

Los caminos de la creación en el arte de las molas cuna.

Michel Perrin
Laboratoire d'Anthropologie Sociale
Collège de France
París

Traducción: Juan Fernando Esguerra

Abstract:

Specialists in the culture of the Cuna (or Kuna) Indians -a group settled in Panama and the Colombian region of Urabá-, usually say that the art of decorating molas, one which is associated with dress, decoration, and women, has no relation with religious, symbolic, and cosmogonic knowledge held by men. However, an analysis of designs and subjects shows that the oral art of men is reflected in the pictorial art of women, and viceversa. Dualism, metamorphosis, polysemia, symmetry, labyrinths, mythical entities, are representations of the world that in a conscious or unconscious way are shared by men and women.

Resumen:

Los especialistas en la cultura de los indios cunas (o Kuna, asentados principalmente en Panamá y en la región colombiana de Urabá) han afirmado muchas veces que el arte de las molas -indumentario, decorativo y realizado por las mujeres- no tiene relación alguna con el saber religioso, simbólico y cosmogónico de los hombres. Sin embargo, un análisis de las formas y los temas muestra que el arte oral de los hombres se refleja en el arte pictórico de las mujeres, y viceversa. El dualismo, las metamorfosis, la polisemia, la simetría, los laberintos, los seres míticos, son representaciones del mundo que comparten, consciente o inconscientemente, hombres y mujeres.

¿De dónde nace un arte y de qué se nutre? Unos especialistas en la cultura cuna piensan que el arte de las molas es superficial, meramente indumentario y decorativo, y que no tiene relación alguna con el saber religioso, simbólico y cosmogónico de los hombres cunas. Tal punto de vista no resiste un análisis profundo de las formas y los temas (Nota 1).

Dualismo y parejas



Todas las molas hechas para ser llevadas están constituídas por dos faces. Una va delante, la otra va detrás. Según se dice a veces, para la espalda se elige la más bella porque ahí tiene mejor visibilidad. ¿Esta manera de confeccionar la mola obedece únicamente al hecho de que, para hacer una prenda de vestir recta, lo más sencillo es unir un par de telas cuadrangulares? No. Sabremos que ésta no es la única razón, si conocemos la importancia que tiene la dualidad para los cunas, como la tiene para muchas sociedades amerindias.

Para los cunas, todos los seres tienen su doble, su *purba*, su esencia oculta, su "alma". Ya se trate de seres humanos, animales o plantas, o incluso de órganos u objetos, todo ser viviente lleva consigo una dualidad. En el lenguaje chamánico, todo lo que se refiere a la vida, la enfermedad y la muerte es considerado como doble, incluso si los dobles que entran en juego son invisibles y no se manifiestan directamente, sino a través de la experiencia. Un chamán hablará de doble herida, de doble enfermedad, de doble dolor, de doble aldea de los espíritus (Severi 1996: 89).

Los elementos que forman pareja, y para los cuales rige el plural en francés, inglés o español, en lengua cuna van en singular. "Los ojos" se traduce con el singular *ibiya*, como si los dos formaran una unidad inseparable. Para indicar que se trata de un solo ojo, es preciso agregar *naili*, "uno solo": *ibiya naili anun make*, "me duele un ojo". Lo mismo ocurre si se trata de los brazos o los pies. Por cierto, la palabra *mola* designa implícitamente a la pareja de faces que la integran. Para significar una sola faz, es necesario precisarlo.

En los grandes ritos de paso femeninos, los oficiantes son dos, uno de los cuales es el ayudante, el asistente o el doble del otro. Los *kantule*, "los hombres de la flauta *kammu*", son dos que tocan y cantan, sentados o tendidos al revés en una hamaca; cada uno de ellos sostiene en una mano una flauta y en la otra una maraca. Dos hombres están encargados de los incensarios en los cuales se queman semillas de cacao o de ají. Dos mujeres están presentes allí para rapar a las niñas o a las muchachas púberes.

El *tsaila*, el "jefe religioso" que canta los mitos en la casa de las reuniones, es acompañado por un segundo, que canta marcando los tiempos más fuertes. Se le llama *abinsuet*, literalmente: "el doble". Los *nuchu*, figurillas terapéuticas de madera, suelen hacerse en parejas, y también algunos bancos constan de asientos gemelos.



