

‘Mujeres mola’ o la máquina de imágenes míticas¹

‘Mola Women’ or the Mythic Images Machine

Adolfo Chaparro
Universidad del Rosario, Colombia
achamaya57@gmail.com

Resumen:

El presente artículo se ocupa de la mola como mercancía, obra de arte, objeto ritual y forma de escritura visual –o figural, como diría Lyotard. La primera parte reconstruye la forma en que la mola llega a constituirse en un objeto *vestimentario* de múltiples usos y significados dentro de la tradición kuna. En la segunda se exponen los criterios artísticos: diseño, color, composición, performatividad, que caracterizan la mola. A continuación se analizan algunas de las dimensiones míticas y rituales que caracterizan la mola como objeto y como forma de ‘escritura’. Finalmente, se aborda el carácter comercial del objeto *mola* como un caso de lo que Bataille llama economía general, lo cual supone reconocer la mola como un plano de expresión atravesado por los más variados aspectos de la vida kuna. En esa fusión de prácticas artísticas, estructuras simbólicas e intereses prácticos se resalta la forma como el hecho de ‘coser molas’ ha ido feminizando la cultura kuna en el contexto de la economía global de lo exótico.

Palabras clave: mola, estética kuna, mito y escritura, economía general, arte femenino.

Abstract:

This article deals with the mole as a commodity, a work of art, a ritual object and a form of visual writing –or figural, as Lyotard would say–. The first part portrays how the mola became a *vestimentary* object of many uses and meanings within Kuna tradition. The second part develops the artistic criteria: design, color, composition, performativity, which characterize the mole. Then, this article discusses some of the mythic and ritual dimensions that characterize the mole as an object and as a way of “writing”. Finally, it addresses the commercial nature of the mola as a case of what Bataille calls general economy, recognizing the mole as a plane of expression that intertwines with several aspects of Kuna life. In this fusion of artistic practices, symbolic structures and practical interests highlights how the fact of “sewing molas” has feminized Kuna culture considering the global economy of the exotic.

Keywords: Mola, Kuna Aesthetic, Myth and Writing, General Economy, Female Art.

1 “*Mola* (bajo la forma contraída *mor*; en plural, *molakana*) es el nombre dado por los kuna a cualquier pieza de tela y, en un sentido propio o metafórico, a toda materia que recubre, a toda vestimenta: la frondosidad de un árbol, las nubes del cielo, el plumaje de un pájaro, la piel o, incluso, por eufemismo, la menstruación y toda materia genital [...] *Mola* designa igualmente el corsé entero de un vestuario femenino” (Perrin 11). Las traducciones del texto de Michel Perrin del francés al español han sido hechas por el autor.

La historia kuna es el paradigma de una nación (im)posible que se construye a través de la resistencia al asedio permanente que la comunidad ha sufrido desde el siglo XVI de parte de soldados, conquistadores, frailes y comerciantes convencidos de que su misión es persuadir a los indígenas del desatino que significa mantener su modo de vida. Esa impronta redentora es continuada, en lo fundamental, por la evangelización colonizadora y por la ilustración republicana en la medida en que ambas asumen la misión de mostrar a los infieles y a los pueblos 'atrasados' las bondades de dejar de ser lo que son.

El esfuerzo civilizador no surtió el mismo efecto entre los kunas que en el resto del continente. Básicamente por la claridad con que los kunas han defendido su propio deseo colectivo frente al 'destino manifiesto' del colonizador. El resultado es que la utopía paradisíaca o modernizadora, con sus efectos concomitantes en cuanto al castigo o la condena al pecado y al ostracismo que promete al renegado, ha sido deconstruida desde la propia tradición kuna con estrategias que les permiten entrar y salir del cristianismo y de la misma modernidad, en términos de creencias, educación, producción y consumo.

En términos económicos, sin embargo, el problema es más complejo. No se puede afirmar que los kunas viven en un modo de producción primitivo, pero tampoco responden claramente a las demandas comerciales y a las ofertas laborales de la economía panameña. A cambio, se puede hablar del funcionamiento sincrético de una máquina territorial específica, que mantiene pautas endógenas en sus procesos de subjetivación, sin que eso haya impedido un constante intercambio simbólico y comercial con la máquina imperial, en su momento, y con los nuevos Estados republicanos posteriormente. En ese sentido, es importante recordar que la Comarca Kuna ocupa un porcentaje importante del territorio panameño, incluidos los archipiélagos que se ubican frente al litoral Caribe de esta reserva, y donde viven la mayoría de los kunas actualmente.

En lugar de definir taxativamente el dominio del capital en estas comunidades, habría que hablar de un conjunto de *patterns* culturales que se cruzan entre sí de manera que lo económico deviene simbólico, lo simbólico se realiza como ritual, lo ritual a su vez reenvía al *corpus* mítico donde se conjugan todos los planos antes de volver al crisol originario de la vida cotidiana. Dado que en muchos aspectos la *mola* sirve de plano de inscripción del movimiento de codificación, descodificación y recodificación de la cultura, no parece exagerado hablar de la mola como el plano de expresión de una suerte de economía general (Bataille) donde se conjugan lo artístico, lo mítico, lo deseante, lo curativo y lo comercial.

La génesis del objeto

Muy probablemente desde finales del siglo XIX, y hasta la fecha, un alto porcentaje de mujeres kunas produce un tipo de aditamento vestimentario que cubre el pecho y la espalda de las mujeres, llamado mola, que normalmente visten durante un tiempo antes de venderlo. En las molas se plasman diseños más o menos abstractos, más o menos figurativos, pero la regla es que los motivos se vayan revelando por superposición de sucesivas telas recortadas que

al final crean una imagen única. El resultado normalmente refleja una particular combinación cromática y alta precisión compositiva. Por eso, como sugiere Perrin (16) en su discusión con Kant, las molas tienen un fin práctico, pero se constituyen también en objetos bellos por sí mismos, haciendo irrelevante la condición kantiana de concebir como obra de arte solo los objetos que expresan un desinterés radical respecto de cualquier finalidad práctica o conceptual.

