

Pinturas, dibujos y líneas protectoras. Las *molos* gunadule de Colombia y la gráfica indígena entre los karajá en Brasil

Paintings, drawings, and protective lines. The *molos* gunadule of Colombia and indigenous graphic art among the Karajá in Brazil

Danielle Michelle Moura de Araújo * y Juan Camilo Ritoré *

*Universidade Federal da Integração Latino-Americana - UNILA, Brasil

E-mail: danimy1000@gmail.com; glianecocli@gmail.com

Recibido: 01/04/2025. Aceptado: 25/07/2025. Publicado en línea: 30/09/2025

Cómo citar: Moura de Araújo, Danielle Michelle y Juan Camilo Ritoré. 2025. «Pinturas, dibujos y líneas protectoras. Las *molos* gunadule de Colombia y la gráfica indígena entre los karajá en Brasil». *América Crítica: Revista de Estudios Culturales Americanos* 9 (1): 51-63. <https://doi.org/10.13125/amicacritica/6575>

Abstract—In this article, we analyze the ancestral knowledge embodied in the protective *molos* of the Gunadule people of Colombia and Panama, drawing parallels with the body painting of the Karajá people in Brazil. Our interest stems from the visual perception of certain similarities between the designs and lines present in both graphic expressions. The diversity of media—sewn fabrics in the case of the Gunadule and skin as canvas in the case of the Karajá—invites us to reflect on the relevance of these practices beyond ornamentation. To support the analysis, we drew on ethnographic works on the Karajá and the academic production of Gunadule authors, establishing a dialogue based on the theoretical assumptions of perspectivism, proposed by Brazilian anthropologist Eduardo Viveiros de Castro. — *Gunadule mola, Karajá, graphic symbols, Colombia, Brazil.*

Resumen—En este artículo, analizamos los conocimientos ancestrales materializados en las *molos* de protección del pueblo gunadule de Colombia y Panamá, estableciendo paralelismos con la pintura corporal del pueblo karajá, en Brasil. Nuestro interés surge de la percepción visual de ciertas similitudes entre los diseños y las líneas presentes en ambas expresiones gráficas. La diversidad de soportes —telas costuradas en el caso de los gunadule y la piel como lienzo en el caso de los karajá— nos invita a reflexionar sobre la relevancia de estas prácticas más allá de la ornamentación. Para fundamentar el análisis, se recurrió a trabajos etnográficos sobre los karajá y a la producción académica de autores gunadule, estableciendo un diálogo desde los presupuestos teóricos del perspectivismo, propuesto por el antropólogo brasileño Eduardo Viveiros de Castro. — *Mola gunadule, karajá, grafismos, Colombia, Brasil.*

INTRODUCCIÓN

La producción artística de los pueblos indígenas latinoamericanos posee una importancia indiscutible. Desde perspectivas tanto estéticas como culturales, diversos estudios han revelado la profunda interconexión entre materialidad y representación, lo cual ha dado como resultado un conjunto de objetos, dibujos, pinturas e imágenes cargados de iconicidad y significación.

En este trabajo analizamos las *molos* de protección del pueblo gunadule, que habita en Colombia y Panamá, en diálogo con la pintura corporal de los karajá, en Brasil. El interés por establecer paralelismos entre estas manifestaciones surgió de la observación visual de imágenes elaboradas con hilos y agujas sobre telas —una suerte de “cuerpo social”— y de la pintura corporal karajá, donde el propio cuerpo se transforma en un lienzo que hace presentes y visibles a seres y fuerzas que comparten la vida cotidiana.

Sin embargo, es importante señalar que la lógica del pensamiento occidental ha causado, y aún causa, numerosos perjuicios en la comprensión de las prácticas y saberes indígenas. En ciertos momentos, estos conocimientos fueron negados y, en otros, distorsionados con respecto a los verdaderos motivos de su existencia y práctica. De cierto modo, este desvío persiste hasta el día de hoy. No obstante, resulta imposible desconocer la fuerza y el poder de estas manifestaciones, fundamentales para la continuidad y preservación de la vida. Cada vez más resilientes, constituyen un ámbito en el que las ontologías se retroalimentan: un espacio creativo donde las pinturas “danzan” y los dibujos —ya sea sobre tela o piel— cobran vida y animan los cuerpos.

La similitud de los elementos visuales no nos lleva a reafirmar la recurrencia de modelos alineados al pensamiento estructural levi-straussiano. Nuestro objetivo es comprender cómo la producción de *molos*, entre los gunadule, y la pintura corporal, entre los karajá, se relacionan y, al mismo tiempo, actúan de forma distinta en la vida comunitaria.

Esta investigación se fundamenta en el análisis de estudios previos sobre los gunadule y en trabajos etnográficos centrados en los karajá, a fin de trazar paralelismos entre sus prácticas gráficas. Asimismo, busca desarrollar una reflexión teórica que articule los aportes de intelectuales indígenas gunadule con los estudios antropológicos sobre los karajá, en el marco del perspectivismo amerindio propuesto por Eduardo Viveiros de Castro. En consonancia con esta perspectiva, el autor señala:

A relação do antropólogo com a própria experiên-

cia é claro que é especial, mas ela não é tão especial assim a ponto de distingui-la absolutamente da experiência que outros antropólogos tiveram com outros povos em outras situações (Viveiros de Castro en Barcellos y Lambert 2012: 253).

Como material de análisis, se emplearán el trabajo etnográfico *Pintura corporal Karajá contemporânea* de Toral (2000), la producción del Programa de Educación Indígena del Estado de Tocantins, titulada *Adornos e pintura corporal Karajá* (MEC-Ministério da Educação e do Desporto 1994), además de otras fuentes relevantes. Para el estudio de la *mola*, se toman como referentes fundamentales los trabajos de autores gunadule como Green (2011), Castaño y Santacruz (2012), y Santacruz (2017), cuyas investigaciones ofrecen aportes clave para comprender su complejidad simbólica.