Figura 1 a y b. Absogot pipa ve mor:
"Mola de los chamanes exorcistas
fumando en pipa"
(confeccionada en los años 1920, en
Tigir), 40 X 55 cm.

La mayoría de los instrumentos musicales se tocan a dúo. Las flautas de pan llamadas *kammu purwi*, "pequeñas flautas", son tocadas por parejas de hombres. Y cada una de estas flautas está constituida por dos partes, una de las cuales consta de cuatro tubos y la otra de tres, unidas por un hilo. La danza al son de las flautas de pan, llamada igualmente *kammu purwi* o *noga kope*, "recoger la calabaza", es ejecutada por parejas y, en su ejecución, a las mujeres les corresponde tocar las maracas, mientras que los hombres tocan las flautas.

De manera, pues, que pareja, doble y complementariedad corresponden muy bien a una concepción cuna del mundo.

Las faces de cada pareja de molas expresan una complementariedad, pero casi nunca una verdadera identidad. Tanto la parte delantera como la trasera pueden estar decoradas con motivos muy semejantes, o los diseños de ambas estar organizados según los mismos principios y los mismos contrastes de colores, pero siempre habrá entre ellas variaciones sutiles de tamaño, de forma, de color. Dos faces aparentemente idénticas (*enailikit emala*) no lo son en realidad si se las observa de cerca y en detalle.

Aquí es necesario de nuevo comparar estas variaciones entre las dos faces de una mola con ciertas formas estilísticas de la literatura oral. El arte oral cuna está caracterizado por lo que los lingüistas llaman paralelismo. Los discursos y los cantos rituales están organizados en estrofas y, de una estrofa a otra, las repeticiones están acompañadas de leves modificaciones de vocablos, de sonidos, de sentido. Es un juego que se desarrolla durante largo tiempo, entre lo mismo y lo diferente, y que establece una afortunada alianza entre el embrujo del ritmo y el placer de la variación (Sherzer y Sherzer, 1976). He aquí un ejemplo:

*Las mujeres-demonios se han puesto un vestido azul
y se alinean, allí, para danzar en la aldea de los espíritus.
Sus vestidos se vuelven azul arrat,
Los amos de la aldea de los espíritus se alinean allí para la danza.
Sus vestidos se vuelven color rosa ismaitet,
Los amos de la aldea de los espíritus se alinean allí para la danza.
Las mujeres demonios se han puesto sus trajes rojos como pájaro ikkwi
Y se alinean, allí, para danzar en la aldea de los espíritus...*

*Las mujeres-demonios de faldas amarillas se alinean para la danza.
Allí sus vestidos se vuelven poderosos, en la aldea de los espíritus...*

(Nota 2) (Tomado del *nia igar*, "el camino del demonio", contado por E. Gómez, transcrito por C. Severi, 1983: 171).

A esta repetición de versos o de estrofas acompañada cada vez de variaciones -tales como la transformación de los colores (azul, rosa, rojo, amarillo)- parecen hacer eco las variaciones entre los motivos simétricos de la misma faz de una mola o las variaciones entre las faces casi idénticas de una misma mola.

En este último caso, las dos faces pueden invertirse, la forma del motivo principal puede ser modificada, los colores ser dispuestos en otro orden o los dos fondos ser diferentes. Por ejemplo, en una de las faces el fondo estará formado por franjas verticales, mientras que en la otra lo estará por franjas horizontales. O bien, ambas pueden representar un mismo motivo, pero con un cambio en la gama de colores.



Figura 2 a y b. Sikui karpurba mor: "mola del esqueleto de pájaro". 23 x 33 cm.

La técnica de la inversión de los colores puede producir dos molas con motivos casi idénticos pero con colores complementarios (Figura 2), complementariedad que ya se manifestaba en las cerámicas de hace más de mil años halladas en la región central de Panamá, y que tal vez provienen de antepasados lejanos o de vecinos de los cunas. En una misma vasija de barro, motivos idénticos presentan inversiones de colores, tal como se encuentran también en las faces de ciertas molas *ogugalet* (Labbé 1995: 41, 131).