Sabemos que el tejido constituye uno de los pilares productivos de la sociedad kuna antes y después del contacto con los españoles². Sin embargo, el origen de la mola permanece incierto. En la tradición mítica queda clara la idea de que las mujeres kunas visten *molos* cosidas a sus blusas y que fue el propio creador del universo, Pab Tummat, quien le regaló a su gente las hermosas telas. Lo curioso es que si bien "las molas fueron creadas al comienzo de los tiempos", su uso puede ser reciente, en tanto el mito advierte que las molas permanecieron guardadas en el kalu Tuipis no se sabe cuánto tiempo (Perrin 19). Aunque la mayoría de los kalus están destinados a los 'dueños' de animales, según la leyenda, el kalu Tuipis es exclusivo para las mujeres. Allí vive Olokikadiriai, una mujer ancestral que les enseña a las mujeres las artes del maquillaje corporal y del vestuario. Ante el peligro que supone para los hombres visitarlo, los neles designaron a la hermana de uno de ellos para visitar el kalu y así supieron de la gran mesa, de las tijeras, de los primeros diseños de molas, de las grandes telas y de las mujeres *wue* que trabajan allí bajo el dictado de la Gran madre (relato de Mulatupu, citado por Perrin 19).

Dado que el mito tiene como objeto dar cuenta del origen de las cosas a medida que surgen en el universo, también la mola necesitaba de un mito de creación para entrar en la vida sagrada. Pero si los mitos son creados al ritmo de las cosas, el argumento no aplica para justificar su antigüedad. Una leyenda complementaria dice que el origen de las molas proviene de la pintura del cuerpo (tatuajes), cuyos motivos luego fueron trasladados a la tela.

Aunque sin evidencia convincente, Howe afirma que solamente hasta el siglo xix las indias cambian las mantas blancas de algodón por molas, y los hombres el taparrabo por camisa y pantalón y sombrero. Mi duda sobre esta hipótesis es que el cambio del telar por la aguja y la tela ya fabricada pudo haber sucedido paulatinamente a partir del intercambio comercial forzado por los españoles apenas comenzada la Conquista en el siglo xvi; a lo cual se añade la compra de tijeras, cuya función se volvió esencial en el corte del cabello de los ritos de pasaje, al igual que en el corte y troquelado de las telas que componen cada mola.

Lo cierto es que las primeras fotografías de molas son de 1909 (Perrin 22), y en ellas ya se sugiere el diseño básico pero no aparece aún la riqueza cromática que deriva de la superposición de las diversas piezas de tela cortada y pegada. Perrin prefiere pensar que el arte de las molas es reciente, "cuando los kuna emigran hacia las islas y multiplican sus relaciones con los no-kunas" (25). Sea cual sea la fecha de creación de la mola, quisiera

2 Cito el mito de origen del telar kuna: "Ibeorgun estaba aconsejando a los indios en el tiempo antiguo. Esta es nuestra ley que dijo Ibeorgun que en ese tiempo vino a enseñar también a nosotros que en el mundo la mujer Ramadili inventó Pirbi de cuatro clases para hacer hilos, camisas y hamacas [...] Para teñir el algodón descubrió los jugos de algunas plantas, para colores más vivos; como Nisal (achiote), Malina (colores de barro) y otras" (Nordenskiöld 134).

sugerir la hipótesis de que la aparición de las molas por arte de la aguja y la tijera provoca una innovación estética fundamental en la técnica textil. Podría parecer una involución respecto de la técnica del telar pero, en realidad, lo que se produce es una nueva manera de aprovechar la tela y de realizar cada diseño. Al tiempo que la tijera y la aguja se vuelven instrumentos escriturales, la mujer kuna descubre el tipo de escritura pictórica que caracteriza la mola³. El carácter fuertemente simbólico del diseño, la estructura mandálica que logra a través de la abstracción, la variación constante de temas y motivos, pone en evidencia la magia de la nueva escritura ‘sobre tela’ ocupada en figurar las cosas del mundo y dejar constancia de la tradición mítica.

Habría que añadir que es la belleza de cada mujer la que constituye la obra entera, la cual puede ser contemplada cotidianamente por los que conviven con mujeres kunas en sus poblados. Perrin recuerda que la ocasión para ver “el espectáculo de una miríada de molas” juntas es en la casa del Congreso, cuando la comunidad está reunida (14). Al mirar un conjunto escogido de molas, podemos leer en ellas una suerte de compendio icónico y figurativo del acontecer kuna, donde se incorpora lo sacro y lo profano, lo cotidiano y lo ancestral. Esa huella icónica hace que la mola pueda ser leída “a la luz de otras manifestaciones estéticas como la literatura oral y mitológica” (Perrin 16), pero antes que nada las molas dialogan entre sí constituyendo un “código” propio, ajeno a cualquier otro sistema de signos. Desde luego, hay diferentes tipos y calidades de molas, pero esa autonomía icónica, además de su riqueza cromática y compositiva, “les ha dado a los kunas la reputación de ser artistas excepcionales” (Perrin 11).

Hoy en día las molas son conocidas en todo el mundo, y sus compradores les han dado los más diversos usos prácticos y decorativos. Para responder a la demanda, las mujeres las fabrican sin cesar, “con un sorprendente frenesí” (Perrin 11). En lo que sigue, quisiera mostrar que detrás de la mola hay una riqueza plástica y una tal capacidad de abstracción del mundo kuna, que la convierten en un ejemplo paradigmático del arte popular indígena de América.

