

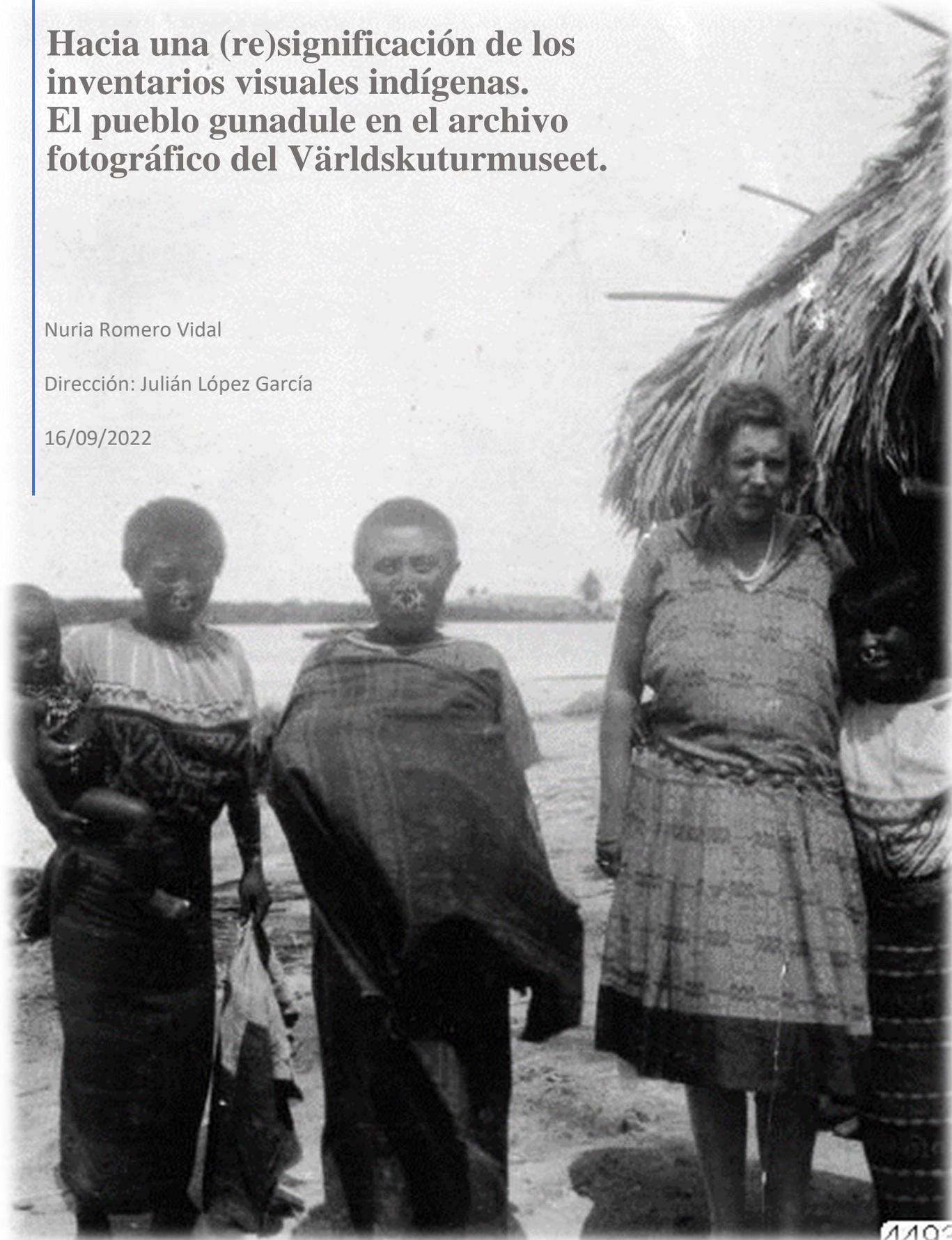
Trabajo Final de Máster en Investigación Antropológica y sus Aplicaciones (UNED)

Hacia una (re)significación de los inventarios visuales indígenas. El pueblo gunadule en el archivo fotográfico del Världskulturmuseet.

Nuria Romero Vidal

Dirección: Julián López García

16/09/2022



Resumen

Las fotografías etnográficas tienen un gran potencial para llevar a cabo relecturas críticas y prácticas que puedan transformar la representación y el estereotipo de los inventarios visuales indígenas en las colecciones etnográficas. Para esta (re)significación es vital incorporar nuevas miradas e integrar nuevos discursos que dialoguen con las imágenes con fuerte peso colonial. En este trabajo se ha seleccionado una muestra de fotografías que pertenecen a la colección etnográfica del pueblo gunadule en el Världskulturmuseet en Gotemburgo (Suecia), con el fin de llevar a cabo un análisis y revisión de las mismas. Esta relectura tiene como objetivos principales la reconstrucción de su contexto particular, la localización e identificación de elementos o tendencias que puedan perpetuar el estereotipo en la visión de las comunidades indígenas, el desarrollo de una metodología que sienta las bases para la resignificación de los inventarios visuales y finalmente, el iniciar un diálogo en el que pueda tener lugar un segundo encuentro etnográfico de las comunidades representadas con las fotografías, integrando al pueblo gunadule como protagonista en la (re)significación de los inventarios visuales.

Contenido

1. INTRODUCCIÓN	3
2. SUJETOS Y OBJETOS. ARCHIVO Y COLECCIÓN EN EL VÄRLDSKULTURMUSEET	5
2.1. Objetos: el pueblo gunadule en el Världskulturmuseet.....	5
2.2. Autorías: el pueblo gunadule tras la lente.	8
3. LA PRODUCCIÓN DE LO ETNOGRÁFICO Y ENFOQUES EN LA CONSTRUCCIÓN DE LOS INVENTARIOS VISUALES INDÍGENAS.	11
3.1. La agencia. Fotografía como artefacto.....	11
3.2. Producción de lo etnográfico y el objeto	12
3.3. La fragmentación.....	13
3.4. El estereotipo y la exotización.....	14
3.5. El retorno.....	15
4. MATERIALES Y MÉTODO.	16
4.1. Enfoque metodológico y revisión de la colección del Världskulturmuseet.	16
4.2. Fases de estudio y tratamiento estadístico de la muestra.....	19
5. RESULTADOS	23
5.1. Análisis de procedencia y año	24
5.2. Análisis de acciones y objetos	33
5.3. Identidades.....	48
6. DISCUSIONES Y PERSPECTIVAS DE FUTURO.....	54
6.1. Fotografías como soporte de memoria. Colecciones digitales como puente en el diálogo intercultural.....	54
6.2. Un segundo encuentro etnográfico. Hacia una resignificación de los inventarios visuales.....	56
7. REFLEXIONES FINALES	56
AGRADECIMIENTOS.....	57
8. BIBLIOGRAFÍA.....	58

1. INTRODUCCIÓN

El presente trabajo tiene su origen en mi proyecto de tesis doctoral, que lleva por título *Del árbol al objeto. Estudio arqueológico, antropológico y arqueobotánico de la cultura material en madera de Gunayala (Panamá)*. Con motivo del inicio de la pandemia de Covid-19, ante el contexto de incertidumbre de poder viajar a Panamá a corto plazo, el proyecto se reorientó a estudiar toda una serie de tallas de maderas que habían sido traídas desde los siglos XIX y XX, formando junto a otros muchos objetos, parte del origen fundacional de las colecciones etnográficas de grandes museos europeos. En el proceso de búsqueda de estas tallas procedentes de Gunayala, con la revisión de los repositorios digitales disponibles, se determinó que la mayor cantidad de estos objetos se encuentra en el Världskulturmuseet, el Museo de las Culturas del Mundo en Gotemburgo (Suecia). Durante los presentes meses de agosto, septiembre y octubre de 2022, se están llevando a cabo una estancia de investigación en el museo, con el fin de poder estudiar *in situ* los objetos y las fotografías con las que se ha estado trabajando virtualmente. El presente trabajo surge de la necesidad de profundizar en debates como la redimensión, reconstrucción y fragmentación de la cultura del Otro, la autorrepresentación o la exploración de formas de retorno del patrimonio indígena (Yap, 2014). Junto al gran número de objetos, que van desde textiles, cestería, instrumentos musicales o incluso plantas medicinales, la colección de Gotemburgo dispone de una gran cantidad de fotografías y documentos etnohistóricos en su archivo de las diferentes expediciones antropológicas llevadas a cabo a finales del siglo XIX, principios, mediados y finales del siglo XX, que se constituyen como un recorrido por diferentes momentos y miradas sobre el territorio colombiano y panameño. En un principio, se concibieron estas imágenes como fuentes de apoyo para encontrar evidencias de objetos y tallas de madera, siguiendo metodologías propias de la arqueología visual, similares a las llevadas a cabo en las comunidades de Tierra del Fuego (Fiore, 2019). El objetivo de la revisión de estas fotografías digitalizadas era el de intentar rastrear o identificar tendencias en el uso de ciertos objetos de madera empleados por el pueblo gunadule, como pueden ser las canoas, instrumentos musicales, objetos cotidianos o las esculturas antropomórficas y zoomórficas conocidas como *nudsugana*, con el fin de profundizar en la relación del pueblo guna con sus árboles y demás recursos vegetales de su entorno (Martínez-Mauri, 2020; Velázquez-Runk, 2017). La motivación principal surgió en un primer momento de la necesidad de explorar las fotografías etnográficas de la colección

de Gotemburgo como parte fundamental en la construcción del Otro, del pueblo gunadule. Las tallas y los objetos de interés, podían contar más sobre la cultura de la persona detrás de la lente fotográfica que de la suya propia (Nordstrom, 1991). Se hizo preciso entonces analizar cómo y de qué modos se habían desarrollado las técnicas de producción de lo etnográfico en las fotografías de la colección, presumiendo que los objetos y artefactos manipulados por las comunidades retratadas se constituyen como recurso principal en la construcción de esta “otredad” (Alvarado y Mason, 2001: 530). Durante este proceso se gesta el presente trabajo final de máster, en el que desarrolla una metodología de revisión y relectura de las fotografías etnográficas del pueblo gunadule disponibles en la colección del Världskulturmuseet, con el objetivo principal de explorar el potencial de las fotografías etnográficas en la resignificación de los inventarios visuales, así como en la incorporación efectiva de las comunidades indígenas en la resignificación de su patrimonio.

Se han seleccionado para este trabajo 310 fotografías de las más de 400 fotografías tomadas en el área istmo-colombiana disponibles en la colección digital del Världskulturmuseet. Todas ellas clasificadas como parte de la colección del pueblo gunadule. Su análisis se ha estructurado en base a una base de datos, en la que se han intentado analizar técnicas y procesos de producción de lo etnográfico en diferentes períodos, desde los años 20 con las expediciones de Erland Nordenskiöld, hasta la década de los 70 del siglo pasado. A través de la contextualización de las diferentes miradas fotográficas, el trabajo inicia una lectura de estas imágenes como documentos de contacto cultural de una realidad etnográfica, la del pueblo gunadule, considerando una serie de significados cambiantes a lo largo de un período determinado de tiempo para intentar localizar la existencia de estereotipos y evitar el sesgo. De esta manera, el análisis de las imágenes se ha derivado de la necesidad de profundizar en debates como la redimensión, reconstrucción y fragmentación de la cultura del Otro, la autorrepresentación o la exploración de formas de retorno del patrimonio indígena (Yap, 2014). Para ello, las fotografías de la colección digital del Världskulturmuseet, se han concebido como soportes de memorias indígenas que pueden actuar como eje vertebrador de los procesos de descolonización de las colecciones etnográficas (Andrade y Zamorano, 2012: 12). Este trabajo pretende articularse como el inicio de este diálogo con las fotografías, para que pueda ser continuado por el propio pueblo gunadule. Cabe destacar, que debido al contexto de pandemia en el que se inició el

proyecto de tesis, el trabajo ha tenido que realizarse mayormente a distancia y que el trabajo de campo etnográfico en Gunayala, se planea llevar a cabo el año próximo. Con el conocimiento previo del CGG (Congreso General Guna) y el ICG (Instituto de la Cultura Guna) sobre el proyecto y el trabajo que se llevará a cabo en Världskulturmuseet, se espera poder compartir los resultados de la estancia en Gotemburgo y poder continuar con este diálogo que comienza en estas páginas y que, cómo no podía ser de otra manera, tiene como objetivo principal el incorporar a las comunidades gunadule en estas lecturas, en dónde tengan un papel activo y principal que sirva como guía en encuentros futuros.

2. SUJETOS Y OBJETOS. ARCHIVO Y COLECCIÓN EN EL VÄRLDSKULTURMUSEET

2.1. Objetos: el pueblo gunadule en el Världskulturmuseet.

Primeramente, se considera necesario introducir, aunque sea de forma breve, al pueblo protagonista de las fotografías que han sido material de estudio del presente trabajo. Cómo se especificado en la introducción, existe una intención manifiesta de que comience un diálogo que ha de ser continuado por las propias comunidades gunadule.

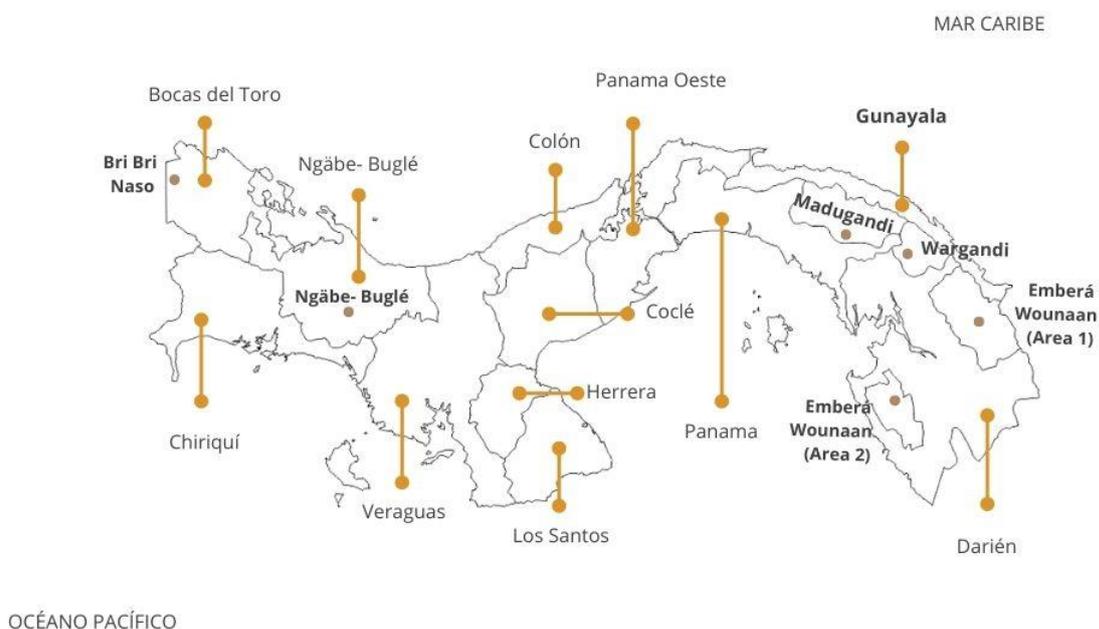


Fig. 1 Mapa de todas las provincias y áreas indígenas de Panamá, incluyendo la Comarca de Gunayala. Elaborado a partir de Velázquez-Runk et al. (2011).

De esta forma, aunque el espacio sea acotado, es precisa una contextualización de la historia del pueblo gunadule así como de los trabajos y publicaciones que desde la Antropología se han hecho.

Gunayala¹ es un territorio que se extiende a lo largo de 225 km de la costa caribe panameña hasta la frontera con Colombia, que abarca también un conjunto de alrededor de 400 islotes de formación coralina (Fig.1). Su población, según el último censo en el año 2010, es de unas 60 000 personas que se concentran en 40 de estos islotes, 10 pueblos costeros y que también se reparten por otros centros urbanos de Panamá. Las comunidades gunadule se constituyen como uno de los siete grupos indígenas del territorio panameño, que, junto a los emberá, wounaan, buglé, naso and bri bri, representan el 10% de la población panameña (Velásquez-Runk *et al.* 2011).