Esta inversión -fondo oscuro con motivo claro, fondo claro con motivo oscuro- crea, por así decir, una faz diurna y una faz nocturna, ante lo cual se siente uno tentado a establecer comparaciones con otra forma de dualidad. En efecto, los cunas dan dos nombres a ciertos animales y a ciertas plantas: un nombre para el día y un nombre para la noche. Es tabú pronunciar el primero durante la noche. A la tintura negra extraída del fruto de la genipa se le da de día el nombre del árbol de esa planta:

sabdur. De noche se la llama *siichi*, "negro". Al fruto del guamo se le llama *marya* durante el día y *kaya piri*, "boca curvada", de noche. La palmera *nalup* recibe el nombre nocturno de *iko turba*, "fruto de espina"...



Fig. 3. Sikui mor: "mola de los pájaros". 34X43 cm.

Simetrías, poder y metamorfosis

Raras son las artes a las cuales la simetría no fascine, pues, por su forma, el cuerpo remite a ella sin cesar. Como el dualismo, también la simetría se inscribe en él. Desde un lejano pasado ella es una manera fundamental del arte. El arte de las molas no escapa a esta condición, puesto que la simetría distingue a un cuarenta por ciento de una muestra de cerca de dos mil piezas. Este arte ha explorado las posibilidades estéticas que le ofrece la simetría, así como las maneras de evitar que se realice.

Al igual que ciertos juegos entre las dos faces de una misma mola, la simetría, cuando se duplica como en un espejo, constituye una manera de expresar la dualidad de los seres vivientes que caracteriza al pensamiento cuna.

Así mismo, el pensamiento cuna está familiarizado con la idea de metamorfosis, que la mitología evoca con frecuencia. Esta idea implica que todo ser puede cambiar de forma. Si es un ser común y corriente, puede convertirse en demonio; si es un demonio, puede presentarse bajo el aspecto de un ser común y corriente. Un animal puede adoptar los rasgos de otro y significarlo:

*Los animales de piel rayada se convierten en demonios, en nia,
Se transforman en demonios,
Y, allá, lejos, los demonios se transforman.
Se transforman en ciervos koenaka,
Los demonios están allí, al pie de los árboles,
Vestidos de negro, con los cuernos entrelazados,
y gritan: "mee, mee".
Y de ahí en adelante los ciervos wasena se convierten en demonios,
se transforman en demonios,
Los demonios se transforman....*

*Los nia mariposas son los amos de este lugar,
Los nia señores de este lugar se muestran muy semejantes a las mariposas...
Los nia se convierten en seres de todo género...*

(Nota 3)

(Según el nia igar, contado en 1979 por E. Gómez, recogido por C. Severi, 1983: 161-167).

Así como los mitos evocan transformaciones, algunas molas parecen haber sido concebidas para ser leídas de diversas maneras. Dos pájaros que se enfrentan, vistos de perfil, serán así mismo interpretados como un ser extraño visto de frente. Hay en ellos varios niveles de lectura, desde el más evidente hasta el más oculto, y se puede pasar con embeleso de una interpretación a otra.

Esta dimensión "adivinatoria" puede ser vista también como un eco estético de las figuras de lenguaje formuladas por los hombres. Se ha dicho que los cunas sienten verdadera pasión por los símbolos y las metáforas. Que juegan a la polisemia. Los más sabios pasan con gran maestría de un sentido a otro. En realidad, poseen varios lenguajes: el de todos los días, el de los cantos sagrados, el de las figurillas terapéuticas. Tienen varias maneras de decir y, por consiguiente, de percibir. Por el medio indirecto de la simetría, las mujeres pueden expresar esta predilección cuna por la transformación y la polisemia (Figura 4).

Pero también a la simetría alienta una razón de orden técnico. Es la práctica del doblado. Dos telas se unen, la una sobre la otra, mediante hilván, y luego se doblan una o dos veces. Una parte del motivo es marcada fuertemente con la punta de las tijeras sobre la mitad o sobre una cuarta parte de la superficie de las telas, a fondo, a fin de que todas las capas sean marcadas a la vez. Esta es la manera más rápida de confeccionar molas simétricas o doblemente simétricas, conforme a un eje vertical y a un eje horizontal.

Figura. 4.
Kalu e sikui
mor: "mola del
kalu o de los
pájaros" (un
kalu es un lugar
sobrenatural,
una aldea de
los espíritus).
40X55 cm.