¿QUÉ PUEDE HACER EL CUERPO?

En el texto *Raza e Historia*, publicado en 1952 a petición de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO), el antropólogo Claude Lévi-Strauss (1989[1952]) narra un episodio famoso ocurrido en las Antillas Mayores, años después del descubrimiento de América. Mientras los españoles enviaban comisiones para investigar si los indígenas tenían alma, estos ahogaban a prisioneros blancos para observar si sus cadáveres estaban sujetos a la putrefacción.

Esta historia, contada para ilustrar la idea de que todas las sociedades, a su manera, son etnocéntricas, resalta la centralidad del cuerpo en la cosmología amerindia. En el relato de Lévi-Strauss se observa que, en ambas situaciones —ya sea cuestionando la existencia del alma o los procesos físicos del cuerpo—, el *quid* de la cuestión es la definición de la humanidad.

Según Viveiros de Castro (1996), para los europeos, los humanos y los animales se distinguen por la presencia del alma, aunque no se pueda probar su existencia. Para los pueblos indígenas, la cuestión no era si existían almas, sino qué tipo de cuerpo las poseía. Esto se debe a que, en la lógica amerindia, los límites entre humanos y animales no están tan rígidamente delimitados como en el pensamiento occidental.

Esta reflexión pone en evidencia el antiguo dilema entre naturaleza y cultura, que sustentó —y aún influye en— los paradigmas epistemológicos. Para los españoles, la humanidad estaba asegurada por la creencia en el alma, mientras que los animales carecían de ella. En la concepción indígena no existe una jerarquía fija entre humanos y animales; para ellos, esta división

no es el punto central. Además, la humanidad no está determinada por la posesión de un alma, ya que los no humanos, incluidos los animales, también pueden poseerla. El desafío, por tanto, era comprender la naturaleza del cuerpo, pues el alma no era el verdadero foco de discusión.

Este mismo argumento será explorado en profundidad por Eduardo Viveiros de Castro en su formulación del perspectivismo, que ofrece un marco teórico fundamental para comprender la cosmología de los pueblos indígenas y sus formas de interacción con el mundo y con los demás seres que lo habitan. Las interacciones entre sociedad y naturaleza, en las cosmovisiones amerindias, constituyen relaciones mediadas por objetos y prácticas basadas en la reciprocidad, instituyéndola como una relación social entre humanos y no humanos (Viveiros de Castro 2005). Estos últimos corresponden a sujetos que van desde “jaguales y tapires, como también artefactos y cosas —desde astros hasta piedras—” (Rossi 2020: 31).

Lo no humano adquiere, en Viveiros de Castro, un papel central en las relaciones ontológicas. Estas entidades poseen “cualidades humanas como un alma, intencionalidad y capacidad de acción” (Cayon 2006: 54).

En muchas cosmovisiones amerindias, la condición que adquieren estos diversos sujetos que participan en relaciones recíprocas no es la de la animalidad, sino más bien la humanidad como condición común, presente en los mitos de origen de muchos pueblos, en los que diferentes seres se comunican reconociéndose recíprocamente bajo el estatus de humanos (Maciel 2019). Tanto los humanos como los no humanos poseen una corporalidad distinta, una especie de envoltorio. Esto implica que el cuerpo que alberga un alma no se limita únicamente al de los hombres. Como afirma Viveiros de Castro: “Todos los animales tienen un alma que es antropomorfa: su cuerpo, en realidad, es una especie de ropa que esconde una forma fundamentalmente humana” (Viveiros de Castro 2008b: 57).

Si bien el perspectivismo amerindio fue inicialmente formulado como una idea presente entre los pueblos indígenas del Amazonas, sus principios también se reflejan en el pensamiento de otros pueblos originarios. Parte del interés de esta investigación es evidenciar cómo esta concepción no se limita exclusivamente al ámbito amazónico, sino que también se manifiesta, por ejemplo, en el pensamiento gunadule —en Colombia y Panamá—. A través de su producción cultural, como la *mola* de protección, en diálogo con las pinturas

corporales de los karajá —en Brasil—, estos pueblos encarnan una multiplicidad de grafismos que evocan la relación ontológica que mantienen con su mundo. Como señala Philippe Descola (2023), la función de la imagen es hacer visible y vívida a una divinidad, un espíritu, un lugar, un animal, un muerto; en suma, provocar la presencia de un ausente.

El tema de los objetos, no plenamente dilucidado en la teoría del perspectivismo, comienza a delinearse cuando Viveiros de Castro aborda el tema de la vestimenta:

Usar un traje-máscara tiene menos que ver con ocultar una esencia humana bajo una apariencia animal que con activar los poderes de otro cuerpo. Los disfraces de animales que utilizan los chamanes para moverse por el cosmos no son disfraces, sino instrumentos: se parecen a equipos de buceo o trajes espaciales, no a máscaras de carnaval (Viveiros de Castro 2008a: 249).

La vestimenta constituye una serie de cosas: líneas, fibras, colores similares, o un conjunto de objetos. Estas prótesis cosmológicas corresponden a una composición orquestada y secuencial de elementos que interactúan con seres corporales, o, como diría Gell, con “personas distribuidas” (Gell 1998). En este sentido, la *mola* de protección de los gunadule y las pinturas corporales de los karajá ejemplifican cómo estos elementos materiales no solo visten o adornan el cuerpo, sino que también participan activamente en la configuración de relaciones sociales y ontológicas.