El año 1925, el año de la Revolución Dule, marca un antes y un después en su devenir histórico. El contexto particular de multiculturalidad junto a los incansables esfuerzos políticos posteriores, derivaron finalmente en una autonomía política y territorial reconocida por el estado panameño y que situó a Gunayala como precedente en la autogestión y autogobierno en un territorio indígena (Martínez-Mauri, 2011). La máxima autoridad política y administrativa está en CGG (Congreso General Guna), mientras que en lo que a gestión patrimonial se refiere, la responsabilidad reside desde hace unos años en el IPCG (Instituto del Patrimonio Cultural Guna). La comarca de Gunayala gestiona de forma independiente sus recursos y su territorio y desde hace unas décadas, ante el proceso de cambio socio-cultural con el incremento del turismo y en un contexto de globalización social, cultural y económica, se han convertido también en gestores turísticos (Pereiro *et al.* 2012). Quizás la *mola* sea el elemento cultural más reconocible del pueblo gunadule. Estas coloridas composiciones, elaboradas y llevadas por las mujeres se han convertido en un emblema identitario y también en uno de los principales bienes que se comercializan (Martínez-Mauri, 2012; Ramea, 2012; Celigueta & Martínez-Mauri, 2020). De igual modo, la *mola* es uno de los principales objetos que suscitaron el interés de los coleccionistas europeos a principios del siglo XX y que se puede encontrar en las colecciones etnográficas de muchos museos europeos.

¹ Desde el año 2010, el CGG (Congreso General Guna) decidió suprimir de forma definitiva las letras P, T y K, utilizando la G en lugar de esta última de su alfabeto (Boletín Informativo del Congreso Nacional Guna, 2010). En la actualidad, aunque todavía siguen encontrándose referencias como San Blas o Kuna Yala, la forma correcta de escritura es Gunayala. De igual modo, se utilizará el término gunadule o guna para referirse a las comunidades indígenas.

Durante la revisión de las colecciones digitales, se localizaron *molos* en grandes colecciones como la del British Museum (Londres), el Pitt Rivers Museum (Oxford), el Pergamo Museum (Berlín) o el National Museum of Denmark entre otros, además de en el Världskulturmuseet en Gotemburgo. La fascinación por la *mola* se refleja no sólo en las fotografías de la colección etnográfica de Gotemburgo y que se analizarán más adelante, sino también en las fotografías actuales que podemos encontrar sobre Gunayala en la web. Al teclear Gunayala en cualquier buscador de internet, las primeras imágenes y casi la totalidad de las mismas, tendrán como protagonistas o bien a una mujer gunadule ataviada con la mola o bien un paisaje paradisiaco de aguas cristalinas y palmeras. Comparar estas imágenes producidas por los turistas con las fotografías etnográficas sería un trabajo de gran interés, pero para el que no se dispone de tiempo. Pero la colección del Världskulturmuseet no sólo se compone de molos, sino de un gran número de objetos atribuidos a la cultura gunadule, que iniciaron su viaje desde Panamá a Suecia a principios del siglo XX. El actual Museo de las Culturas del mundo tiene como base las colecciones del anterior Museo de Etnografía de la ciudad de Gotemburgo (Etnografiska Museet), que dejó de existir en el 1996 y que tuvo por director de la Sección de Etnografía desde el 1915 a 1932 a Erland Nordenskiöld, hasta el año de su muerte. Su legado y sus contribuciones teóricas y museológicas a la ciudad de Gotemburgo y también al actual museo, tuvieron un gran peso y todavía tienen presencia hoy en día (Muñoz, 2011). A continuación, trataremos su figura un poco más a fondo para entender de qué manera su contexto y sus concepciones se reflejan en las fotografías de este período y cómo se han ido, de alguna manera, manteniendo. De las cinco expediciones que realizó a América Latina, la que aquí nos concierne es la última, la expedición de 1927 a Panamá y a Colombia, solamente dos años después de la Revolución Dule. El origen de la importante colección etnográfica del museo del pueblo gunadule se encuentra en esta expedición y en las posteriores realizadas por los discípulos de Nordenskiöld, en donde se recolectaron y se trajeron un gran número de objetos, además de una gran cantidad de material documental, actualmente custodiado en el archivo, en donde se encuentran mapas, cuadernos de campo, dibujos, y también, fotografías (Muñoz, 2003).

2.2. Autorías: el pueblo gunadule tras la lente.

Cómo se ha recalcado, en las expediciones no sólo se recolectaron objetos, sino que toda una serie de material documental se fue recopilando de forma paralela, un material que confería inteligibilidad y legitimidad a las prácticas etnográficas (Triana, 2017). En las fotografías seleccionadas en este estudio aparecen una gran cantidad de objetos que conforman la propia colección etnográfica, pero que también y quizás, sobre todo, recogen el contexto de quién tomó la foto. Es este el motivo por el cual en este apartado se hace mención, también de forma breve, a quiénes están detrás de la autoría de las fotografías que se han seleccionado, con el fin de contextualizar el momento y la persona para que también esto sirva de guía en un plano metodológico de análisis.

Siete son las personas a las que se les atribuye la autoría de las fotografías escogidas: el ya mencionado Erland Nordenskiöld y su discípulo Sigval Linné, Henry Wassén, Fred Mckim, el guna Rubén Pérez Kantule y su esposa Olimpia Silos y finalmente Mónica Zak.

Erland Nordenskiöld (1877-1932), antropólogo, americanista y museólogo es una de las principales figuras de la tradición americanista sueca y, cómo se decía anteriormente, su legado ha sido de gran importancia en el Världskulturmuseet. Defendió que el museo debía constituirse como una institución que respondiera a tres objetivos principales: preservar los objetos para futuras generaciones, ofrecer material de estudio para investigación y también actuar como recurso en la educación y ocio de un público más general. Partiendo de esta concepción, durante el período en el que fue director de la Sección de Etnografía, propuso la creación de almacenes para aquel material que no era de interés para este público más heterogéneo, pero que podía tener interés para la investigación. Quizás también esta proposición se relacione con el interés casi obsesivo que tenía por la recolección de objetos (Muñoz, 2011:52) y de alguna manera, esto también se refleja en su corpus fotográfico. La última de las cinco expediciones que realizó a América Latina. Este viaje de investigación tenía como destino el mar de Panamá y la región del Chocó, en el noroeste de Colombia. En este último viaje le acompañaron su esposa Olga, su hijo Eric y el arqueólogo Sigvald Linné, a quién se le atribuye también la autoría de algunas de las fotos que se realizaron durante los meses del año 1927 que duró el viaje. Comenzaron en la zona del Darién, en el Río Sambú y terminaron en la costa caribe de Panama, con el pueblo gunadule, en el

que se centró su trabajo tras su vuelta a Gotemburgo, principalmente en la escritura pictórica, creencias y prácticas religiosas (Nordenskiöld, 1929).

Sigval Linné (1899-1986), que acompañó a Nordenskiöld en el año 1927, fue también profesor y director del Museo Etnográfico de Estocolmo entre el 1954 y el año 1966. Durante su paso por la zona del Darién junto a Nordenskiöld realizó excavaciones y parte del material procedente de las excavaciones fue trasladado a Suecia con el fin de estudiarlo y publicar los resultados. En un principio, el museo y el gobierno de Panamá pactaron que, una vez estudiado, el material sería retornado, sin embargo esto nunca ocurrió y la colección todavía sigue en Gotemburgo aunque el libro *Darien in the past* sí fue publicado en el año 1929 (Muñoz, 2011: 124).

La figura de **Rubén Pérez Kantule** (1907-1978), merece especial atención. Las fotos tomadas por él, junto con las tomadas por su esposa Olimpia Silos son las únicas sacadas desde la mirada de alguien gunadule. Rubén Pérez Kantule tiene gran importancia en la historia guna, y cómo letrado tuvo una gran participación política tras la Revolución Dule, pero es la aparición de Erland Nordenskiöld la que marca un antes y un después en su vida. A su llegada a San Blas, a Ustupu, en el año 1927 Nordenskiöld contrató sus servicios para que le ayudara en sus investigaciones etnográficas. Influenciado por las ideas de Franz Boas, Nordenskiöld quiso hacer del Museo de Gotemburgo un lugar en dónde nunca se dejase de aprender, con personas de diferentes culturas, géneros y edades que confluyesen y compartiesen en un mismo espacio (Muñoz, 2011: 227). Es así como en el año 1931, Rubén Pérez Kantule llega a Suecia invitado por Nordenskiöld, con la tarea de escribir la historia del pueblo guna. Durante seis meses clasificó objetos etnográficos, tradujo mitos y elaboró un diccionario español-guna, además de reunirse con un gran número de afamados antropólogos europeos. Para Rubén Pérez Kantule, la estancia también tenía una finalidad política, la de demostrar la valía de su pueblo, estableciendo de igual modo contactos con extranjeros que pudieran apoyar a su pueblo en caso de conflictos con el Estado panameño. Rubén Pérez Kantule se constituye pues como el primer diplomático indígena en Gunayala. Su vuelta no fue fácil e incluso estuvo un año en prisión, perdiendo la confianza de las autoridades locales a pesar de haberse ganado el respeto de los panameños y europeos, habiendo sido el primer miembro indígena de la Sociedad de Americanistas de París. Finalmente, con el tiempo, volvió a recuperar la confianza y la influencia en la vida política del pueblo guna. De **Olimpia Silos**, no se dispone de

mucha información. Fue la segunda esposa de Rubén Pérez Kantule y al igual que él, también era una joven letrada de Narganá (Martínez-Mauri, 2008).

Henry Wassén (1908-1996) fue contratado como amanuense por Erland Nordenskiöld en el Museo Etnográfico de Gotemburgo en el año 1932. Dos años más tarde dirigió una expedición en Colombia en el Chocó y también en esta ocasión visitó a las comunidades gunadule en Panamá. En este viaje **Fred Mckim** (1883-1946), que trabajaba para la administración en el canal de Panamá, lo acompañó a Narganá. Mckim ya había pasado años atrás temporadas en San Blas y también se había relacionado con Rubén Pérez Kantule. De estos encuentros surgió la publicación *San Blas. An account of the Cuna indians of Panama* (1936). En 1947, Wassén, acompañado por su mujer Karin y su amigo y lingüista Nils L. Holmer, dirigió una nueva expedición que tenía como objetivo estudiar de nuevo a los chocó y a los guna. De dichas expediciones surgieron un gran número de publicaciones entre las que destacamos *Contributions to Cuna ethnography. Results of an expedition to Panama and Colombia in 1947* (1949), en dónde se recopilan algunas de las fotos que se han seleccionado y que se tratarán más adelante. Fue director del Museo Etnográfico de Gotemburgo durante los años 1968 y 1973.

Por último, se han seleccionado, dando un salto en el tiempo, algunas de las fotografías tomadas por la periodista y escritora sueca **Monica Zak** (1939) a finales de la década de los 60. Varios de sus libros, la mayoría de corte infantil como sus producciones documentales, se han ambientado en América Central y del Sur y se han centrado en los derechos de la infancia; durante 1969 y 1970 se embarcó por el Caribe, en dónde recogió objetos del pueblo gunadule en San Blas que también hoy en día se encuentran en la colección del Världskulturmuseet.

Vemos como la figura de Nordenskiöld es fundamental y de alguna manera es casi omnipresente si hablamos de la presencia del pueblo gunadule en el Världskulturmuseet. En el criterio de selección de las fotografías ha tenido gran peso la autoría de las mismas. El contexto y también la biografía de quiénes tomaron las fotografías se consideran vitales para encuadrar el enfoque teórico y metodológico del trabajo y será necesario volver sobre ellas para comprender cómo y de qué maneras se desarrolla la producción de lo etnográfico en el caso particular de esta colección.

3. LA PRODUCCIÓN DE LO ETNOGRÁFICO Y ENFOQUES EN LA CONSTRUCCIÓN DE LOS INVENTARIOS VISUALES INDÍGENAS.

Para llevar a cabo el desarrollo metodológico en el análisis de las fotografías, se ha trabajado con los siguientes conceptos teóricos que se exponen a continuación y que ya han sido ampliamente explorados en la disciplina antropológica. Con todo, queda todavía mucho que recorrer y a la hora de trabajar con inventarios visuales, especialmente de comunidades indígenas, es necesario ponerlos en primer plano para avanzar hacia la reconfiguración de la mirada hegemónica e integrar las de aquellos que siempre estuvieron relegados.

3.1. La agencia. Fotografía como artefacto

Las fotografías seleccionadas se conciben, al igual que el resto de elementos de la cultura gunadule que conforman la colección, como objetos con su propia biografía cultural y, por lo tanto, con una agencia particular. Las fotografías se constituyen como “entidades, a las que se le han otorgado unos significados culturalmente específicos y que además han sido clasificadas y reclasificadas de acuerdo a categorías culturalmente construidas” (Kopytoff, 1986: 68-69). De esta manera, estos inventarios visuales se construyen en base al valor otorgado en los diferentes contextos en los que se han ido encontrando. Partiendo de esta noción de biografía cultural, entendemos que las fotografías son también objetos con agencia, que generan toda una serie de respuestas emocionales que tienen lugar en estos contextos y que dependerán de este valor otorgado. Las fotografías seleccionadas serán tratadas, siguiendo a Alfred Gell como objetos dotados de agencia, es decir, con capacidad de acción sobre las personas (Gell, 1998). Desde esta conjunción, se intentarán abordar las intencionalidades que se encuentran en los repositorios de fotografías digitalizadas en la colección, atendiendo a las miradas de las siete personas mencionadas, la agencia de estas imágenes sobre quiénes, por medio de una cámara “arrancaron un fragmento del mundo” (Belting, 2007:265), sobre las personas que aparecen en esos fragmentos y también sobre nosotros, que miramos de forma dislocada realidades fragmentadas.

Bajo estas premisas, es preciso hacer referencia a la digitalización. Los significados de estas fotografías, su recorrido biográfico, mutan de nuevo al encontrarse digitalizadas. Esto conduce a un nuevo contexto en el que tiene lugar nuevas variaciones en cuanto a

tiempo y espacio, las posiciones de quién las observa, las reacciones e interacciones se complejizan a medida que se amplían las vías de circulación (Ardévol, 1998). Analizar cómo estos significados mutan enlaza de nuevo con el concepto de biografía. En las diversas interpretaciones, singularizaciones, clasificación o reclasificación de una imagen intervienen múltiples agencias que interactúan con la oralidad, la experiencia emocional y sensorial de la fotografía. Todo este complejo abanico de lecturas, en donde confluyen Antropología y Fotografía no tendría lugar si la foto, no tuviese su propia agencia y materialidad (Morton, 2018: 5).

3.2. Producción de lo etnográfico y el objeto

A lo largo de sus propios recorridos históricos, Antropología y Fotografía han estado unidas en su participación en múltiples procesos coloniales. La técnica fotográfica sirvió para legitimar discursos de “verdad” y “autenticidad”, para reforzar la autoridad etnográfica y el “yo estuve aquí” que posteriormente sería ampliamente criticado (Clifford y Marcus, 1986). Pero para legitimar estos discursos sobre realidades etnográficas fue necesario producir lo etnográfico, o más bien, diseñar lo que se debe considerar una imagen etnográfica. En este sentido, la mirada etnográfica se diseña en base a una serie de convenciones e invenciones (Triana, 2017). Para ello, y en relación directa con el origen del presente trabajo, el objeto toma un papel protagonista en la producción de lo etnográfico.

Los objetos configuran y definen, porque son el nexo entre nosotros, los sujetos, y el mundo. Los valores, creencias o sistemas de memoria se amarran a artefactos materiales. Es por eso que en la producción de lo etnográfico los objetos, los que constituyen la “otredad” son el nexo entre nosotros y su mundo. Los objetos que aparecen en las fotografías etnográficas de los siglos XIX y XX son los que nos podemos encontrar en las colecciones etnográficas y museos. Es importante que en las fotografías aparezcan sujetos manipulando objetos que presumiblemente pertenezcan al Otro, aunque en el momento y el lugar en los cuales se ha tomado la fotografía ese objeto no tenga una funcionalidad expresa (Giordano, 2009). Prima la inclusión de atributos que se identifican de forma clara como artefactos no occidentales que separan y fragmentan para convertir a un sujeto en un espacio y tiempo diferentes; el paso de sujeto a objeto de representación (Alvarado y Mason, 2001). En las fotografías seleccionadas hay toda una serie de objetos que también están presentes en la colección

del Världskulturmuseet. Analizar la manera en la que estos objetos son manipulados, que en el caso de las fotografías del pueblo gunadule, tiene particularidades muy concretas como veremos, es fundamental para hacer una relectura de las imágenes y comprender cómo es el proceso de producción de lo etnográfico en este caso de estudio.