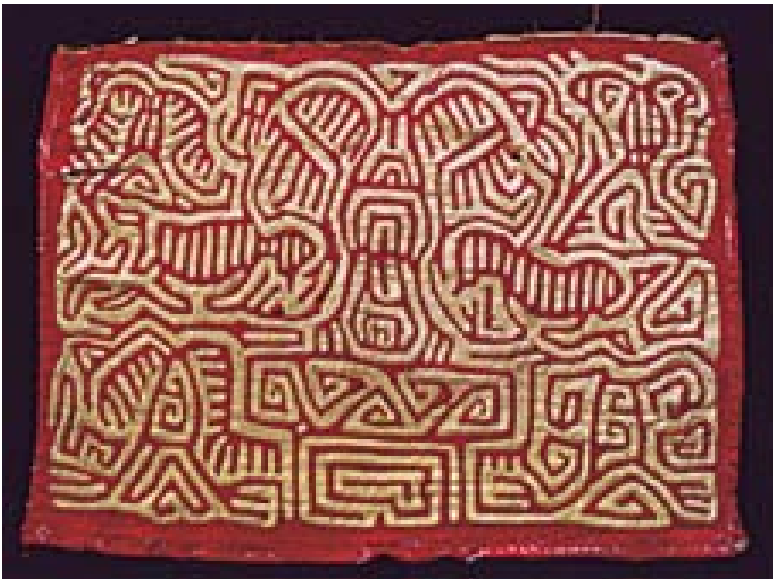


Fig. 5
Nia mor: "mola
del demonio".
33 x 48 cm.



Fig. 6
Poni nono
tarbaguat
mor:
"mola del
espíritu
patógeno
bicéfalo"
44 x 58 cm.



Al lado de esta duplicación de un motivo, el arte de las molas ofrece también, con mucha frecuencia, motivos únicos que admiten un eje de simetría. Curiosamente, esta disposición es muy utilizada para representar los seres sobrenaturales del otro mundo, espíritus patógenos y demonios. Como si la simetría dotara de una potencia hierática a estos seres imaginarios, como si fuera más fácil concebir de esta manera un ser fantástico (Figuras 5 y 6).

Pero esta configuración suele ir acompañada de asimetrías de detalle, sobre todo en lo que respecta a los colores. Por lo demás, la combinación de la verdadera y la falsa simetría se encuentra también en las pinturas lineales que las indias se trazan en la nariz.

Así mismo, en algunas de sus obras, las mujeres cunas expresan la necesidad de liberarse de la simetría, sin dejar de reconocerla: mientras una de las faces de la mola la respeta, la otra la rompe de manera voluntaria, por ejemplo, mediante una construcción diagonal (Figuras 7 a y b). Por lo demás, si le creemos a Wafer (1698), este gusto en romper la simetría se expresaba ya en la práctica del tatuaje y de la pintura corporal.

Corales y cestería

Cabe suponer que algunas molas laberínticas han nacido de la observación de ciertos corales, mientras que las molas con efectos cinéticos o de relieve han surgido de la imitación de figuras de cestería realizadas por los hombres. Los cunas las califican, tanto a las unas como a las otras, de molas *bisu'bisu*, lo cual quiere decir sinuosas, retorcidas. Constituyen dos tendencias estilísticas importantes del arte de las molas y han dado lugar a verdaderas proezas técnicas.

*Nuestras antepasadas se valieron de la forma de las hojas,
de las lianas, de los pájaros...
Miraron mucho los corales,
Las akuabiski, las "piedras informes",
y también. las "hojas del mar", las algas.
Esto es lo que nos decían nuestras madres...*

Ciertos elementos de la naturaleza o del entorno fascinaron, más que otros, a las creadoras. Estimuladas por esos tropismos, exploraron las posibilidades estéticas que les ofrecían; pero, alejándose poco a poco de sus fuentes de inspiración, desarrollaron nuevos estilos. Después, las nuevas formas les hicieron mirar de otra manera la realidad. La mente estableció nuevas analogías visuales, las que, a su vez, enriquecieron la creación.

