

***Bila burba*, la película de la Revolución dule**

***Bila burba*, the film about the Dule Revolution**

Mònica Martínez Mauri *, Duiren Wagua** y Orgun Wagua**

*Universitat de Barcelona, Catalunya

**Realizadores audiovisuales gunadule, Gunayala

E-mail: martinezmauri@ub.edu

Recibido: 01/04/2025. Aceptado: 15/06/2025. Publicado en línea: 30/09/2025

Cómo citar: Martínez Mauri, Mònica; Wagua, Duiren y Orgun Wagua. 2025. «*Bila burba*, la película de la Revolución Dule». *América Crítica: Revista de Estudios Culturales Americanos* 9 (1): 81-88. <https://doi.org/10.13125/americanacritica/6745>

Abstract—This work is the transcript of an interview with Guna filmmakers Duiren and Orgun Wagua, conducted on February 13, 2025, at the Wagua Films production company office in Panama City. It discusses the film *Bila burba* and its production and making. — *Bila burba, indigenous cinema, documentary, Dule Revolution, Guna Yala*.

Resumen—Este trabajo es la transcripción de una entrevista realizada a los directores de cine guna Duiren y Orgun Wagua, realizada el 13 de febrero de 2025 en la oficina de la productora Wagua Films en la ciudad de Panamá. En ella se habla de la película *Bila burba* y de su proceso de producción y realización. — *Bila burba, cine indígena, documental, Revolución dule, Guna Yala*.

Entrevista a Duiren y Orgun Wagua realizada el 13 de febrero de 2025 en la oficina de la productora Wagua Films en la ciudad de Panamá.

Mònica Martínez Mauri (MMM): *Vamos a conversar sobre Bila burba, el primer largometraje que firmas como director, Duiren. ¿Por qué este tema para tu primer largometraje? Me imagino que el centenario de la Revolución dule fue importante a la hora de plantear la película.*

Duiren Wagua (DW): Sí, muchas gracias, Mònica, por la entrevista. Es primordial para dar más voz al trabajo, y no solamente a mi película, sino a los hechos históricos de nuestro pueblo. En principio, me centro en las obras de teatro sobre la revolución por un tema de infancia. De niño veía esas obras de teatro como una realidad como tal, pues los que las dramatizaban en ese momento eran jóvenes bastante fuertes que se tomaban el papel muy en serio. Recuerdo que algunos días no podíamos salir de casa porque los de la obra de teatro se tomaban la comunidad. Más adelante, cuando tenía ocho años, me fui a la ciudad, y luego, ya con unos 20-21 años, volví a Gunayala con unos fotógrafos italianos que iban a dar unos talleres de fotografía documental. Me invitaron, fui para allá y me quedé un mes. Fue para enero-febrero. En una de las prácticas, retomé el tema del teatro. Para mí fue algo impactante ver las memorias a través del lente.

En ese lapso de tiempo, entre 2012 y 2013, empecé a viajar todo el tiempo para Usdub hasta el siguiente año. Ahí conocí a un gran amigo mío, Olowaikaler, más conocido como Girigiri. Él también participaba en las obras de teatro. Un día yo le dije: “Mira, tengo ganas de filmar, esto de la obra de teatro, y me gustaría conocer”. Me presentó al director y le hice una entrevista, pero así, bien básico. La verdad, no tenían tanto conocimiento cinematográfico, simplemente era el hecho de querer filmar esto y hacer algo. Entonces estuve filmando hasta 2014, 2015, esta obra de teatro, para hacer un cortito. De ahí nació *Bila Burba*.

MMM: *¿Y por qué este título para tu corto? Cuando se habla de este episodio histórico se suelen utilizar otros términos: Revolución guna o dule...*

DW: Lo llamé así porque era la palabra que utilizaban en las obras de los teatritos para referirse a los hechos históricos. A medida que íbamos conversando en la entrevista, me gustaba mucho esa palabra porque

se escuchaba diferente a *bila iba*, mes de la Revolución dule o *ari nii* (mes de la iguana). Era como algo que a mí me llamaba. Me gusta como suena, tiene muchas connotaciones, muchos significados.