3.3. La fragmentación

Este proceso de transformación del sujeto en objeto de representación, de registro de la diferencia, se constituye en una fragmentación de la identidad, una fractura del cuerpo de los sujetos representados. El objeto es la herramienta para llevar a cabo una categorización, una clasificación. La necesidad acuciante de categorización se reproduce en la Antropología como disciplina, dependiente de la influencia clasificatoria de las Ciencias Naturales y del Positivismo del s. XIX. Pero este proceso por el que se justificaba y se estructuraba científicamente la diversidad cultural y racial del sujeto colonial, también es, en última instancia un proceso de fragmentación. Clasificar, dividir, medir, recolocar, son acciones que fracturan y que separan, y separar no es más que registrar diferencias. Las fotografías sirvieron para registrar y justificar estas diferencias y este proceso de fragmentación, ayudó a la jerarquización entre pueblos y culturas y a la consolidación de las dicotomías clásicas en Antropología.

Pero esta fragmentación no tiene lugar exclusivamente en el momento del registro fotográfico, ni en ella actúan solamente quién apunta con el objetivo. En cualquier fotografía hay un tipo de sesgo o proyección personal, sin embargo, en el caso de las fotografías etnográficas que conforman las colecciones y museos, la fragmentación es múltiple si tenemos en cuenta cómo ese material se clasifica y se reubica una vez llega al archivo. La obsesión por la etiqueta, la precisión de la ubicación geográfica o el valor otorgado son criterios clasificatorios que construyen un contexto también dentro de las culturas huéspedes además de en sus culturas de origen. Las fotografías, al igual que ocurre con el resto de objetos etnográficos, se insertan en un nuevo sistema de valores (Mason, 2014: 173) en el caso que nos concierne, un sistema de valores europeo. Los actores sociales occidentales que clasifican y fragmentan son agentes sociales, intencionados y que no reproducen la cultura a ciegas, mientras que la agencia social de los sujetos fotografiados se anula, no pudiendo controlar la reproducción de la su cultura lejos de sus territorios. La estética etnográfica responde a un conjunto de valores y en ella tiene gran peso las significaciones y funciones que les asignan los grupos que

las producen, pues “la fotografía más insignificante expresa, además de las intenciones explícitas de quien la ha hecho, el sistema de los esquemas de percepción, de pensamiento y de apreciación común en todo un grupo (Bourdieu, 2003: 44). En reconstruir los cachos, deshacer los fragmentos, contextualizar los choques, esta vez por parte de los sujetos representados, está el camino para avanzar hacia nuevas lecturas y, para ello, es esencial la localización del estereotipo.

3.4. El estereotipo y la exotización

El estereotipo social es una representación social basada en la generalización sobre personas o grupos, que pertenece al imaginario colectivo y que se presenta como una realidad objetiva, es decir, simplifican, naturalizan y fijan la diferencia. Los estereotipos operan en función de imaginarios y generalizaciones (pre)existentes y usualmente exageran ciertos elementos a la vez que omiten otros (Burke, 2005: 159). Tras la fragmentación de la realidad etnográfica que se produce en el proceso clasificatorio, es necesario no sólo reconstruir una nueva, sino también asentarla en el imaginario colectivo para que no haya cuestionamiento acerca de su objetividad.

El uso de los objetos en la producción de lo etnográfico y la fragmentación de la realidad etnográfica funcionan como un engranaje, que gira y que se acopla perfectamente en el estereotipo, configurando los inventarios visuales.

Los estereotipos frecuentes en las fotografías de comunidades indígenas suelen referir a un estadio inferior al margen de la historia y de la civilización, al primitivismo, a la equiparación directa del indígena con la naturaleza reduciendo realidades culturales complejas a realidades simples, arcaicas y prístinas (Moreira, 2021). Las prácticas institucionales han ido fijando etiquetas únicas para las fotografías, que a lo largo de sus biografías han acumulado significados plurales (Sassoon, 2004: 60). La imagen produce una objetivación de un sujeto y la fotografía que entra en las instituciones comienza otra parte de su vida en la que se acumulan valores y significaciones (Sassoon, 2004) y éstas se fijan por medio del estereotipo. Con el tiempo, la presentación de los pueblos indígenas fue quedando relegada a la mirada occidental. Es así como la fotogrametría antropométrica formó parte en la construcción del concepto de raza (Maxwell, 2013), fijando la diferencia entre sujeto y objeto. Es por esta misma razón, por la unión entre fotografía y colonialismo, por la que, en nuestro imaginario colectivo, un indígena es

alguien que está desnudo y conectado con la naturaleza, alguien con más parte animal que humana, alguien de otro tiempo y de otra raza, o, en definitiva, algo que es exótico. La exotización es una expropiación de los artefactos culturales y conceptos; el “exótico” oriental de Marco Polo, el “buen salvaje” de Rousseau o la romantización de “los mares del sur de Gaugin” son algunos famosos ejemplos de estas expropiaciones (Hawthorne, 1989: 624). La exotización de las culturas no occidentales ha estado presente y continúa vigente, en los vestigios o nuevas formas de colonialismo como pueden ser las prácticas turísticas (Campos *et al.*, 2019). Las redes sociales están inundadas de fotografías y *selfies* de turistas y voluntarios europeos rodeados de menores racializados. Es común que las comunidades indígenas, se apropien y beneficien económicamente de esta exotización, de los estereotipos, actuando y creando una performance sobre ser “Otros”, los otros que se encuentran en nuestros imaginarios colectivos, todos ellos: los orientales, los salvajes buenos y los de los mares del sur.

3.5. El retorno.

El concepto de retorno se define aquí como un reajuste de estos procesos de poder (agencia, fragmentación, estereotipo y exotización) y los derechos culturales. La lectura de las fotografías etnográficas debe realizarse desde la consideración de las mismas como zonas de contacto cultural, y de este modo, incluir otras miradas y desarrollar una conexión efectiva. El retorno se deriva en este caso de la acción de provocar un encuentro reflexivo (de Lorenzo, 2013). De esta manera se reconocen las relaciones de poder coloniales en la colección original pero también las historias de las posteriores codificaciones de las fotografías (Edwards, 2015: 245). El uso de las fotografías como conductos para el estudio de los efectos de retorno, ha tambaleado la autoridad preestablecida y ha permitido encuentros críticos, reflexivos y colaborativos entre culturas, además de dar un paso en la exploración de la materialidad y de lo sensorial más allá de lo visual (Triana, 2017; Troya, 2012; Lydon, 2012).

En el caso del archivo fotográfico del pueblo gunadule localizado en Gotemburgo, este encuentro reflexivo y estos nuevos discursos pueden tener una gran cabida y un gran potencial a la hora de trabajar en futuros proyectos. Un mejor acceso a la colección digital y sobre todo, una mejor traducción de la información disponible, son condiciones claves para poder desarrollar políticas de retorno de las colecciones etnográficas. De

este modo, el retorno, la conexión efectiva, empieza por recuperar el poder de nombrar. El problema de la nominación tiene una gran presencia en las colecciones etnográficas, puesto que, en la clasificación tanto dentro del archivo como de los objetos, se da nombre a lo que no se conoce o, simplemente no se nombra (Reyes, 2020: 20). El primer paso está en facilitar la capacidad de devolver el nombre a objetos, personas, animales, plantas o lugares que aparecen en las fotografías.

4. MATERIALES Y MÉTODO.

4.1. Enfoque metodológico y revisión de la colección del Världskulturmuseet.

Se han seguido los siguientes pasos metodológicos a la hora de configurar la muestra fotográfica escogida para realizar el análisis y revisión sistemática de las mismas:

- 1) **Formación y criterios de selección de la muestra:** La muestra se compone de 310 fotografías sobre el pueblo gunadule localizadas en el Archivo del Världskulturmuseet, con autoría de las siete figuras anteriormente esbozada y que abarcan un período que va desde el año 1927 con la expedición dirigida por Erland Nordenskiöld hasta los años 70 con las donaciones al museo de las fotografías de Mónica Zak (Tabla 1). En el caso concreto de las fotografías seleccionadas, el análisis de las mismas se ha hecho a través de la colección digitalizada del sistema Carlotta ([Carlotta - Översikt \(smvk.se\)](#)). Carlotta es un sistema de información que actualmente es propiedad de los Museos Nacionales de la Cultura Mundial, que incluyen el Museo Etnográfico (Etnografiska museet), el Museo de la Cultura Mundial (Världskulturmuseet), el Museo de Asia Oriental (Östasiatiska museet) y el Museo Mediterráneo (Medelhavsmuseet). Otros museos que utilizan a Carlotta son el Museo de la Ciudad de Gotemburgo, los Museos de Helsingborg, Kulturen i Lund, los Museos de Malmö, Vänermuseum en Lidköping, el Museo de Norrbotten, Ájtte y el Museo de Rörstrand. Las fotografías se encuentran digitalizadas en buena calidad y la estructura del sistema Carlotta ha permitido trabajar con varios registros, de manera que se han podido utilizar registros de colecciones, registros de objetos, de fotos, de exposiciones y registros personales. De esta manera se han relacionado diferentes entradas de los registros, vinculando por ejemplo los autores y autoras de las imágenes, con las expediciones, objetos, sujetos

representados y la propia historia de las colecciones. Las identificaciones referidas a la adscripción étnica, de las personas retratadas, así como de los lugares y demás información ha sido cotejada con los datos de archivo publicados también en Carlotta. Los datos sobre el pueblo gunadule, nombres y biografías de los fotógrafos, fechas, situaciones y contextos se obtuvieron de igual modo de los datos disponibles en Carlotta además de publicaciones específicas publicadas (Mauri, 2020; Howe, 1997; Chapin, 1970); Howe y Sherzer, 1975; Chapin, 1970; Wassén, 1949; Nordenskiöld, 1929). Toda la información disponible en el sistema Carlotta se ha traducido del sueco original y se han mantenido los números de inventario originales del archivo para cada fotografía.

<i>Autorías</i>	<i>Año</i>	<i>Recuento de fotos</i>
<i>Erland Nordenskiöld</i>	1927	57
<i>Sigvald Linné</i>	1927	41
<i>Henry Wassén</i>	1935/1947	52
<i>Fred Mckim</i>	1935/1936	22
<i>Rubén Pérez Kantule</i>	1931/1932	94
<i>Olimpia Silos</i>	1931/1932	2
<i>Monica Zak</i>	1969	42

Tabla 1. Número total de fotografías seleccionadas atendiendo a su autoría y al año en el que fueron tomadas que componen la muestra de análisis. Todas ellas clasificadas en el sistema Carlotta con adscripción a la etnia gunadule.

Las fotografías digitalizadas disponibles de las expediciones principalmente de Erland Nordenskiöld y Henry Wassén, son más de las que se han recogido en esta muestra. Aunque la metodología empleada en este trabajo puede aplicarse a la totalidad de las fotografías, ahondando en un corpus fotográfico que abarca una mayor extensión del área istmo-colombiana y a otros grupos indígenas del territorio panameño y colombiano. Sin embargo, se ha optado por reducir la muestra no sólo para adaptarla al presente trabajo, sino también para facilitar el diálogo futuro y el trabajo conjunto con las comunidades gunadule y poder aplicar lo recogido aquí desde una reflexividad efectiva.

2) **Diseño de la base de datos:** El tamaño de la muestra seleccionada no es excesivo, por lo que el diseño de la base de datos se ha elaborado a partir de un sólo campo de entrada a nivel de fotografías que se ha construido de forma relacional. Las variables específicas se han clasificado en las siguientes:

-**Número de inventario** (respetando el número de inventario del archivo). En el caso de localizadores que refieren a una serie de fotografías con el mismo número, también se han mantenido, pero contabilizándolas individualmente.

- **Nombre del autor/a de la fotografía.** En total, cómo se ha mencionado hay siete figuras a las que corresponden las fotografías de la muestra.

-**Fecha en la que se tomó la foto.** En la mayor parte de las fotografías se registra el año en el que se tomó, aunque en ocasiones se registra el día y el mes. También aparecen en los datos de archivo las fechas de incorporación al archivo, pero en este caso, sólo se han considerado las relativas al momento en el que se tomaron las fotos.

-**Lugar.** Se han recogido tres variables específicas espaciales (país, región y lugar). En algunos casos se menciona el lugar concreto, aldea o localidad por ejemplo en el que se tomaron las fotografías, mientras que en otros casos sólo se concreta la región. En cualquier caso, todas ellas aparecen adscritas a la etnia *gunadule*.

-**Tipos y motivos.** En cuanto a los tipos, se han especificado tres categorías: *paisaje, escena, retrato*. Dentro de la categoría de paisaje se han incluido aquellas fotos en las que no aparecen individuos, a su vez distinguiendo entre espacios “naturales” (playa, bosque, río o vegetación) y vistas de pueblos, cultivos y viviendas; mientras que en la categoría de escena se incluyen un mayor número de criterios de clasificación que se han intentado estandarizar. De nuevo se distingue teniendo en cuenta los espacios: espacios naturales como río, bosque o playa, escenas de navegación, pesca, intercambios comerciales, espacios cotidianos (domésticos, por ejemplo), escenas situadas en la escuela o en el Congreso y por último escenas de danza o escenas rituales; finalmente, en la categoría de retrato se ha distinguido entre retratos individuales, de pareja o grupales.

-**Objetos.** Se han estandarizado algunos de los principales objetos, como cayucos y remos, objetos domésticos (cestería, cerámica, husos, hamacas, etc.),

esculturas (*nudsuganas*), vestimentas tradicionales como la *mola*, adornos corporales, elementos distintivos de la vestimenta masculina como los sombreros, elementos propios y objetos atribuidos a la cultura occidental o instrumentos musicales. En algunos casos se han incluido lugares que se equiparan objetos, como puede ser el caso de las prensas de caña azúcar, situadas en lugares concretos.

-Acciones. En el caso de las acciones se ha seguido una estandarización menos rígida, en la que se han recogidos acciones como: posar, pescar, tejer, tocar instrumentos, hilar, producción de cerámica, cestería u otros objetos, o talla de madera, navegar y otro tipo de acciones específicas.

-Individuos. Las variables para individuos se han concretado en número, a excepción de cuando aparecen una gran cantidad en escena, que no se ha especificado el número exacto, el género de cada individuo (masculino, femenino o infantil) y la edad (Adulto, Joven o infantil). El uso del término infantil se debe a que, en ocasiones, el individuo es demasiado pequeño para identificar atributos, como adornos corporales o vestimenta, propios del género masculino o femenino dentro de las categorías *gunadule*. En los casos en los que sí se identifican de forma clara dichos atributos se ha concretado a mayores el género siempre que se ha podido.

-Nombre de los individuos representados: En las fotografías en las que se menciona la identidad de los sujetos representados se ha recogido el nombre, mientras que el resto se han determinado como figuras anónimas.

4.2. Fases de estudio y tratamiento estadístico de la muestra

En este apartado tratamos por separado el último de los pasos metodológicos desarrollados para el tratamiento de las fotografías:

- 3) Análisis de datos:** En cuanto al análisis de datos, se ha focalizado en aspectos relacionados con los aspectos demográficos (cuantificación de individuos fotografiados por edad y género), análisis cualitativos y cuantitativos de los patrones de cultural material en el registro fotográfico contextualizando espacios y situaciones y finalmente, en la comparativa de estos patrones con la bibliografía etno-histórica específica y con la información disponible sobre los

objetos que aparecen en las fotografías y que al mismo tiempo se encuentran en la colección del Världskulturmuseet. El análisis de las fotografías se ha encuadrado siempre desde el enfoque de la contextualización, acudiendo a la información sobre los autores y autoras de las fotografías, las personas fotografiadas cuando es posible y la cultura material del pueblo gunadule. Además del contexto en donde se realizaron (espacios domésticos, posados, situaciones rituales) y atender a variables como la manipulación de objetos y la realización de actividades por individuos atendiendo a la edad y género. El análisis de datos se estructura en torno a el seguimiento de las vinculaciones entre visualidad y alteridad, con el fin de definir la existencia de estereotipos y profundizar en la contextualización.



