

DISEÑO COMPARTIDO

ENTRE MOLAS GUNAS Y CERÁMICA PREHISPÁNICA DE PANAMÁ CENTRAL

Por: Clemencia Plazas

Palabras clave: mola, cerámica
policroma, gunas, cunas,
Urabá, Panamá, diseño

Key words: Mola, polychrome
pottery, Gunas, Cunas, Urabá,
Panama, design

Resumen: En el área comprendida entre el este de la provincia de Veraguas en Panamá hasta el golfo de Urabá en Colombia, se observan similitudes plásticas regionales en los diseños de la cerámica policroma del centro de Panamá y los de las molas gunas. Se estudian aquí características de diseño, temas iconográficos y detalles iconográficos compartidos, que revelan rasgos de una mirada al mundo compartida desde los inicios de la era cristiana hasta hoy.

Abstract: In the area between the eastern part of Veraguas province, in Panama, and the Gulf of Urabá, in Colombia, regional similarities can be seen in the designs on polychrome pottery from central Panama and on Guna molas. Design characteristics, iconographic matters and common iconographic details are studied here, revealing aspects of a common world view from the beginning of the Christian era to the present day.



Fig. 1a. Fotografía de una mujer guna de principios del siglo XX con su blusa de mola.

El propósito¹ de este trabajo es evidenciar las similitudes regionales que existen en la manera plástica de abordar una expresión cultural: los diseños de la cerámica policroma del centro de Panamá y los de las molas gunas. En el área comprendida entre el este de la provincia de Veraguas en Panamá hasta el golfo de Urabá en Colombia han existido formas plásticas de expresión compartida, desde los inicios de la era cristiana hasta hoy. Algunas de éstas se pueden rastrear inclusive en textiles, piedra y cerámica prehispánicas de otros grupos chibchas del noroeste de Suramérica que habitaron la cordillera Oriental de los Andes en Colombia y su extensión en territorio venezolano.

Molas gunas

Mola, palabra guna que significa vestimenta, se usa para designar los paneles rectangulares que forman el frente y el reverso de la blusa de las mujeres gunas. Estos paneles están compuestos por dos o más (hasta cinco) cortes de tela superpuestos de distintos colores. El diseño se traza sobre la tela superior, que se recorta luego habiendo tenido cuidado de hilvanar las capas para evitar su desplazamiento. La tela recortada se dobla hacia adentro y se cose a la inferior en diminutas puntadas con una pequeña aguja e hilo de algodón. Una mano maestra logra hacer cualquier tipo de línea, recta, curva o en zigzag, manteniendo distancias iguales entre las líneas paralelas de cada capa. Así, poco a poco, se van develando los colores desde la capa inferior hacia arriba hasta imprimirle profundidad al diseño, que una vez terminado recibe adiciones parciales de tela en los espacios libres y distintas formas de bordado.

1. No se trata, en este artículo, de indagar sobre quiénes son los antecesores de los indígenas gunas, tema que parece imposible de concluir con los conocimientos actuales.



Fig. 1b. Fotografía de una mujer guna de principios del siglo XX con su blusa de mola y joyas de oro.

En una mola de dos colores, una mujer experimentada se gasta en promedio entre veinte y cuarenta horas de trabajo, mientras que en una más compleja puede emplear dos o tres veces más tiempo. Se calcula que cada mujer guna elabora alrededor de sesenta y siete molas al año, por lo que la producción anual supera los miles (Hirschfeld, 1992: 52-56)². Las molas se elaboran para crear blusas, que se estrenan en ocasiones especiales y se usan también en la vida diaria. Luego se venden a turistas o a intermediarios, por precios que a duras penas cubren el costo de la materia prima.

Las primeras descripciones de las blusas gunas datan de fines de 1800 (De Puydt, 1868; Réclus 1881 citado en Salvador, 1997: 152). Desde 1909 se encuentran descripciones de sus diseños en telas recortadas; las primeras fotografías son de 1912 (**Figuras 1a y 1b**). En esa época, las blusas eran largas hasta el muslo y de mangas cortas y estrechas, parecidas a los *huipiles* mesoamericanos, pero a lo largo del siglo XX se volvieron más cortas, ceñidas y de mangas anchas que se cierran a la altura de los codos.

Los diseños antiguos eran más geométricos que naturalistas, sin embargo, periódicamente se retoman y se modifican de acuerdo con la moda de la época. Tal vez, lo más interesante de los diseños de las molas es su capacidad de traducir la información foránea al estilo guna. De hecho, la mola es una de las más importantes formas de expresión de la identidad guna.

2. De acuerdo con el Censo Nacional de Panamá (2010) hay 80.526 indígenas gunas. Allí, por su parte, y basándose en información suministrada por autoridades tradicionales colombianas, habla de 423 habitantes en el asentamiento de Arquía (2005) y de entre 800 y 1200 habitantes en Caimán Nuevo (2004), mientras que los datos del Censo del Departamento Administrativo Nacional de Estadística DANE (2005) muestran una población de 332 habitantes en Arquía (Alí, 2010: 26-27). Promediando estos datos estaríamos hablando de cerca de 82.000 indígenas gunas en el Darién colombo-panameño.

El origen de la técnica³ de cortar, doblar y coser varias capas de telas superpuestas es difícil de trazar, y más aún su llegada a territorio guna, seguramente a manos de uno de los muchos grupos europeos —ingleses, irlandeses, franceses— que interactuaron, en ocasiones por largos periodos, con los indígenas locales.

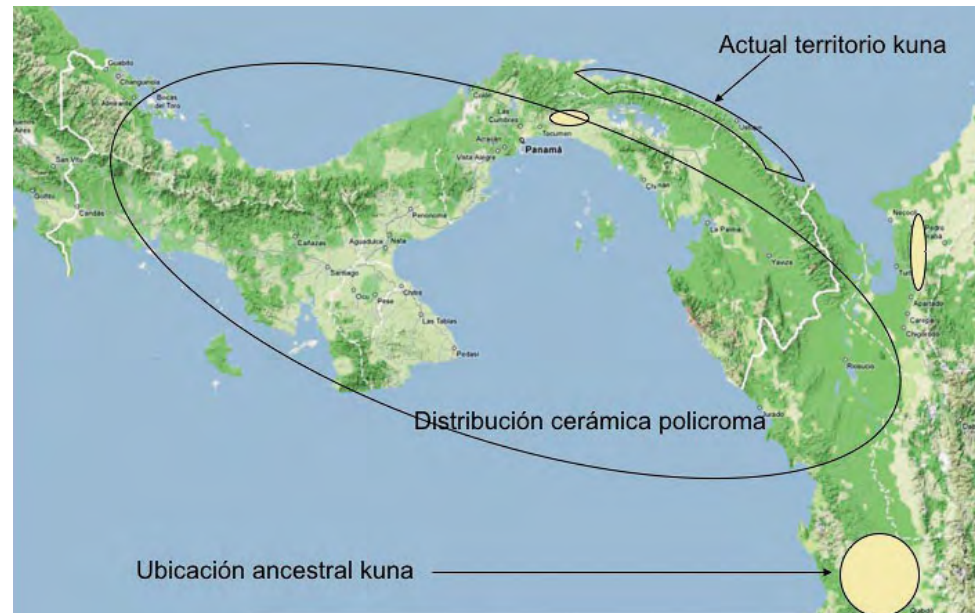
Origen de los gunas

No es tarea fácil ubicar con exactitud el territorio ancestral de los gunas. Lo que sí parece por todos aceptado, inclusive por los mismos gunas, es su antigua naturaleza ribereña y su origen en el Este, en territorio colombiano.

No es tarea fácil ubicar con exactitud el territorio ancestral de los gunas (**Mapa 1**). Con base en mitos de origen y en datos etnohistóricos, Vargas (1993) lo sitúa sobre el valle medio del río Atrato, en Colombia; a fines del siglo XVIII, Hidalgo lo ubica en la costa del océano Pacífico, al norte de Colombia, de donde serían empujados hacia el norte por sus combativos vecinos chocóes (Cuervo, 1891-1894 citado en Wassén, 1949: 23). Vargas (1993) y Romoli (1987) hablan de un antiguo enclave de gunas sobre la margen derecha del golfo de Urabá, donde se destacaban por ser belicosos y usar flechas envenenadas. Por su parte, Stout y Linares creen que existían territorios ancestrales gunas sobre los ríos Bayano y Chucunaque, en el Pacífico panameño (Stout, 1947 citado en Wassén, 1947: 21; Linares 1977: 78). Finalmente, Pérez Kantule dice que su lugar de origen está en el río Tuira, en el Darién, cerca de la frontera

3. Se le conoce con el nombre de *reverse o cutout appliqué*. Luego de investigar se han encontrado textiles de la época faraónica decorados parcialmente con esta técnica, específicamente una capa en forma de piel de felino de la tumba de Tutankamón y reproducida recientemente, donde las manchas del animal fueron elaboradas con esta técnica (Wincott, 2014: 212). Es también una de las técnicas decorativas utilizadas en India, África, Burma (textiles Lauh) y por los bigouden de la Bretaña francesa. En ninguno de los ejemplares observados se utiliza de manera completa, como en el caso de los gunas, sino como uno más de los procedimientos decorativos empleados.

Mapa. 1. Distribución de diseños relacionados en el Área Intermedia norte. Territorio guna, cerámica policroma y áreas chibchas. Elaborado sobre imagen de Google Maps.



actual entre Panamá y Colombia (Comunicación personal con el Nele de Kantule citada en Wassén, 1949: 26). Lo que sí parece por todos aceptado, inclusive por los mismos gunas, es su antigua naturaleza ribereña y su origen en el este, en territorio colombiano (Wassén, 1947: 51). También se sabe que el poblamiento del archipiélago de San Blas, su actual territorio, ocurrió en fechas relativamente recientes, hasta bien entrado el siglo XIX (Scout, 1947 citado en Wassén, 1947: 21), aprovechando sin duda el despoblamiento del área a causa del exterminio de los cuevas a manos de los españoles (Romoli, 1987).

Estudios lingüísticos y genéticos reafirman el carácter chibcha de los gunas. Constenla (1995) los considera una subfamilia del Chibcha Istmeño perteneciente a la familia lingüística Chibcha B Oriental, al igual que la subfamilia de las otras lenguas chibchas colombianas. Estudios genéticos recientes sugieren a partir de la evidencia mitocondrial que los gunas

son de origen chibcha, y no una mezcla de grupos amerindios de distintas lenguas. La reducida diversidad de ADN mitocondrial, con solo dos haplogrupos amerindios (A y D), que muestran los ocho grupos chibchas estudiados, sugiere una etnogénesis común de una pequeña población fundadora que existió desde hace aproximadamente diez mil años (Battista, Kolman y Bermingham, 1995: 926-927). Por el contrario, sus vecinos de habla Chocó muestran altos niveles de diversidad de ADN mitocondrial, incluyendo los cuatro haplogrupos amerindios, y su origen aproximado es de setecientos años (Kaufman, 1990 citado en Kolman y Bermingham, 1997: 1299). Igualmente, investigaciones recientes revelan que los grupos chocóes (emberas y waunanas) son genéticamente distantes de las tribus de habla chibcha de Colombia y Centroamérica (Reich *et al.*, 2012) y muestran afinidades con los pueblos de la Orinoquia y Amazonia (Yunis, Yunis y Yunis, 2013).