MMM: *¿Qué significados tiene Bila burba?*

DW: Sí, *Bila burba* fue lo que escuché en ese momento y, para mí, significa “alma revolucionaria”. Para Kinya y Orgun es, más bien, “espíritu de la revolución”. Es imposible definir en una sola palabra *Bila burba*. Una de las cosas que me decían era poner abajo “Espíritu de la revolución” o “Alma revolucionaria” para que la gente entendiera. Pero no, para mí mejor que no, que no tenga una traducción exacta, que aprendan la noción de *Bila burba*.

MMM: *¿Y cómo fue el proceso de creación?*

DW: Lo hice de una manera bastante orgánica. Simplemente quería presentar las obras de teatro de mi comunidad natal. El primer corto se estuvo proyectando en Panalandia. Me gané una beca para poder estudiar en Guatemala y luego un amigo antropólogo, Diego Madias, me invitó para el fórum en Belo Horizonte. Fui a Belo Horizonte a presentar el cortometraje, y a hablar del tema de la Revolución dule en 2015, y no esperaba nada, hasta que Diego me dice: “Vamos a Río de Janeiro y reunámonos para ver el material” (el material filmado del 2012 al 2015). Y él me dice: “¿Pero por qué no haces un largometraje?”.

Entonces pensé en Duiren¹ y en lo que le dice el abuelo: “¿Por qué no luchas?”. Claro, para mí era la primera vez. Mi hermano Orgun era ya el referente aquí en el cine, pero en ese momento, en 2015, yo no tenía tanto conocimiento en temas de dirigir, de hacer, pero bueno, “yo te voy a apoyar”, me dice Diego. Así que regresé para Panamá. Ya entonces tomaba mucho viaje para Usdub, leyendo también las investigaciones de Jim Howe, Atilio Martínez y Bernal Castillo. Al principio, yo solo quería filmar en Usdub, pero luego pensé: “¿por qué no puedo escuchar otras memorias, las historias de otras comunidades?”. Así que aprovechaba mis viajes a otras comunidades cuando viajaba mucho por temas de trabajo fotográfico. A veces salían trabajos de documentales y yo venía a filmar y aprovechaba para ir a conversar con personas. A veces, también, algunas amistades me

1 Duiren: Personaje destacado en el Bab Igar, (el camino del gran padre), la compilación de historias que narran el origen y el devenir de la sociedad guna.

invitaban a las comunidades.

Mientras iba leyendo las investigaciones, iba haciendo como un trabajo de campo para escuchar la voz de las comunidades. Cada una tiene su propia verdad sobre los hechos, y no hay una verdad absoluta. *Bila burba* rompe esa idea de buscar la verdad absoluta. Lo que vivió el abuelo es su verdad absoluta. Lo que tú viviste, lo que te contaron tus abuelos, es lo que yo quiero recopilar en mi película. Entonces este fue el largometraje al final de cuentas.

Empezamos a armar la película escribiendo una primera versión con Diego, para aplicar al Fondo de Cine de México, que, en ese momento, se llamaba “Estímulo Gabriel García Márquez”, antes de llamarse “Estímulo para cineastas indígenas y afros”. Nos ganamos ese fondo y, claro, como éramos nuevos en eso, el fondo era de 25000 a 30000 dólares y nosotros pedimos 15000-17000 dólares. Eso fue lo que nos ganamos. Yo me iba a quedar viviendo un buen tiempo en Guatemala, pero cuando ganamos el fondo de México, decidí regresar a Panamá para filmar la película. Fue en 2018. Filmamos casi como 15 días en Yandub, Agguanusadub, Uggubseni, Dad Nagwe Dubbir, Ailingandi y Usdub. Fueron las primeras comunidades en las que habíamos pensado al principio.