Por ejemplo, las sinuosidades dibujadas en ciertas "molas de corales" han sido equiparadas, por analogía, con las callejuelas que separan las habitaciones cunas en algunas aldeas de plano laberíntico, "de caminos en zigzag": *negkuebur igar kadi bisu'bisu nika*. De ahí surgió la idea, en una segunda etapa, de dar forma a las "molas de la aldea" con "muchos caminos laberínticos": *ne kadi igar bisu'bisu nikat*. Pero otras mujeres, regresando a las fuentes de la creación, vieron en ellas molas de corales o molas de serpientes. Esta última analogía suscitó, a la vez, nuevas invenciones: las sinuosidades fueron punteadas con ojos, tomaron forma de picos, evocando los pájaros. Es así como las molas se vuelven adivinatorias, dando lugar a varias interpretaciones y estimulando los juegos de identificación (Figura 8).

Igualmente las molas inspiradas en la cestería (Figura 9) y en las olas del mar o en las ondas sobre el agua han contribuido, sin duda, al desarrollo de una estética de tipo cinético (ver Perrin, 1998).

Figs. 7 a y b
Arriba. Sikui mor: "Mola de los pájaros"
(que andan entre hojas y frutos)-
Abajo. Sikui mimigana pullaga:
"Mola del pájaro y sus polluelos".
34 x 46 cm





Fig. 8
A la izquierda Ua mor:
"mola del pez".
36 x 44 cm.

Sin embargo, analogías más abstractas pueden sustentar o reforzar algunas de esas formas estéticas. Por ejemplo, los cunas asocian implícitamente la imagen del laberinto con la idea de que el hombre, la exuberante vegetación tropical y los animales, que originalmente estuvieron amalgamados, son constantemente reunidos a través de caminos complejos. Algunas molas parecen recordar ese tiempo primigenio, cuando todo estaba en relación. Ellas expresan con fuerza el entrelazamiento de las especies y los entornos. Hablan de la interdependencia de los peces, el pescador y el mar, o de la de los pájaros, los árboles y los hombres.

Una analogía aún más abstracta es la de aquellos cunas que equiparan el camino seguido por el pensamiento con los sinuosos caminos que el hombre traza en la jungla para cazar y recolectar, o también con los recorridos laberínticos que le imponen las calles de algunas aldeas. El pensamiento mismo será *bisu'bisu*, *oiskar*, zigzagueante, sinuoso, tal como las molas que las mujeres hacen "de esa manera" (pincha), dejando que las tijeras recorran la tela (ver Perrin, 1998).

Hay otra razón por la cual las sinuosidades de los corales y los zigzags de las cestas han estimulado la creatividad de las mujeres cunas. Y es la de que, al representarlas en las molas, han perseguido el virtuosismo técnico. Recortar las figuras siguiendo las líneas más largas posibles sin detener un solo instante las tijeras, y lograr esta hazaña en una o en dos o tres telas superpuestas, es la oportunidad de demostrar su talento de cortadoras y costureras.

Pero un estilo se vuelve rápidamente independiente de las razones que lo hicieron nacer, incluso si varios factores convergentes lo justifican y lo nutren. El ejemplo siguiente dará prueba de ello: una de las aldeas del este de Panamá es tan laberíntica que un visitante, y con mayor razón si es extranjero, se pierde siempre. Sin embargo, la mayoría de las molas que se confeccionan allí son geométricas y rectas. ¡El empleo generalizado de la máquina de coser, por motivos económicos, ha sido más decisivo que la estructura del habitat!

Figuras del mito

A menudo, los especialistas en el estudio de la sociedad cuna han afirmado que en las molas no hay ningún simbolismo oculto y profundo. En cambio, los comerciantes que las venden o los extranjeros que las adquieren quisieran que todo en ellas tuviera relación con el símbolo y el mito. Y, por motivos comerciales evidentes, los intermediarios cunas que los proveen de ellas están dispuestos a seguirles la corriente. Los unos pecan por defecto; los otros por exceso (Nota 4).

Una observación atenta de las molas y el análisis de los significados y los nombres que las mujeres les dan, así como de sus comentarios al respecto, permiten morigerar esas afirmaciones demasiado tajantes que, por lo demás, toman partido por la ideología dominante de los hombres cunas.