Distribución de la cerámica policroma

La cerámica decorada con varios colores que distingue la región central de Panamá surge alrededor del segundo siglo antes de la era cristiana en la península de Azuero. Su etapa más recargada y llamativa es la fase Macaracas (900-1100 d. C.), que se conoció internacionalmente en 1937 gracias a los hallazgos de Samuel Lothrop en Sitio Conte, Coclé, y a los recientemente excavados por Julia Mayo y su equipo en el sitio El Caño, donde se han encontrado cientos de recipientes acompañados de magníficas piezas de oro, piedra, resina, hueso y concha. La decoración de la cerámica se destaca, no solo por el uso de distintos colores como negro, rojo y morado sobre engobe claro, sino por sus diseños geométricos, de fauna marina y de seres antropomorfos danzantes (Lothrop, 1937; Helms, 1995 y 2000).

Helms (1995) aplica el término de “producción artesanal calificada” para designar la producción de las sociedades tradicionales de bienes o formas de arte calificadas que requieren habilidades excepcionales, como sería el caso de la cerámica policroma del centro de Panamá y de las molas gunas. Tales bienes usualmente sirven a propósitos públicos, ceremoniales y relacionados con prestigio. Así, imbuidos de cualidades de honor y moralidad expresadas de manera estética, estos bienes están estrechamente asociados con actividades político-ideológicas públicas y con simbolismo (Helms, 1995: 6-7).

Cooke y Sánchez (2004a) han propuesto que el aparente repliegue de esta cerámica a partir de 700 d. C. desde el centro de Panamá (Coclé, Veraguas y Azuero) hacia el oeste, hasta llegar a la provincia de Chiriquí (Lothrop, 1937: 257; Linares, 1968: 224), se debió al comercio o a cambios relacionados con la formación de nuevos grupos sociales como los de la lengua de Cueva. No obstante, según ellos, es igualmente sustentable que los asentamientos isleños y costeros del ‘Gran Darién’, hacia Colombia, siempre estuvieron más expuestos al contacto cultural con el ‘Gran Coclé’, cacicazgos de Coclé y Azuero, debido a la importancia del trueque de artículos como las conchas marinas (Cooke y Sánchez, 2004a: nota 111).

La alfarería del ‘Gran Darién’, que se remonta al 650 a. C., hace énfasis en el modelado. Sin embargo, las influencias de los estilos policromados son evidentes, especialmente durante el periodo comprendido entre el 500 y 950 d. C., como lo demuestran tiestos hallados en pequeñas cantidades en varios sitios de ‘Gran Darién’ pertenecientes a vasijas importadas desde Azuero o Coclé. Algunas vajillas policromadas locales que se asemejan a las de los estilos Cubitá y Conte Temprano de ‘Gran Coclé’ son especialmente frecuentes en Playa Venado, Panamá la Vieja, Otoque, Taboga, Taboguilla y el archipiélago de Las Perlas en Panamá, y se extienden en menor número por la costa pacífica hasta Cupica en Colombia (Reichel-Dolmatoff y Dussan, 1961; Cooke y Sánchez, 2004b: 54-55).

Evolución de diseños en la cerámica policroma panameña

A través de los distintos periodos cerámicos, se pueden observar cambios en su decoración y diseños. Al respecto, es importante rescatar algunas ideas de Julia Mayo en su análisis sobre la evolución de los estilos cerámicos del 'Gran Coclé' (Mayo, 2006: 25-44) (**Tabla 1** Resumen de Mayo (2006: 25-44)).

Tabla. 1. Evolución de los estilos cerámicos del "Gran Coclé". Resumen de Mayo (2006: 25-44).

| | Estilo | Características del diseño |
|-----------|--------------------------------------|---|
| 1400 d.C. | El Hatillo (1350 - 1550 d.C.) | Diseños rectilíneos, esquemáticos. Figuras de aspecto lineal y anguloso. Se pierde el morado quedan el rojo, negro y blanco. "V"s, triángulos, espirales y rayas o puntos que penden de líneas. |
| 1200 d.C. | Parita (1100 - 1350 d.C.) | Diseños geométricos en paneles. Figuras zoomorfas a partir de elementos geométricos. Motivos abstractos, siguen modelos naturalistas. "S" y "YC", rombos, garras y patrones en forma de "V" repetida. Menos saurios más rayas, tiburón martillo y gallinazos. |
| 1000 d.C. | Macaracas (900 - 1100 d.C.) | Barroco al igual que en el periodo anterior. Predomina la decoración curvilínea. Espinas de mantarraya, motivos ajedrezados, "YC"s y rayas o puntos que penden de líneas y, patrones en forma de "V" repetida. |
| 800 d.C. | Conte (700 - 900 d.C.) | Policromía. Se introduce el color morado. Figuras silueteadas. Motivos lineales con elementos zoomorfos y antropomorfos. Diseños en zig-zag, "V", "YC" y "X". Rayas o puntos que penden de una línea. Se retoman los motivos tradicionales del ave con alas desplegadas, cuadrúpedo con cola enroscada y tortuga. |
| 600 d.C. | Cubitá (550 - 700 d.C.) | Diseños geométricos. Motivos en forma de "S". Espirales. Rellenos de cruces reticulados o hiperbólicos. Siluetas sin delinear. |
| 400 d.C. | Tonosí (200 - 550 d.C.) | Tricolor, negativo a veces. Motivos en paneles usados como relleno. Representaciones esquemáticas de vegetales o animales. Diseños complejos. |
| 200 d.C. | | |
| 1 d.C. | | |
| 200 a.C. | La Mula (250 - 200 a.C.) | Diseños tricolores: negro y rojo sobre fondo crema. Motivos geométricos lineales: trazados radiales o en circunferencias. Rayas o puntos que penden de líneas, Triángulos anexos a líneas y bandas que aparecen libres o delimitando espacios figurativos. |
| 400 a.C. | | |

Características de diseño compartidas en molas y cerámica policroma

A pesar de las diferencias entre el 'Gran Darién' y el 'Gran Coclé', sus habitantes han compartido a lo largo de los siglos algunas características de diseño.

Lothrop considera que “entre los cuna sobreviven diseños de origen Coclé” (1942: 259) y Steward y Faron insinúan que los gunas descenden de los habitantes de Coclé (1959: 224-31); en cambio, Linares (1977: 78) afirma que no. Entre sus argumentos están los resultados de las excavaciones de Cooke en el río Bayano al este de Panamá, donde encuentra un entierro semejante al de los actuales gunas y afirma que: “la evidencia que tenemos, aunque fragmentaria, indica, sin duda, que esta región difiere culturalmente de las provincias centrales, por lo menos desde la época de Cristo hasta el presente” (Cooke, 1976 citado en Linares, 1977: 78). Como se mencionó antes, el interés de este artículo no es precisar quiénes son los antepasados de los gunas, sino evidenciar que, a pesar de las diferencias entre el ‘Gran Darién’ y el ‘Gran Coclé’, sus habitantes han compartido a lo largo de los siglos algunas características de diseño, tales como las que se describirán a continuación.

Cromatismo

Esta característica consiste en el uso de colores brillantes juntos en una sola pieza. En el caso de la cerámica policroma priman el blanco, negro, café, rojo (oscuro y claro) y violeta (Helms, 1995: 12), mientras que en las molas gunas, el vino tinto, naranja, rojo y negro, aunque se usa toda la gama de colores conocidos. Como indica Hill (1988), “el uso del cromatismo en la construcción de la espiritualidad es tan difundido que debe representar un nivel de espiritualidad muy antiguo” (citado en Helms, 1995: 9).

Equilibrio general del diseño

En segundo lugar, el equilibrio general del diseño es una característica compartida entre el 'Gran Darién' y el 'Gran Coclé' que se puede lograr a través de dos maneras:

Fig. 2. Diseño cerrado:

a. Mola guna; b. Copa
estilo Macaracas.

» Por medio del diseño cerrado, que se pliega sobre sí mismo y cubre todo el espacio a decorar (Figuras 2a y 2b).



a.



b.

Fig. 3. Simetría bilateral (arriba-abajo): a. Mola guna; b. Copa estilo Conte.

- » A través de la simetría bilateral, cuando los diseños se desdoblaron a partir de un eje a manera de espejo. Puede ser de arriba hacia abajo (**Figuras 3a y 3b**), o de izquierda a derecha (**Figuras 4a y 4b**). Esta simetría bilateral puede ser sencilla, si se repite dos veces la misma imagen, o doble cuando la imagen se desdobra cuatro veces (**Figuras 5a, 5b y 5c**), como en el caso del ser antropomorfo estilizado de las **Figuras 6a, 6b y 6c**. Lo interesante, tanto en la cerámica policroma (Helms, 1995: 91-99) como en las molas gunas, es que esta simetría se rompe, ya que siempre hay un detalle puesto a propósito para dinamizar esa simetría aparentemente perfecta (**Figuras 7a, 7b y 7c**).



a.



b.

Fig. 4. Simetría
bilateral (izquierda-
derecha): a. Mola guna;
b. Copa estilo Conte.



a.



b.

Fig. 5. Simetría bilateral
doble: a. Mola guna;
b. Recipiente estilo Tonosí;
c. Copa estilo Conte.



a.



b.

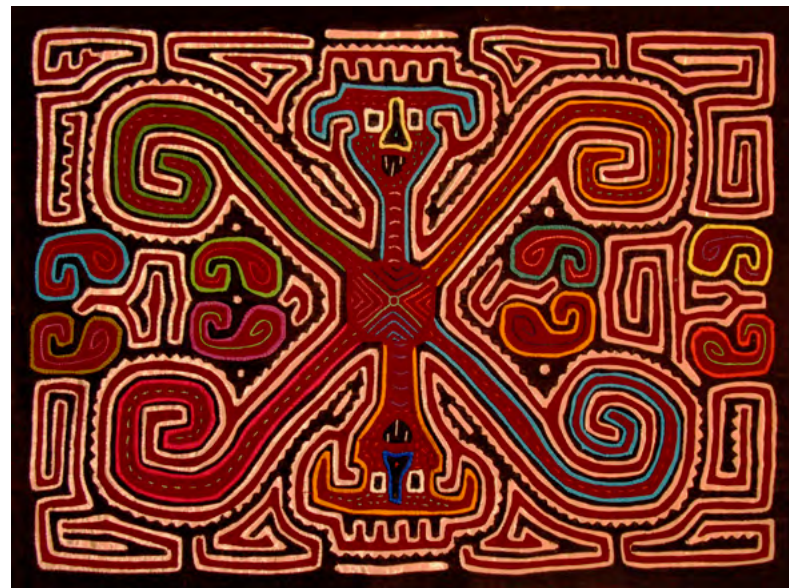


c.