Primero enviábamos cartas y luego me presentaba ante las autoridades para que supieran. Todavía me da risa, porque era la primera vez que veían a un guna liderar una película. Al principio pensaban que Diego y los cuatro *wagas*² de mi equipo eran los que dirigían la película y no yo. Creían que uno de ellos era mi jefe. Yo les decía que no, que la película era mía y les explicaba todo lo que había sucedido en el proceso. Al principio lo encontraban como bastante curioso, pero después decían: “Bueno, las puertas están abiertas para ti”.

Nos permitieron hablar con todas las personas en las comunidades. Como Diego había hecho sus investigaciones de tesis en Uggubseni, también grabamos allí. En Ailingandi, conocí a la señora Angélica por medio de su nieto, Nigdi, a quien encontré en el muelle el día que llegamos. Él nos presentó ante la comunidad, y se generó una discusión interna importante, porque ellos decían que hacían memoria a Colman. Consideraban que era necesario hacer esa película, pero algunos decían que no, que me cerraban la puerta. Al final, se levantaron más diciendo que “No, que era la primera vez que un joven guna está haciendo esto, que le abran la puerta”. Entonces, en conjunto, dijeron: “Bueno, dale”.

Pudimos trabajar. Nigdi me ayudó mucho a ese nivel.

Enseguida me dijo: “Mi abuela es hija de Nigdibbibbi, habla con ella”, y ella en ese momento tenía una memoria muy, muy, muy clara de lo que había contado su padre. Para mí fue algo muy fuerte, como que era lo que estaba buscando.

Cada año viajaba a visitar a la señora, a conversar un poquito más con ella. Ya no iba con mucho equipo. Ya me iba solo, porque la estructura de la película ya se había grabado. Necesitaba irme solo. Orgun creo que ya había llegado de Cuba, y también se iba para la comarca y aprovechaba para grabar otras cosas. Mientras íbamos montando, veíamos que era necesario y se iba filmando en las comunidades. Dejamos de filmar como en 2019 o 2020. Sí, antes de la pandemia terminamos de filmar.

Y claro, en la edición, en la escritura del guion, con Orgun hacíamos reflexiones sobre las cosas que se habían grabado, que eran interesantes, mas no entraban en la película. Hubo un trabajo importante de edición con Orgun. A medida que iba sucediendo eso, yo investigaba el tema de los archivos. También le escribí a mis amistades para ver si tenían fotografías de los 80 y los 90 de las obras de teatro. La gente me contaba que su abuelo había participado en esas obras. Decidí mantenerlas porque así fue como los abuelos mantuvieron la memoria histórica.

En las comunidades no se perdió la historia de la Revolución guna, a pesar de que había abuelos que trataron de eliminar toda memoria de lo sucedido. ¡Claro!, ¡también fue doloroso!, pero sí hubo otros que vieron en las obras de teatro una manera de hacer memoria y que las comunidades también se sintieran parte de eso. Para mí, fue importantísimo mantener las obras de teatro dentro de la película.

Cuando hicimos la edición, Orgun me decía: “Bueno, sí están las obras de teatro, pero no está la gente, no hay espectadores”. Es cierto, solo hay planos internos de quienes están en la obra, pero no de la gente que está a su alrededor. Y ahí fue que decidimos volver a las comunidades para grabar y para tener tomas de la gente mirando las obras de teatro.

Fue un proceso muy, muy, muy, muy extenso. Para llegar al resultado final, también recopilé materiales de archivo a través de la página web del Smithsonian. Estuve casi seis meses visitando el Smithsonian aquí en Panamá. En ese momento, estaba el señor Ángel, una muy linda persona. Todo el tiempo me decía: “Dui ren, mira, te encontré esto”, y yo iba e investigaba. Encontré fotos de mi abuelo, que participó en la guerra, y también fotos de Nele Kantule. Para mí, todo ello fue un encuentro con muchas cosas buenas.