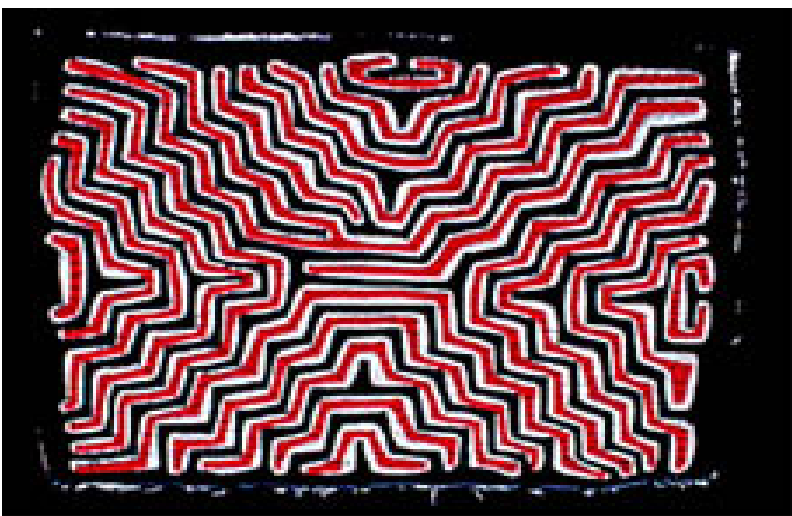
Las mujeres cunas son, en principio, excluidas del saber mítico y de los secretos relacionados con él. Los hombres se los reservan. Sólo ellos están autorizados para decir las palabras de los antepasados míticos, o *pabgan igar*. Sólo ellos tienen acceso a la función de cantor de drogas. E incluso algunos pretenden ser los únicos que conocen el verdadero significado de las molas... ¿Será sustentable que los mitos, los cantos y los discursos de los hombres carezcan de influencia sobre el imaginario de las mujeres, cuando ellas deben ir a escucharlos varias veces por semana en la casa de las reuniones? "Sea que lo sepamos o que lo ignoremos, nunca caminamos solos por el camino de la creación" escribía C. Lévi-Strauss en otro contexto (1979:149).

En sus relatos, los hombres se refieren a animales fantásticos que habitan en *laskalu* o las *pyria*, esas inaccesibles moradas de espíritus situadas en las profundidades de la tierra o del mar. Los adivinos y chamanes atribuyen el rapto de las almas a espíritus patógenos, seres monstruosos o quiméricos que reúnen en sí las cualidades de los animales terrestres, acuáticos y aéreos: serpientes voladoras y jaguares del cielo, por ejemplo (figs. 5, 6, 10; ver también Perrin, 1998).

Estos entes verbales son representados en las obras de las mujeres, que plasman en las telas sus visiones del mundo de lo sobrenatural, seleccionando aquellos episodios de la literatura oral dignos de ser tenidos en cuenta por su valor estético, descriptivo o emotivo. De ese modo surgió una nueva forma estilística en el arte de las molas: la de las *pabgan igar miolakana*, "las molas de los caminos de los padres", las molas de la costumbre y la tradición. Y a la inversa, el arte de las molas ayuda a los hombres a expresar el



Fig. 9
Kaki sor mor: "mola del fondo del cesto".
1994; 33 x 44 cm



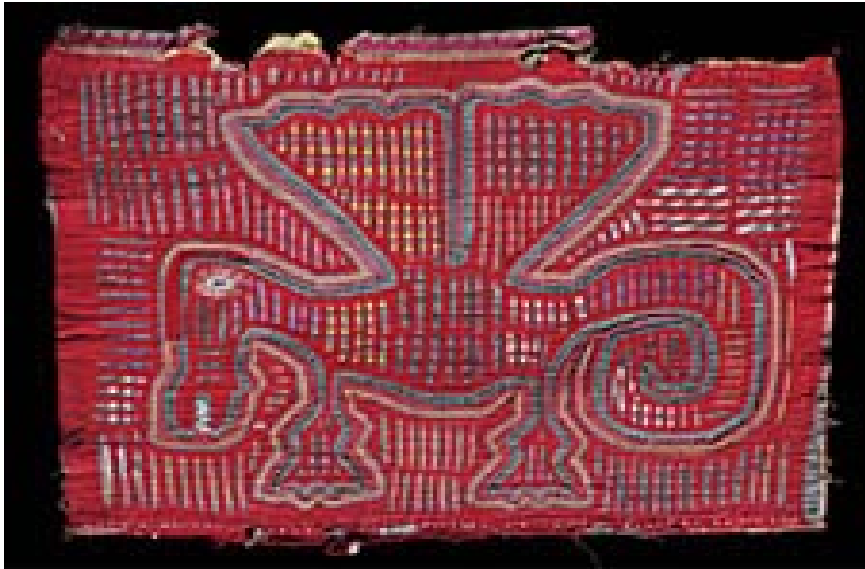


Fig. 10
Naive kukualet mor: "mola de la serpiente voladora".
40 x 57 cm.

mundo de lo sobrenatural en palabras, en cantos y en poemas, contribuyendo, sin duda, a darles colorido.