Con relación a ello, podemos considerar que las reflexiones de Alfred Gell (1998) respecto de que la antropología es esencialmente “antiarte” siguen siendo relevantes, pues advierte que los objetos no deben analizarse únicamente por su valor estético y de cambio, sino más bien por su capacidad para agenciar situaciones. Funcionan como índices de agencia, pues participan activamente en las demandas y dinámicas de la vida cotidiana. Esto también nos permite ampliar la categoría de objetos, dejándolos de percibir como soportes inertes para entenderlos como seres que actúan como agentes en sus contextos, con la capacidad de incorporar, hacer incorporar y mover las interacciones humanas.

Este enfoque amplía la noción de persona, tal como sostiene la antropóloga Els Lagrou (2006). La propuesta consiste, entonces, en considerar a los objetos como personas, idea que, vista desde la perspectiva de las cosmologías de los pueblos estudiados —en el caso de Gell, los melanesios, y en nuestro estudio, los amerindios (gunadule y karajá)— resulta particularmente convincente.

Al rechazar el criterio estético como único parámetro para definir lo que puede considerarse arte, Gell amplía los límites de este campo al permitir una mirada más integral y diversa, en la que los objetos y las prácticas son percibidos y experimentados en su dimensión social y ritual. Se pueden contemplar con un enfoque específico: su capacidad para agenciar prácticas y conocimientos cosmológicos. Este enfoque resulta especialmente relevante para quienes entienden la antropología, ante todo, como una práctica etnográfica.

LA MOLA NAGA Y EL PUEBLO GUNADULE, UN ACTO DE MEMORIA

El pueblo gunadule habita los territorios costeros y archipelágicos del Caribe Panameño, así como la región del Golfo de Urabá, en el litoral norte de Colombia. Actualmente, la mayor parte de su población —alrededor de 65.000 personas— se encuentra en Panamá, principalmente en la Comarca Guna Yala (archipiélago de San Blas) y en otras zonas del Darién. En Colombia, las comunidades gunadule están organizadas en dos resguardos situados a ambas márgenes del Golfo de Urabá: en la margen oriental, correspondiente al Urabá antioqueño, unas 1.040 personas habitan el Resguardo de Ibigundiwala (Caimán Nuevo); mientras que, en la margen occidental, en el Urabá chocoano, aproximadamente 500 personas residen en el Resguardo de Maggilagundiwala (Arquíá) (Green 2011).

Pese a la separación política entre Panamá y Colombia, el pensador gunadule Abadío Green (2011) destaca que la división territorial y la implementación de una frontera, tras la creación del Estado panameño en 1903, no han impedido la persistencia de los lazos históricos y culturales que unen a los pueblos gunas en ambos países. Ante la dispersión geográfica, estas comunidades poseen en común una misma lengua, conocida como dulegaya y de familia lingüística Chibcha. Además de ello, comparten una expresión simbólica común a todos estos pueblos gunadule: la *mola*.

La palabra *mola* ha sido interpretada por el pensador gunadule Abadío Green como “mariposa”, según él, “por los colores tan variados que ella posee” (: 217). Esta lectura simbólica enfatiza la dimensión estética y espiritual de la *mola*, conectándola con elementos de la naturaleza. Sin embargo, desde una mirada lingüística, intelectuales gunadule como Oran y Wagua (2011) indican que el término *mola* se refiere principalmente a ropa, atuendo o tela, una precisión que consignan en su diccionario de la lengua dulegaya.

La *mola*, en términos materiales, es una pieza textil

cuya creación es exclusiva de las mujeres gunadule, quienes la “elaboran por medio de dos o más capas de telas cortadas y cosidas unas sobre otras” (Castaño y Santacruz 2012: 67).

La *Mola Naga* (Mola de Protección) circunscribe todo un entramado de representación que, encarnado en el acto mismo de la confección de la *mola* y las palabras cantadas, enunciadas por el *sagla*¹ propician un acto profundo de la memoria, de la relación cosmológica, de explicaciones del mundo (Castaño y Santacruz 2012). Al observar la *mola*, se puede asistir a un estallido de colores, sobre los cuales se abren paso caminos que forman laberintos, reproduciendo una amplia variedad de formas, desde líneas paralelas y perpendiculares. Estas líneas producen geometrías como cuadrados y triángulos. Entre un cuadrado y otro, es común que aparezcan formas similares a cruces a las que los gunas llaman *naggrus*, así como también grafismos que muestran espirales y puntas de flechas formadas entre triángulos.

Darí la impresión de que, al observar estas formas colmadas de detalles, la *mola* adquiriera vida y estos caminos se moviesen. Para las autoridades guna, “los diseños geométricos que se plasman en este arte, significan protección de los espíritus de la naturaleza” (Green 2011: 217).

Estos entramados de representación que se encarnan en estos grafismos depositan, en la *mola*, una eficacia simbólica que la transforma en un objeto agenciado, un objeto relacional vivo de protección contra enfermedades y fuerzas negativas. Los diseños de la *mola*, que dan forma en medio de líneas a caminos zigzagueantes, son realmente la ruta por la cual transitarán las dolencias o enfermedades que, en el mundo amerindio, están representados por espíritus.

Las enfermedades se perderán en medio de los laberintos, y no podrán tocar a los gunadule. Por esto, dicen las autoridades que:

Baba y Nana crearon estas figuras para la protección de las mujeres, para que vistan *Mola Naga*, para que sean fuertes y puedan enfrentar los espíritus dispersos, “bonimala” (Castaño y Santacruz 2012: 48).

En efecto, la *mola* no constituye solo una pieza que adorna los vestidos de las mujeres gunadule, o mucho menos una pieza comercia; antes bien, es un marcador en el

1 Según Oran y Wagua (2011) los *saglas* constituyen las autoridades de cada comunidad gunadule, son los sabios conocedores de las historias de origen y quienes en el congreso, a través de cantos, las enuncian a la comunidad.