2 No indígenas

Orgun Wagua (OW): La cuestión de la construcción de relatos es importantísima, tanto en la literatura como en el arte en general, y en el cine, donde normalmente los proyectos son colectivos. En efecto, necesitas al fotógrafo, al productor o al editor para que te ayuden a construir un relato a partir de la idea.

Y claro, nosotros desde el pueblo guna, yo siento como que estamos llegando a una etapa que podemos tener a una editora, un sonidista, un fotógrafo... Tranquilamente, ahora, podríamos rodar una película un grupo de gunas. Y eso no quiere decir que yo no pueda trabajar con gente no guna. Es una cuestión de ver lo colectivo, y cómo, de esta manera, se construyen los relatos. Eso les da más profundidad.

Cuando llega el momento de la edición, allí es donde se ve hacia dónde se va a dirigir la película, ¿no? De repente se ve si funciona, qué hace falta y qué no. Construir el relato fue un proceso largo. Yo me iba con la cámara unos dos o tres días a filmar lo que sentía que la película necesitaba, ¿no? Porque, para mí, en la película había muchas personas hablando, mucha información, y eso era muy pesado, muchas informaciones. Las películas tienen que emocionar también, no es solo información. Sentía que necesitaba silencios, poesía.

Por eso me dije “voy a filmar imágenes de la comunidad, de la gente, de juegos, el pueblo, el mar, el cielo...” para que la gente sienta la sensación, las emociones después de escuchar algo. Escuchas algo, luego piensas, ves y escuchas la música, ¿no? Así se fue construyendo poco a poco, hasta que un día, después de la pandemia, llegó un buen amigo, Cheche Martínez él vivió en Estados Unidos, se jubiló, y yo sabía que ese *man* había entrevistado al último participante de la revolución del 25, lo había filmado en el año 94, ¡yo era un niño! Conversando con él, me dijo: “Yo te puedo entregar ese material, no he hecho nada con él”. Así que fuimos a digitalizarlo. Cuando recibí ese material, la entrevista de Oloyogipe, que dura como 40 minutos, más o menos, la escuché varias veces e iba apuntando. Ahí le dije: “Mira qué te parece” y nos dimos cuenta de que esa era la estructura que faltaba. Él, junto a la abuela, se convirtió en el personaje guía, el personaje que cuenta la historia. Y como era material de archivo, sentí que le dio mucha fuerza. Así se fue organizando todo y empezamos a reescribir nuevamente el guion de montaje.

DW: Después el sonidista veía el material y fue realmente muy de compañerismo. Normalmente, en el cine se trabaja así: editas, se entrega, cierras y pam.

Mientras que, en este caso, se enviaba y él decía: “No, dame ese espacio, puedo jugar con un sonido, dame más tiempo que yo puedo... quiero jugar con el sonido”, así que bueno, empezamos con esto. Por eso la película tiene esa fuerza sonora. Tiene su propio ritmo. Normalmente, cuando ves una peli sobre poblaciones indígenas, hay demasiado folclore, folclorizado, ¿no? Nuestra idea era alejarnos de lo folclórico, de la danza, del “tururururú”. Por eso la música, porque Marden Paniza había hecho la primera maqueta de música. Tuvimos una discusión, Marden y yo, por el tema de que era orquestado, lo veía como muy orquestado. Y con el sonidista, José Romel Tuñón –que es un gran amigo, un gran hermano y en ese momento compartíamos la oficina de aquí–, ya estábamos cerrando la película, y él decía: “Dale para atrás, dame unos segundos, creo que aquí tiene que jugar el aire, aquí hay un espacio interesante”. Entonces volvíamos para atrás, le dábamos más tiempo para trabajar el paisaje sonoro.