Las molas no se alejan del dominio de lo profano, incluso cuando tienen un sentido oculto, mítico o simbólico. Ellas "no presentan diseños o motivos que tengan un valor mágico" (Sherzer y Sherzer 1976: 32). Al menos en teoría, porque la realidad no es tan tajante. He aquí un ejemplo: Un hombre, partidario acérrimo de la tradición, me decía que "en otros tiempos las mujeres no tenían derecho a representar animales selváticos o monteses ni seres que amenazaran a las personas: espíritus patógenos, demonios, serpientes. Por eso las molas de los antepasados no muestran sino objetos de la casa o animales domésticos".

Los hechos contradicen esta interpretación de la costumbre. La representación de animales aparece desde los comienzos del arte de las molas, como lo atestiguan las colecciones de los museos etnográficos de Gotemburgo y Londres, compuestas por ejemplares reportados en los años veinte.

A esas afirmaciones las deja, así mismo, muy mal paradas la teoría de la "fuerza de alma" (*purbanikadi*), de la esencia oculta (*purba*) de los seres y de las cosas que revela o aviva el lenguaje "sagrado" de los cantos de los hombres. Para los cunas, una planta medicinal (*ina*) no tiene poder alguno, si un cantor de drogas no interpreta cerca de ella el canto que le corresponde para "darle vida y consultarla". Una figurilla terapéutica de madera carecerá de eficacia si antes no es sometida a la palabra cantada, que es palabra de hombres. Ahora bien: éstos insisten en el punto de que jamás se canta sobre las molas. No se puede concederles *purbanikadi*, darles "fuerza de alma", poder sagrado. Por consiguiente, los demonios o las figurillas terapéuticas que las mujeres diseñan sobre sus vestidos no tienen ningún poder mágico. Confeccionar o llevar puesta una "mola del demonio" no puede hacer daño a nadie... Una mera imagen, en principio, no causa ningún efecto.

¿Qué pensar, entonces, del rito terapéutico celebrado cuando una persona es picada por una serpiente? La ceremonia exige que las parientes de la víctima vuelvan sus molas al revés. Esta tradición merece que nos detengamos a considerarla pues ella parece oponerse a la concepción cuna que atribuye fuerza mágica a las palabras e, implícitamente,



Niña Cuna, fotografía de Diego Samper.

ineficacia a la imagen. ¿Volver al revés las molas no significa reconocer a la imagen un poder patógeno? No, porque en este caso el poder patógeno no se funda los motivos de la mola, sino en analogías de otro orden, exteriores a la imagen: la semejanza que hay entre el hilo y la aguja con que se cosen las molas, por una parte, y entre el cuerpo y los colmillos de la serpiente por la otra. Estas analogías son enunciadas por los hombres en los discursos tradicionales. Quizá sea por eso que se atribuya a las molas cierta eficacia mágica... En todo caso, volverlas al revés equivale simbólicamente a despojarse de ellas, cortando así la relación que las une a las serpientes.

Epílogo

¿El arte de las molas, alejado de la religión, expuesto a la vista de todos, difiere de las demás artes tradicionales o primitivas, que se suponen ante todo religiosas o simbólicas? El hecho de que se trate de un arte femenino contribuye, sin duda, a que así se pretenda. En efecto, con relación al simbolismo, los hombres y las mujeres cunas, como en muchas otras sociedades, siguen caminos opuestos. Las mujeres lo ignoran o parecen ignorarlo, o quizá sólo lo conozcan indirectamente y lo expresen de manera inconsciente o implícita. Los hombres se lo reservan y lo manipulan sin cesar, llegando a veces a entregarse a exégesis dudosas.