Patrones estéticos

La mola consiste en la conjunción de dos o más telas del mismo tamaño unidas con hilo y aguja, una de las cuales ha sido previamente troquelada con la tijera, de manera que al superponerlas deja traslucir los colores de la tela del fondo, la cual, a su vez, puede estar troquelada para contrastar con una tercera. Para su elaboración, normalmente se cuenta con dos, tres o cuatro rectángulos según el número de capas previsto. Si son solo dos capas, los

3 Utilizo el término *escritural* para designar una forma de registro de la experiencia y el pensamiento que no utiliza letras sino líneas, formas y figuras; de la misma forma que Lyotard (1971) crea el término *figural* para conceptualizar las variaciones que la pintura, la caricatura, incluso el cómic, hacen de las figuras claramente representativas. Hay que advertir que entre los kunas, además de la mola, existen otras formas escriturales inducidas por las relaciones con los investigadores, en particular, las pictografías (ver el capítulo dedicado a los usos de la mola) y el dibujo de kalus (Herrera y Cardale).

colores preferidos son el amarillo y el negro. Si son cuatro capas, los colores preferidos, de abajo hacia arriba, son blanco, negro, naranja y rojo. En la actualidad, la paleta de telas incluye por lo menos doce colores⁴. La tela que sirve de base permanece intacta, las otras son cortadas directamente con la tijera o siguiendo la marca de un diseño previo. Así, cada capa se va cortando para dejar ver los trazos de la anterior. A continuación, cada capa se cose a los ángulos de la capa de base, y en la última pueden añadirse pedazos de tela de otros colores. Hoy se usa la máquina de coser, pero la mayoría de mujeres las cose a mano, con hilo y aguja.

El diseño inicial normalmente supone una figura o una situación, aunque en el proceso de realización se impone la abstracción, a partir de ciertas constantes lineales. Perrin ha recogido las categorías más comunes para evaluar los diferentes aspectos de cada mola, en cuanto al valor estético, la composición, la repartición de los colores, la delimitación de las formas y el dominio de la técnica de la superposición y el plegado. Los cortes recurrentes de la tela son bandas verticales *morgo walawala*, horizontales *morgo mesemasewat*; y los más complejos o “desordenados” *yoe yoe morgobi* (Perrin 39). Las variaciones son posibles, pero los patrones estéticos del diseño tienden a configurar un estilo donde resalta el carácter geométrico y la presencia de motivos simbólicos que determinan la distribución del color a la hora de articular las diferentes telas. También los motivos son recurrentes, especialmente ahora que muchas molas son producidas para la venta. Está el motivo serpiente *bisu’bisu*, el de cabellos ensortijados *pilu’pilu*, el que parece plegado *toni’toni*; el rectilíneo *maremare*, el camino del cangrejo *kole igar*, y los huecos *wane’wane*, sean redondos, triangulares o cuadrados, entre otros (Perrin 39).

A mi juicio, la superposición es la parte más interesante a nivel creativo. Ahí se ponen en juego el contraste de color y la articulación de formas, con el fin de resaltar las figuras y los motivos geométricos diseñados previamente. Una de las claves del procedimiento es separar nítidamente, a nivel pictórico, la figura del fondo. En esa disociación entre los dos planos, las artistas kunas han descubierto que no se trata solo de separar los dos planos, sino también de experimentar con el espacio abstracto concebido como fondo. A veces el fondo se asimila con lo lleno, con el vacío que rodea la silueta, mientras que la silueta marca nítidamente el borde que sirve de guía al corte de la tijera. Otras veces se invierten los valores de fondo y figura, creando la impresión de que la pieza sobrepuesta es el horizonte sobre el que resalta la figura que ha logrado llevar al fondo de la tela base; pero en lo fundamental, lo que hace es jugar con el principio de la pintura negativa, descubierta por los alfareros de la zona desde hace varios siglos. Incluso podríamos afirmar que los detalles logrados sobre cada figura, añadiendo pedazos de tela cada vez más pequeños sobre el bloque de color que define la silueta mayor, son el resultado estético de una traslación de la técnica del inciso-exciso, característico de la ornamentación cerámica y orfebre común a la mayoría de las culturas aborígenes de la zona.

4 En algunos cantos el gran padre dio color al mundo con los colores, hay que suponer más arcaicos, de las molas: “Tad lbe, el Gran Padre Sol, tomo entonces las molas, las piezas de tejido de diferentes tintas azul, rojo, negro, verde, blanco, naranja, dorado, y los quema. De las cenizas, se formaron las piedras y las arenas multicolores. Así fueron creados los mares” (Chapin, citado por Perrin 132).