Luego, cuando Marden venía con la música que había armado en ese momento –la primera maqueta– me dicen: “sí, pero no, no suena a la película”. Porque la película, al principio, la concebimos como si fuera un sueño, un viaje en el cayuco, muy tranquilo, con mucha paz. A pesar de hablar de guerra, queríamos que se sienta ese pacifismo que se siente mucho entre los gunas. Entonces, después de que falleció Marden, Olaidegiña ya hizo el sonido original. Le pedí a Yoba que me hiciera sonidos raros, pero de *gammu*³, que no sonaran andinos. José también me decía: “vamos a jugar con esos sonidos, yo los puedo cambiar”. Por eso, el sonido de *Bila burba* no suena al clásico televisivo “tururururú”. Inclusive yo filmé danzas, pero muy poco, para romper con el folclorismo.

Durante la edición, hicimos un análisis. Internamente sabíamos que queríamos que la película contara la historia de la Revolución guna de una manera digna. Y creo que también es una cosa que hemos logrado a través de nuestro trabajo.

OW: Sí, la construcción fue un proceso muy largo. Cada cosa necesita su tiempo, necesita madurar. Lleva mucho tiempo, entre seis, ocho meses... A veces hay que salir de lo que estás trabajando, alejarte un poco. Cuando lo vi con el sonido, me quedé como si yo no hubiera hecho eso.

DW: El sonido le dio una fuerza brutal al montaje en sí. También participó José Guardia, un gran amigo

3 Flautas de caña

de nosotros. Él quiso colaborar. Porque... nosotros grabamos con unas camaritas: con 2, 3 I, 5 I d, 60 D, algunas fueron prestadas por amistades. Por eso fue importante la postproducción de color.

OW: Sí, porque para un documental de ese calibre, y en un país como Panamá —donde hacer cine es super caro— recorrer festivales con una película pequeña, panameña, no es fácil.

DW: *Bila burba* fue una enseñanza importantísima para mí. Vi que no es una cosa que puedo hacer solo, sino que tengo que tener a gente a mi lado, que sueñe conmigo. Es como si la película se hubiera hecho con un millón de dólares, cuando en realidad fue una cosa muy de amistades.

MMM: *Y con Bila burba nació Wagua Films, una de las primeras productoras indígenas de Panamá.*

DW: Sí, Wagua Films nace de la semilla de *Bila burba*. Estábamos editando en casa, y yo le digo a Orgun: “Hay un fondo que quedó, ¿y si abrimos un espacio para seguir trabajando?”, y me dice: “Ah, bueno, sí. ¡Dale!”. Y nos encontramos al amigo Said, que estaba buscando gente para un *coworking*, y así fue que entramos de lleno en la edición, antes del inicio de la pandemia. Cuando llegó el tema de la pandemia, nosotros nos internamos aquí. Discutíamos todo lo que teníamos que discutir, claro, pero el trabajo fluyó.

Ya antes de *Bila burba* colaborábamos Orgun, mi socio Moisés González y yo, pero fue conversando con él que empezamos a reflexionar sobre la importancia de unirnos para facilitar la entrada de producciones de forma legal a la comarca. O sea, que no se viera como un beneficio solo para nosotros o para el congreso, sino también para las comunidades.

En 2019 iniciamos con el nombre Wagua Films, que lo elegimos porque era el que ya todo el mundo conocía. El abogado Atencio López nos apoyó en la parte de los papeles, y eso nos permitió trabajar tanto a nivel nacional como internacional; también con cineastas panameños que quieren grabar en el territorio. Nosotros los ayudamos con los permisos.