Figura 1: Mujer gunadule utilizando mola en su vestido tradicional. (Museo del Oro 2016)

cual se reafirma su identidad, pues representa, ante todo, la escritura de este pueblo. Se escribe sobre la tela, las historias de origen, las formas y diseños que recuerdan el compromiso del hombre con la madre tierra.

Cada semana, los gunadule se reúnen en *Onmakednega* (Casa del congreso) a escuchar a las autoridades, al *Saglagana*², que cuentan a su colectividad, a través de cantos, las historias de origen del pueblo gunadule. Es un acto de encuentro con el pensamiento y su cosmovisión. Los cantos del *sagla* son definidos por el investigador Milton Santacruz (2017) como “la esencia de ser gunadule”, por tratarse de un acto de hacer memoria.

En la obra *Ibisoge Yala Burba Mola. ¿Qué nos dicen las Molas de protección?*, los investigadores Castaño y Santacruz (2012) abordan el significado de la *Mola Naga* a partir de un acercamiento dialógico con autoridades de la comunidad de Ibgigundiwala, ubicada en la margen oriental del golfo de Urabá. A través de estas conversaciones, especialmente con el *sagla* Evaristo González, profundizan en el simbolismo que encierra esta manifestación textil.

En los diálogos sostenidos por Castaño y Santacruz (2012) con el *sagla* Evaristo, este señala que, durante

las ceremonias, *Onmakednega* es protegida por Nibar, Naggurus³ y otros espíritus vegetales y animales. La casa del congreso se transforma entonces en una especie de nave que atraviesa el tiempo y el espacio al compás del canto del *sagla*. En medio de ello, se inicia un acto de protección que se entrelaza con la vida del pueblo gunadule, un proceso cargado de significados profundos, que los autores nos presentan como “el camino de la Mola Naga”.

La confección de la *mola* se enmarca en un acto profundamente dialógico. Las mujeres llevan al congreso las telas —generalmente de color negro— que servirán como base para la elaboración de la *mola*. Estas son presentadas al *sagla*, mientras ellas se dirigen a él con la frase: “*Anga Mola Naga nermabi abege*”, “Quiero que me escriba una *mola* de protección” (: 67).

3 El caso de Nibar y Naggurus ejemplifica la idea del perspectivismo, debido a la relación ontológica que los gunadule poseen con ellos, los cuales son presentados en el texto como espíritus de seres fitomorfos (plantas); en este caso, Nibar corresponde a “palmera” y Naggurus está asociada a una especie de planta trepadora o bejuco, según nos mencionan, Castaño y Santacruz (2012). En la producción de las *molas* de protección, estas pasan de ser simples objetos a poseer una intencionalidad que transfiere a sus imágenes el poder de agencia representado en las *molas* que aluden a Nibar y Naggurus, quienes “coordinan la Protección de la Madre Tierra” (: 83).

2 Forma plural de pronunciar “sagla”.

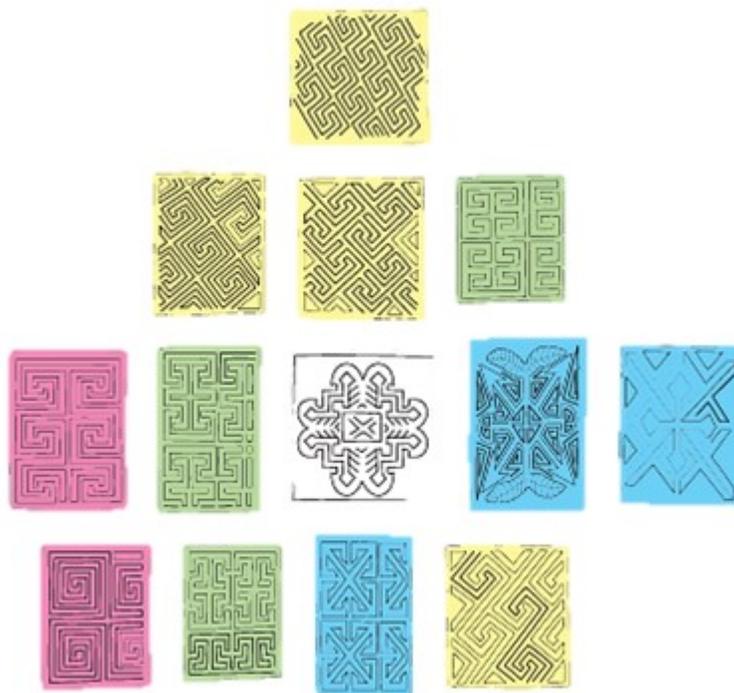


Figura 2: Representación de las Molas de protección (Castaño y Santacruz 2012).

De esta manera se inicia el camino de la *Mola Naga*. El *sagla* toma la tela y traza sobre ella formas que evoca desde su memoria: figuras que contienen las historias de origen de su pueblo, del mundo y de todo aquello que lo habita. Una vez que el *sagla* ha elaborado el dibujo que servirá como base, entrega la tela a la mujer mientras entona un canto, específicamente asociado a la *mola* que ha trazado. Al escuchar el canto, la mujer coloca sus manos sobre la tela para coser y dar forma a una pieza destinada a resguardar, puntada a puntada, cada palabra del canto del *sagla* y conservar en ella la memoria (Castaño y Santacruz 2012).