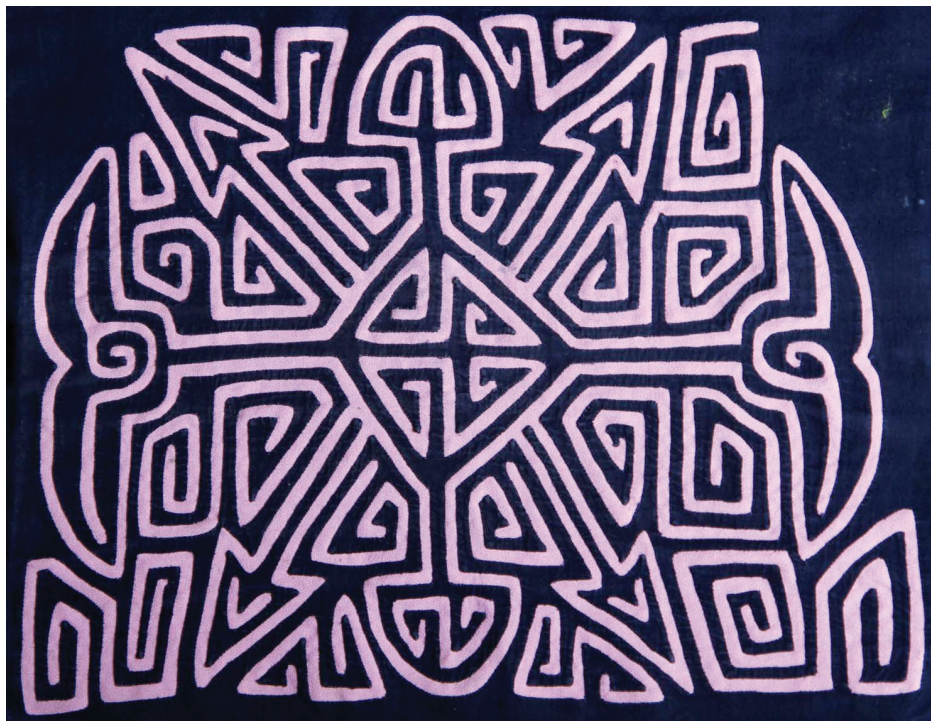


Figura 1. (i) Diseño abstracto de mola hecha con solo dos capas de tela, y (ii) mola de planta sagrada.



Figura 2. Molas de animales con efectos simétricos, cinéticos y cromáticos que le dan un (i) carácter hierático y (ii) un ambiente cósmico al conjunto.

El uso de formas o repeticiones abstractas para crear efectos cinéticos, inspiradas en los corales, en las olas del mar, o en las ondas sobre el agua, ofrece composiciones laberínticas que dan cuenta de la complejidad de los orígenes o de los caminos, y sirven para disponer los personajes y los espacios de un relato. Junto a ese efecto cinético o mezclado con él, se logran conjuntos cromáticos con tal multiplicidad de planos y efectos ópticos que la mola en cuestión puede ser vista como un ejemplo típico de *arte op*.

La composición normalmente ostenta cierta simetría, sea en el eje vertical o en el horizontal, que según Perrin da “a los seres creados una potencia hierática” (74), bien por el efecto de inmovilidad que supone el *face to face* de los dos animales o plantas simétricos, o bien por la aparición de una tercera figura, muchas veces fantástica que surge, en este caso, de la mirada integrada de los dos animales como si fueran solo uno.

Otra fuente de inspiración es la multitud de motivos animales que están presentes en la tradición y en la vida actual de los kunas. Los animales normalmente comportan en su interior la distribución laberíntica de lo que podríamos llamar estratos cósmicos del universo que, a su vez, pueden ser dibujados como niveles energéticos de cada ser. Al traducir esos niveles energéticos en trazos lineales, las kunas tienden a privilegiar el plano sobre el volumen. De esa manera, el juego de corte y cosido pliega el espacio de tal manera que el universo representado puede ser extendido por toda la mola o atrapado en el contorno de cada figura.

Así, en lugar de la imitación de un pájaro, un cocodrilo o una iguana, lo que encontramos es la abstracción simbólica del animal en el gesto dictado por el mito; y simultáneamente, bullendo en su interior, podemos leer las líneas de los más diversos colores que aluden al piso cósmico desde donde el animal vino, o donde habrá de habitar después de muerto. Con el tiempo, la técnica se va haciendo más compleja y en algunas zonas de la mola se repite la operación creando pequeños cuadros en su interior, los cuales funcionan como alegorías narrativas de la figura central. En muchos casos, la superposición de pedazos de tela desiguales deja libre un reborde que hace las veces de silueta contrastante, y a la vez complementa la silueta lograda con el troquelado. Siempre es posible añadir un motivo o un matiz cromático. Al final, la impresión es de una obra cerrada hacia el centro y abierta hacia afuera. Para ello, los arabescos ornamentales se organizan concéntricamente alrededor de las figuras pero, liberados del centro, siguen proliferando alrededor de sí mismos; de manera que el único límite es el tamaño de la mola, que debe ajustarse al pecho y/o a la falda del vestido de la mujer. Por eso, aunque tenemos la impresión de un espacio liso, ilimitado, que tiende a seguir creciendo, su destino es el cuerpo. He ahí el límite y la función de ese pequeño cuadro (30x40 cm aprox.) en movimiento.

Para lograr esa experimentación continua de la mola como escritura, las mujeres kunas han abandonado la inscripción maquina del telar que fue el punto de partida de la producción textil. Actualmente, prácticamente todos los vestidos kunas se hacen a partir de telas traídas por los mercaderes y muchas de esas telas empleadas para la fabricación de las molas han sido compradas en Panamá para tal fin⁵. Pero justo a través de esa adqui-

sición exógena libera el tiempo de los procesos técnicos necesarios para su producción, y conquista el tiempo para producir la diferencia, esto es, la variación estrictamente artística de color, forma, figura y textura; a través del manejo ya tradicional de las tijeras y la aguja, sea manual o maquinizada.

Es difícil prever el futuro estilístico de la mola, y su definición entre lo artesanal y lo artístico. Sobre todo porque a medida que los jóvenes escolarizados influyen en la producción de molas, se va perfeccionando el corte y el diseño de las telas con nuevas herramientas como la regla y el compás, pero el efecto neto de esa innovación, como dice Perrin, es la pérdida de "expresividad" (194). No es extraño entonces que, como sucede con otras expresiones artísticas, se produzca una disociación cada vez más marcada entre las creaciones originales y las copias en serie que permiten a los jóvenes integrarse a su producción.