Fig.2 Imagen 004416. Fotografía tomada por Sigvald Linné en la expedición de 1927 en Puturgandi (Ustupu). La mujer lleva la mola, nariguera y orejeras. El pelo está rapado, lo que indica que es una mujer adulta que ya ha pasado por la ceremonia de la pubertad.

GÖTEBORGS MUSEUM, ETN. AVD.: Bildarkivet.		Kat. nr. 4416.
LOKAL	Puturgandi (Ustupu), San Blas, Panamá.	
STAM	Kuna	MOTIV ^{ci} Medicin-
kvinnna (kvinnlig nele). Hon har utom näsring även stora örhängen av guld.		
Foto tagna av:	Sigvald Linné	Dato exp. 1927.
Erh.:	gn. dito	Dato 1928.
Nr. Neg.	1122.	; Sciopt.
Publ.		Kliché

Fig.3 Texto de catálogo 004416. La información que da es la siguiente "Tribu: Kuna kvinnna (Mujer nele). Además de su anillo en la nariz, también tiene grandes pendientes de oro."

En el caso de estos dos ejemplos se han clasificado como retratos. En el primero (Fig. 2), se ha contabilizado un individuo femenino adulto, elementos de vestimenta tradicional como la *mola*, la nariguera y las orejeras de oro. La asignación a la edad

adulta viene por el pelo corto, que marca después de la ceremonia corte de pelo (*innasuid*) en su paso de pubertad. El nombre de la mujer no se menciona, pero si se deja constancia de que es curandera.

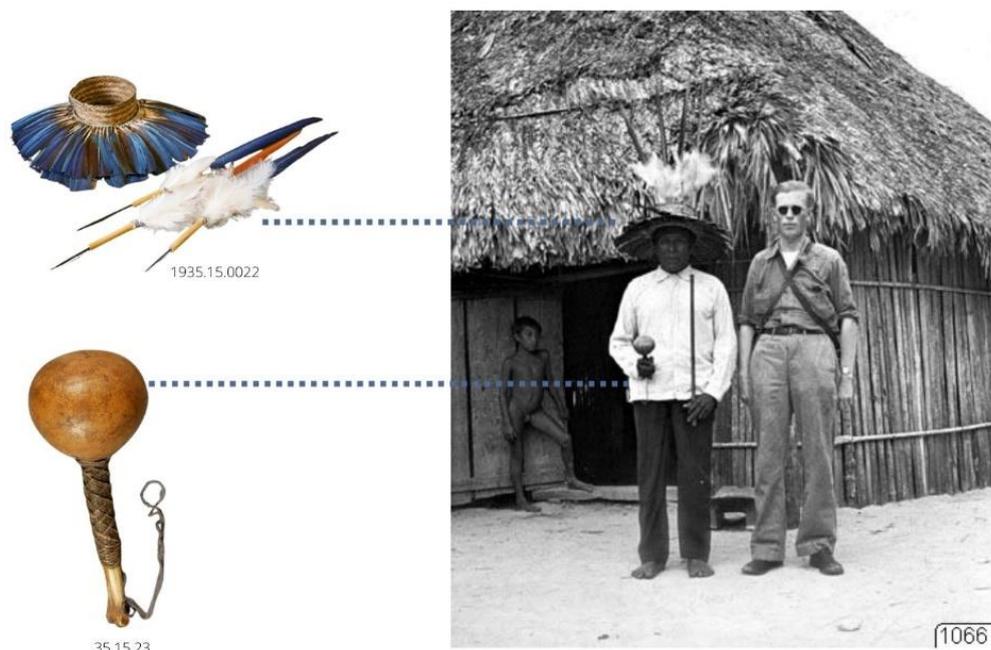


Fig. 4 Imagen elaborada a partir de la fotografía 013049. Fue tomada por Rubén Pérez Kantule en el año 1935 en Isla Tigre. En la foto aparecen el primer jefe Iguakindipilele y Henry Wassén, al fondo un niño en la puerta. El primer jefe lleva un sombrero ceremonial (*Kandaulkankurgin*) y sostiene dos instrumentos musicales, la maraca (*nasi*) y la flauta de bambú (*gammu*), que forman parte de la colección etnográfica del Världskulturmuseet.

Mientras que el la Fig. 4, la fotografía también se ha clasificado como retrato, de pareja, aunque aparece un individuo infantil en segundo plano que no está posando. En este si aparece recogida la identidad de ambas figuras centrales; el jefe Iguakindipilele² y Henry Wassén posan de frente mientras que el primer jefe sostiene elementos ceremoniales como el sombrero de plumas (*Kandaulkankurgin*) y la maraca (*nasi*) y la flauta de bambú (*gammu*). Estos tres objetos están localizados en la colección etnográfica del Världskulturmuseet. En el caso específico del instrumento *nasi*, tiene un mango de hueso de ciervo. La información de registro aportada por Henry Wassén

² A pesar de que actualmente las consonantes k y t ya no aparecen en los diccionarios de la lengua dulegaya, las notas e información en archivo de la colección se hicieron cuando no se había hecho la unificación de la escritura (Wagua y Green, 2004). Cuando sea posible, se respetará la escritura actual dule, contrastando y verificando la escritura actual, sin embargo se ha decidido mantener algunos de los nombres tal y cómo se han recogido (con K y t) con el motivo de no realizar malas transcripciones por cuenta propia.

destaca la importancia de que el mango sea de hueso de ciervo y no de madera, ya que sólo estos se utilizan para ciertas ceremonias, también relacionadas con las ceremonias de la pubertad (Holmer y Wassén, 1963: 81). Este hecho da pie a analizar la fotografía en base a los actos de representación, retomando la construcción de lo etnográfico, puesto que el momento de la fotografía, mientras posan, no es el contexto en el que los objetos serían empleados. La aparición de objetos descontextualizado nos hace preguntarnos cómo fue el proceso por el cual se llevó la fotografía: ¿Se pidió específicamente al jefe que sujetara los objetos ceremoniales? ¿Se llevó a cabo porque había tenido lugar o iba a llevarse a cabo una ceremonia de pubertad? Otras preguntas posibles son las que referirían a la reacción o disposición del jefe a tomarse la fotografía o si qué tipo de intercambio tendría lugar para obtener su aprobación.



Fig. 5 Imagen 1088D. Foto tomada por Henry Wassén en Porvernir, en el año 1947. Mujer y dos niñas en cayuco.



Fig. 6 Imagen 1067D. Foto tomada por Henry Wassén en Cupetí, en el año 1947. Familia gunadule navegando.

Estos dos ejemplos (Fig. 5 y 6), se han clasificado como escenas de navegación. En la primera se han contabilizado 3 individuos, una mujer adulta y dos infantiles que se han especificado como niñas porque se aprecia que van vestidas con la *mola*. La mujer adulta sujeta el remo. En el segundo caso se han identificado 6 individuos; un hombre y una mujer adultos y 4 infantiles, que se han acotado, por la vestimenta, como dos niños y dos niñas. La mujer sujeta uno de los remos y el otro hombre adulto, parece estar también remando. Como objetos se han señalado la vestimenta tradicional femenina (velo y *mola*) y el sombrero, común en la vestimenta masculina. Por último, los remos y

el cayuco. Este tipo de datos nos permiten hacer análisis cuantitativos en referencia a las acciones realizadas por géneros y edades en la muestra fotográfica y esbozar una comparativa entre motivos y tipos de las fotografías hechas por los diferentes autores y autoras en diferentes momentos.

Estos procedimientos se han llevado a cabo con todas las fotografías seleccionadas en la muestra. La metodología empleada es aplicable, como se ha especificado, al resto de las fotografías de la colección, sin embargo, reducir la muestra supone un trabajo meticuloso a la hora de trabajar con las fotografías y con las posibilidades de las mismas en el diálogo con el pueblo gunadule.

5. RESULTADOS

El tratamiento que se ha hecho de las 310 fotografías y los correspondientes resultados están condicionados por la atención a los procesos de formación de la muestra escogida, en los que se han primado los siguientes:

- 1) La manipulación de objetos, así como las acciones, recreadas o no intencionalmente para la fotografía y las diferencias entre género.
- 2) Tratamiento de la identidad o de elementos identitarios en la muestra seleccionada. Incluyendo también el tratamiento la vestimenta, la desnudez o ciertos aspectos que tienen que ver con el caso particular del pueblo gunadule como puede ser su lucha política y la consolidación de su autonomía.
- 3) Posibles diferencias de los contextos y autorías de las fotografías como primer paso para un futuro análisis en profundidad de la mirada colonial en las fotografías.

No se han tenido en cuenta procesos y aspectos referidos a la formación y localización de las fotografías en archivo, haciéndose énfasis como se ha mencionado en análisis cualitativos y cuantitativos de la muestra.

De igual modo, cómo todo el trabajo se ha articulado en base a la mirada externa, a los procesos de construcción de la “otredad”, los resultados se expondrán en relación con la autoría de las fotografías.

5.1. Análisis de procedencia y año

Es necesario tener en cuenta el lugar en el que se han tomado las fotografías seleccionadas por los diferentes fotógrafos y fotógrafas. Los lugares, escenarios de las fotografías, que se repiten en los diferentes momentos, tienen importancia a la hora de analizar los posibles cambios contextualizados en el espacio. Así mismo también enmarcan la representación y la evolución de las miradas a lo largo del tiempo.

En la Fig. 7 se recogen los lugares con mayor presencia en la muestra. Los siguientes lugares, con mucho menor peso, son: **Ailigandi** (1 de Erland Nordenskiöld y 2 de Monica Zak), **Anachukuna** (1 de Erlan Nordenskiöld y 1 de Sivald Linné), **Isla de Molinuntup** (1 de Henry Wassén), **Airgandi** (6 de Rubén Pérez Kantule), **Niatup** (6 de Rubén Pérez Kantule), **Tupwala** (1 de Fred Mckim), **Manchucun** (1 Monica Zak), **Kangandi** (2 de Monica Zak), **Ticantiqui** (1 de Monica Zak), **Nalunega** (1 de Monica Zak), **Río Bayano** (4 de Fred Mckim), **Ticutu** (1 de Fred Mckim) y **Río Iberti** (2 de Fred Mckim).

	Erland Nordenskiöld	Sigvald Linné	Henry Wassén	Fred Mckim	Rubén Pérez Kantule	Olimpia Silos	Monica Zak
Panamá							
San Blas	5	28	3	3	48	-	25
Puturgandi, Ustupu	17	3	-	3	-	-	-
Cueptí	14	2	6	1	-	-	-
Tupile	1	3	-	-	9	-	1
Narganá	-	-	19	4	18	2	1
Isla Pinos	1	2	-	-	6	-	8
Kaynora	5	1	-	-	-	-	-
Isla Tigre	-	-	8	1	1	-	-
Porvenir	-	-	2	-	-	-	-
Colón	2	1	-	-	-	-	-
Ciudad de Panamá	1	-	1	-	-	-	-
Colombia							
(Antioquia)							
Río Caimán Nuevo	-	-	-	-	-	-	-
Río Caimanes	10	-	12	-	-	-	-

Fig. 7 Principales lugares que se repiten en las fotografías seleccionadas atendiendo a los autores y autoras de las mismas.

San Blas, referido de forma general a la costa del actual territorio de Guayana, es la región que concentra un mayor número de fotografías. Dentro de esta procedencia, San Blas hace referencia únicamente a la región ya que no se especifica el lugar concreto en dónde se han tomado las fotografías. Sería necesaria una revisión de las colecciones *in situ* para comprobar si en alguna ficha o nota aparece el nombre del lugar concreto. Tanto las fotografías atribuidas a Erland Nordenskiöld como las atribuidas a Henry Wassén son las que presentan una mayor variabilidad en cuanto a lugares y, de igual modo, se incluyen aquellas que han sido tomadas en Colombia, en las comunidades localizadas en Río Caimanes y Río Caimán Nuevo. La explicación a esto tiene que ver con el recorrido hecho por Erland Nordenskiöld en el año 1927 en su último viaje, así como la expedición de Henry Wassén en el año 1947. En el conjunto seleccionado, no hay ninguna fotografía atribuida a Sigvald Linné en la zona de Antioquia, sin embargo, cabe destacar que es probable que algunas de ellas fueran realizadas por el mismo, puesto que acompañó a Erland Nordenskiöld en ese viaje (Fig. 8).



Fig. 8 Mapa de la expedición sueca a Colombia y Panamá, última de Erland Nordenskiöld en el año 1927. Mapa localizado en el archivo del Världskulturmuseet.

De igual modo, Rubén Pérez Kantule no aparece como autor en ninguna de las fotos tomadas en Río Bayano por Fred Mckim, aunque sea probable que pudiese haber estado tras la lente, puesto que acompaña a Fred a este viaje y aparece al menos en una de las fotografías.

La mayor cantidad de fotos con mención específica al lugar, han sido tomadas en Ustupu, por Erland Nordenskiöld, lugar en donde conoció a Rubén Pérez Kantule; seguido de Narganá, por Henry Wassén y Rubén Pérez Kantule. Cueptí es también uno de los lugares con mayor cantidad fotografías, también en general en la colección del museo. Finalmente, Isla Pinos es uno de los lugares con más mención en las fotografías tomadas por Monica Zak, que sólo se quedó durante sus viajes en la zona de costera de Gunayala.

Vemos como las comunidades gunadule de Río Caimanes y Río Caimán Nuevo, así como las de Río Bayano tienen una menor representación. Las comunidades asentadas en el territorio colombiano o más próximas a la frontera, no tienen la misma presencia en la muestra fotográfica que las de aquellas situadas en la costa de la actual comarca de Gunayala. Si bien es cierto, que las comunidades gunadule asentadas tanto en Antioquia (Resguardo Caimán Nuevo) como en el golfo de Urabá (Resguardo Arquía) tienen una representación de tan sólo un 0,2% en la actualidad (Pereiro *et al.* 2012), la escasa representación en la muestra nos remite a que ya en el año 1927, la población gunadule de esta región era residual en comparación la población asentada en la costa caribe panameña. Esto también repercute en la elaboración de un imaginario indígena del pueblo gunadule identificado con el mar, la pesca y la insularidad, que todavía persiste hoy en día y que al mismo tiempo se relaciona con la creación de la identidad del pueblo propio gunadule y la definición de sus territorios, justo después de un momento tan importante de su historia como lo fue la revolución de 1925. Esta diferenciación entre las comunidades del interior y las comunidades costeras se refleja en los motivos y acciones retratados en las fotografías (Fig. 9, 10 y 11) y en actividades específicas sobre a las que se dirige el objetivo de la cámara.

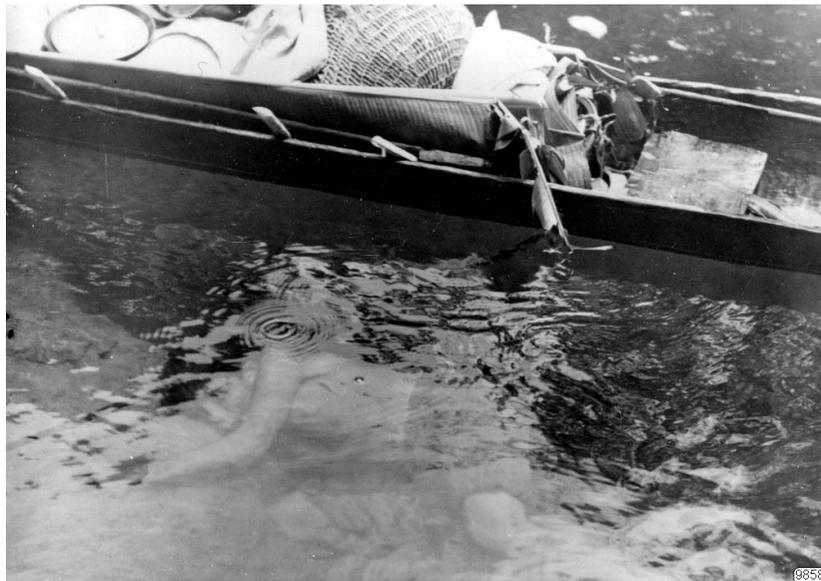


Fig. 9 Imagen 009858. Foto tomada por Fred Mckim en Río Bayano. En la foto aparece un joven gunadule llamado Ernesto de Pyria sumergido en el río pescando un tipo de pescado que se llama "argui". En la ficha que acompaña en la fotografía con la descripción también se menciona que era la primera vez que Rubén Pérez Kantule veía este tipo de técnica de pesca.