LOS GRAFISMOS EN LA MOLA Y LAS PINTURAS KARAJÁ, UN DIÁLOGO ENTRE LÍNEAS DE PROTECCIÓN

Los karajás son habitantes seculares del río Araguaia, que nace en la sierra entre los estados de Goiás y Mato Grosso, en Brasil. En su curso, el río atraviesa los estados de Mato Grosso, Goiás, Tocantins y Pará. Karajá no es su denominación original, sino un término tupí que se acerca al significado de “mono grande”. Fuentes de los siglos XVI y XVII, por ejemplo, ya presentan grafías como “Caraiaúnas” o “Carajaúna”. En 1888, Ehrenreich (1948) propuso la grafía Carajahí, pero fue Krause (Ciência da Cultura e da Ciência 1981), en 1908, quien consolidó la

forma “karajá”.

En su propia lengua, los karajás se llaman a sí mismos *Iny*, que significa “nosotros”. La familia karajá pertenece al tronco Macro-Jê y se divide en tres lenguas: karajá, jawaé y xambioá, que, aun cuando haya algunas diferencias de género y vocabulario, son mutuamente comprensibles.

Según el antropólogo e historiador André Amaral de Toral (2000), en el artículo *Pintura corporal contemporánea karajá*, a pesar de las transformaciones a lo largo de los años, la pintura corporal y el dibujo continúan siendo centrales entre los karajá. Aplicadas a diferentes soportes, como la cestería, la cerámica e incluso el papel, las líneas —es decir, las pinturas y los dibujos— adquieren aún más fuerza y encuentran su máxima expresión cuando se aplican al cuerpo.

Los dibujos se producen y repiten diariamente en la arena, en el papel y durante los momentos de juego entre niños y adultos y así se crea una experiencia de aprendizaje colectiva y comunitaria. Los pigmentos utilizados incluyen la semilla de achiote rojo, macerada y mezclada con aceite. El jeníparo, por su parte, se ralla y puede mezclarse con otras pinturas o con laca (hollín) y carbón. Generalmente, se deja al sol hasta que oscurece antes de aplicarlo. La pintura se realiza con tallos de burití, a los que se les adhiere un poco de algodón en la punta para facilitar su aplicación.

Al poner en diálogo estas prácticas con la elaboración de la *mola* de protección, es posible encontrar importantes equivalencias, especialmente en la manera en que estos saberes son activados e incorporados en la práctica. Las pinturas karajá atraviesan la piel, del mismo modo que las *molos* son activadas por el cuerpo. Más allá de las similitudes formales en los diseños, tanto las pinturas corporales de los karajá como las *molos* gunadule son caminos que se abren y que combinan temporalidades.

Estos conocimientos se transmiten de forma comunitaria a través de un proceso en que la repetición de patrones no impide la creación de nuevos elementos. Por su parte, en relación con la *mola*, Amelicia Santacruz (2017) señala que el relevo del conocimiento ancestral gunadule tiene como escenario la hamaca, donde se escenifica el acto de coser la *mola*. Tanto la hamaca como la *mola* poseen una relación directa con la memoria. En la tradición gunadule, las abuelas se sientan en las hamacas a cantarles a sus nietas las historias de origen, al tiempo que les enseñan a coser las *molos*.

A lo largo de su infancia, las niñas van acercándose a la *mola*. Según Amelicia Santacruz (2017), la primera *mola* con la que las niñas entran en contacto es la que representa la forma de la espiral, pues esta tiene como sentido enmarcar la visión del tiempo que posee el pueblo gunadule: “puesto que el tiempo que manejamos es el tiempo de la hamaca, que se mece y se vuelve, así es nuestro pensamiento...” (126).

Al observar detenidamente los diseños y sus significados, encontramos que las pinturas corporales karajá se caracterizan por la composición de motivos con patrones geométricos lineales y continuos, que pueden ser utilizados en la vida cotidiana por las personas de la comunidad. Diseños como el *Koè-Koè* (ver Figura 3) están formados por líneas zigzagueantes que, en algunos casos, evolucionan hacia patrones espirales, asemejándose visualmente a las *molos*. Otros diseños, como el *Hjnoti* (ver Figura 4), adoptan configuraciones laberínticas generadas a partir de líneas irregulares pero ricas en detalles, lo que les confiere una sensación de fluidez y dinamismo.

En la tradición karajá, los motivos visuales se vinculan con epónimos de la fauna y la flora, tal como señala Toral (2000). En particular, los diseños zigzagueantes del *Koè-Koè* y el *Hjnoti* presentan una notable analogía con los patrones de las *molos* gunadule, especialmente con aquellos que representan al *Bigna Bigna* (ver Figura 5 y Figura 6).

Según Castaño y Santacruz (2012), los cantos de los *saglagana* asociados a esta *mola* relatan el encuentro mítico de la Madre Grande, quien, al inicio del mundo,

halló el *Bigna Bigna*: un bejuco colgante cuyas hojas mostraban inscripciones con las formas que hoy reconocemos como *mola*.

En síntesis, tanto el *Bigna Bigna* como el *Koè-Koè* son expresiones visuales que encapsulan la idea de movimiento y que evocan el dinamismo inherente a las plantas.

Similar a la *Mola Naga* de los gunadule, los dibujos karajá constituyen una práctica rica y significativa que funciona no solo como expresión estética, sino también como constructora de cuerpos. Aluden, además, a una relación continua con lo no humano. En este contexto, el dibujo *benorayri*, que representa al pez tucunaré (ver Figura 7), es utilizado por todos los miembros de la comunidad karajá, sin distinción de edad.

Este tipo de pintura corporal conlleva significados que se entrelazan con la vida cotidiana de la cultura karajá y que van más allá de la mera representación visual. El tucunaré, como símbolo, no se limita a ser un simple pez: expresa fluidez ontológica, vínculo con la naturaleza y fortalece la relación entre el karajá y el río Araguaia lo que posibilita el flujo de sustancias, así como las capacidades de vivir y de beber de lo que constituye una fuente esencial de subsistencia y territorio de existencia.