Tenemos tres ramas principales: primero, la de producción, donde creamos contenido propio. Luego, el apoyo a producciones externas, ya sean nacionales o internacionales que quieran trabajar en la comarca. Los asesoramos o estamos en campo. Pero, ante todo, somos dules antes que cineastas, porque un día podemos dejar

de ser cineastas, pero al final nunca vamos a dejar de ser dules. Todo tiene que estar legal. A veces nos hemos topado con productores que trabajan de forma bastante agresiva, y en el territorio se tiene que respetar la ley. Wagua films ha sido interesante a nivel de poder: les hemos hecho entender a las producciones que vienen de fuera que ellos se van, pero nosotros nos quedamos, y por eso deben respetar. En general, nos ha ido bien y ellos han respetado.

Por último, está la parte educativa, importantísima para formar a los jóvenes en sus territorios. Hacemos muestras de cine o talleres de cine con celular siempre que podemos. Además, reflexionando con los jóvenes, nos damos cuenta de que ellos quieren aprender a escribir una película, a plasmar las ideas que tienen en la cabeza. Lorenzo, el productor del proyecto *Voces en los territorios*, nos ha ayudado a buscar, tocar puertas, armar el proyecto... y pudimos ganar el Fondo de Fomento de la Dirección de Cine de Panamá para hacer un taller en enero en el que estuvieron estudiantes ngobes, emberás y gunas. Estuvimos una semana de manera virtual y una semana presencial, con el apoyo del Congreso General Guna. Y de ahí soñando no solo con hacer estos talleres de una semana, sino ir más allá y que puedan ir al IF Panamá, al Acampadoc, que conozcan festivales y que aprendan cómo trabajar en un documental.

OW: Sí, y es que nosotros apenas estamos aprendiendo a manejar una empresa, que es una cuestión que va más allá de hacer cine, de escribir, editar... también hay que pensar en la cuestión de los pagos de la oficina, la gente que está trabajando, los impuestos...

La cuestión educativa en lo audiovisual no solo es para crear cineastas, no, la gente necesita arte, ya sea poesía, música o cine. Es decir, que se les ofrezca a los niños en las aulas escolares, ¿no? Y siento que el cine proporciona mucho a los niños para poder analizar. Al final, es el arte el que nos va a salvar de muchas cosas, ¿no?

MMM: *¿En qué festivales se ha estado proyectando la película?*

DW: No esperábamos que la película se estrenara en un festival tan grande como el IDFA⁴. Cuando anunciaron que íbamos a estrenarla ahí, directores panameños de gran renombre me dijeron: “Duien, tú vas a vas a estrenar en el festival que yo sueño”. Yo no me daba cuenta del nivel del festival hasta que llegó la

4 Festival Internacional de Cine Documental de Ámsterdam

gente de la Subterránea, que es la que actualmente lleva la distribución en Panamá y Colombia, y me dijeron: “Vas a estrenar en uno de los festivales más *top*; todos los documentalistas a nivel mundial quieren estrenar ahí”.

Cuando estábamos terminando la película, La Subterránea, que es la casa distribuidora panameña, estaba buscando películas. Nos propusieron moverla. Ellos me hicieron una agenda de festivales, y empezamos siendo seleccionados por el IDFA. Luego pagamos una plataforma para anunciar la película y nos cayeron como cinco distribuidoras internacionales de distintos países solicitándola. Una de las cosas que tenemos nosotros es que a nuestro alrededor siempre hay personas que nos apoyan y nos tienen mucho cariño. Una de las grandes cineastas que tiene Panamá, por ejemplo, nos estuvo asesorando. Y ya antes de ir al IDFA firmamos contrato con Utopía Docs.

Cuando regresamos a Panamá con la experiencia del IDFA, nos planteábamos el Festival de Cine de Panamá para 2025, no para el 2024. Pero con las protestas sobre el tema de la minería, la edición de 2023 se movió a abril 2024. Así que estrenamos en el IFF Panamá en abril, cuando también estrenaba *Dios es mujer*. Como necesitábamos fondos para poder hacer publicidad, tocamos la puerta al Congreso General Guna, a través de la Comisión del Centenario. Ellos nos apoyaron con la promoción de la película por ser de las primeras sobre el tema. Tuvimos venta completa de boletos y ganamos el premio del público. Para mí, ese fue el *boom* para poder llevar la película a Brasil, Argentina, México, también a España, Colombia, Costa Rica.