Fig. 10 Imagen 004505. Indígenas cargando cayuco para ponerlo en el río. Fotografía atribuida a Erland Nordenskiöld en 1927 en Río Caimanes.



Fig. 11 Imagen 011299. Cayuco de tipo fluvial en Río Caimán Nuevo. Fotografía atribuida a Henry Wassén en el año 1947.

En el caso de la Fig. 9, se retrata el momento justo en el que un joven está sumergido pescando, una técnica que Rubén Pérez Kantule no había visto nunca antes. Tanto en el

caso de esta fotografía como en las de las Fig. 10 y 11, nos encontramos con un retrato diferencial entre las poblaciones gunadule insulares y costeras y las poblaciones del interior, hacia territorio colombiano. Destaca, tanto en el caso de la expedición de 1927 como la de 1947, una mirada hacia aspectos relacionados con el río, el bosque y la vegetación, aunque en el caso de las fotografías de Erland Nordeskiöld hay una mayor cantidad de retratos, 6 de las 10 fotografías en total tomadas en Río Caimanes y principalmente de mujeres, frente a un sólo retrato tomado por Henry Wassén en Río Caimán Nuevo 10 años más tarde.

Otro tipo de comparativa de interés podría llevarse a cabo entre lugares concretos como es el caso particular de Narganá o Yantup. El caso concreto de Narganá refleja el mayor contacto comercial de algunos lugares frente al menor contacto en otras aldeas más pequeñas. Así, en Narganá se tomaron fotos que retratan escenas comerciales (Fig. 12 y 13). Así mismo, una importante presencia de elementos a o escenas de asimilación de influencias culturales occidentales (Fig. 14 y 15).

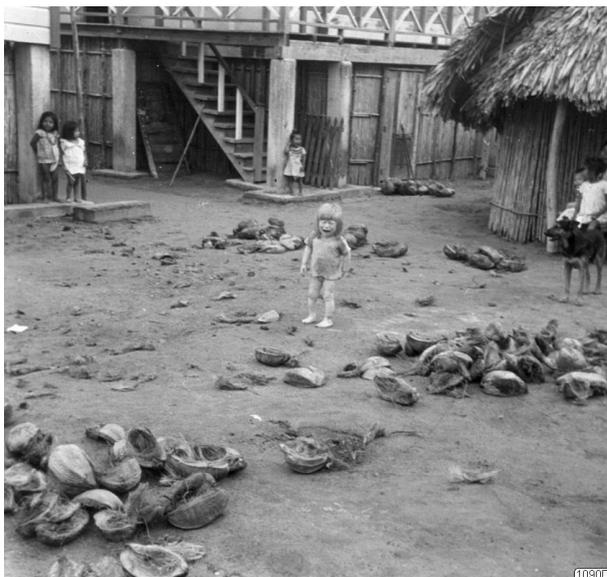


Fig. 12 Imagen 1090D. Restos de cáscaras sobrantes de la jornada de venta de cocos de la asociación de mujeres. Fotografía atribuida a Henry Wassén, 1947.



Fig.13 Imagen 1091D Barco de un comprador recibe un cargamento de cocos en Narganá a través de la asociación de mujeres que opera allí. Fotografía atribuida a Henry Wassén, 1947.



Fig. 14 Imagen 004583. Familia gunadule fotografiada por Rubén Pérez Kantule en Narganá en el día 12/07/1932. Todos los individuos retratados en la fotografía llevan una vestimenta occidental. Las dos niñas pequeñas sostienen cada una dos muñecas.



Fig. 15 Imagen 004582. Ceremonia de Navidad. Foto tomada por Rubén Pérez Kantule en Narganá el día 25/12/1931. En el centro aparece su segunda esposa, Olimpia Silos.

Cabe destacar que, en estas ambas imágenes, los individuos retratados aparecen descalzos, a excepción de la niña en el lado derecho (Fig. 14). Esto también nos lleva a cuestionarnos el porqué de que sólo ella lleve calzado y no el resto, del control del retrato por parte del fotógrafo y sobre la posibilidad de que se hayan vestido

expresamente así para la foto. Vemos como el lugar es un factor que condiciona las representaciones de las comunidades. Narganá, que pasó a llamarse San José por los misioneros jesuitas a principios del siglo XX, tuvo una importante presencia de la Misión Jesuíta Karibe, dirigida por el P. Leonardo Gassó, con gran aceptación y acogida, aunque no unánime, por parte de sus habitantes (Howe, 2004; Calvo, 1998). Esto contextualiza la escena del día de Navidad de 1931, puesto que por aquel momento Narganá contaba hasta con su propia iglesia y se situaba como un centro de reunión para miembros de otras comunidades.

Si comparamos la fotografía de la familia guna retratada en Narganá por Rubén Pérez Kantule en julio de 1932 (Fig. 14) con la atribuida también a Henry Wassén en Isla Tigre, en el año 1935 (Fig. 16), vemos una niña en un pequeño corralito, que lleva ya la nariguera y que tiene junto a ella una escultura de madera, *nuchu*, muy probablemente empleado como juguete en este caso (Wassén, 1949; Fortis, 2014). Estas dos imágenes reflejan una visión bastante diferente. Este tipo de diferencias en cuanto al retrato y a la construcción del pueblo gunadule como más o menos occidentalizado, deben contextualizarse dentro del espacio y también del tiempo.

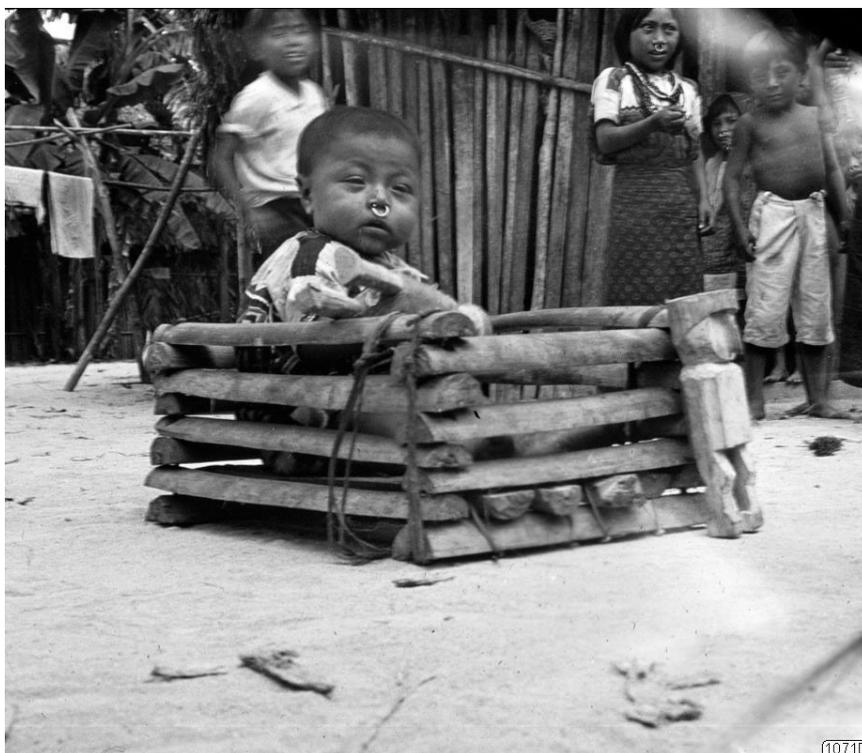


Fig. 16 Imagen 1071D. Niña pequeña con nariguera en un pequeño corralito. Apoyado en el mismo una escultura antropomorfa de madera de tipo *nuchu*. Fotografía atribuida a Henry Wassén tomada en Isla Tigre, en el año 1935.

Las niñas retratadas en Narganá, no llevan narigueras, aun siendo de una edad mayor, tampoco lo hacen las mujeres adultas ni las jóvenes. Esto evidencia una mayor carga de “otredad” según las localizaciones de las diferentes fotografías. Bajo nuestro prisma, la niña pequeña de Isla Tigre sería más indígena que las niñas de Narganá, o al menos, tendría más atributos que se identifican con lo indígena. De igual modo, además de la presencia de una monja que evidencia la presencia de la iglesia, (Fig. 15) vemos que las dos fotografías de Narganá transmiten un orden, una organización, con las personas que aparecen dispuestas en fila, en contraste con el movimiento de las fotos tomadas en Isla Tigre. El orden y la organización aparecen asociados a lo occidental, lo evangelizado (Díaz, 2020), mientras el movimiento, la vegetación, los objetos rituales como la *mola*, o bien la desnudez, refieren a lo salvaje, al estado todavía primitivo (Fig. 17 y 18).

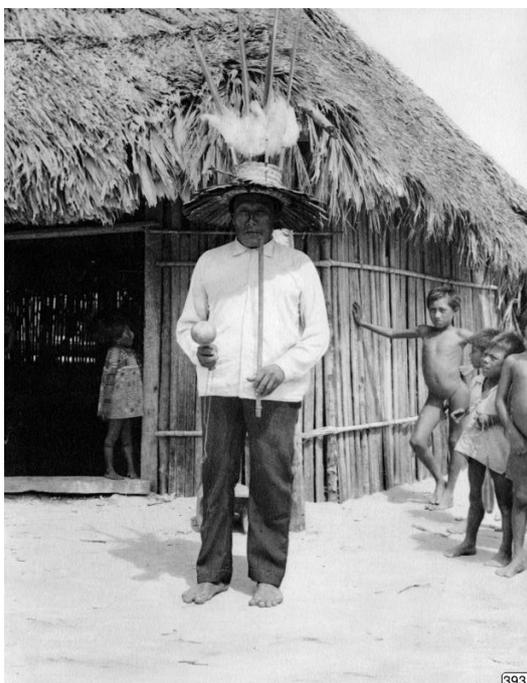


Fig.17 Imagen 000393 Iquakindipilele, el jefe de la aldea, con los atributos de un kantule fuera de su choza en Isla Tigre. Henry Wassén, 1935.



Fig. 18 Imagen 1064D. Niñas fotografiadas con sus hermanas pequeñas en Isla Tigre por Henry Wassén en el año 1935. Todas llevan nariguera.

Las posibilidades que ofrece el análisis de las fotografías atendiendo a lugares, espacios y autorías son muchas. Los diferentes motivos e individuos representados tienen que ver en gran parte con el recorrido de las diferentes expediciones y el tiempo disponible. Las fotografías seleccionadas se concentran en la zona de San Blas, en la zona costera y en archipiélago principalmente, por lo que los motivos y acciones refuerzan la imagen del pueblo gunadule como un pueblo estrechamente ligado al mar, mientras que falta representación de las comunidades guna situadas en el interior. Así mismo, las comunidades de la costa, con mayores contactos comerciales y extranjeros, se sitúan más próximas al imaginario de lo civilizado que las de interior y más aisladas. Así el ejemplo de la Fig. 9, en la que un joven pesca sin arpón, esperando a agarrar el pescado sumergido en el río podría identificarse como un estado inferior, una mayor distancia entre el Yo y el Otro, aunque de forma no intencionada.

5.2. Análisis de acciones y objetos

Existen una serie de objetos que se repiten con frecuencia en las fotografías seleccionadas y que construyen y refuerzan la imagen del indígena guna. Junto con la clasificación de acciones representadas en las imágenes se ha elaborado una aproximación a la cultura material más representativa, así como las acciones, atendiendo a los géneros, más retratadas según la mirada de los fotógrafos y fotógrafas (Tabla 2).

	<i>Erland Nordenskiöld</i>	<i>Sigvald Linné</i>	<i>Henry Wassén</i>	<i>Fred Mckim</i>	<i>Rubén Pérez</i>	<i>Olimpia Silos</i>	<i>Monica Zak</i>
<i>Cayuco</i>	19	11	9	8			11
<i>Mola, Adornos corporales</i>	25	13	5	4	1		15
<i>Sombrero</i>	10	6		5	85	1	8
<i>Vestimenta Occidental</i>		1			78	2	17
<i>Cerámica</i>		8	2				
<i>Cestería</i>		2		1			1
<i>Arpón</i>	1	1		2			
<i>Instrumentos Musicales</i>		1	1	5	3		3
<i>Objetos ceremoniales o rituales</i>			4		4		6
<i>Objetos cotidianos (recipientes calabazos, molinos, asientos, telar, huso hamaca)</i>	10	11	10		5		7
<i>Objetos occidentales (Sillas, recipiente de zinc, fonógrafo...)</i>	1		4		2	2	5

Tabla 2 Objetos más representativos presentes en las fotografías seleccionadas. Se ha contabilizado el número total de fotografías de cada autor en el que aparecen los objetos, en base a la presencia o ausencia del objeto, no de recuento por cada fotografía.

Uno de los objetos más representativos en toda la muestra es el cayuco. Cómo se ha mencionado, la mayor parte de las fotografías se han realizado en San Blas. El cayuco es un elemento esencial para transportarse desde las islas hasta tierra firme y al mismo tiempo indispensable para transportar agua dulce hasta el archipiélago. Cabe destacar que, en las fotografías de Rubén Pérez Kantule, el cayuco no aparece, aunque este hecho se debe en gran parte a que la mayoría de estas fotografías escogidas son retratos. El cayuco simboliza la transformación del árbol en objeto y es el principal medio de transporte tanto por río, en el interior como en la costa. Es en sí mismo un medio de comunicación y el mantenimiento del proceso de vaciado del tronco, elección del árbol y su simbología ha llamado la atención desde la antropología y arqueología en muchas regiones y grupos distintos del área istmo-colombiana (Tayler, 1996; Shearn, 2020). Entre las fotografías de las muestras se encuentran cayucos de tipo fluvial (Fig. 10 y 11) pero también, en su mayor parte, cayucos de tipo marítimo y también con velas añadidas, que contrastan con los buques comerciales y los barcos de expedición.



Fig. 19 Imagen 018328. Cayuco con vela. Fotografía tomada por Monica Zak en San Blas (no se especifica el lugar concreto) en el año 1969.

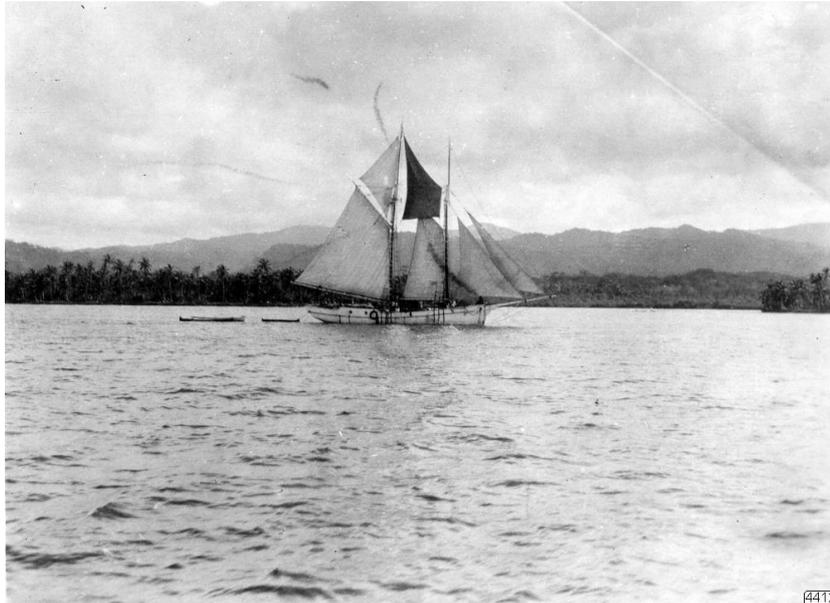


Fig.20 Imagen 004412. Buque comercial frente a la costa de San Blas. Fotografía atribuida a Sivald Linné en el año 1927.