El perspectivismo amerindio se enfoca en la propuesta de una multinaturalidad en la que diferentes cuerpos son sedes de perspectivas. Los diseños y las pinturas —ya sean realizadas con pigmentos o mediante líneas trazadas con agujas— delinear caminos sobre los cuerpos, ya sea vestidos o pintados. Estos trazos apuntan hacia otros niveles cosmológicos y, en consecuencia, hacia otras subjetividades: tornan visible, evocan presencias.

Las telas y los cantos de los *saglagana* son profundamente relacionales y funcionan como instrumentos más que como simples medios. Entre los gunadule y los karajás, tanto en la producción de pinturas corporales como en la confección de las *molos*, las imágenes adquieren el poder de encarnar animales, plantas y otros seres. Así, las imágenes de las *molos* y las pinturas corporales no son meras representaciones, sino intencionalidades que se animan.

De acuerdo con ello, el perspectivismo puede definirse como “una concepción, común a muchos pueblos del continente, según la cual el mundo está habitado por diferentes especies de sujetos o personas, humanas y no humanas, que lo aprehenden desde puntos de vista distintos” (Viveiros de Castro 1996: 115).

Si pensamos en los gunadule y los karajá como sociedades que comparten esta visión del mundo, podemos afirmar que la *mola* es, en realidad, un ícono que evoca las relaciones entre humanos y no humanos. La *mola*



Figura 3: Diseño *Koè-Koè* (Toral 2000).



Figura 4: Diseño *hñoti* (Toral 2000).



Figura 5: Diseño de Siluggidi *bigna bigna* Mola (Castaño y Santacruz 2012).



Figura 6: Diseño de galgigid *bigna bigna* Mola (Castaño y Santacruz 2012).

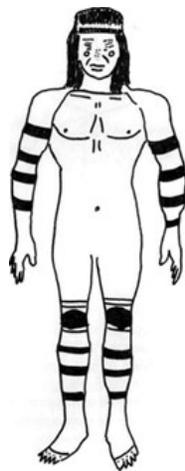


Figura 7: Pintura corporal *Benorayri* o Tucunaré (MEC-Ministério da Educação e do Desporto 1994).



Figura 8: Representacion de la pintura *kyre* (MEC-Ministério da Educação e do Desporto 1994).



Figura 9: Pintura corporal *bòdu* (MEC-Ministério da Educação e do Desporto 1994).

de protección constituye una forma de memoria activa y activada que se manifiesta a través de la enunciación de los cantos de los *saglagana* en *Onmakednega*, y que se materializa en las manos de las mujeres que la costuran. Su función es la de ordenar el mundo: recordar al ser humano su vínculo y respeto hacia la tierra y hacia todos los sujetos no humanos que también la habitan. En otras palabras, expresa “las relaciones entre el hombre y la mujer con las plantas, los animales y los minerales,

ubicando en el centro a Yala Burba Mola, el Espíritu de la Madre Tierra” (Castaño y Santacruz 2012: 53).

Es esta idea la que dialoga con el pensamiento karajá toda vez que las pinturas corporales encarnan una relación con el mundo que se habita. La pintura karajá nos aproxima a comprender el vínculo con el río Araguaia, con el tucunaré y con las plantas utilizadas para sus pigmentos. El flujo del río, el cuerpo, y el cuerpo como río.

Si queremos acercarnos aún más a una equivalencia que intercambie elementos dialógicos entre los humanos y la naturaleza —encarnada como sujeto no humano—, podemos pensar en el ritual gunadule *Sumba Inna* y en el *Hetohoky* karajá. Ambos implican relaciones con plantas y animales que adquieren un sentido especial dentro de estas dinámicas sociales entre humanos y no humanos.

En el contexto del *Summba inna*, las niñas que menstrúan por primera vez son resguardadas en un espacio sagrado llamado *Sumba*, donde reciben protección mediante baños rituales. Para la construcción del *Sumba*, se delimita un área dentro de la vivienda, en la que se cuelga una hamaca y se ubica un banquito a fin de que la niña reciba una serie de baños a base de “plantas medicinales; el baño con jagua, bejucos, flores, hojas, raíces, troncos y semillas como protección de los espíritus desordenados” (: 69).

Este ritual rememora el mito de Olowagli y sus hermanos, quienes, con ayuda de las plantas, identificaron el lugar donde los Seres Peces resguardaban los huesos de Nana Gababay.

Según Castaño y Santacruz (2012), el padre de la niña encarga a los hombres recolectar *sissi* y jagua (*Genipa americana*), mientras que las mujeres preparan los frutos y realizan los baños rituales. Una de ellas cava un hueco dentro de *Sumba*, sobre el cual coloca madera de balsa y hojas de bijao. Posteriormente, se dirige al río, recoge agua en una totuma y la vierte en el bote para bañar a la niña en un proceso de ocho ciclos, seguido por otra mujer encargada de aplicar el jugo de jagua con el mismo ritual.

Mientras los hombres recolectan hojas de palma amarga para la construcción de *Sumba*, comienza la fermentación de *inna*, una chicha que estará lista en ocho días. En ese momento, cuatro hombres parten hacia el árbol de jagua, toman *inna* y entonan cantos rituales mientras trepan para recolectar los frutos. Estos son entregados a las mujeres, quienes preparan el zumo de jagua, conocido como *sissi*. Luego, en una pequeña copa que contiene semillas de jagua y *sissi*, se ofrece un trago a la niña, lo cual marca el inicio del proceso de purificación y protección. Posteriormente, la bañan por completo con el zumo

de jagua.