Fig. 6. Figura antropomorfa estilizada desdoblada cuatro veces: a. Mola guna; b. Mola guna; c. Copa estilo Conte.



a.

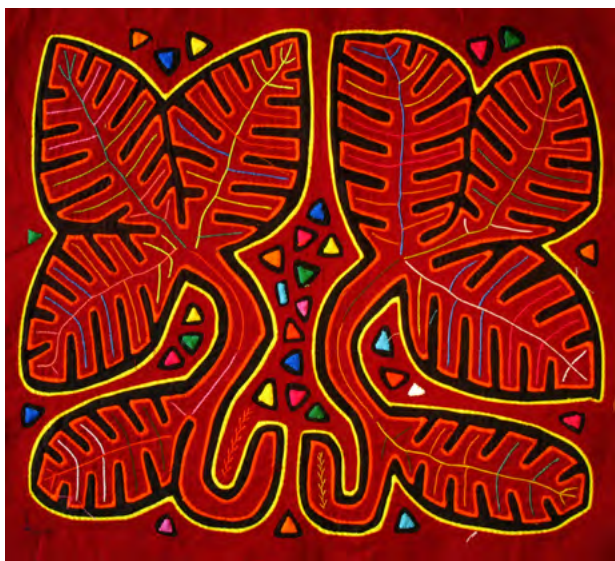


b.



c.

Fig. 7. Simetría desigual:
a. Mola guna; b. Mola guna;
c. Copa estilo Macaracas.



a.



b.



c.

Ausencia de espacios vacíos

Otra característica que han compartido a lo largo del tiempo los habitantes del 'Gran Darién' y el 'Gran Coclé' es la ausencia de espacios vacíos en sus diseños, ya que, tanto en los diseños cerámicos como en las molas, el realizador llena toda la superficie por decorar (**Figuras 8a y 8b**).

Fig. 8. Ausencia de espacios vacíos: a. Mola guna. b. Copa estilo Macaracas.



a.



b.

Fig. 9. Elementos básicos del relleno de “V” y “YC”; estilos Conte y Macaracas.

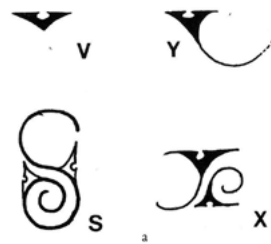
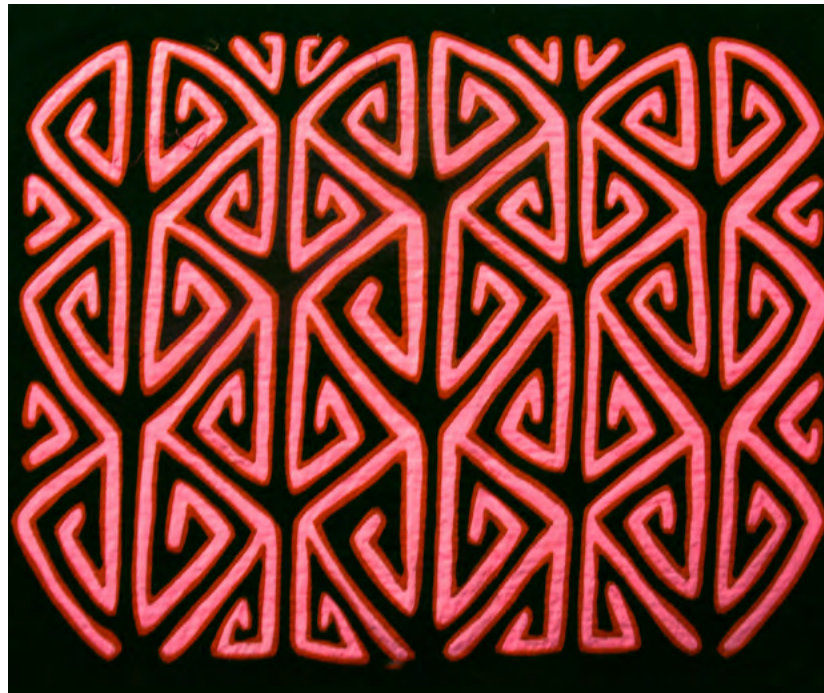


Fig. 10. Diseño de franjas creadas a partir de la “V” y la “YC”. a. En cerámica; b. En molas.



a.

En las primeras cerámicas tricolores se encuentran áreas vacías con algunos rellenos, es decir, espacios no tan saturados como en etapas posteriores, mientras que en el estilo Macaracas durante la época más sobresaliente de Sitio Conte, el ceramista ubicó la figura central y luego relleno totalmente los espacios intermedios con muy pocos elementos: “V”s, “VY”s o “YC”s (**Figura 9**) (Lothrop, 1937: 17; Labbé, 1995; Helms, 1995: 31). La forma “V” adquiere una prolongación para volverse “Y” y ésta se dobla hacia uno de los lados, normalmente el derecho, para crear la “YC”. La combinación de estas tres formas básicas, mediante múltiples repeticiones, produce un gran dinamismo al adecuarse al espacio vacío mediante franjas (**Figuras 10a y 10b**), o siguiendo los contornos de la figura principal (**Figuras 11a y 11b**).



b.

Fig. 11. Motivos a partir de la “V” y la “YC” que llenan espacios libres:
a. Mola guna; b. Cerámica policroma estilo Conte.



a.



b.

Fig. 12. Relleno en “YC”
que forma el diseño
central: a. Mola guna;
b. Recipiente estilo Conte.

Cuando se observa esta cerámica por primera vez no se notan estas formas básicas, pero una vez descubiertas, se observa su versatilidad, no solo como relleno sino también para crear la figura central (**Figuras 12a y 12b**). Parece irónico describir formas prehispánicas mediante letras del alfabeto español, sin embargo, es una comparación útil precisamente por lo familiar que resulta.



a.



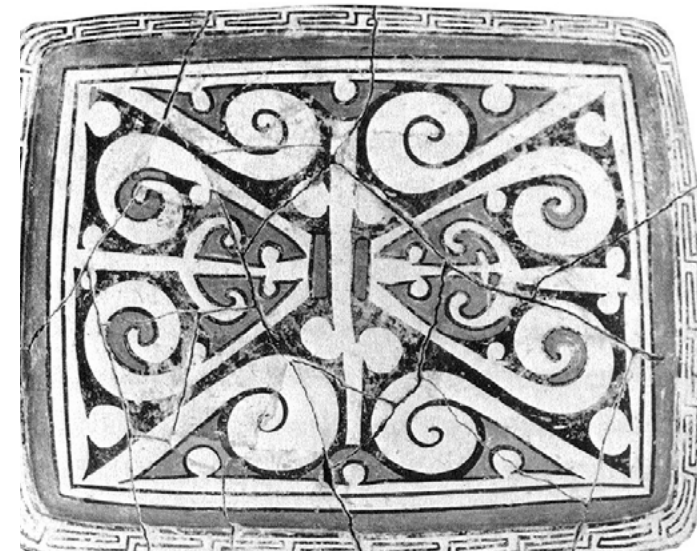
b.

Fig. 13. Líneas curvas que se adecuan a espacios rectangulares: a. Mola guna; b. Recipiente estilo Conte.

El diseño principal de la cerámica policroma por lo general tiene que adecuarse a espacios circulares, como la parte interna de platos o bandejas posiblemente usados para servir alimentos. Por esa razón, priman las formas sinuosas, curvilíneas y vegetales, aunque también existen algunos platos rectangulares (**Figuras 13a y 13b**). Por el contrario, en las molas, el espacio a decorar es siempre un rectángulo por lo que se imponen las líneas rectas y los ángulos. En éstas se encuentra el mismo tipo de relleno que se desprende de una “V” que forma “Y”s y, a veces, una “C” no tan obvia como en los rellenos precolombinos. Estos elementos básicos se repiten formando módulos versátiles semejantes a los precolombinos. Durante los ochenta, cuando se pusieron de moda las molas bicromas y tricromas, este relleno se dinamizó adoptando formas geométricas complejas de animales o plantas, con resultados espectaculares (**Figuras 14a y 14b**).



a.

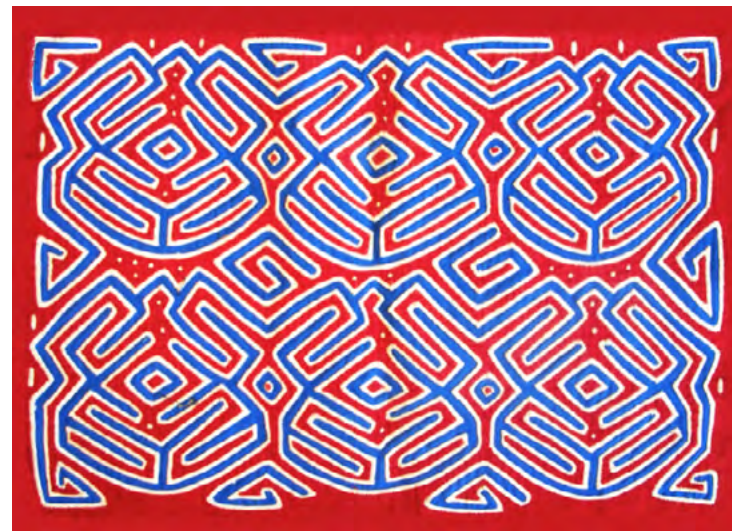


b.

Fig. 14. Líneas sinuosas que parten de la “Y” forman figuras zoomorfas: a y b. Molas gunas.



a.



b.

Fig. 15a. Relleno con módulos de líneas rectas paralelas: a. Con marco en mola guna.

Otra forma de relleno, tal vez la más común en las molas gunas, es la de líneas paralelas fragmentadas, que pueden o no tener marco (**Figuras 15a y 15b**). En las primeras etapas de la cerámica policroma de Panamá se observan esos mismos paneles rellenos de líneas paralelas, las cuales dan la sensación de moverse sin gravedad en los espacios vacíos alrededor y dentro de la figura central del diseño (Lothrop, 1937-1942 citado en Helms, 1995: 98) (**Figura 15c**).



a.

Fig. 15. Relleno con módulos de líneas rectas paralelas: b. Con marco en mola guna. c. Con marco en recipiente policromo de Panamá.



b.

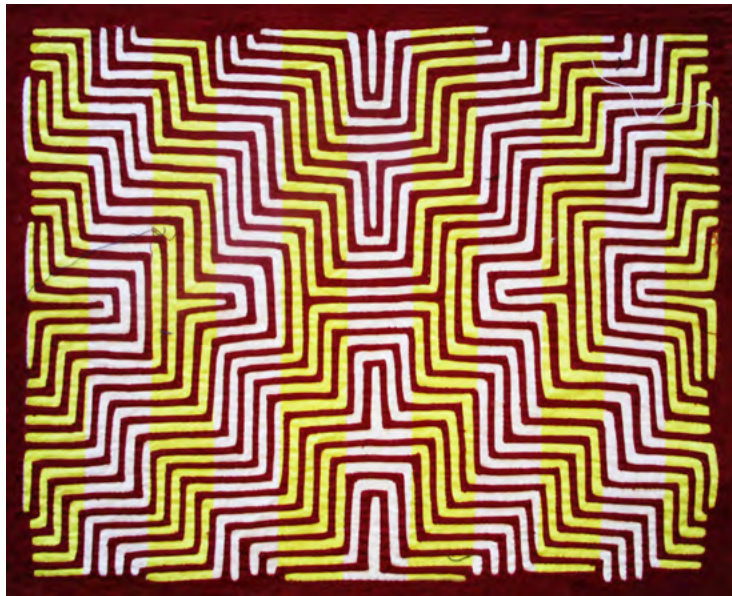


c.