Ha sido un largo camino. *Bila burba* se ha convertido en la película que representa en el cine a la Revolución dule. En estos momentos solo se puede ver en festivales y en proyecciones públicas. Más adelante quizás se podrá ver en plataformas.

MMM: *En la Revolución dule, el primer campo de batalla fue el cuerpo de las mujeres. ¿Cómo se refleja este hecho en Bila burba?*

DW: Sí, en los teatros se muestran más las escenas de batalla, el tema de la firma del acuerdo de paz, pero no tanto el apoyo de las mujeres. Recientemente, en mi comunidad sí se está retomando la memoria de las abuelas, sobre todo de la parte medicinal, de cómo las mujeres buscaron y prepararon medicinas para los revolucionarios. Hay intentos por encontrar la manera de visibilizar el papel de la mujer. Las comunidades están pensando en ello.

MMM: *¿Qué desafíos se plantean al pueblo guna cien años después de la Revolución dule?*

OW: No hace mucho estaba leyendo un fragmento de algo que escribió Aiban Wagua: “¿A qué etapa de la Revolución dule estamos hoy? ¿Dónde nos ubicamos? 1925 marcó el inicio de una gran revolución, si no la tomamos así, corremos el riesgo de folclorizarla, y de quedarnos sólo [*sic*] con *morginnid* y escopetas de balsa”. Cuidado que nos quedemos en escopetas, ¿no? Ahora estamos viendo esto. El fascismo internacional ha levantado la bandera y nos va a tocar enfrentarlo. Si no vemos nuestra historia como algo importantísimo, no solamente para Gunayala, sino para poblaciones indígenas a nivel nacional e internacional, nos quedaremos parados. En el ejemplo de la Revolución guna podemos ver a la gente confrontando frente a frente, hablar de tú a tú y no asumir un papel de sumisión, cabizbajo. Yo creo que es una de las enseñanzas más grandes que nos dejaron los abuelos, el hecho de decir: “pues sabes, yo me puedo parar frente a ti y podemos colaborar, y si no, pues va a tener consecuencias también”.

Ahora mismo hay nuevas formas de lucha, una de ellas es a través del arte. Tenemos profesionales; por ejemplo, en mi familia tenemos arquitectos, músicos, médicos, cineastas, fotógrafos... En ese sentido, hay otras nuevas peleas. Es sabido de nuestra democracia. No es una democracia perfecta. Mi miedo es que se esté creando como un pequeño Estado, con formas muy burocratizadas. Y ya está demostrado que los Estados no funcionan, son como... que tienen pies de cemento. Y ese es mi miedo, creo que el Congreso está como mirando esa forma de dirigir nuestro pequeño país. Yo creo que hay que mirarlo nuevamente. Mirarlo desde el pasado para ver estas cosas que no están funcionando. Necesitamos autocritica. No es para pelear, nada de eso, no. Nosotros también, como artistas, necesitamos nuestra autocritica y que nos critiquen, que no nos digan que todo está bien. Si una persona te dice que todo está bien, no hay que creerle. Hay que desconfiar de la gente que te dice que todo está bien. La crítica es importante para construir el futuro.

Gilberto Arias⁵ decía que, si yo tengo un cayuco, yo sé cuánto peso puede aguantar; si lo cargo más de la cuenta, se va a hundir. Hay que seguir escuchando y recordando a los abuelos.

⁵ Líder político de la comarca de Gunayala, cacique general, fallecido en 2018.