Dos días después, cuando la chicha ha sido consumida, la niña recibe el corte de cabello, realizado con tijeras o cuchilla de afeitar, seguido de otro baño con jagua. Así, consolida así su transición a la adultez dentro de la comunidad gunadule.

Es importante mencionar que la jagua, es el mismo fruto conocido en Amazonas como jenipapo, y es igualmente fundamental en el *Hetohoky*, una ceremonia que marca el paso de la infancia a la edad adulta en los niños karajá. Esta es la única ocasión en que se utiliza pintura corporal exclusiva. Durante el *Hetohoky*, los niños abandonan la casa de sus padres y se mudan a la casa de los hombres, un espacio colectivo para el aprendizaje y la socialización masculina.

En esta fase, los iniciados son pintados completamente con pintura de jenipapo (ver Figura 8) y se les corta el cabello, evento que marca la transición a la adolescencia. Reciben la pintura *iyre*, que representa a la nutria gigante, un animal ágil y combativo, características valoradas en el proceso de maduración del joven. Esta pintura corporal permanece durante aproximadamente un año, hasta que el niño alcanza el estatus de *bòdu* (ver Figura 9), consolidando su nueva posición dentro de la estructura social karajá.

En la etapa *bòdu*, el niño tiene aproximadamente 13 años y recibe la pintura *tòsò*, que alude al pájaro carpintero. El día de la ceremonia, su hermana es la encargada de preparar la pintura de jenipapo y de aplicarla. El *bòdu*, como afirma Jurandir Karajá (MEC-Ministério da Educação e do Desporto 1994), recibe varias pinturas en los brazos y lleva un brazaletes llamado *dexi*, hecho con hilos colgantes teñidos con achiote. En el cuello, lleva un collar llamado *ixiura*, que da varias vueltas y combina diversos colores, entre ellos blanco, rojo, amarillo y azul obtenidos a partir de tintes naturales, pigmentos vegetales y otros elementos del bosque. Su cabello, que anteriormente estaba cortado, ahora es más largo, hecho que simboliza su transición. Con estas marcas, está listo para ser reconocido como un joven (MEC-Ministério da Educação e do Desporto 1994).

En la fiesta de *Hetohoky*, la madre del niño es la encargada de preparar y conseguir todos los materiales necesarios: la pintura de jenipapo, los palitos de buri que sirven como pinceles y los hilos de algodón utilizados en la decoración. Durante el ritual, el cuñado del joven realiza la pintura del *txàdhi obirariti*, que representa al pez Aruanã (*Arowana*). El pecho del iniciado está pintado de *ixalyby* y su cara de *ijòriti* (ver Figura 10).

El jenipapo, o *sabdul* en lengua gunadule, posee un



Figura 10: Ornamentos usados por los jóvenes en el *Hetohoky* (MEC-Ministério da Educação e do Desporto 1994).

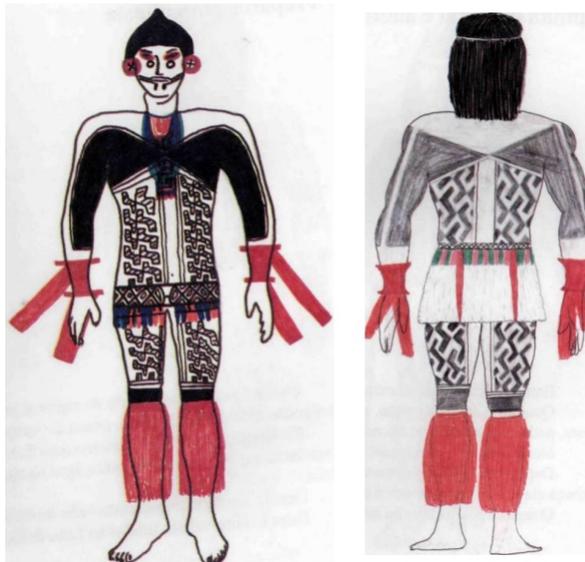


Figura 11: Diseños woudexi, wylairi y dexi utilizados en la piel para la fiesta *Hetohoky* (MEC-Ministério da Educação e do Desporto 1994).

sentido importante desde una aproximación perspecti- vista. En el pensamiento guna, *sabdul*, “viene de las si- guientes palabras: *sab(e)* que significa “querer”, “amar”, “cuidar”, “proteger” y *dule*, que significa “persona”, “ser vivo”. *Sabedule*, entonces, indica “el que sabe amar, “el que sabe proteger” (Green 2011: 115).

En relación con las pinturas corporales karajá, Aba- dío Green (2011) señala que la *mola* también tuvo un origen corporal. De manera similar, el jenipapo, o *sabdul*, se utilizaba para trazar grafismos sobre la piel mucho antes de que estos diseños fueran trasladados a la tela. Sin embargo, aún se emplea para dibujar grafismos sobre la piel de las niñas durante los rituales *Sumba inna*, de

forma semejante a lo que ocurre con los niños karajá en el *Hetohoky*.

Queda en evidencia que ambas manifestaciones re- velan la profunda relación que estos pueblos establecen con animales, tales como la nutria gigante o el pájaro carpintero; con plantas como el jenipapo (*sabdul*), las tre- padoras y las palmeras; y con lugares como el río, entre otros elementos de su entorno.

Todos ellos adquieren un papel de gran relevancia en los procesos rituales y son considerados seres no hu- manos con carácter de personas. Esta interacción entre humanos y no humanos no solo establece el orden cos- mológico de su mundo, sino que también se manifiesta

mediante grafismos que cobran vida en el cuerpo y en la tela, y estos funcionan como protectores y como vehículos de la memoria de sus pueblos

CONCLUSIÓN

Los objetos portan ancestralidades que se activan en momentos y contextos específicos. Las *molos* gunadule y las pinturas y los dibujos, entre los karajá, configuran un campo relacional y dinámico, donde las líneas, formas y colores permiten la intercomunicabilidad entre distintos dominios. Las *molos* y las pinturas corporales, más allá de funciones estéticas, comunican y refuerzan la relación con diversas ontologías en las que el cuerpo se convierte en sede de múltiples perspectivas. Tanto en el caso de los gunadule como de los karajá, la iconografía facilita el flujo de visiones y la apropiación de puntos de vista.