Vibración

Fig. 16. Vibración en las molas geométricas mediante el quiebre de líneas paralelas: a y b. Molas gunas.

La condición vibrátil de la cerámica prehispanica, cuando el diseño central emana brillo y parece iridiscente, como si irradiara energía, luz y fuerza, está también presente en las molas y fue lograda de múltiples maneras, a veces combinadas entre sí: una de las formas más recurrentes, en el caso de los diseños geométricos, es el uso de líneas paralelas que al quebrarse forman ángulos y recrean nuevas formas de aparente tridimensionalidad, evidentes al mirar el diseño a cierta distancia (**Figuras 16a y 16b**).



a.



b.

- » Otra forma para lograr la condición vibrátil es la yuxtaposición de ciertos colores, por ejemplo, la secuencia de una franja naranja y una fucsia hace desaparecer el color intermedio y dinamiza su fusión (**Figura 17**).

Fig. 17. Vibración mediante la yuxtaposición de ciertos colores, como el fucsia y el naranja en mola guna.



Fig. 18. Bordes en forma de zigzag que enmarcan figuras:
a. Mola guna;b. Vibración lograda mediante líneas radiales (aguijón de pez raya) con apéndices externos a manera de zigzags en copa estilo Macaracas.

- » También se logra al elaborar bordes en zig-zag que forman aureolas o halos alrededor del exterior o interior de las figuras (**Figura 18a**), utilizados también por los alfareros antiguos (**Figura 18b**).
- » Asimismo, se utiliza el relleno de puntos o triángulos pequeños para lograr este efecto (**ver Figura 17**).



a.



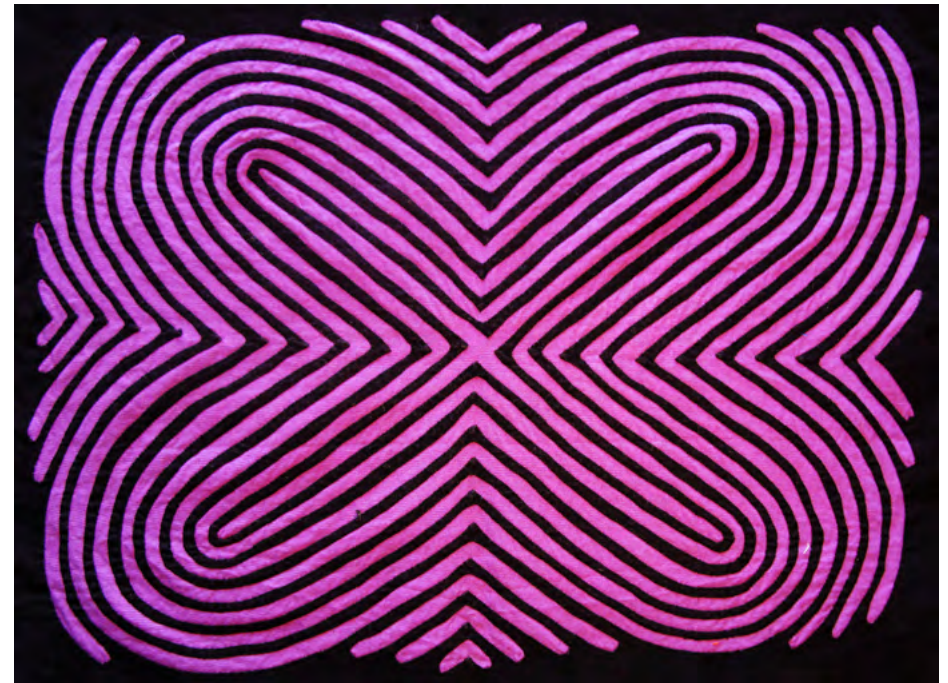
b.

Fig. 19. Vibración mediante el uso: a. De tela estampada en el fondo de la mola. b. De tela brillante en la base de la mola y líneas curvas paralelas.

» Finalmente, en el caso de algunas molas contemporáneas, se utiliza el estampado de la tela del fondo (**Figura 19a**) o su superficie brillante (**Figura 19b**) para aumentar los efectos de vibración, en ocasiones comparables con la vibración de las representaciones de la cerámica prehispánica (**Figura 19c**).



a.



b.

Fig. 19c. Vibración mediante el uso: c. De líneas curvas paralelas en la cerámica policroma estilo Conte.

Fig. 20. Figura central vibrante con aspas, común en la cerámica panameña del estilo Macaracas.

19c.



20.



Respecto a esta última, Labbé (1995) interpreta la vibración de las figuras de la cerámica panameña como parte esencial del universo chamánico representado en las vasijas (**Figura 20**). Indudablemente, en la fase Macaracas se destacan los seres antropozoomorfos danzantes con tocados recargados, a veces interpretados como lagartos (Lothrop, 1937: 105; Linares, 1977: figura 42a; Labbé, 1995: 40), murciélagos (Plazas, 2007) o felinos. La vibración de éstos se logra mediante la repetición de algún elemento que lo rodea, ya sea la cola, el punzón espinoso de una mantarraya o líneas paralelas radiales muy juntas que a su vez están llenas de aristas. Por ejemplo, los ojos de los personajes formados por círculos concéntricos expresan claramente la idea de trance o transformación del personaje. Incluso, Helms (1995: 100) habla del “brillo y luminosidad” de la cerámica policroma panameña y la relaciona, a partir de evidencia etnográfica, con la misma cualidad en el mundo natural, que se asocia con los fenómenos celestiales de luz y relámpagos, sanidad, bienestar, orígenes ancestrales y la presencia de energía sobrenatural.

Movimiento

Una característica que han compartido a lo largo del tiempo los habitantes del ‘Gran Darién’ y el ‘Gran Coclé’ es la noción de movimiento, que no es igual a la de vibración, pues implica desplazamiento, así sea aparente.

Por otro lado, otra característica que han compartido a lo largo del tiempo los habitantes del ‘Gran Darién’ y el ‘Gran Coclé’ es la noción de movimiento, que no es igual a la de vibración, aunque están íntimamente ligadas en los dos conjuntos de objetos aquí estudiados. El movimiento implica desplazamiento, así sea aparente. En el caso de las **Figuras 21a y 21b** la sensación de movilidad fue lograda por el diseño principal o mediante infinidad de pequeñas prolongaciones que circundan la figura.

Éstas pueden adoptar distintas formas en la cerámica, tales como prolongaciones laterales rectas, a veces en forma de “T” (**Figuras 22a y 22b**), aspas propiamente dichas o pequeñas líneas curvas terminadas en punta (**Figuras 23a y 23b**). Para ilustrar, al observar la cerámica de la fase Macaracas se cree ver la representación de ciempiés u otro insecto múltipedo, para luego descubrir que no son extremidades sino elementos que se le adicionan a las figuras para crear la sensación de desplazamiento.

Fig. 21. Apéndices externos de líneas o figuras principales para dar noción de desplazamiento:
a. y b. Molas gunas.



a.



b.

Fig. 22. Movimiento expresado mediante apéndices en forma de "T": a. Estilo Conte; b. Cerámica estilo Macaracas.



22a.



22b.

Fig. 23. Aspas delineando la figura para dar la noción de movimiento: a y b. Cerámica estilo Macaracas.



23a.



23b.

Fig. 24. Apéndices externos de las líneas o figuras principales para dar la idea de desplazamiento: a. y b. Molas gunas.

Estas prolongaciones de la línea principal del diseño hacia afuera también están presentes en las molas gunas, donde si bien no existe el aspa propiamente dicha, sí se encuentran apéndices externos que confieren la idea de movimiento (**Figuras 24a y 24b**).



a.



b.

Las figuras en oro de la región de Coclé en Panamá, ya sean martilladas o fundidas, también presentan estos apéndices, elementos que les confieren una especie de halo y sensación de vibración. Lo anterior puede lograrse por medio de triángulos invertidos, pues si se mira a través de los vacíos del metal se observa un borde en zig-zag que irradia de la figura, así pareciera que vibra más allá de sí misma (**Figuras 25a, 25b y 25c**). También es posible añadir aspas en espiral en los bordes para comunicar la noción de movimiento, como en el caso de la lengua bífida de la rana de la **Figura 25c**.

Ahora bien, sería importante explorar, a manera de comparación, otras maneras de expresar el movimiento en la iconografía prehispanica americana. La más conocida en los códices mesoamericanos es, sin duda, la presencia de caracoles y círculos de jade sobre los bordes y dentro de las representaciones del agua en movimiento.

Fig. 25. Apéndices alrededor de las piezas de oro del “Gran Coclé”:
a y c. Triángulos invertidos;
b. Espirales.



a.



b.



c.

La concepción del universo como una serie de planos intersectados por el eje del mundo está presente en los pueblos antiguos de América y en sus descendientes; ésta es una concepción dinámica del universo.

Diseño en movimiento

Llegados a este punto, es momento de mencionar un diseño recurrente y de gran importancia en el arte guna: la cruz gamada presente en el centro de la bandera de este grupo y en muchas molas (**Figura 26a**). La cruz gamada⁴ surge del quincunce⁵, esquema básico de la cosmovisión americana que representa un punto central o *axis mundi* y su proyección hacia los cuatro puntos cardinales que produce una cruz de extremos iguales.