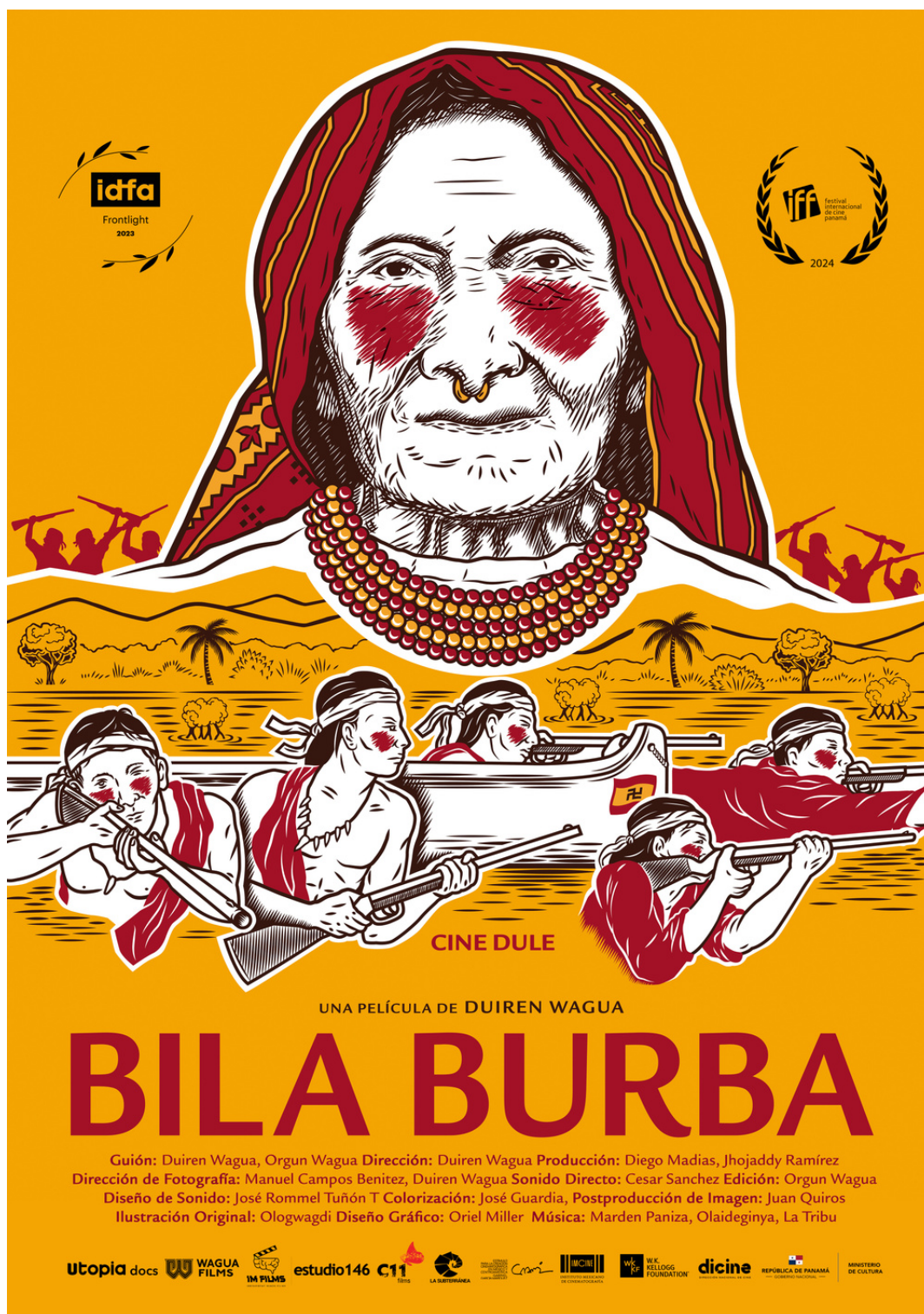


Figura 1: Póster de la película *Bila burba*



Figura 2: De izquierda a derecha: Duiren Wagua, Mònica Martínez Mauri y Orgun Wagua (foto de la autora)