Fig.20 Imagen 004404. Mujer gunadule a bordo del "Olga", el barco de la expedición de 1927 a Colombia y Panamá. Fotografía atribuida a Sigvald Linné en la costa de San Blas.

El cayuco actúa como un elemento identitario, y son varias las fotografías en las que simplemente se retratan los cayucos en la orilla de la playa o en el embarcadero, cargados con calabazos de agua dulce o siendo reutilizados una vez ya no puede seguir usándose para navegación (Fig. 21). Parece que, para todos los autores, a excepción

como se ha dicho de Rubén Pérez Kantule y de Olimpia Silos, el cayuco es un objeto importante, con gran presencia en su día a día y definitorio de la cultura gunadule.

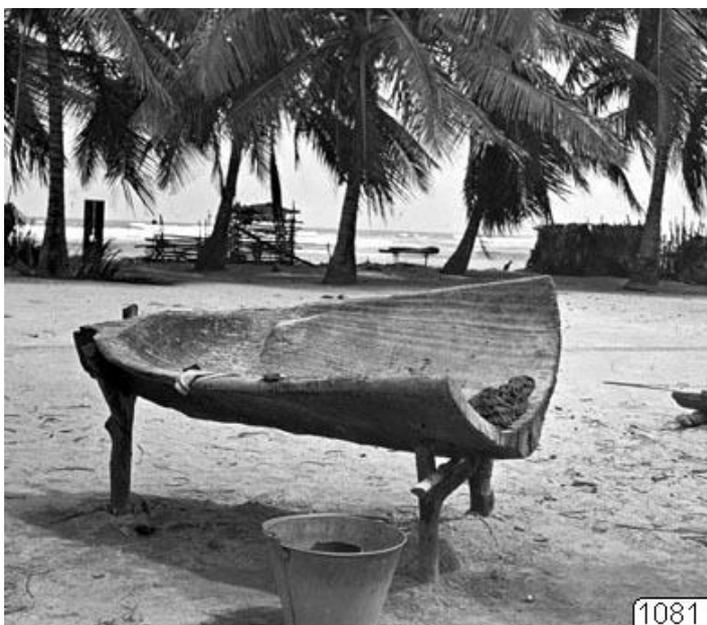


Fig. 21 Imagen 1081. Cayuco reutilizado como lavadero en Isla Tigre. Fotografía de Henry Wassén en el año 1935.

Otro de los elementos casi omnipresente en todas las fotografías en las que aparecen mujeres es la *mola*, la vestimenta tradicional de las mujeres, junto con el sombrero, que de igual modo aparece en casi todas las fotografías en las que aparecen hombres. Aunque estos objetos tienen una relación estrecha con la identidad de género, que se retomará más adelante, es significativa la fascinación por la *mola* a lo largo del período que separa la expedición de 1927 de Nordenskiöld, hasta el final de la década de los años 60 con Monica Zak. En cuanto al sombrero, es un elemento característico de los hombres adultos que aparecen retratados en las fotografías y que, normalmente se acompaña con una vestimenta de corte occidental, con pantalones y camisa generalmente. El uso de la *mola* viene acompañado de otros elementos propios de la vestimenta de las mujeres, así como los adornos corporales como la nariguera, las orejeras y los brazaletes de cuentas en piernas y brazos que llaman la atención por encima de la vestimenta del género masculino, más próximo a las prendas europeas de principios del s. XX (Fig. 22 y 23).



Fig. 22 Imagen 004435. Mujeres gunadule posando con niños para Erland Nordenskiöld en San Blas en el año 1927. Ambas mujeres con mola, velo, narigueras y brazaletes en los brazos.



Fig. 23 Imagen 00497. Sentados Nele de Kantule, el jefe de los indios Kuna, varios caciques y Erland Nordenskiöld de pie. Fotografía tomada en Ustupu en el año 1927.

Un hecho destacable es la mayor presencia de objetos cotidianos, en donde se han incluido asientos o *gannas* (Fig.24), hamacas, calabazos y recipientes, molinos o morteros (Fig. 25), husos o telares (Fig. 26) entre otros, por encima de objetos ceremoniales o rituales, entre los cuales se han incluido el sombrero ceremonial (*Kandaulkankurgin*) (Fig. 4) las tallas antropomorfas conocidas como *nudsugana* que intervienen en los rituales de curación (Fig. 27), bastones medicinales u objetos como el *naiwar*, otro tipo de talla en madera que sirve para la protección contra los malos espíritus (Fig.28).



Fig. 24 Imagen 018300. María, la esposa del Saila Lone, prepara la cena. Fotografía de Monica Zak en Isla Pinos en el año 1969. En la foto María está sentada en un asiento bajo de madera o gana y a su lado se ve otro asiento.



Fig. 25 Imagen 1079D. Mujer del jefe de Isla Tigre moliendo. Fotografía atribuida a Fred Mckim en el año 1935.



Fig.26 Imagen 004452. Mujer hilando en la calle en Cueptí en 1927. Fotografía atribuida a Erland Nordenskiöld.



Fig. 27 Imagen 1100D Figuras de madera colocadas bajo un refugio en el lugar de una antigua cuna quemada. Cerca del asentamiento de Benito en R. Caimán Nuevo. Algunas de las figuras fueron adquiridas por G. Reichel-Dolmatoff para las colecciones de Santa Marta o Bogotá. Henry Wassén, 1947.



Fig. 28 Imagen 018283. Hombre tallando un naiwar, en Isla Pinos. Fotografía de Monica Zak en el año 1969.

Esto, unido a la escasa aparición de elementos musicales, escenas de danza o rituales, en comparación con las escenas cotidianas, resulta significativo a la hora de interpretar la construcción que se hace del indígena gunadule por parte de los autores. Lo ceremonial y lo ritual no aparece sobrerrepresentado ni exagerado. Este hecho también podría deberse a la mayor intimidad de ceremonias a la que quizás los fotógrafos no tenían acceso, como puede ser las ceremonias de la pubertad de las mujeres, o rituales de curación por parte de los neles o curanderos. Destaca que tanto Olimpia Silos, que sólo tiene dos fotos, como Rubén Pérez Kantule, que podrían tener un mayor acceso a espacios privados, tampoco retratan este tipo de escenas ni de objetos. Entre las fotografías de Rubén Pérez Kantule predominan los retratos masculinos, mientras que Olimpia Silos fotografía una escena en la prensa de caña de azúcar en Narganá y de una escena en la que se están abriendo cocos. Este hecho es indicativo del interés de Rubén Pérez Kantule sobre otros aspectos, como el reconocimiento de persona concretas de importancia o de autoridad política, un interés mayor en reforzar la imagen del pueblo gunadule como un pueblo con una identidad consolidada. El foco está más en las personas, en los nombres, que en los objetos.

Este tratamiento de los objetos tiene su correspondencia con la representación de acciones, también predominantemente acciones cotidianas más que rituales o ceremoniales (Tabla 3).

	<i>Erland Nordenskiöld</i>	<i>Sigvald Linné</i>	<i>Henry Wassén</i>	<i>Fred Mckim</i>	<i>Rubén Pérez Kantule</i>	<i>Olimpia Silos</i>	<i>Monica Zak</i>
Retrato							
<i>Individual</i>	11	7	5	3	75		6
<i>Pareja</i>	3	1	1	1	3		2
<i>Grupal</i>	15	4	4		3		3
Paisaje							
<i>Pueblo</i>	2	1	3	1			
<i>Playa</i>	1		2				2
<i>Río</i>			1				
<i>Vegetación</i>		1	4	2			
Escena							
<i>Navegación</i>	3	5	4				5
<i>Pesca</i>	1			2			
<i>Embarcadero</i>	5			2			
<i>Piscifactoría</i>		2	1				2
<i>Prensa de caña de azúcar</i>	2	2				1	
<i>Espacio cotidiano</i>	10	10	14	5	6	1	12
<i>Comercial</i>		1	5				
<i>Danza/Musical</i>					3		1
<i>Ritual</i>		1	2		1		1
<i>Espacio funerario</i>		5	2				
<i>Congreso</i>							2
<i>Escuela</i>							2

Tabla 3. Número de retratos, paisajes y escenas más repetidas en las fotografías seleccionadas de los diferentes autores.

Se observa que hay una mayor cantidad de fotografías de escenas situadas en espacios cotidianos, entre los cuáles se han incluido aquellas escenas que tienen lugar en el interior de las viviendas o en las calles e inmediaciones, así como corrales o lugares de resguardo de animales (Fig. 29). También lugares de producción de artesanía como cestería o textil, ya que todas ellas tienen lugar entre viviendas.



Fig. 29 Imagen 018296. Dos mujeres cosiendo molas. San Blas. Fotografía de Monica Zak en el año 1969.

Se han separado la escuela y el lugar Congreso, por ser espacios específicos que no están en todas las comunidades (Fig. 30 y 31). Así mismo, las escenas en la prensa de caña de azúcar, pesca, lo que se ha traducido como piscifactoría de las notas de archivo, se han separado de los espacios cotidianos por la presencia desigual de estos espacios y porque las escenas de pesca tienen lugar en el mar o en el río (Fig. 32 y 33).

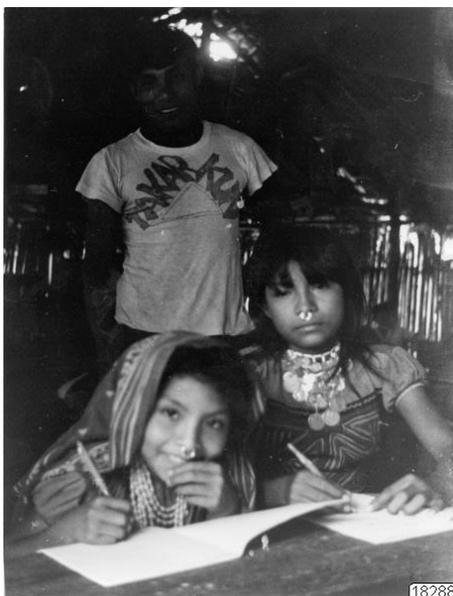


Fig.30 Imagen 018288. Niñas en la escuela en Manchucun. Monica Zack en 1969.



Fig. 31 Imagen 018294. Gran Congreso en Ailigandi. Cada curandero llegado de fuera trae una planta. Monica Zak, 1969.

Por otro lado, sólo se hay siete fotografías de espacios funerarios, de Sigvald Linné y Henry Wassén (Fig. 32). Esto también puede deberse al menor acceso o menor permisividad para atender a las casas funerarias, lo que puede deberse de igual modo al desconocimiento de su localización. En general hay una tendencia en todos los fotógrafos y fotógrafas a retratar actividades cotidianas, teniendo en cuenta que las escenas rituales, ceremoniales, tienen una representación muy baja en la muestra seleccionada (Fig. 33). Esto podría ocurrir con la ceremonia de *innasuid*, de una duración de tres días y una de las más importantes dentro de la comunidad, que no aparece en ninguna de las fotografías.



Fig.33 Imagen 004599. Dos kantulgana con sombreros ceremoniales de plumas tomando chicha. Fotografía atribuida a Sigvald Linné en San Blas, en 1927.



Fig. 32 Tumba visible en la tumba de Kantulpipipi, fallecido en 1946 (padre de Ruben Pérez Kantule) en Narganá. Fotografía atribuida a Henry Wassén en 1947.

Si atendemos a la presencia/ausencia de géneros en referencia a las principales acciones (Tabla 4), tanto el género masculino, femenino e individuos infantiles tienen una igual presencia en los retratos (acción de posar). Los retratos han sido realizados por todos los fotógrafos a ambos géneros, aunque hay diferencias con respecto a los autores. En el caso de Rubén Pérez Kantule, en el que la mayor parte de la selección de fotografías son retratos, prácticamente todos son de individuos masculinos. Lo mismo ocurre con la acción de navegar, hay una presencia equilibrada entre individuos masculinos, femeninos e infantiles en las escenas de navegación en todos los fotógrafos. No ocurre lo mismo con la acción de pescar en donde no aparece ningún individuo femenino, aunque sí infantil (niños principalmente). Moverse es una acción compartida por todos los miembros de la comunidad, ya que la navegación forma parte del desplazamiento diario. Aparecen remando tanto mujeres como hombres (Fig. 34), mientras que el arpón, es un objeto que sólo aparece manipulado por el género masculino (Fig. 35).



Fig. 34 Imagen 1088D. Mujer con niñas remando en Porvenir. Fotografía atribuida a Henry Wassén en el año 1947.



Fig.35 Imagen 004565. Dos hombres en un cayuco en una piscifactoría. Uno sujeta un arpón. Fotografía atribuida a Fred Mckim en Tupwala, en el año 1935.

	Erland Nordenskiöld			Sigvald Linné			Henry Wassén			Fred Mckim			Rubén Pérez			Olimpia Silos			Monica Zak		
	M	F	I	M	F	I	M	F	I	M	F	I	M	F	I	M	F	I	M	F	I
	Kantule																				
<i>Posar</i>	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x		x	x	x				x	x	x
<i>Navegar</i>	x	x		x			x	x	x	x	x	x							x	x	x
<i>Pescar</i>	x			x			x			x											x
<i>Tejer</i>		x									x									x	
<i>Trenzar</i>										x			x								
<i>Modelar cerámica</i>					x																
<i>Moler</i>											x										
<i>Cocinar</i>																				x	
<i>Tallar</i>																			x		
<i>Trabajar en prensa de azúcar</i>	x	x	x													x					
<i>Comerciar</i>				x			x														
<i>Tocar instrumentos musicales</i>				x									x						x	x	
<i>Danza</i>													x						x	x	x

Tabla 4 Presencia o ausencia de género masculino (M), femenino (F) o Infantil (I) en las principales acciones identificadas en la muestra de fotografías seleccionadas.

Acciones como tejer, moler, trenzar o tallar, tienen una representación escasa en las fotografías, no pudiendo atribuir de forma precisa acciones a un género u otro. Sin embargo, cocinar, moler, tejer y modelar cerámica son realizadas sólo por mujeres en las fotografías seleccionadas (Fig. 24, 36 y 37) mientras que, en el trenzado de fibras y trabajos de cestería, así como en los trabajos de talla, únicamente aparecen hombres (Fig. 38 y 39).



Fig. 36 Imagen 018305. Mujer en San Blas con mortero de madera. Fotografía de Monica Zak en 1969



Fig.37. Imagen 004486. Mujer en San Blas modelando barro. Hay siete fotografías de esta misma mujer atribuidas a Sigvald Linné en el año 1927.



Fig. 38 Imagen 004451. Hombre trenzando en Cueptí. Fotografía atribuida a Erland Nordenskiöld en la Expedición de 1927.

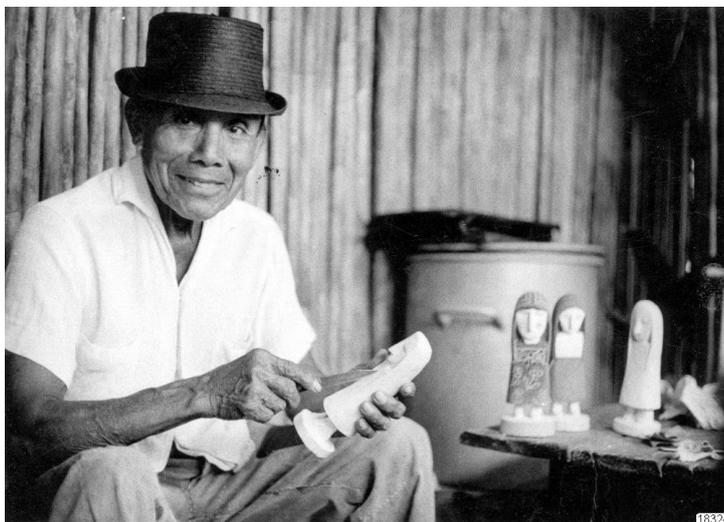


Fig. 39 Imagen 018324. André Sailan tallando un nuchu. Según la nota que acompaña a la foto, talla gran cantidad de estas esculturas para luego vender a los turistas. Fotografía de Monica Zak en 1969 en San Blas.