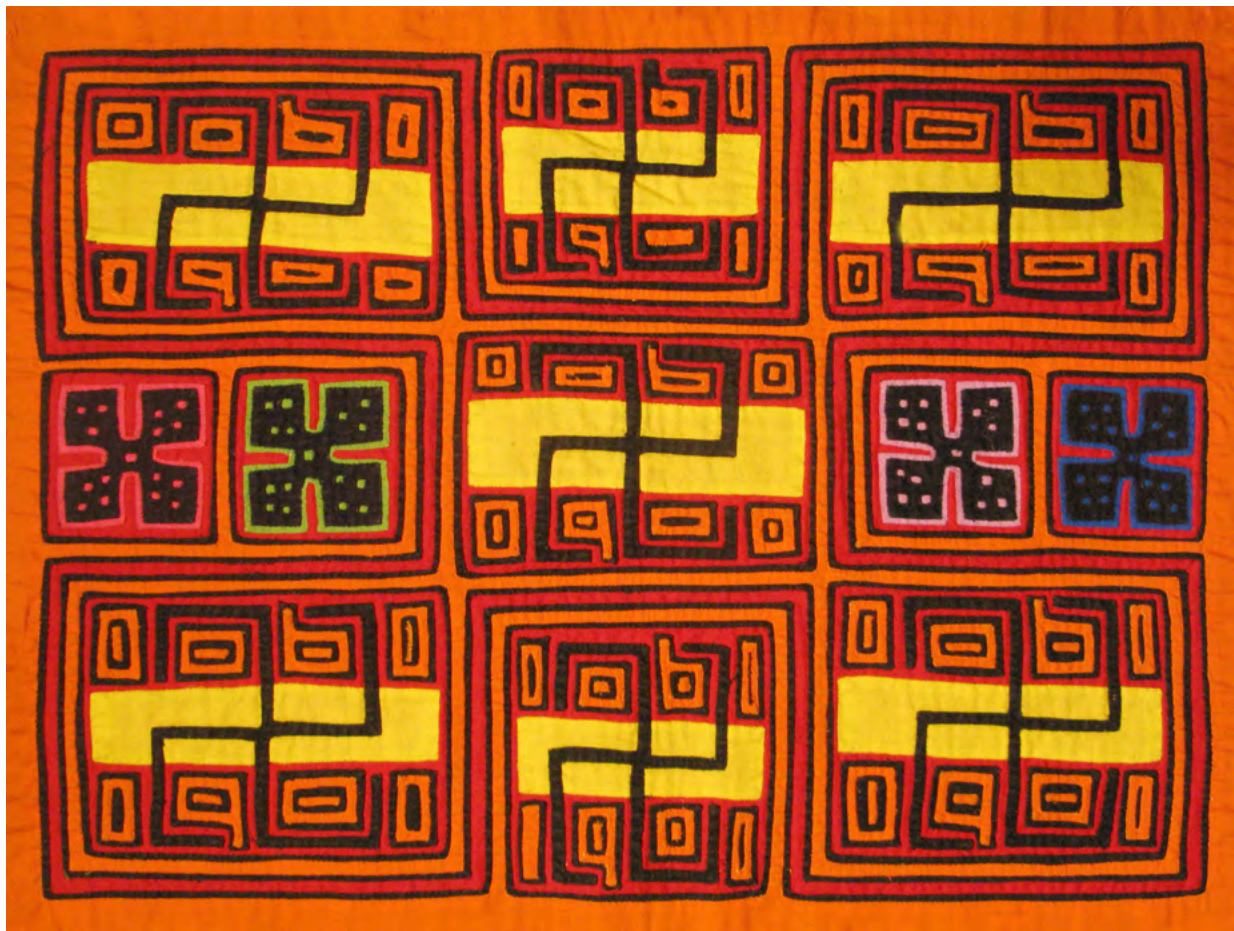
En su dimensión espacial cada uno de esos cinco puntos se proyecta hacia arriba y abajo, creando, en el centro, el zenith y el nadir respectivamente. La concepción del universo como una serie de planos intersectados por el eje del mundo, que generalmente se representa en forma del árbol de la vida o ceiba, está presente en los pueblos antiguos de América y en sus descendientes; ésta es una concepción dinámica del universo. A través del centro o *axis mundi*, el *malinali*⁶ o espiral divergente une al supramundo con el inframundo por medio de sus dos bandas helicoidales que se mueven en direcciones opuestas, de forma similar a la cadena de ADN. Esta permanente intercomunicación entre los distintos ámbitos del universo es la base del principio de la complementariedad de los opuestos, noción fundamental del pensamiento americano.

4. La cruz gamada es un símbolo utilizado por los hindúes desde el siglo V a. C. y por muchos otros pueblos del mundo.

5. Quincunce, del latín *quincunx*, disposición semejante a la figura de un cinco de dados, con cuatro puntos que forman rectángulo o cuadrado y otro punto en el centro (*Real Academia Española, 2016*).

6. *Malinalli*, término nahuatl para designar la doble espiral dinámica que recorre el interior del *axis mundi*; cada una de ellas en dirección contraria.

Fig. 26a. Cruz gamada y quincunce en las molas gunas: a. Diseño central de la bandera guna.



a.

Fig. 26b. Cruz gamada y quincunce en las molas gunas: b. Diseño central de la bandera guna.



b.

Figs. 26c-d. Cruz gamada y quince en las molas gunas: c. En el pecho de algunos personajes; d. Sobre recipientes y maracas. Las maracas, al ser agitadas por el chamán, generan vida; desde los incensarios de cerámica, el humo de las semillas de cacao protege el ambiente de las reuniones en la casa ceremonial.

Así, lo importante en el arte guna es su esfuerzo por representar, en dos dimensiones, estos principios básicos tridimensionales y dinámicos. Por ello, ya sea sobre una base cuadrada, rectangular o circular, los gunas agregan aspas a la cruz que se mueven en una u otra dirección (**Figura 26b**). Entonces, el quince aparece a veces sobre el pecho de los personajes (**Figura 26c**) representando la fuerza vital de la maraca del chamán o en el centro de los recipientes ceremoniales (**Figura 26d**). De esta manera, los gunas muestran la presencia de fuerzas vitales a través de una forma autosuficiente que se adentra en sí misma, pero que también se expande hacia fuera (**Figura 26e**).



c.



d.

Fig. 26e. Cruz gamada y quincunce en las molas gunas:
e. Hacia dentro y hacia fuera.



e.

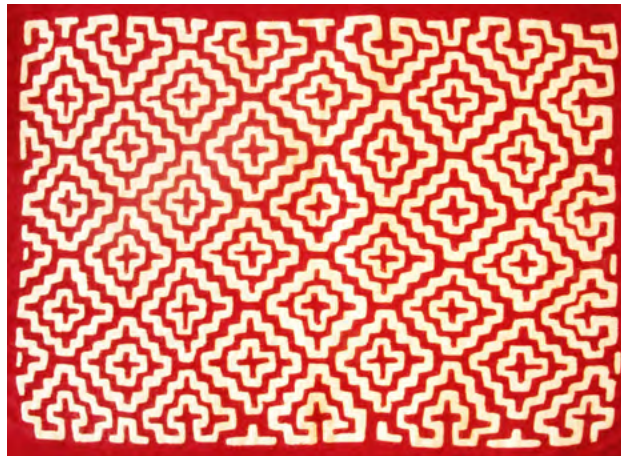
Temas iconográficos compartidos

En la misma línea del apartado anterior, también hay temas iconográficos compartidos entre las molas gunas y la cerámica policroma de Panamá, los cuales se mencionarán a continuación.

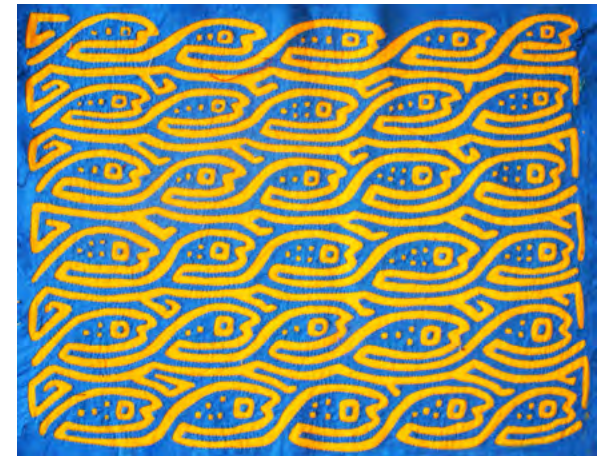
Franjas de figuras repetidas

Si se acepta la hipótesis común sobre que las blusas fueron impuestas a las mujeres gunas por presión de los misioneros y que su decoración reemplazó los diseños impresos en el cuerpo, es posible ver cómo muchos de los diseños de las molas recuerdan a los producidos por rodillos de cerámica⁷. Particularmente, resaltan los diseños abiertos que se repiten en formas geométricas, zoomorfas y antropomorfas (**Figuras 27a, 27b y 27c**).

Fig. 27. Diseños abiertos de molas gunas que recuerdan los de rodillos de cerámica prehispánicos: a. geométrico; b. peces.



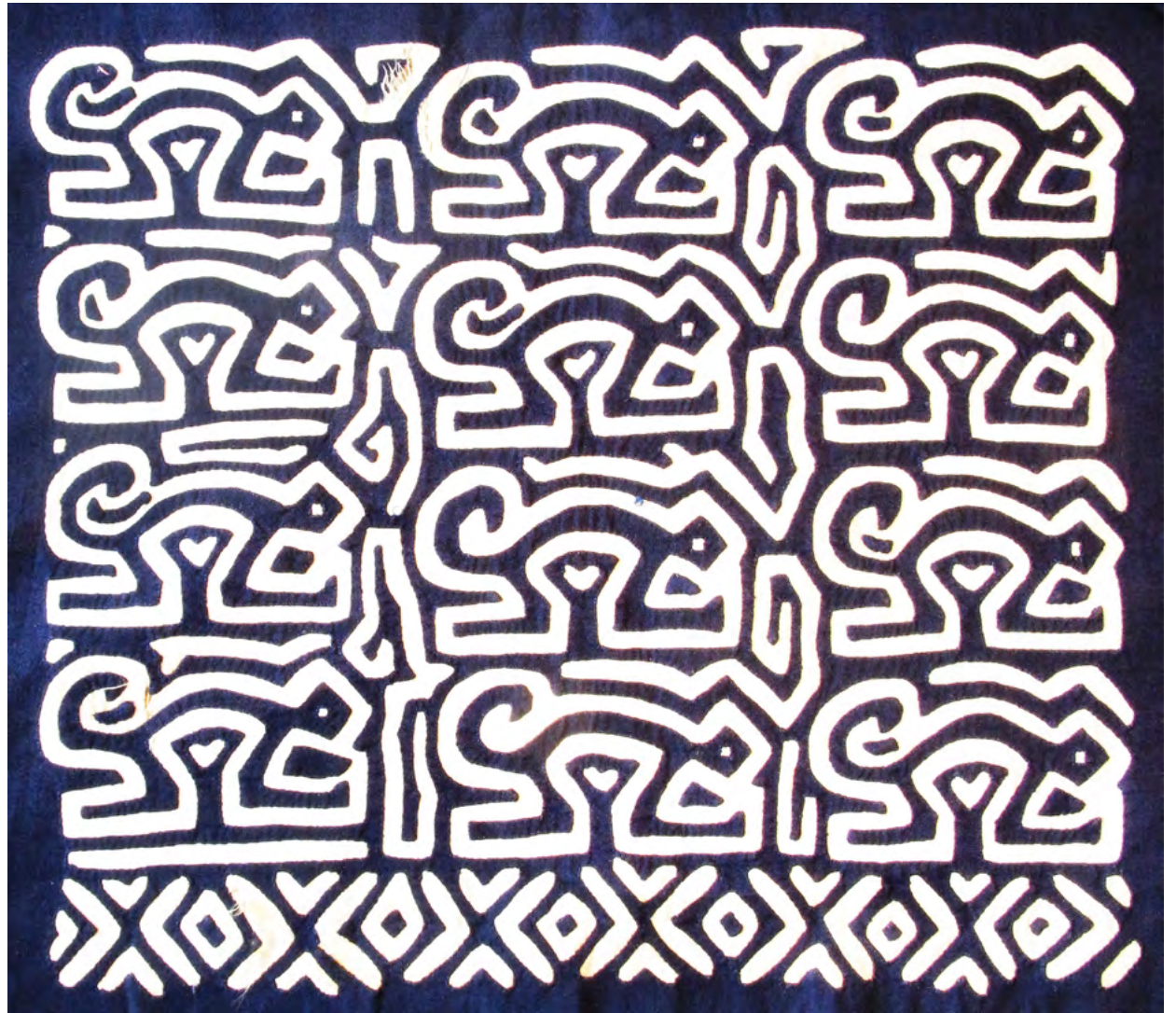
a.



b..