Por otra parte, la existencia de una importante magia de las molas quizá refleje la determinación de los hombres de atribuirse, en última instancia, las realizaciones de las mujeres, de consolidar su poder aunque, al menos en este dominio, sea ilusorio, porque en manos de ellas están las innumerables recetas para hacer de las niñas, de las jóvenes y, desde luego, de las mujeres adultas, expertas en molas. Por lo demás, las propias mujeres son cómplices, a menudo encantadas pero no siempre engañadas, de esta complementariedad. Lo cual no impide a los hombres reconocer y admirar abiertamente las obras de sus mujeres.

En efecto, el arte de las molas, practicado por todas las mujeres de la comunidad para ser visto por todos, refleja no solamente un gran saber naturalista y artístico, sino también las representaciones profundas de una cultura muy original. Nos recuerda, asimismo, la historia de este pueblo admirable y de sus relaciones ambiguas con la cultura occidental.

Notas

Nota 1

Estos temas son desarrollados más ampliamente en un libro abundantemente ilustrado (Michel Perrin, 1998). Fueron redactados como ponencia al 49° Congreso Internacional de Americanistas, Quito, Ecuador, 7 al 11 de julio de 1997. Fotografías de Michel Perrin.

Nota 2

(Tomado del *nia igar*, "el camino del demonio", contado por E. Gómez, transcrito por C. Severi, 1983: 171).

Nota 3

(Según el *nia igar*, contado en 1979 por E. Gómez, recogido por C. Severi, 1983: 161-167).

Nota 4

"There is no deep or hidden symbolism representend in the molas, no secret message that must be decoded. It is superficial decorative form that is significant in molas, not underlying, referencial content [...]. It must be emphasized that molas do not represent Cuna ancestors, mythical beings or scenes, or good or bad spirits of a supernatural nature"... ["No hay ningún simbolismo profundo u oculto representado en las molas, ningún mensaje secreto que pueda ser descifrado. Nada indica que detrás de la forma superficial y decorativa de las molas haya un contenido subyacente o alusivo (...). Se debe enfatizar que las molas no representan ni a los antepasados de los cunas, ni escenas o seres míticos, ni espíritus buenos o malos de naturaleza sobrenatural] (Sherzer y Sherzer, 1976: 32-33). Estas afirmaciones son reiteradas por L. Hirschfeld (1977: 148).

Bibliografía citada

HIRSCHFELD, Lawrence A. 1977. "Art in Cunaland : Ideology and Cultural Adaptation", *Man* , vol.12, 1, London.

LABBÉ, Armand J. 1995. *Guardians of the Life Stream, Shamans. Art and Power in Prehispanic Central Panama*, Bowers Museum of Cultural Art, Santa Ana (California),

LEVI-STRAUSS, Claude. 1993. *Regarder, écouter, lire*, Paris, Plon.

PERRIN, Michel. 1998. Tableaux kuna. Les molas, un art d'Amérique, Paris, Arthaud. Trad. En Inglés: 1999, Magnificent Molas. The art of the Kuna Indians. London / New York, Flammarion. 320 fotos.

SEVERI, Carlo. 1983. "Los pueblos del camino de la locura", Amerindia, 8: 129-179.

SEVERI, Carlo. 1996. La memoria ritual, locura e imagen del blanco en una tradición chamánica amerindia. Abya-Yala, Quito.

SHERZER, Dina and Joel SHERZER. 1976. "Mormaknamaloe : the Cuna mola", in Ritual and Symbol in Native Central America, P. Young and J. Howe eds, University of Oregon, Anthropological Papers 9, Eugene : 21-42.

Figura inicial: niña cuna. Fotografía de Diego Samper. Las demás fotografías son de Michel Perrin.

Figura 1 a y b. Número de colección: MP-030 A/B-96

Figura 2 a y b. Número de colección: MP-217 A/B-89

Figura 3. Número de colección: MP-178-91

Figura 4. Número de colección: MP-064-96

Figura 5. Número de colección: MP-029-82

Figura 6. Número de colección: MP-064-96

Figura 7 a y b. Número de colección: MP-258 A/B-89

Figura 8. Número de colección: MP-124-99

Figura 9. Número de colección: MP-109-94

Figura 10. Número de colección: MP-043-96

Cómo citar este artículo

PERRIN, Michel. 2000. Los caminos de la creación en el arte de las molas cuna. Boletín del Museo del Oro, No. 46. Enero.

<http://www.banrep.gov.co/museo/boletin>

<<http://www.banrep.gov.co/museo/boletin>>