Usos públicos y secretos

Hemos dicho que los usos principales de la mola son como vestuario y como mercancía, pero existen otros usos menos conocidos: molas para trabajar, para dormir, para pasear por la calle, pequeñas molas que se queman para proteger a las niñas, pero también para curar o para magia negra, y molas que hacen parte del ajuar de cada mujer kuna cuando muere. Entre todas ellas, resalta la mola *sabedi*, tan bella que no se vende, raramente se viste, y que las mujeres guardan en cofres, junto con las molas heredadas de sus madres y abuelas "como una suerte de museo" que sirve de inspiración permanente (Perrin 14). Entre los usos esotéricos de la mola me interesa mostrar el que tiene que ver con el cuidado de la potencia siempre viva de lo germinativo encarnado en cada nueva púber y, en particular, con el lugar de un objeto occidental: las tijeras, en todo el procedimiento. En efecto, las tijeras, sin perder su valor de uso original, multiplican sus connotaciones rituales hasta convertir el grafo en un símbolo de ciertos actos vitales y planos mentales que le dan un sentido metafísico a la ceremonia de iniciación. Al entrar en el secreto ritual se pueden rastrear los avatares de la transposición semántica agenciada por el ritual. Pero, lo más importante, es cómo en esa imbricación la operación originaria del corte del cordón umbilical hace parte de una serie icónica que conecta las tijeras *con* los muslos *con* el clítoris *con* el nacimiento *con* el corte de cabello de las jóvenes iniciadas a la pubertad. Propongo ahora escuchar directamente el canto:

Entonces Dios dijo: –Si fuera a crear las cosas: ¿Cómo yo puedo bien hacer eso? Y Dios estaba pensando: –Si tomara la sombra (flujo menstrual) de la Madre (Tierra): Entonces la Madre se puso a hacer esto (se sentó muslos abiertos). Después la sombra de la Madre aparecía, y entonces el río vino y vinieron los afluentes [...] Esa

5 A propósito, el comentario de Reina Torres en 1957: "Actualmente, la indígena no confecciona la tela que utiliza para hacer la Mola. La compra a los comerciantes de las islas Narganá, Corazón de Jesús, etc. Ella realiza estas molas no solo para uso personal, sino también para venderlas. La mola tiene gran acogida tanto entre los panameños como entre los turistas".



Figura 3. Mola que representa la iniciación del rito de pubertad con una abstracción de la purba (empalizada donde se recluye a la joven) como fondo de la escena, y mola de Tijeras (Tomadas de Perrin: 166 y 172).

sombra de la Madre fue tomada. Por eso, cuando las niñas han llegado a su tiempo, la sombra suele aparecer. Después cuando Dios creaba los seres todos tienen cuerda umbilical. –¿Qué voy a hacer para filo de las *tijeras*? Entonces Dios tomó del hueso de la vulva de la Madre y lo convirtió en *tijeras* [...] Después Dios creó la oreja de las *tijeras* de lo que en medio de la vulva de la Madre está parado duro (probablemente el clítoris) [...] por eso cuando nace el chiquillo, nunca pueden faltar las *tijeras*, para cortar la cuerda umbilical. Después de esto Dios también deseaba crear una mesa: Entonces Dios, la frente de la vulva, la convirtió en una mesa para que en ella descansara el recién nacido (*Tisla-kala, Canción iniciatoria*, en Holmer y Wassen).

Una segunda aproximación a la vida ritual, tiene que ver con el descubrimiento de las virtudes curativas de la mola a la hora de resarcir los desequilibrios cósmicos que ponen en juego la vida de los enfermos. Hay otros rituales curativos plasmados en las molas, como el ritual del cacao y el del tabaco, pero he querido resaltar el que se describe a continuación por la importancia de la mola y el protagonismo de las mujeres en su realización.



- 170 Todas las semillas de la enfermedad del indio, está refrescando
 171 Sus zumos están haciendo gotear.
 172 Cuando es la medianoche
 173 Al lado del río, a las mujeres enfriadoras viene a llamar.
 174 La mujer Mola Nipakkilele, con las suyas viene llamada
 175 Sus vestidos superiores enfriados viene a ponerse
 176 Sus vestidos superiores enfriados viene a ponerse
 177 Cuando es la medianoche
 178 Todas las semillas de la enfermedad del indio, viene a enfriar de nuevo.



- 210 Mujer de cacao blanco bonita, yo te aconsejo,
 211 Debajo de la hamaca del indio (enfermo)
 212 Las **mujeres Mola** Asuupirikinakaalele (que sostienen la hilera de los vestidos) con las suyas viene llamada.
 213 La mujer está clavando toda *la hilera de las molas*
 214 El indio (enfermo) por el camino de ser cambiado, los ojos
 215 Si de súbito empieza a virar:
 216 ¿Por qué el indio está por el camino de cambiarse?
 217 Los nervios de la vista está a punto de virar.
Principio de la canción propia (Holmer y Wassen).

En diferentes usos rituales y curativos, la mola constituye la entrada a un universo cifrado por relaciones cotidianas y extracotidianas de las mujeres kunas con la Madre Tierra. Quisiera insistir en ese pliegue por el cual las mujeres kunas hablan de sí mismas y de su poder escritural a través de la mola. Hemos dicho que el cuerpo de la mujer es el destinatario final de esa escritura. Pero quizás sea más apropiado hablar del vestido, y en particular de la mola, como una 'escritura' incorporada al cuerpo de cada mujer, y cuyo verdadero fin es comunicarse, todo el tiempo, con mujeres, hombres, animales y las fuerzas de su entorno natural. Así, cada una tendrá una manera de hablar, de intercambiar secretos, de reflejar emociones y señalar las claves de su destino.

Si imaginariamente tomáramos el conjunto de las molas posibles, tendríamos una plenitud tal de colores, formas y figuras que nos hace pensar que allí, en ese espacio liso de su conjunción ilimitada y arbitraria, se encuentra la *summa gramatológica* de una pintura escritural que parece destinada a reinterpretar continuamente la riqueza simbólica que detentan las mujeres kunas. En la mola se encuentra una de las claves de ese poder: cada vez que una mujer kuna se ofrece a la mirada, y eso ya es un acontecimiento, el ajuar que la cubre se puede leer como una articulación entre el microcosmos y el macrocosmos de su cultura⁶. Mientras la mujer escribe a través de la mola los detalles de esta articulación, el hombre está destinado a recorrerlos. Los estudiosos han insistido en el carácter matri-local de la cultura kuna. Pues bien, se puede afirmar que la mola funciona como archivo icónico de esa tradición. El poder de la mujer kuna está ligado tanto a la función de fijar sedentariamente el hogar y la economía, como a la transmisión del saber de la escritura por imágenes, lo que le permite archivar y activar a su manera la tradición mítica y ritual.