7. Todavía en uso por grupos indígenas de la zona.

Fig. 27. Diseños abiertos de molas gunas que recuerdan los de rodillos de cerámica prehispanicos: c. monos.



c.

Estos diseños simples y repetidos son los que decoran aún hoy las enaguas pintadas tradicionales. Según Nelson Yabur, habitante guna de Arquía, Chocó:

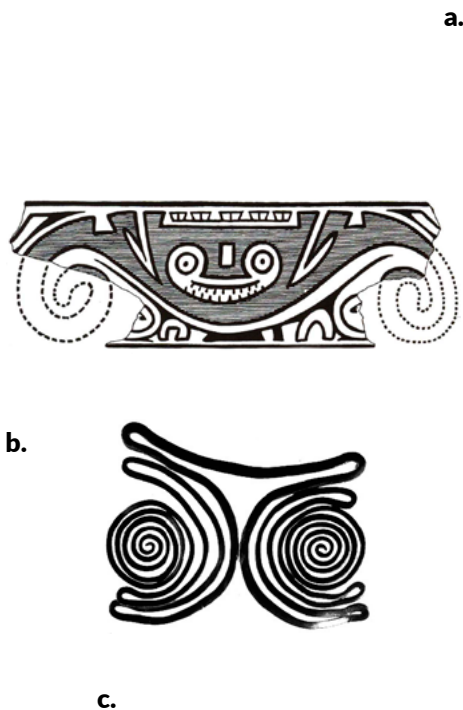
En las enaguas que se usan bajo la falda, una de tela pintada en azul o negro para las mujeres mayores y otra pintada en rojo y negro para las muchachas púberes (**Figura 28**), están los mismos diseños de protección que llevan las molas (flechas, espirales, canastos y elementos independientes) (Nelson Yabur, comunicación personal, 13/11/2013)⁸.

Fig. 28. Enaguas gunas pintadas con los mismos diseños de protección de las molas.



8. Entrevista con Nelson Yabur, secretario del Congreso General Guna. Bogotá, 13 de noviembre 2013.

Fig. 29. Espirales opuestas:
a. Mola; b. Cerámica policroma
temprana estilo Tonosí; c. Colgante
de oro de Urabá, Colombia.



a.

b.



c.



Espirales

Otro de los temas compartidos en la región son las espirales, ya sean divergentes o convergentes. Éstas son comunes en las molas (**Figura 29a**), en la cerámica policroma desde sus primeras etapas (**Figura 29b**) y en el oro y cerámica de la región de Urabá (**Figura 29c**), desafortunadamente estos últimos sin contexto por ser producto de gaudería. No se trata de hacer seguimiento a un tema tan común como la espiral, sino de ver similitudes en su tratamiento, en este caso, generalmente son dos o más espirales que se oponen en su direccionalidad.

Serpiente de cabezas opuestas

Fig. 30. Serpientes de cabezas opuestas:
a y b. Molas gunas;
c. Cerámica policroma
estilo Tonosí.

Otro de los temas importantes en la cosmovisión americana ligado al anterior es la serpiente de cabezas opuestas, presente desde 3000 a. C. en los tejidos de la costa peruana. La serpiente como símbolo de potencia fecundante, agente fertilizador del inframundo, exagerado en su expresión bicéfala está también presente en esta región (Helms, 1995: 15-37) **(Figuras 30a, 30b y 30c).**



a.



c.



b.

Fig. 31. Humano-
Murciélago: Mola guna.



Seres humanos con rasgos animales

Fig. 32. Humano-Jaguar:
a. Mola guna; b. Recipiente
estilo Conte.

La presencia de hombres-murciélago (**Figura 31 y ver Figura 30c**) y hombres-jaguar (**Figuras 32a y 32b**) en la cerámica policroma y en las molas gunas, muestra la capacidad de transformación del chamán para visitar distintos ámbitos y desempeñar las funciones de su cargo.

a.



b.



Aves de alas y cola desplegadas

Otro tema compartido por la cerámica policroma de Panamá y las molas son las aves. En el área intermedia norte éstas son recurrentes en objetos de concha, cerámica y oro desde las primeras fechas de la metalurgia, tanto sencillas (**Figuras 33a, 33b y 33c**) como bicéfalas (**Figura 33d**) (Falchetti, 1993: 8; Mapa 2, 62-63). Asimismo, se observan estos animales en objetos de uso vigentes durante la Conquista y posteriormente, hasta el siglo XIX, cuando el cacique Talamanca de Costa Rica llevaba colgado del cuello un collar de aves con alas y cola desplegadas (Nicholas, 1902 citado en Fernández y González, 1997).

Fig. 33. Aves con alas y cola desplegadas:
a. Copa estilo La Mula;
b. Copa estilo Conte.



a.



b.

Fig. 33. Aves con alas y cola desplegadas: c. Ave sencilla en mola guna; d. Ave bicéfala en mola guna.

c.



d.



Detalles iconográficos

“S” o “Z” central

Fig. 34. “S”s o “Z”s en el centro de figuras: a. Antropozoomorfos en mola guna; b. Antropozoomorfos en copa estilo Conte.

Tanto en la cerámica panameña como en las molas se presentan elementos sigmoides en el centro de las figuras, ya sean antropozoomorfos (**Figuras 34a y 34b**) o zoomorfos (**Figuras 34c, 34d y 34e**), diseño relacionado con la espiral de extremos divergentes y con la serpiente de cabezas opuestas. Cabe anotar que esta forma dinámica coincide en sus efectos con la cruz gamada. Es un diseño que expresa movimiento desde un punto central hacia sus extremos divergentes y donde, sin embargo, se mete en sí mismo a través de espirales. Es decir, al mismo tiempo que muestra un movimiento expansivo se encierra en círculos concéntricos cada vez más cercanos para dar una sensación de profundidad.



a.



b.

Fig. 34. "S" o "Z" en el centro de figuras: c, d y e.
Zoomorfas en mola
y en copa estilo Tonosí.

c.



d.



e.



Dientes entrecruzados

Fig. 35. Dientes entrecruzados: a. y b. Fragmentos de cerámica estilo Tonosí; c y d. Detalles de molas gunas.

Otro detalle iconográfico presente en los dos conjuntos aquí analizados es la forma entrecruzada de representar las líneas de los dientes. En la cerámica, desde la fase El Indio (ca. 500 d. C.) hasta el policromo tardío, encontramos los dientes representados como si un diente se metiera entre otros dos (**Figuras 35a y 35b**); diseño que comunica continuidad, movimiento mandibular y de “s”s acostadas que se prolongan. Esos mismos dientes entrecruzados están presentes en muchas molas (**Figuras 35c y 35d**). Encontrar un detalle iconográfico tan particular que se mantiene a través del tiempo en la misma región es importante como prueba de lo que se quiere demostrar.



Similitudes con diseños arqueológicos de otras áreas chibchas

Fig. 36a. Diseños compartidos del altiplano central de Colombia con las molas y la cerámica panameña:
 a. Fragmentos cerámicos área muisca;
 b. Textil Muisca; c. Textil Guane

Algunos diseños comunes en la región estudiada se detectan también en la decoración de otras zonas arqueológicas del noroeste de Suramérica, como:

- » Aspas en forma de 'T'.
- » Comas que rodean círculos concéntricos o espirales.
- » Cruces de extremos iguales.

Llama la atención que estas zonas corresponden a territorios de comunidades de habla chibcha que habitaron la cordillera Oriental colombiana y su extensión en Venezuela, cuyos vestigios se encuentran a partir del siglo IX y hasta el siglo XVI d. C. **(Ver Mapa 1 y Tabla 2).**

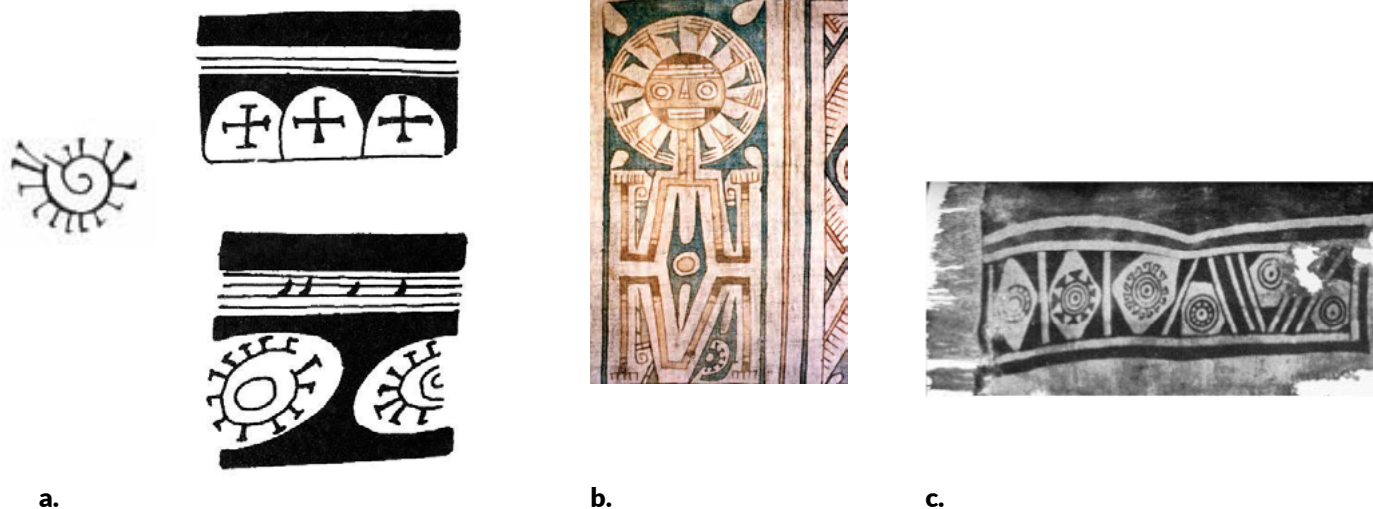
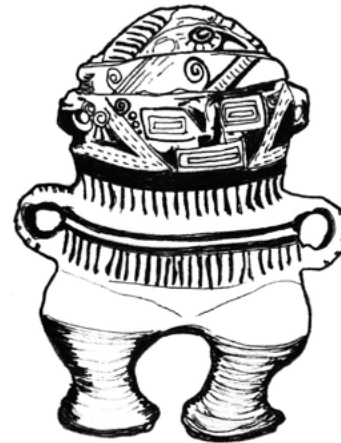
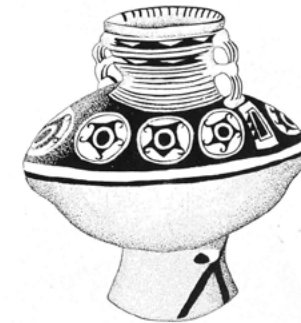


Fig. 37. Diseños arqueológicos compartidos con el área andina venezolana: a y b. Serie Tierroide.



a.



b.