Por último, ambos géneros aparecen tocando instrumentos musicales y en escenas de baile (Fig.40), al igual que vendiendo o comerciando. Aparecen la asociación de mujeres de Narganá (Fig. 12 y 13). Este hecho es significativo ya que indica el peso de las mujeres en el ámbito comercial, en una de las principales actividades como lo es el comercio de cocos (Pereiro *et al.* 2012). De igual modo, en el caso de las fotografías tomadas en las prensas de caña de azúcar, existe una presencia igualitaria de individuos masculinos, femeninos e infantiles (Fig. 41 y 42). Vemos como la participación en la actividad comercial no aparece restringida a ningún género en concreto.

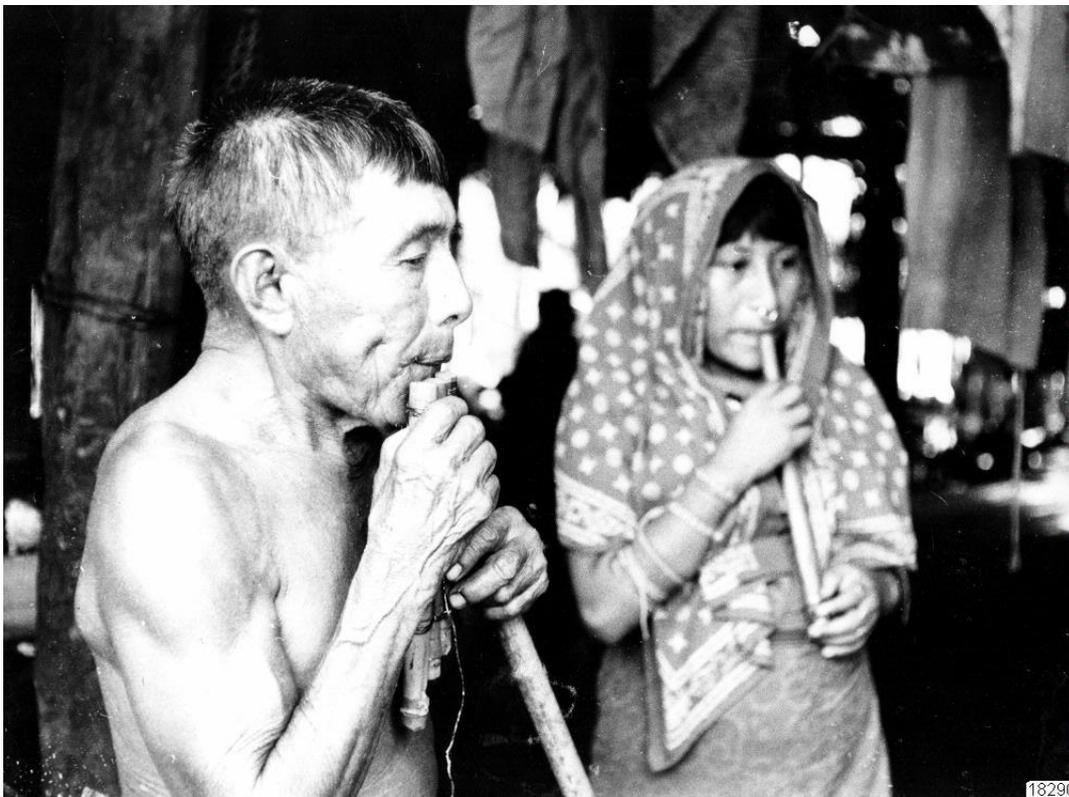


Fig. 40 Imagen 018290. Un hombre y una mujer tocando instrumentos musicales, gammu o flautas de bambú. Fotografía de Monica Zak en San Blas, 1969.



Fig. 41 Imagen 004512. Mujeres en prensa de caña de azúcar en Cueptí. Fotografía atribuida a Erland Nordenskiöld en el año 1927.



Fig. 42 Imagen 004518. Niños en prensa de caña de azúcar en Cueptí. Fotografía atribuida a Erland Nordenskiöld en el año 1927.

En la muestra seleccionada vemos como el objeto y la acción son fundamentales a la hora de ver cómo la fotografía tiene una mayor carga de otredad. En general vemos que en todos los autores y autoras existe un equilibrio entre la representación de objetos y acciones “indígenas” los objetos, atributos y acciones “occidentales”. La aparición de ciertos objetos cotidianos como pueden ser los cubos de cinc, mesas o sillas en lugar de los asientos *ganna*, son indicativos de la visión de las comunidades *gunadule* como indígenas en camino y en contacto con la cultura occidental. De igual modo la aparición de otros elementos más visibles como las muñecas o la vestimenta de corte occidental. Por otro lado, las distintas fotografías de ciertas actividades en los diferentes momentos, como puede ser la talla, es de gran interés a la hora de profundizar en los cambios desde la expedición de 1927 hasta la década de los años 60. Los *nudsugana*, son tallas con agencia propia, que encarnan las propiedades de los árboles y que participan en los rituales de curación. Después de su talla, cobran vida por medio de cantos específicos (Martínez-Mauri, 2020). La talla de estas esculturas sólo la llevan a cabo hombres. Cabe destacar que es obvio que la función de estos objetos y sus procesos de talla cambian a lo largo del período que se ha abarcado, si ponemos nuestra atención en la Fig. 39; en esta fotografía de Monica Zak aparece un hombre llamado André Sailan y en la ficha

que acompaña a la fotografía, una nota en la que se aclara cómo estos *nudsuganas* son tallados de forma masiva para venderlos a los turistas que desconocen que estas esculturas no tienen verdadero poder. Un objeto puede estar dotado de una gran carga simbólica, y puede llevarnos a identificar al otro a través de nuestra preconcepción de lo que es o no indígena. El caso de la talla de los *nudsugana*, es un ejemplo de la resignificación constante del objeto y también de la acción y de cómo una fotografía es la mayor parte de los casos, precisa de una información a mayores que la acompañe. Lo mismo ocurre con el arpón o el cayuco y también con la *mola*, que actualmente y en ya en los años 60, se empezaba a consolidar como uno de los principales objetos comerciales. Su significado y su uso cambia (Fig. 21 con la fotografía de un cayuco reutilizado como lavadero) a pesar de tener una presencia continuada en las fotografías tanto para el propio pueblo gunadule, como para aquellas personas que lo están retratando.

El objeto y la acción no se constituyen como una representación objetiva de la realidad, aunque si permiten localizar tendencias, siempre teniendo en cuenta que lo que se está rastreando son tendencias desde el otro lado de la lente fotográfica, que necesitan de cuerpo y de contexto y que cuentan simultáneamente historias sobre la identidad propia y la ajena.

5.3. Identidades

Entre la muestra de fotografías seleccionadas destacan los retratos, principalmente en las fotografías atribuidas a Erland Nordenskiöld, con un número total de 29 las atribuidas a Rubén Pérez Kantule, con 81 retratos. Mientras que en Erland Nordenskiöld hay un mayor número de retratos grupales, entre los llevados a cabo por Rubén Pérez Kantule son en la práctica totalidad individuales (Tabla 3). El hecho de que la mayor cantidad de retratos estén realizados por Rubén Pérez Kantule, marca una diferencia con respecto a las tendencias de la fotografía etnográfica de finales del s. XIX y principios del s. XX y se contrapone a la definición que Diva Gujral hace la fotografía etnográfica. Para Gujral, la fotografía etnográfica sería una especie de “anti-retrato” en donde la individualidad de los sujetos se elimina y se deshumaniza por medio de la reducción de la persona a un tipo, sin nombre; la identidad se deriva del grupo (Gaskell y Gujral, 2018). No ocurre esto con los retratos realizados por Pérez Kantule en la que se incluyen cada uno de los nombres de las personas retratadas, mayormente individuos

masculinos (Fig. 43). El caso de los retratos realizados por Rubén Pérez Kantule, pueden ser analizados desde la distinción entre identidad y alteridad del retrato, siendo estos realizados por un hombre guna a otros hombres guna, en donde las relaciones de poder difieren de las establecidas por el resto de fotógrafos europeos (Giordano y Méndez, 2001: 122).



Fig. 43 Imagen 004601. (1) Nele Kantule de Ustupu; (2) Maniukdikinye de Isla Pinos; (3) Sonnie Paris de Isla Pinos. Retratos realizados por Rubén Pérez Kantule en el año 1931.



Fig. 43 Imagen 004493 Mujeres gunadule posando con Olga Nordenskiöld en Kaynora. Fotografía atribuida a Erland Nordenskiöld en 1927.



Fig. 44 Imagen 004463. Mujeres gunadule posando en Río Caimanes (Antioquia). Fotografía atribuida a Erland Nordenskiöld en 1927.

En las fotografías seleccionadas, las alusiones al nombre concreto o las referencias a la identidad de los individuos retratados se concretan en personas importantes o reconocidas en la comunidad (Fig. 45, 46 y 47), siendo una excepción como ya se ha mencionado, los retratos de Rubén Pérez Kantule. Así en la Fig. 43 vemos como quién dispone de individualidad es Olga Nordenskiöld, mientras que las otras mujeres que posan junto a ella conforman una sola identidad como grupo; son mujeres gunadule, pero desconocemos sus nombres. Lo mismo ocurre con el grupo de mujeres retratado en Isla Caimanes (Fig. 44).



Fig. 45 Imagen 004519. Nele Kantule y algunos subjefes o caciques posando en Ustupu. Fotografía atribuida a Erland Nordenskiöld sacada en 1927.



Fig. 46 Imagen 0044675. El curandero Charlie Nelson posando en Cueptí para Erland Nordenskiöld en el año 1927.



Fig. 47 Imagen 1403D. Hijas del primer jefe Manitinalé posando en Río Caimán Nuevo. Henry Wassén, 1947.

Aunque en ocasiones se menciona algún nombre, sin que los individuos retratados sean jefes, curanderos o personas reconocidas, cabe resaltar el hecho de que son más hombres que mujeres y que sólo hay una mención de nombres de individuos infantiles, en una fotografía de Mónica Zack (Fig. 48), mientras que en el resto de los casos son sólo referencias a su identidad en relación a la de otros individuos.



Fig. 48 Imagen 018298. Niña llamada Maminule sonriendo y posando para Monica Zak. San Blas, 1927.

En las fotografías seleccionadas, existe una tendencia general, que se refleja en la menor cantidad de alusiones a nombres concretos de mujeres e individuos infantiles, de encarnar la identidad de la mujer en la *mola*, la vestimenta tradicional femenina, junto con los adornos corporales como las narigueras, los brazaletes y collares y orejeras. La *mola* es un símbolo identitario que se ha convertido en la marca de otredad del pueblo gunadule en la muestra escogida. Probablemente debido a que la vestimenta masculina, de corte occidental como hemos ido viendo, no encaja en nuestro imaginario de lo indígena. La *mola* actúa en todas las diferentes miradas como canalización de lo exótico, lo diferente. La desnudez, sin embargo, sólo está presente en algunas fotografías y en su totalidad en individuos infantiles, mayormente niños pequeños (Fig.49). Se asume aquí, que la desnudez en la infancia no resulta particularmente llamativa para la mirada occidental, teniendo en cuenta además que en el caso particular del pueblo gunadule la vestimenta tiene un gran peso identitario.



Fig. 49 Imagen 004490. Niños y niñas en Ustupu. Fotografía atribuida a Erland Nordenskiöld en el año 1927.

Por último, es importante resaltar que algunas fotografías resultan especialmente particulares en cuanto a la representación de componentes identitarios colectivos y no individuales. Como ejemplo, fotografías en dónde aparece la bandera de Gunayala (Fig. 50) o celebraciones del Congreso General.



Fig. 50 Imagen 004563. El Nele Kantule de Ustupu realizando un discurso para algunos de sus habitantes. Fotografía atribuida a Fred Mckim, año 1935.

El hecho de que aparezcan objetos como la bandera, refleja el reconocimiento por parte del fotógrafo de la autoridad del pueblo gunadule y de la construcción de la unidad como pueblo, que en el caso concreto de Gunayala, es un referente a nivel de autoafirmación y de lucha política. De esta forma, esta lucha no aparece invisibilizada y escapa del estereotipo del indígena como objeto que necesita ser educado en lo político y en lo social.

6. DISCUSIONES Y PERSPECTIVAS DE FUTURO

6.1. Fotografías como soporte de memoria. Colecciones digitales como puente en el diálogo intercultural.

El recorrido por la muestra fotográfica que se ha seleccionado para el presente trabajo, muestra como el caso concreto de la colección del Vålderskulturmuseum difiere de las tendencias generales positivistas y darwinistas de la fotografía etnográfica de finales del s. XIX y principios del s. XX. En este caso particular, y aunque la muestra escogida sólo se ha concentrado en el pueblo gunadule, puede afirmarse que la representación de lo indígena más alejada del estereotipo, se debe a la figura de Erland Nordenskiöld y su posterior influencia, que tuvo una gran continuidad. El acercamiento de Nordenskiöld hacia las poblaciones indígenas difiere de las prácticas antropológicas coetáneas a su tiempo. Se recogen los nombres de los individuos fotografiados, se retrata junto a ellos no como meros informantes u objetos exóticos, sino en una actitud de acercamiento. Las fotografías de Erland Nordenskiöld, así como las de Sigvald Linné y Henry Wassén, reflejan esta proximidad que también tiene que ver con el humanitarismo del propio Nordenskiöld y su concepción del museo y de las colecciones etnográficas (Alvarson, 1997). Es importante destacar que el mayor número de retratos están atribuidos a Rubén Pérez Kantule, aunque todos ellos vienen acompañados de los nombres de las personas retratadas. Sin embargo, hay algunos aspectos que no escapan del estereotipo, como lo es la menor alusión de referencias a los nombres de mujeres e individuos infantiles, que hacen de la identidad femenina una única identidad colectiva, o también la representación de escenas que reflejan los procesos de evangelización, como la escena de Navidad (Fig. 15) y que dan prueba que a pesar de ser un caso muy particular, en Gunayala también tiene lugar un contraste entre lo indígena salvaje o primitivo, y los indígenas buenos, vestidos con prendas occidentales que precisan avanzar socialmente.

Por otro lado, la presencia de los neles Kantules, caciques, subjefes, celebraciones del congreso y objetos como la bandera de Gunayala, son testigo del reconocimiento de la autoridad y lucha política del pueblo gunadules. Esto, unido al mayor número de fotografías con escenas cotidianas, que, de aquellas de escenas ceremoniales o rituales, nos da a entender, que entre la muestra de imágenes escogidas, la producción de lo

etnográfico se desarrolla de una manera particular que difiere de las tendencias de la fotografía etnográfica de la época.

Para concluir, las fotografías escogidas se consideran como un soporte de memoria del pueblo gunadule, aunque se considera necesario hacer algunas consideraciones.

La colección digital del Världskulturmuseet no dispone de traducciones a otros idiomas que no sean el sueco. Algunas veces notas en español o inglés, pero en la mayor parte de las veces se ha tenido que traducir todo el contenido a partir de las fichas digitalizadas. La digitalización de las fotografías y fichas se considera esencial a la hora de poner en disposición las fotografías a las comunidades, de democratizar o universalizar la información. Sin embargo, la falta de traducciones y en ocasiones la dificultad para manejar el sistema de búsqueda, puede dificultar el acceso a las colecciones de forma virtual. Las posibilidades de las colecciones digitales son muchas, pero todavía se hace patente la necesidad de incluir a las comunidades en la relocalización, digitalización y clasificación de las imágenes en los repositorios digitales para que estas actúen como verdaderos puentes interculturales y para que se devuelva el nombre de las personas, objetos, plantas, animales y lugares que aparecen en las fotografías; que el propio pueblo gunadule lleve a cabo su propia reconfiguración iconográfica de su alteridad.

