festivals in Latin America: Constructing Networks of Film Circulation”, en A. Vallejo y M. P. Peirano (eds.), *Film Festivals and Anthropology*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, pp. 73-87.
- PIAULT, M. H. (2002): *Antropología y cine*. Madrid: Cátedra.
- RUBY, J. (2000): *Picturing Culture: Explorations of Film and Anthropology*. Chicago/London: University of Chicago Press.
- SALAZAR, J. F. (2016): “Contar para ser contados: el vídeo indígena como práctica ciudadana”, en C. Magallanes Blanco y J. M. Ramos

- Rodríguez (coords.), *Miradas propias. Pueblos indígenas, comunicación y medios en la sociedad global*. Puebla/Quito: Universidad Iberoamericana/Centro Internacional de Estudios Superiores de Comunicación para América Latina (CIESPAL), pp. 91-109.
- SALAZAR, J. F./CÓRDOVA, A. (2008): "Imperfect Media and the Poetics of Indigenous Video in Latin America", en P. Wilson y M. Stewart (eds.), *Global Indigenous Media: Cultures, Poetics, and Politics*. Durham/London: Duke University Press, pp. 39-57.
- THEODOSSOPOULOS, D. (2010): "Tourism and Indigenous Culture as Resources: Lessons from Embera Cultural Tourism in Panama", en D. V. L. MacLeod y J. G. Carrier (eds.), *Tourism, Power and Culture: Anthropological Insights*. Bristol: Channel View, pp.115-133.
- WILSON, P./STEWART, M. (2008): "Introduction: Indigeneity and Indigenous Media on the Global Stage", en P. Wilson y M. Stewart (eds.), *Global Indigenous Media: Cultures, Poetics, and Politics*. Durham/London: Duke University Press, pp. 1-35.
- VELÁSQUEZ RUNK, J./MARTÍNEZ MAURI, M./SARSANEDA DEL CID, J./QUINTERO SÁNCHEZ, B. (2011): *Pueblos indígenas en Panamá: una bibliografía*. Ciudad de Panamá: Acción Cultural Ngöbe.
- ZIRIÓN PÉREZ, A. (2015): "Miradas cómplices: cine etnográfico, estrategias colaborativas y antropología visual aplicada". *Iztapalaba* 78: 45-70.