Una de estas zonas es el altiplano central de Colombia, habitado por los muisca a la llegada de los españoles. La cerámica de Samacá y de muchos otros sitios del área presentan espirales o círculos concéntricos con aspas que denotan movimiento y cruces simétricas (**Figura 36a**). Tal vez uno de los objetos del área muisca más decorado con este tipo de diseños son los volantes de huso de piedra negra, o pizarra, que fueron utilizados para hilar algodón. Estos diseños dan la sensación de movimiento y decoran objetos que giran durante el hilado. Éstos también se encuentran en los tejidos del área muisca (**Figura 36b**) y del área Guane, Santander, al norte del altiplano, con triángulos al exterior de los círculos (**Figura 36c**).

Al observar diseños prehispánicos de los Andes venezolanos, en la zona de Mérida, encontramos, en lo que Cruxent y Rouse (1961) llamaron la serie Tierroide fechada entre los siglos X y XVI d. C., diseños de círculos concéntricos con apéndices o aspas (**Figuras 37a y 37b**).

En este caso específico, no solamente se pueden comparar los diseños sino también formas complejas de algunas vasijas con el área muisca de Colombia⁹. La otra cerámica venezolana con diseños similares es la serie Dabajuroide, fechada entre los siglos XII y XVI d. C. Esta serie del occidente de Venezuela se ubica en la frontera andina de Colombia y Venezuela, cerca de la Sierra Nevada del Cocuy, en las zonas bajas del lago Maracaibo, y se prolonga a lo largo de la costa atlántica hacia el este, hasta las Antillas Menores. En su decoración también se encuentran, ya sea sobre fondo blanco o negro, líneas paralelas, círculos concéntricos y espirales con apéndices externos, lisos o en forma de “T” (**Figura 37c**).

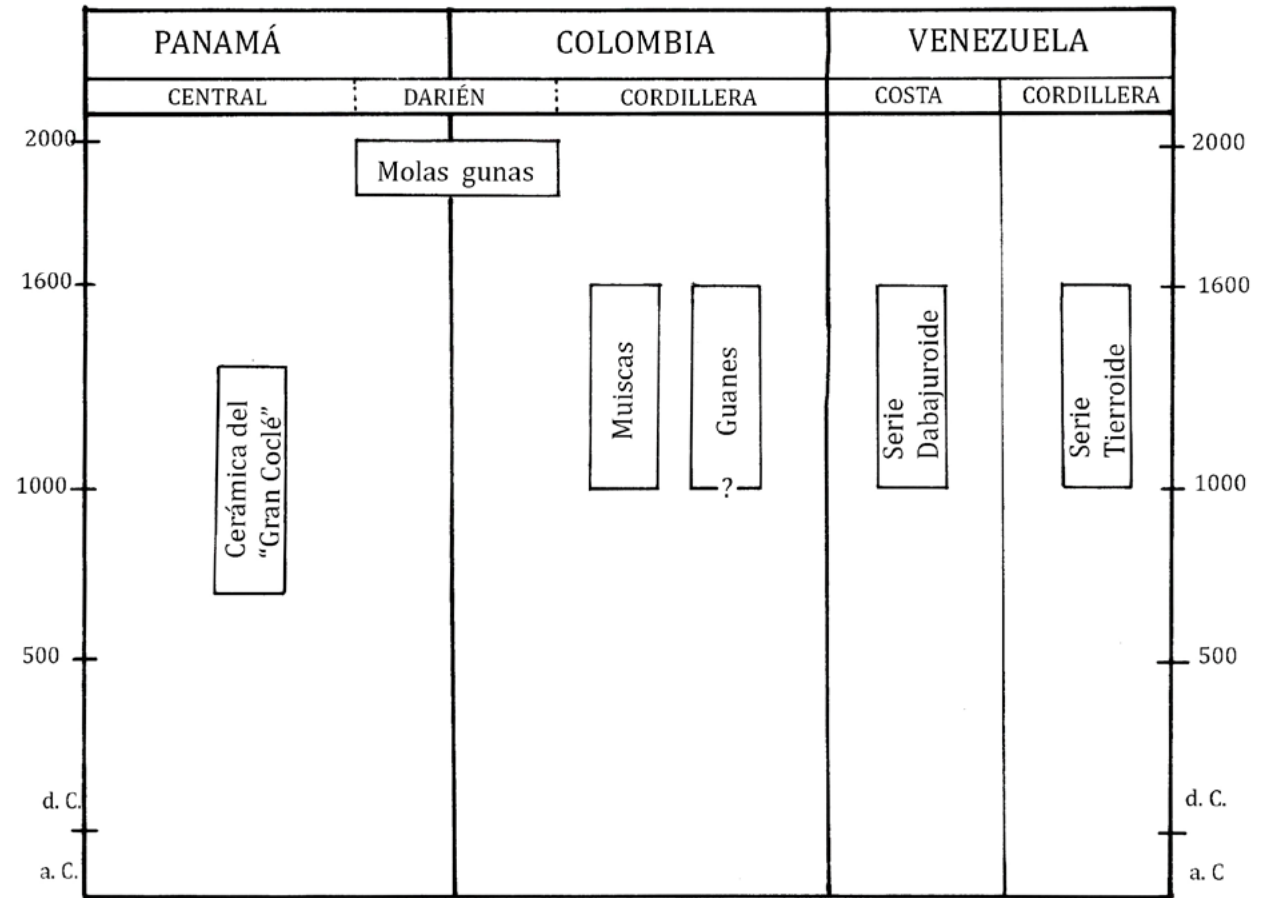
Fig. 37c. Diseños arqueológicos compartidos con el área andina venezolana: c. Serie Dabajuroide.

Por último, según comparaciones de Cruxent y Rouse (1961) desde la década de los cincuenta, algunas decoraciones del estilo Ocumaroide, ubicado en la costa donde terminan los Andes al occidente de Venezuela, tienen diseños parecidos con los de la cerámica policroma de Panamá central. Detectar estos diseños a partir del siglo X hasta el siglo XVI d. C. en el noroeste suramericano, en territorios de grupos chibchas y en fechas más tardías que sus aparentes fuentes panameñas, parece mostrar que su movimiento fue de nordeste a sudoeste. Sin duda, lo importante es la relevancia de los motivos dinámicos que indican giro o movimiento circular entre los grupos chibchas de la esquina noroccidental de Suramérica y del sur del istmo centroamericano (**Ver Mapa 1**).



⁹. Específicamente con la cerámica del Valle de Tenza, Boyacá.

Tabla 2. Comparación cronológica de las áreas arqueológicas mencionadas.



Reconocer una misma actitud plástica entre grupos humanos que viven en una misma área durante siglos revela rasgos de una mirada al mundo compartida.

Conclusiones

Reconocer una misma actitud plástica entre grupos humanos que viven en una misma área durante siglos revela rasgos de una mirada al mundo compartida. Hay mecanismos sutiles que resultan difíciles de entender y de explicar, pero no de detectar. Estos elementos impresos profundamente en la ideología regional permanecen por siglos y se manifiestan en la tecnología, formas, temas y motivos decorativos. Así, las influencias recibidas de afuera a través del tiempo se adecuan a ella¹⁰.

En el caso de las molas gunas y de la cerámica policroma de Panamá central tenemos, en general, espacios llenos por un diseño cerrado y autosuficiente, que además está saturado de elementos de relleno sin dejar áreas vacías. Este diseño suele desdoblarse para formar imágenes repetidas en dos o cuatro planos que dan una sensación de equilibrio por su simetría. Simetría que, sin embargo, se rompe adrede y nos remite al deseo del artesano de crear diseños no estáticos y de imprimir su sello personal.

10. Por ejemplo, tal es el caso de la necesidad del balance entre lo positivo y lo negativo que se aprecia en la cultura material que procede del altiplano Nariño-Carchi en la frontera andina de Colombia y Ecuador. Tanto la pintura sobre cerámica de los estilos Capulí y Piartal es de carácter negativo, o sea que destaca las áreas que no se decoran, como también es negativa la decoración de los discos de oro Piartal. Este mismo modo de acercarse a la decoración de los objetos es propio del barniz de Pasto contemporáneo, técnica de indudable origen prehispánico utilizada para recubrir e impermeabilizar materiales frágiles como calabazos y madera. Los motivos decorativos actuales denotan influencias recientes, pero la manera de acercarse a la superficie a decorar es igual a la de los grupos precolombinos.

Dinamismo y movimiento son las características plásticas fundamentales de esta región del Darién. Se logran, en el caso de las molas, mediante la direccionalidad impresa al quincunce y a la cruz gamada. La sensación de movimiento del diseño se ve acrecentada por su condición vibrátil. Las figuras palpitan gracias a aureolas y franjas de colores que las rodean. Sorprenden algunos ejemplos de molas geométricas que crean, mediante el quiebre de sus líneas paralelas, nuevas figuras de apariencia tridimensional.

La vitalidad y la picardía se dan la mano en estos diseños sorprendentes. Tanto la cerámica policroma como las molas gunas llaman al rompe la atención del observador, sin embargo, con una segunda mirada se descubren nuevas figuras y acciones. Es una invitación a mirar más allá, más profundamente, como si estos diseños policromos sobre superficies bidimensionales prometieran la infinitud.

Si las mujeres gunas, presionadas por los misioneros de principios del siglo XX, plasmaron en sus blusas diseños impresos de los rodillos de cerámica con los que pintaban sus cuerpos, se puede pensar que al igual que estos las molas sirven de protección ante un mundo natural peligroso y uno sobrenatural desconocido¹¹. La nueva técnica, con su profundidad, múltiples colores y versatilidad, les abrió insospechadas posibilidades para representar de manera dinámica y vibrátil ese mundo metafísico animado del que se deben proteger. En el último siglo, la capacidad expresiva de las molas y la calidad de su manufactura han ido mejorando hasta alcanzar excelentes niveles de ejecución.

11. Hipótesis no compartida por Nordenskiöld y Gómez (1938: 38-39) cuando afirman que “la decoración en las molas [...] no tiene una significación mágica. No asustan a los malos espíritus”, ni por Hirschfeld (1992: 52) que dice “este rasgo de aislamiento de la figura [...] no forma parte de un sistema simbólico conciente de los cunas. Los espíritus, héroes culturales y escenas místicas están ausentes del contenido de las molas”.

Creo que es precisamente esa capacidad ancestral de permanecer cerrados y a la vez dinámicos la que ha permitido a los gunas mantener su identidad a pesar de las influencias externas que han enfrentado durante los últimos cinco siglos, característica destacada por numerosos investigadores¹².