La memoria escritural del mito

Se dice que las molas representan escenas mitológicas, que son alegorías del pensamiento cosmogónico, que plasman una visión gráfica del mundo llena de colores y significados antropomorfos y zoomorfos. En efecto, todas esas lecturas son posibles: hay tipos de molas que responden a distintos tipos de interpretación (Perrin 63), sea histórica, mítica o puramente perceptiva. Desde luego, las más interesantes son las molas ancestrales, valoradas por sus motivos o por pura tradición. Dado que los mitos son recurrentes y cuentan con distintas versiones en las que se van fijando como tradición oral, es común que las molas que los expresan se establezcan en una forma reconocida por todos, pero también hay variaciones a través de las cuales la mola va plasmando la versión icónica de la tradición.

En la tradición se encuentran las constantes de la cosmovisión kuna, como las ocho capas de la tierra, comunes en la composición general y en la ornamentación interna de algunos animales que aparecen en las molas *sergan* (Perrin 33). En esa categoría coinciden

⁶ "La hermana de Ibeorgun llegó completamente vestida, con la argolla dorada en la nariz, collares de oro y plata, cuentas amarradas en los brazos y en las piernas, faldas, trapos para tapar la cabeza y molas" (Chapin 125).

las molas antiguas, heredadas de las abuelas con algunos motivos sabios que las mujeres tratan de plasmar en su carrera: molas del corazón, de la sombra de las montañas, del arco del cielo y de la Madre Tierra, en su abstracción como principio genésico y cosmos humano. Abya Yala, la denominación kuna de Madre Tierra, se ha extendido a toda la América indígena para designar el continente americano. El mito habla de la Madre tierra como la madre de todos los seres vivos. A pesar de la dificultad de la mola para hacer 'hablar' el mito, es común encontrar molas con el motivo de Abya Yala, en especial como una abstracción de las fuerzas que la constituyen o como seres vivos que albergan en su interior el diseño mítico de la tierra. En la tradición:

se cuenta que todo el armazón de la tierra, el medio que resulta tirando la tierra es puro oro. Las columnas son de oro, los hilos que utilizó Pab para construir, para el sostenimiento de las columnas más fuertes, fueron bejucos de oro. Esa fue la primera capa. Después comienza la segunda capa. Entonces Pab utiliza al oro azul. También en la segunda capa fueron utilizadas todas las flores. Después fue la tercera capa, que fue el oro amarillo. Sucedió todo lo mismo. En la cuarta capa rodeó con el oro rojo (Green, *Relato kuna*).

Las molas expresan nociones teogónicas e historias de creación kuna, pero también el intercambio cultural con la sociedad mayoritaria a lo largo de la historia colonial. Muchas imágenes surgen de ese extraño comercio icónico y espiritual, resaltando el plano imaginario y simbólico en la economía general de los kunas que involucra cuerpos, fuerzas, signos y objetos. El nivel de producción es tan importante como el nivel de lo simbólico, así como el de las energías del consumo festivo y ritual. Producto de esa historia de intercambios, muchos kunas proyectan su existencia en el 'otro' mundo, ya sea por una migración real hacia Europa, Estados Unidos o Ciudad de Panamá; o por una continua desterritorialización de su régimen de signos. Eso explica, en parte, por qué el modo de existencia de las naciones capitalistas se ha ido incorporando a los trazos míticos del paraíso kuna como alusiones a los adelantos tecnológicos y a las pautas de consumo del mundo capitalista⁷. De esa historia se deriva un interés por la historia bíblica de la creación y en particular por la figura de Cristo, especialmente en las comunidades que fueron objeto de misioneros evangélicos. En la historia de James Howe, la prédica de Anna Coope tuvo un impacto similar en las supersticiones católicas y las locales. La obsesión de Coope, durante sus casi diez años

7 No es fácil encontrar molas alusivas al paraíso, ni a los kalús, lugares donde están los dueños de los animales, en un espacio igualmente sagrado. Quizás este tipo de imágenes están reservadas a los neles y sabedores que, como Alfonso Díaz Granados, las explicó en dibujos a los antropólogos (ver: Herrera y Cardale). Esta es la imagen prototípica que del paraíso kuna ha elaborado el antropólogo Antonio Gómez: Sobre la capa de luz se encuentra el cuarto mundo, el paraíso; es también una enorme superficie plana y redonda; no recibe la luz del sol porque no la necesita: todo tiene allí su propio fulgor. El paraíso está rodeado por ocho murallas de oro con numerosas puertas y custodiado por muchísimos seres celestiales portadores de poderosas armas. Las murallas circundan un maravilloso jardín edénico donde existen todas las especies vegetales de la tierra [...] Las avenidas conducen a una ciudad circular constituida por edificios muy altos donde moran las almas de los inmortales [...] A todas horas estos senderos están recorridos por paseantes, enamorados y cazadores [...] Grandes restaurantes, almacenes y habitaciones se alinean sobre las avenidas en donde reina una actividad semejante a la de los hormigueros [...] Una gigantesca cúpula sobresale del centro de esta circunferencia [...] Son las oficinas del edificio de Paptummatti (Antonio Gómez 68-9).