6.2. Un segundo encuentro etnográfico. Hacia una resignificación de los inventarios visuales

El presente trabajo se concibe como un primer acercamiento hacia la colección fotográfica del pueblo gunadule localizada Världskulturmuseet y como se ha recalcado, como el inicio de un diálogo que pretende ser continuado por las propias comunidades gunadule. El Museo de las Culturas del Mundo de Gotemburgo ha emprendido hace años políticas de retorno del patrimonio tanto material como inmaterial, así como estancias en el propio museo para la reclasificación y resignificación de sus colecciones (Muñoz, 2020) y, actualmente está en curso el proyecto: *Digital repatriation of cultural heritage in the global South: a model for open access to museum collections empowering indigenous communities in the Brazilian Amazon (2021-2025)*. Este proyecto puede aportar las herramientas metodológicas para aplicar la repatriación digital a otras colecciones del museo, como puede ser la colección del pueblo gunadule. Las fotografías analizadas en este trabajo se presentan como soporte y oportunidad para la resignificación de las mismas mediante un nuevo encuentro etnográfico. Si bien la mayor parte están digitalizadas, se propone como necesaria y enriquecedora la estancia de miembros de las comunidades en el museo, como lo hizo en su día Rubén Pérez Kantule, para primeramente realizar un nuevo análisis de las imágenes en relación con el rol y el valor otorgado a la fotografía en el archivo fotográfico, dando lugar a nuevas consideraciones de clasificación y aportando o reelaborando nuevas traducciones; también del resto de objetos que conforman la colección, ya que muchos tienen relación directa con las fotografías y con la clasificación de las mismas. De igual modo, explorar nuevos canales de circulación de las fotografías, reivindicando así su uso como imágenes particulares de un pueblo particular (Troya, 2012; Boast, 2011).

7. REFLEXIONES FINALES

La muestra seleccionada refleja una tendencia continuada a lo largo del tiempo que se plasma en la mirada fotográfica de los autores y autoras de las fotografías. Esta tendencia tiene una gran influencia de la figura de Erland Nordenskiöld y su importancia tanto en antropología sueca como en la historia de la colección etnográfica del Världskulturmuseet en Gotemburgo. El conjunto de fotografías analizadas de la

Expedición a Colombia y a Panamá de 1947, muestra una visión del pueblo gunadule que escapa al estereotipo exacerbado y a la exotización característica de la fotografía etnográfica de la época. Esto se mantiene en las fotografías de Henry Wassén y Fred Mckim (años 30 y 40) y continúa hasta finales de la década de los años 60 con la escritora Monica Zak. De igual modo, la colección tiene una particularidad que hace de ella un caso único, como lo es la existencia de un gran número de fotografías atribuidas al guna Rubén Pérez Kantule. La mención a muchos de los nombres de los individuos retratados, presenta la oportunidad de buscar personas concretas descendientes de las mismas, como es el caso de los familiares de Rubén Pérez Kantule, pudiendo explorar nuevas vías hacia la resignificación de las fotografías como verdaderos soportes de memoria. Así mismo, las fotografías dan testimonio de la lucha política y el contexto temporal que abarcan es de gran importancia para la historia del pueblo gunadule, lo que las convierte en medio de reafirmación de su identidad como pueblo.

Las fotografías de colecciones etnográficas tienen un gran potencial de análisis a la hora de provocar rupturas con el pasado colonial de los museos en cuanto a su poder de agencia, de provocar toda una serie de respuestas emocionales. Analizar sus contextos, localizar las fragmentaciones, los pedazos de miradas para volver a componerlos desde otras distintas. Las particularidades de la presencia del pueblo gunadule en la colección etnográfica del Världskulturmuseet presentan grandes posibilidades de trabajo y un escenario emocionante para el retorno y la resignificación de los inventarios visuales indígenas en las colecciones etnográficas.

AGRADECIMIENTOS

Todo mi agradecimiento a Adriana Muñoz, curadora de la colección de América Latina del Världskulturmuseet, así como a todo el resto del equipo del museo por facilitarme todo el material y ayudarme en todo momento a localizar las fotografías. También por hacer de mi estancia en el museo la mejor de las experiencias, por inspirarme y por reivindicar el trabajo con las colecciones y con las comunidades, el constante cambio y aprendizaje y la prioridad absoluta sobre el conocimiento y la humildad para avanzar hacia alguna parte.

8. BIBLIOGRAFÍA

- Alvarado, M.; Mason, P. (2001) La Desfiguración del Otro: Sobre la Historia de una Técnica de producción del Retrato "Etnográfico". *IV Congreso Chileno de Antropología. Colegio de Antropólogos de Chile A. G, Santiago de Chile*, 527-535.
- Alvarson, J.A. (1997) El humanitarismo de Nordenskiöld. *Erland Nordenskiöld. Investigador y amigo del indígena*, In Agüero O.; Alvarsson J.A. (Eds.), Ediciones Abya-Yala, Quito, 881-109.
- Andrade, X.; Zamorano, G. (2012) Antropología Visual en Latinoamérica. *ÍCONOS. Revista de Ciencias Sociales*, 42, Quito, 11-16.
- Ardévol, E. (1998) Por una antropología de la mirada: etnografía, representación y construcción de datos audiovisuales. *Revista de dialectología y tradiciones populares*, Vol. LIII, nº 2, 217-240.
- Belting, H. (2007) *Antropología de la imagen*. Buenos Aires: Katz Editores.
- Boast, R.B. (2011) Neocolonial Collaboration: Museum as Contact Zone Revisited. *Museum Anthropology*, 34,1, 56-70. <https://doi.org/10.1111/j.1548-1379.2010.01107.x>
- Bourdieu, P. (2003) *Un arte medio. Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*, Barcelona: Gustavo Gili.
- Brisset, D. (1999) Acerca de la fotografía etnográfica. *Gazeta de Antropología*, 15, artículo 11. <http://hdl.handle.net/10481/7534>
- Burke, P. (2005) *Visto y no visto. Usos de la imagen como documento histórico*, Barcelona. Crítica.
- Calvo, G. (1998) Primer proyecto educativo entre los kunas. La misión jesuita 1907-1912. *Revista Historia de la Educación latinoamericana*, I, Bogotá.
- Campos, S.; Bernaldo, F.; Sterniolo, R. (2019) Tradição, Aculturação e Autenticidade nos relatos de turistas sobre povos indígenas em meio virtual. *PASOS, Revista de Turismo y Patrimonio Cultural*, 17 (5), 963-974.

- Celigueta, G., Martínez-Mauri, M. 2020: ¿Textiles mediáticos? Investigar sobre activismo Indígena en Panamá, Guatemala y el espacio Web 2.0. *Revista Española de Antropología Americana*, 50, 242–252.
- Chapin, M. (1970) *Pap Ikala: Historias de la tradición Cuna*. Panamá: Universidad de Panamá, Centro de Investigaciones Antropológicas.
- Clifford, J.; Marcus, G. (1986) *Writing culture: the poetics and politics of ethnography*. Oakland: University of California Press
- de Lorenzo, C. (2013) The Flash of Recognition: Photography and the Emergence of Indigenous Rights. *Australian Historical Studies*, 44 (2), 294-295. <https://doi.org/10.1080/1031461X.2013.793256>
- Díaz, D. (2021) El pueblo gunadule a través de la mirada fotográfica de los misioneros carmelitas descalzos en la prefectura apostólica de Urabá, Colombia (1918-1941). *Revista de Historia*, 83, Universidad Nacional, Costa Rica. <https://doi.org/10.15359/rh.83.2>
- Edwards, E. (2015) Anthropology and Photography: A long history of knowledge and affect, *Photographies*, 8 (3), 235-252. <https://doi.org/10.1080/17540763.2015.1103088>
- Fiore, D. (2019) Photographs as Artifacts. Visual Archaeology and Archaeological Visibility of Indigenous Material Culture in Tierra del Fuego (Southern South America). *ANTHROPOS*, 114, 57-77.
- Fortis, P. (2014) *Kuna Art and Shamanism. An ethnographic Approach*. University of Texas, Austin.
- Gaskell, N.; Gujral, D. (2018) *Photography in India: a visual history from the 1850s to the present*, Prestel, Múnich.
- Gell, Alfred (1998) *Art and Agency: an Anthropological Theory*. Oxford: Clarendon Press.
- Giordano, M.; Méndez, P. (2001) El retrato fotográfico en Latinoamérica: testimonio de una identidad. *Tiempos de América*, 8: 125-138.
- Giordano, M. (2009) Visualidad y sentidos de pertenencia. La fotografía etnográfica desde un emisor qolla. *Revista Chilena de Antropología Visual*, 14, 109-132.

- Grau, G. (2005) Los límites de lo etnográfico son los límites de la imaginación. El legado fílmico de Jean Rouch. *AIBR. Revista de Antropología Iberoamericana*, 41, 1-20.
- Grau, G. (2012) Antropología visual. Reflexiones teóricas. *ALTERIDADES*, 22(43), 161-175.
- Hawthorne, S. (1989) The Politics of the Exotic: The Paradox of Cultural Voyeurism. *NWSA Journal* Vol. 1, No. 4, 617-629.
- Holmer, N.; Wassén, H. (1969) Dos cantos Shamanísticos de los indios Cunas, *Etnologiska Studier*, 27. Etnografiska Museum, Göteborg.
- Howe, J.; Sherzer, J. (1975) Take and Tell: a Practical Classification from the San Blas Cuna. *American Ethnologist*, 2 (3), 435-460.
- Howe, J. (1997) The Kuna and the World: Five centuries of Struggle. In M.L: Salvador (ed.), *The Art of Being Kuna: Layers of Meaning among the Kuna of Panama*, 85-102. Los Angeles: UCLA Fowler Museum of Cultural History.
- Howe, J. (2004) *Un pueblo que no se arrodillaba. Panamá, los Estados Unidos y los kunas de San Blas*, Plumsock Mesoamerican Studies-Cirma, Guatemala.
- Izard, G.; Flores, J.A. y Martínez-Mauri, M. (2021) Mediaciones indígenas en el espacio audiovisual: películas, series y videoclips” en Temas emergentes. Los medios de comunicación indígena y afro en América Latina, *DISPARIDADES. REVISTA DE ANTROPOLOGÍA*, 76(2), 1-7. <https://doi.org/10.3989/dra.2021.015d>
- Mckim, F. (1936) San Blas. An account of the Cuna Indians of Panama. The forbidden land. Reconnaissance of upper Bayano River, R.P. Two posthumous works. *Etnologiska studier*, 15.
- Lydon, J. (2012) *The Flash of Recognition: Photography and the Emergence of Indigenous Rights*. Sydney: New South Books.
- Martínez-Mauri, M. (2008) Rubén Pérez Kantule: la diplomacia indígena antes de las ONG en Kuna Yala (Panamá). *Luchas Indígenas y Trayectorias Poscoloniales*. In Santamaría, A.; Bosa, B. & Wittersheim, E. (Eds.), 161-178.

- Martínez-Mauri, M. (2011) *La autonomía indígena en Panamá: la experiencia del pueblo kuna (siglos XVI-XXI)*. SENACYT, Panamá. Editorial Abya Yala, Quito- Ecuador.
- Martínez-Mauri, M. 2012: Molas, turismo y etnicidad entre los gunas de Panamá. Nuevos modos de relación con los emblemas identitarios. In H. Asensio,R. & Pérez-Galán, B. (Eds.), *¿El turismo es cosa de pobres? Patrimonio cultural, pueblos indígenas y nuevas formas de turismo en América Latina: Colección PASOS edita*, 8, Revista de Turismo y Patrimonio Cultural, 17–45.
- Martínez-Mauri, M. (2020) Things, life, and humans in Guna Yala (Panama): Talking about molagana and nudsugana inside and outside Guna society, *Amerindian Socio-Cosmologies between the Andes, Amazonia and Mesoamerica*. Routledge, 257-278.
- Mason, P. (2014) Una cuestión de etiqueta. *ÉNDOXA: Series Filosóficas*, 33, UNED, Madrid, 165-180.
- Moreira, M. (2021) “La representación de indígenas y afrodescendientes en la fotografía antropológica en Brasil”, *FOTOCINEMA*, 22, 279-304.
- Morton, C. (2018) Photography, Anthropology of. The International Encyclopedia of Anthropology. In Callan, H.; JohnWiley & Sons (Eds.) Ltd.
<https://doi.org/10.1002/9781118924396.wbiea1621>
- Muñoz, A. (2020) El poder de clasificar: revisión de una colección Tiwanaku en Gotemburgo, Suecia, *Global Turns, descolonización y museos*, Bonner Altamerika-Sammlung und Studien (BASS), Plural editores, 155-169.
- Muñoz, A. (2003) La formación de las colecciones sudamericanas en Göteborg. El período de Erlan Nordenskiöld. *Anales del Museo de América*, 11, 237-252.
- Nordenskiöld, E. 1929: Les rapports entre l’art, la religion et la magie chez les Indiens Cuna et Choco. *Journal de la Société des Américanistes*, 21, 141–158.
- Orobitg, G. et al. (2020) Los medios indígenas en América Latina: Usos, sentidos y cartografías de una experiencia plural. *Revista de Historia*, Sección América Latina, 83, 132-164. <https://doi.org/10.15359/rh.83.6> <http://www.revistas.una.ac.cr/historia>

- Pereiro, X; Cebaldo de León; Martínez-Mauri, M.; Ventocilla, J.; del Valle, Y. (2012) *Los Turistores Kunas. Antropología del Turismo Étnico en Panamá*, Ed: Universitat de les Illes Balears.
- Ramea, C. (2012) La mola como derecho colectivo del pueblo Guna. *CATHEDRA. Revista de Derecho de la Universidad Metropolitana de Educación. Ciencia y Tecnología*, 1, 35—39.
- Reyero, A. (2012) Imagen, objeto y arte: la fotografía de Guido Boggiani, *ÍCONOS. Revista de Ciencias Sociales*, 42, 33-49.
- Reyero, A. (2015) Imagen, texto y artefacto. La fotografía etnográfica del Gran Chaco argentino en publicaciones impresas contemporáneas, *Arteologie. Reserche sur les arts, le patrimoine et la littérature de l'Amérique latine*, 7, 1-27.
<https://doi.org/10.4000/artelogie.1139>
- Reyero, A. y Navas, M. (2021) Procesos de invención decoloniales sobre visualidades indígenas. Hacia una reconfiguración de los imaginarios hegemónicos en el nordeste argentino. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas* 16 (2): 196-217.
<http://doi.org/10.11144/javeriana.mavae16-2.mdta>
- Reyes Macaya, R. (2020). Alteridades visuales: las diferentes inscripciones fotográficas de los indígenas latinoamericanos en los retratos étnico-raciales a fines del siglo XIX y principios del XX, en *Revista de Antropología Social* 29(1), 17-31.
- Sassoon, J. (2004) Becoming anthropological: a cultural biography of El Mitchell's photographs of Aboriginal people. *Aboriginal History*, 28, ANU Press, 59-86.
- Simpson, T. (1997) Patrimonio indígena y autodeterminación, *Programa de los pueblos de los bosques y Grupo internacional de Trabajo sobre asuntos indígenas*, IWGIA, Copenhague.
- Shearn, I. (2020) Canoe societies in the Caribbean: Ethnography, archaeology, and ecology of precolonial canoe manufacturing and voyaging. *Journal of Anthropological Archaeology*, 57. <https://doi.org/10.1016/j.jaa.2019.101140>
- Tayler, D. (1996) *Embarkations: Ethnography and Shamanism of the Chocó Indians of Columbia*, Monograph / Pitt Rivers Museum, University of Oxford.

-Triana, B. (2017) Arquivos e imagens (pós) coloniais: contribuições analíticas sobre duas coleções fotográficas. GIS- Gesto, Imagen e Son. *Revista de Antopología*, 2 (1), São Paulo, 37-60.

-Troya, F. (2012) Un segundo encuentro: la fotografía etnográfica dentro y fuera del archivo, *ÍCONOS. Revista de Ciencias Sociales*, 42, 17-31.

-Velásquez-Runk, J. 2017. *Crafting Wounaan landscapes: Identity, art, and environmental governance in Panama's Darién*. Tucson: University of Arizona Press.

-Kopytoff, I. (1986). The Cultural Biography of Things: Commoditization as Process, *The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspective*, In Arjun Appadurai (Ed.): Cambridge: Cambridge University Press, 64-91.

-Wagua, A., Green, A. (Eds.) 2004: *Bases de lecto-escritura kuna. Aspectos unificados bajo la dirección y decisión de los Congresos Generales Kunas*, Onmaked Dummad Namakaled - Onmaked Dummad Sunmakaled: Kuna Yala.

-Wassén, H. (1949) Contributions to Cuna Ethnography. Results of an Expedition to Panama and Colombia in 1947. *Etnologiska Studier*, 16, Göteborg.