Pasando al análisis de las producciones culturales, podemos observar que los karajá utilizan el cuerpo —en particular la piel— como un escenario relacional donde se experimentan momentos cruciales de la vida. Por su parte, los gunadule encuentran en la *mola* un medio de experimentación, en que los caminos de la palabra son realidades ontológicas que pueden ser transmitidas y vividas.

En ambos casos, la enseñanza de dichos conocimientos se realiza de forma comunitaria y experiencial y ello refuerza la identidad cultural y la intercomunicabilidad, de manera que los diseños se tornan amuletos, caminos, trampas y contienen sustancias.

Las *molos* gunadule y la pintura de los karajá se entrelazan con otros elementos y forman tramas que dan significado a la vida. Constituyen espacios de interacción donde seres humanos y no humanos danzan juntos para completar los cuerpos en la medida en que reflejan una relación íntima entre la vida y el cosmos. Estos objetos, lejos de ser simples elementos de ornamentación, actúan como agentes de salud y cumplen una función esencial en la interconexión entre las diversas dimensiones de la existencia.

REFERENCIAS

- Barcellos, Larissa y Cleber Lambert. 2012. “Entrevista a Eduardo Viveiros de Castro”. *Estudios tempranos*, n.º 2, 251-67. <https://doi.org/doi:10.11606/issn.2237-2423.v0i2p251-267>.
- Castaño, Ruth y Milton Santacruz. 2012. “Ibisoge yala burba Mola: ¿Qué nos dicen las Molos de protección?” Trabajo fin de máster, Universidad de Antioquia.
- Cayon, Luis. 2006. “Vivendo entre o ‘doce’ e o ‘forte’: natureza e sociedade entre os Makuna”. *Anuário Antropológico* 31 (1): 51-90.
- Ciência da Cultura e da Ciência, Academia Brasil-Europa de. 1981. “Krause, Fritz. Nos Sertões do Brasil”. <https://academia.brasil-europa.eu/Materiais-abe-94.htm>.
- Descola, Philippe. 2023. *As formas do visível: uma antropologia da figuração*. São Paulo: Editora 34.
- Ehrenreich, Paul. 1948. “Contribuições para a etnologia do Brasil”. *Revista do Museu Paulista* 2:7-135.
- Gell, Alfred. 1998. *Art and Agency: An Anthropological Theory*. Oxford: Clarendon Press.
- Green, Abadío. 2011. “Significados de vida: Espejo de nuestra memoria en defensa de la madre tierra”. Tesis doctoral, Universidad de Antioquia.
- Lagrou, Els. 2006. *A fluidez da forma: Ensaios sobre arte e antropologia*. São Paulo: Cosac Naify.
- Lévi-Strauss, Claude. 1989[1952]. *Raça e história*. São Paulo: Perspectiva.
- Maciel, Lucas da Costa. 2019. “Perspectivismo ameríndio”. En *Enciclopédia de Antropologia*. São Paulo: Universidade de São Paulo, Departamento de Antropologia.
- MEC-Ministério da Educação e do Desporto. 1994. *Adornos e pintura corporal Karajá*. Programa de Educação Indígena para o Estado do Tocantins. Convênio Governo do Estado do Tocantins / FUNAI / UFG.
- Museo del Oro. 2016. *Molos: capas de sabiduría*. Bogotá: Museo del Oro, Banco de la República.
- Oran, Reuter y Aiban Wagua. 2011. *Gayamar Sabga: Diccionario escolar gunagaya-español*. Ciudad de Panamá: Equipo EBI Guna.
- Rossi, María José. 2020. “Perspectivismo ameríndio, canibalismo y metamorfosis en Eduardo Viveiros de Castro y Severo Sarduy: Hacia una cosmopolítica de la inmanencia neobarroca y latinoamericana”. *Antípoda. Revista de Antropología y Arqueología* 1 (38): 25-45. <https://doi.org/https://doi.org/10.7440/antipoda38.2020.02>.
- Santacruz, Amelicia. 2017. “Crianzas de la vida y pedagogías propias desde la cultura Gunadule (Kuna-Tule) de la comunidad Ibgigundiwala (Caimán Nuevo, municipio de Necoclí, departamento de Antioquia, Colombia)”. Trabajo fin de máster, Universidad de Antioquia.
- Toral, André. 2000. “Pintura corporal Karajá contemporânea”. En *Grafismo indígena. Estudos de antropologia estética*, editado por Lux Vidal, 155-183. São Paulo: FAPESP / Editora da Universidade de São Paulo.
- Viveiros de Castro, Eduardo. 1996. “Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio”. *Mana* 2 (2): 115-144.
- Viveiros de Castro, Eduardo. 2005. “O perspectivismo ameríndio ou a natureza em pessoa”. En *Amazonas. Recursos*

naturais e história, editado por Marcelo Leite, 123-133. Rio Grande do Sul: Universidade Federal de Santa Maria. <https://cienciaambiente.com.br/shared-files/2205/?123-132.pdf>.

Viveiros de Castro, Eduardo. 2008a. *A inconstância da alma selvagem*. São Paulo: Ubu Editora LTDA-ME.

Viveiros de Castro, Eduardo. 2008b. *La mirada del jaguar. Introducción al perspectivismo amerindio*. Rio de Janeiro: Encontros, Azogue Editorial.