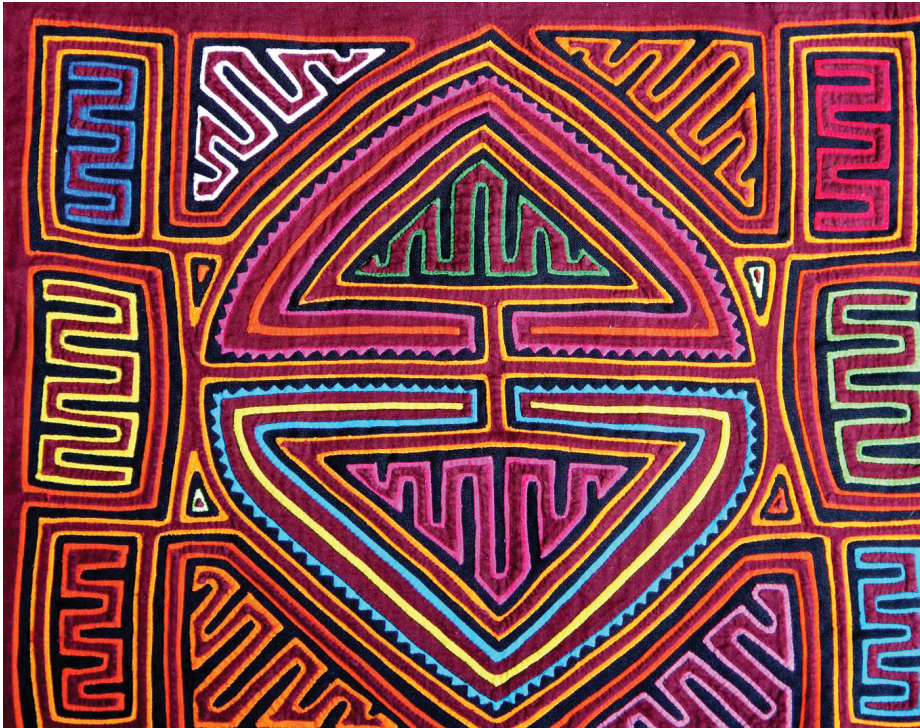


Figura 4. (i) Mola de Madre tierra y (ii) mola de iguana con las capas de la tierra en su interior. En la tradición “se cuenta que todo el armazón de la tierra, el medio que resulta tirando la tierra es puro oro. Las columnas son de oro, los hilos que utilizó Pab para construir, para el sostenimiento de las columnas más fuertes, fueron bejuco de oro. Esa fue la primera capa. Después comienza la segunda capa. Entonces Pab utiliza al oro azul. También en la segunda capa fueron utilizadas todas las flores. Después fue la tercera capa, que fue el oro amarillo. Sucedió todo lo mismo. En la cuarta capa rodeó con el oro rojo” (Green, *Relato kuna*).



Figura 5. (i) Cristo rodeado de mujeres kunas, y (ii) mola que narra la llegada de las primeras mujeres kunas a la tierra.

de estadía, era borrar ambas ‘supersticiones’ y reemplazarlas por la lectura directa de la Biblia. Howe afirma que ya en 1913 “Narganá quedo a merced del protestantismo”, lo que produjo un fuerte sincretismo entre las tradiciones bíblicas y la tradición oral kuna, al punto de que Jesús se convirtió “en el más prominente de los héroes culturales” (114).

Finalmente, quisiera mencionar una mola (fig. 5 (ii)) adquirida personalmente y en la cual se mezcla la tradición y la imaginación, siguiendo el método reseñado por Perrin en la frase: “yo la pienso, yo la busco” (63). Además de la riqueza mítica de la historia, habría que resaltar la capacidad de síntesis visual y la riqueza cromática que produce la composición de las cinco capas de tela utilizadas para su creación. La artista, esposa del nele Davis de la isla de Carti, está en contacto con la tradición por el Museo Kuna que regentan entre todos los miembros de la familia. A pesar de insistir en su anonimato, la mujer dejó claro que la mola no era heredada sino creada a partir de los objetos, las historias y las imaginaciones que ella había ido elaborando durante meses en torno al origen de las mujeres terrestres. La idea es que en la mitología kuna hay varias historias según las cuales los primeros hombres llegaron en platillos voladores a la tierra (Chapin 77ss), pero pocas donde se hable del origen de las mujeres. Pues bien, la artista recoge la historia de cómo las cuatro mujeres originarias llegaron en un platillo volador y recrea el contexto cósmico de la historia⁸.

La mola como economía general

Para terminar, algunas consideraciones sobre el devenir de las molas como un extraño ejemplo de mercancía artística. En efecto, hoy las molas constituyen una de las mayores fuentes de recursos monetarios de la comunidad (Howe 190). Si se suma la producción de las diferentes aldeas, estamos hablando de miles de molas producidas anualmente para el turismo y el mercado internacional. Algunas variaciones temáticas y estilísticas provienen de esa función comercial. Pero la impresión de los visitantes y estudiosos es que, más allá del negocio, hacer molas es una verdadera pasión.

Entre otras cosas, porque a través de sus diseños las mujeres kunas responden al monopolio de la palabra de los hombres. A su vez, los hombres valoran mucho este devenir artistas de sus mujeres; al fin y al cabo, la mola indica el camino de los grandes padres y constituye una memoria visual invaluable que “ayuda a los hombres a hablar del mundo secreto en palabras, en cantos, en poemas” (Perrin 132).

8 No tengo una historia precisa sobre este mito, pero en las historias recogidas y reescritas por el antropólogo Antonio Gómez se confirma buena parte del universo plasmado por la mola: “El mundo de arriba, en orden ascendente, se configura de la siguiente manera: la capa más próxima a la tierra es una especie de proveedor de huevos de chicharra; la siguiente está habitada por aves-espíritus; luego, un mundo habitado por espíritus de gusanos; más arriba habitan las flores y el polen que fertiliza las plantas terrestres; luego, un espacio por el que transitan los seres luminosos: sol, luna, estrellas. Cada uno de estos seres, a su vez, constituye un universo particular, semejante a la tierra. *Las estrellas, por su parte, están habitadas solo por mujeres que se transportan en platillos dorados* y se reproducen por intervención directa de Pab Tummat. Nunca procrean varones. Por último, el paraíso” (Gómez).