§

12. Sherzer y Sherzer (1976: 34); Howe (1974 citado en Linares, 1977); Hirschfeld (1992); Friedemann (1982); Morales (1992: 88-90); Salvador (1997); Severi (1997: 273); Ventocilla (1997: 55).

Figuras

Figuras 1a y 1b: tomadas de Salvador (1997).

Figuras 2a, 3a, 4a, 5a, 6a, 6b, 7a, 7b, 8a, 10b, 11a, 12a, 13a, 14a, 14b, 15a, 15b, 16a, 16b, 18a, 19a, 19b, 21a, 21a, 24a, 24b, 26a, 26b, 26c, 26d, 26e, 27a, 27b, 27c, 29a, 29c, 30a, 30b, 31, 32a, 33c, 33d, 34a, 34c, 34d, 35c y 35d: Colección Mayby Ríos. Foto por Clark Rodríguez. Cortesía Museo del Oro del Banco de la República.

Figuras 2b, 3b, 4b, 5b, 7c, 8b, 9, 10a, 11b, 12b, 15c, 18b, 19c, 20, 21b, 22a, 23a, 21b, 25a, 25b, 25c, 30c, 32b, 33a, 33b, 34b, 35a y 35b: tomadas de Labbé (1995) con autorización del Bowers Museum of Cultural Art.

Figuras 5c, 6c y 29b: dibujadas con base en Lothrop (1937).

Figuras 13b y 23b: dibujada con base en Linares (1977: 49).

Figuras 22 y 34e: dibujadas con base en Mayo (2006: Figuras 14h, 16m, 16n y 17b).

Figura 36a: dibujada con base en figuras 10.35, 11.47 y 65 de Boada (1987).

Figura 36b: Colección del British Museum, No. de cat. 1842.11-12.3.

Figura 36c: fotografía de Marianne Cardale de Scrimpf (Banco de la República, 1993: 28, Fig.26)

Figura 37a: dibujada con base en Valencia (1971: Fig. 28).

Figuras 37b y 37c: dibujadas con base en Cruxent y Rouse (1961: Fig. 132.2 y Fig. 42. 4-14).

Referencias

- Alí, Maurizio. 2010. *En estado de sitio: los Kunas en Urabá. Vida cotidiana de una comunidad indígena en zona de conflicto*. Bogotá: Ediciones Uniandes.
- Banco de la República. 1993. *El arte del tejido en el país Guane*. Bucaramanga: Banco de la República, Academia de Historia de Santander y Museo Casa Bolívar.
- Boada, Ana María. 1987. *Asentamientos indígenas en el valle de La Laguna (Samacá-Boyacá)*. Bogotá: Fundación de Investigaciones Arqueológicas del Banco de la República.
- Batista, Oriana, Connie J. Kolman y Eldredge Birmingham. 1995. Mitochondrial DNA diversity in the Guna amerinds of Panamá. *Human Molecular Genetics*, 4 (5): 921-929.
- Cooke, Richard y Luis Alberto Sánchez. 2004a. Panamá Prehispánico. *Historia General de Panamá*: Vol. I, Tomo II, Primera Parte, 3-46. Alfredo Castillero (Ed.). Panamá: Comité Nacional del Centenario.
- Cooke, Richard y Luis Alberto Sánchez. 2004b. Panamá Indígena (1501-1550). *Historia General de Panamá*: Vol. I, Tomo II, Primera Parte, 47-78. Alfredo Castillero (Ed.). Panamá: Comité Nacional del Centenario.
- Constenla, Adolfo. 1995. Sobre el estudio diacrónico de las lenguas chibchenses y su contribución al estudio del pasado de sus hablantes. *Boletín del Museo del Oro*, 38-39: 13-56. Bogotá: Banco de la República.
- Cruxent, José María e Irvin Rouse. 1961. *Arqueología cronológica de Venezuela*, Vol. 2. Estudios Monográficos, VI. Washington: Unión Panamericana,

Falchetti, Ana María. 1993. La tierra del oro y del cobre: parentesco e intercambio entre comunidades orfebres del norte de Colombia y áreas relacionadas. *Boletín Museo del Oro*, 34-35: 3-76. Bogotá: Banco de la República.

Fernández, Patricia y Fernando González. 1997. Antonio Saldaña. Último 'Rey de Talamanca'. *Catálogo*. San José: Fundación Museos Banco Central de Costa Rica (<http://www.museosdel-bancocentral.org>). Consultado en marzo de 2012.

Friedemann, Nina. 1982. Cunas: parlamentarios y poetas. *Herederos del Jaguar y la Anaconda*: 225-256. Nina Friedemann y Jaime Arocha (Eds.). Bogotá: Carlos Valencia Editores.

Helms, Mary W. 1995. *Of The Rainbow Serpent. Polychrome Ceramic Designs from Ancient Panama*. Albuquerque: University of New Mexico Press.

Helms, Mary W. 2000. *The Curassow's Crest. Myths and Symbols in the Ceramics of Ancient Panama*. Gainesville: University Press of Florida.

Hirschfeld, Lawrence. 1992. La estética de los Cunas: Un análisis cuantitativo. *Arte Indígena en Colombia*: 41-56. Palma de Mallorca: Ayuntamiento Palma de Mallorca.

Kolman, Connie y Eldredge Bermingham. 1997. Mitochondrial and Nuclear DNA Diversity in the Choco and Chibcha Amerinds of Panama. *Genetics*, 147: 1289-1302.

Labbé, Armand J. 1995. *Guardians of the life stream. Shamans, art and power in Prehispanic Central Panamá*. Santa Ana, California: Cultural Art Press, The Bowers Museum of Cultural Art.

Linares, Olga. 1968. Ceramic phases for Chiriquí and their relationship to neighboring sequences. *American Antiquity*, 33(2): 216-225.

Linares, Olga. 1977. *Ecology and the Arts in Ancient Panama. On the development of social rank and symbolism in the central provinces*. Studies in pre-columbian art & archaeology, Num. 17. Washington: Dumbarton Oaks.

Lothrop, Samuel. 1937. *Coclé: an archaeological study of central Panama. Part 1: Memoirs of the Peabody Museum of Archaeology and Ethnology*. Cambridge: Peabody Museum.

Lothrop, Samuel. 1942. *Coclé: an archaeological study of central Panama. Part 2: Memoirs of the Peabody Museum of Archaeology and Ethnology*. Cambridge: Peabody Museum.

Mayo, Julia. 2006. Los estilos cerámicos de la región cultural del Gran Coclé, Panamá. *Revista Española de Antropología Americana*, 36: 25-44.

Morales Gómez, Jorge. 1992. Grupo indígena los Cuna. *Geografía Humana de Colombia*, Vol. IX: 63-92. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología.

Nordenskiöld, Erland y Rubén Gómez Cantule. 1938. *An historical and ethnological survey of the Cuna indians*. Comparative ethnological Studies, Vol. 10. Gotemburgo: Göteborg Museum.

Reichel-Dolmatoff, Gerardo y Alicia Dussan de Reichel. 1961. Investigaciones arqueológicas en la costa pacífica de Colombia I. El sitio Cupica. *Revista Colombiana de Antropología*, 10: 237-330.

Plazas, Clemencia. 2007. *Vuelo Nocturno. El murciélago prehispánico del Istmo centroamericano y su comparación con el murciélago tairona*. Bogotá: Fundación de Investigaciones Arqueológicas Nacionales del Banco de la República, Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, Embajada de Francia en México.

Real Academia Española. 2016. (<http://www.rae.es/>). Consultado el 11/07/2016.

Reich, David, Nick Patterson, Desmond Campbell, Arti Tandon, Stéphane Mazieres, Nicolas Rey,...Andrés Ruiz-Linares. 2012. Reconstructing Native American population history. *Nature*, 488: 370-374.

Romoli, Kathleen. 1987 *Los de la Lengua Cueva*. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Instituto Colombiano de Cultura.

Salvador, Mari Lyn. 1997. Looking Back. Contemporary Kuna Women's Art. *The art of being kuna. Layers of meaning among the kuna of Panama*: 151-211. Mari Lyn Salvador (Ed.). Los Angeles: UCLA Fowler Museum of Cultural History. South Sea International Press Ltd.

Salvador, Mari Lyn (Ed.). 1997. *The art of being kuna. Layers of meaning among the kuna of Panama*. Los Angeles: UCLA Fowler Museum of Cultural History. South Sea International Press Ltd.

Severi, Carlo. 1997. Kuna Pinture-Writing. Un estudio en Iconografía y Memoria. *The art of being kuna. Layers of meaning among the kuna of Panama*: 245-270. Mari Lyn Salvador (Ed.). Los Angeles: UCLA Fowler Museum of Cultural History. South Sea International Press Ltd.

Sherzer, Dina y Joel Sherzer. 1976. Mormaknamaloe: The Cuna mola. *Anthropological Papers, Ritual and Symbol in Native Central America*, 9: 21-42. Philip Young y James Howe (Eds.).

Steward, Julian H. y Louis C. Faron. 1959. *The Native Peoples of South America*. Nueva York: McGraw Hill.

Valencia, Caríos. 1971. *Arte Prehispánico de Venezuela*. Caracas: Fundación Eugenio Mendoza.

Vargas, Patricia. 1993. *Los Embera y los Cuna: Impacto y reacción ante la ocupación española siglos XVI y XVII*. Bogotá: CEREC. Instituto Colombiano de Antropología.

Ventocilla, Jorge. 1997. Baba's Creation. Flora and Fauna of Kuna Yala. *The art of being kuna. Layers of meaning among the kuna of Panama: 53-73*. Mari Lyn Salvador (Ed.). Los Angeles: UCLA Fowler Museum of Cultural History. South Sea International Press Ltd.

Wassén, Henry (Ed.). 1947. San Blas: An Account of the Cuna Indians of Panama. The Forbidden Land, Reconnaissance of Upper Bayano River, R.P. in 1936 (Fred McKim posthumous works). *Etnologiska Studier* 15. Gotemburgo: Etnografiska Museet.

Wassén, Henry. 1949. Contributions to Cuna Ethnography. Some Archaeological Observations. *Etnologiska Studier* 16. Gotemburgo: Etnografiska Museet.

Wincott, Elizabeth. 2014. Clothing Patterns as Constructs of the Human Mind: Establishment and Continuity. *Ancient Textiles: Production, Crafts and Society*. Carole Gillis y Marie-Louise Nosch (Eds.). Oxford: Oxbow Books.

Yunis, Juan, Edmond Yunis y Emilio Yunis. 2013. MHC Class II haplotypes of Colombian Amerindian tribes. *Genetics Molecular Biology*, 36(2). São Paulo. (<https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC3715280/>) Consultado el 03/2012.

CÓMO CITAR ESTE ARTÍCULO:

Plazas, Clemencia. 2016. Diseño compartido entre molas gunas y cerámica prehispánica de Panamá central. *Boletín Museo del Oro*, 56: 227-289. Bogotá: Banco de la República. Consultado en <https://publicaciones.banrepcultural.org/index.php/bmo> (fecha)