Como se trata de una producción abierta, donde la competencia entre comunidades por la producción es un aliciente, la innovación temática a veces es una involución estética. La producción de nuevas molas muchas veces abandona la experiencia estética acumulada para representar la realidad cotidiana, más como un registro que como un símbolo o una abstracción.

En conclusión, se puede hablar de la mola como parte de una máquina de deseo de la que participan todos los miembros de la comunidad. El argumento es que la mola no solamente sigue teniendo diversos usos –intercambio, trabajo en común, competiciones rituales, secretos, brujería, curación, fabricación de amuletos–, sino que su confección es tan *pregnante*⁹ en el paisaje visual de la comunidad, su papel tan importante en la economía kuna y la pasión con que se aplican a ello las mujeres es tan intensa, que podríamos afirmar que la máquina social kuna actualmente es “cosida” por las mujeres (Perrin 198), y que de la tenacidad de esa costura depende en gran medida su continuidad cultural.

Desde luego, para cualquier observador es notorio el flujo de jóvenes que quieren ir a la ciudad en busca de trabajo y estudio, que se corresponde con el flujo de turistas hacia las islas. A medida que vayan proliferando hoteles, restaurantes y pistas de aterrizaje por toda la costa, se van a incrementar los beneficios y los desastres del turismo. A ese flujo hay que añadir la llegada permanente de campesinos negros y mestizos, también de narcos y guerrilla colombiana, y de nuevas empresas de minería.

Lo extraño es cómo –sin cultivos, lejos del litoral, en un acuerdo de conservación de la selva que los financia mínimamente pero inhibe las relaciones productivas con la tierra y los condena ‘voluntariamente’ a vivir en las islas¹⁰, hacinados y en precarias condiciones, dependiendo de los productos cada vez más baratos que llegan del canal– los kunas parecen decididos a vivir cada vez más cerca del cielo y en medio del mar, en un ejercicio de desterritorialización casi absoluta, como si trataran de espiritualizar la existencia colectiva en esa línea de fuga hacia el mar.

Pasado el *boom* del coco, en sentido estricto, fuera del turismo el único flujo de intercambio permanente de los kunas con la sociedad nacional y global es la mola¹¹. En ese sentido, preciso y limitado, los kunas están incorporados como ‘máquina productiva de figuras míticas’ al sistema de mercado. Como si las islas donde viven fuesen inmensos trasatlánticos a la deriva, las mujeres seguirán cosiendo frenéticamente esa suerte de *pachtwork* interminable de figuras precisas y colores vivos, con la convicción de que la continua recreación visual de sus tradiciones sirve de brújula a ese extraño viaje inmóvil que han decidido como destino.

9 Adverbio propio de crítica de arte, tomado del francés, que indica la intensidad que adquiere un aspecto de la obra de arte sobre el espectador.

10 De los casi 65.000 kunas censados en 2010, 33.000 viven actualmente unas cuarenta islas ubicadas a lo largo del archipiélago de más de 365 islas que se encuentra a lo largo de la comarca Kuna, cada isla con un perímetro promedio de 400 x 1200 metros.

11 Para Ventocilla, Herrera y Núñez, “la venta de langosta, el trabajo asalariado dentro de las islas, el turismo y las ventas de molas”, son las fuentes de ingreso más importantes de los kuna, junto con la explotación del coco y las remesas de los trabajadores que migraron a las ciudades (39).



Figura 6. Dos mujeres kunas ataviadas con sendas molas, dueñas de una miscelánea donde venden productos de papelería, vestuario y adornos ‘occidentales’ para la mujer. Fotografía tomada por Isabel Rodríguez.

Referencias

- Chapin, Mac (Comp.) *Pab Igala. Historias de la tradición kuna*. Quito: Ediciones Abya-Yala, 1989. Medio impreso.
- Gómez, Antonio. “El cosmos, religión y creencias de los indias kunas”. *Boletín de Antropología* 3, 11 (1969). Medio impreso.
- Green Stócel, Abadio. *Interpretación kuna de la llegada de los españoles a su territorio*. Transcripción de Gloria Ramírez y Adolfo Chaparro, 1989. Inédito.
- Herrera, Leonor y Marianne Cardale. “Mitología kuna: los kalu, según don Alfonso Díaz Granados”. *Revista Colombiana de Antropología* 17 (1974). Medio impreso.
- Holmer, Nils y Henry Wassen (comentarios). “Dos cantos chamanísticos de los indios kunas”. Versión española del indígena Guillermo Hayans. *Etnologiska Studier* 27 (1963). Medio impreso.
- Howe, James. *Un pueblo que no se arrodillaba. Panamá, los Estados Unidos y los kunas de San Blas*. Miami: Plumsock Mesoamerican Studies, Maya Educational Foundation y Cirma, 2004. Medio impreso.

- Lyotard, Jean-François. *Discours, figure*. París: Klincksieck, 1971. Medio impreso.
- Nordenskiöld, Erland (Comp.). *An historical and ethnological history of the cuna indians*. Vol. 10. Con la colaboración de Rubén Pérez Kantule. Gotemburgo: Ethnographical Studies, 1938. Medio impreso.
- Perrin, Michel. *Tableaux kuna. Les molas, un art d'Amérique*. París: Arthaud-Flammarion, 1998. Medio impreso.
- Torres De Ianello, Reina. "La mujer kuna". *América Indígena* 17, 1. (1957). Medio impreso.
- Ventocilla, Jorge, Heraclio Herrera y Valerio Núñez. *El espíritu de la tierra. Plantas y animales en la vida del pueblo kuna*. Barcelona: Icaria-Milenrama, 1997. Medio impreso.

Recibido: 10 mayo 2013

Aceptado: 27 mayo 2013