

Marcas de cultura. Pinturas corporales, escarificaciones y tatuajes en el mundo¹

Raffaella Cedraschi*

El hombre ha modificado su cuerpo de manera efímera o permanente desde los tiempos más remotos.

Para diversas conductas humanas existe una razón utilitaria, producto de la naturaleza o de la necesidad, y una razón estética, muestra de la habilidad de moldear y recrear según el deseo. Muchas culturas hacen la diferencia entre el cuerpo simple y plano, que sin duda es útil y humano, y el cuerpo adornado, por lo tanto “civilizado”. Un viejo sabio africano, respondiendo a la pregunta sobre la razón de las escarificaciones, afirma: “Lo hacemos porque esto demuestra que somos seres humanos” (Cordwell, 1979: 47).

Las transformaciones corporales marcan en efecto nuestra “humanidad”, puesto que representan el orden cultural impuesto sobre el orden natural. Pero no se trata sólo de una oposición entre cultura y naturaleza, sino también de una necesidad de establecer las diferencias entre los mismos hombres, por medio de elementos que indican a simple vista la pertenencia a una comunidad o la distancia entre los grupos (Vogel, 1988: 97). En este sentido conviene recordar que también la indumentaria occidental rebasa su función utilitaria. Es cierto que nos vestimos para protegernos del frío, pero nuestro atuendo es al mismo tiempo signo de un determinado estatus social, cargo o jerarquía, y un indicador de ciertas actitudes, como seducción o agresividad. Nuestra indumentaria es un lenguaje añadido al cuerpo, así como las escarificaciones, los tatuajes y las pinturas son lenguajes sobre el cuerpo para expresar un sistema de pensamiento (Tournier, 1998: 9-13).

* Curadora, Museo Nacional de las Culturas, INAH.

¹ Este artículo se conforma por los textos que acompañan la exposición que lleva el mismo nombre y que se inauguró en el Museo Nacional de las Culturas en marzo de 2000, en el marco del XVI Festival del Centro Histórico. Desde entonces ha itinerado en varios estados de la República.

De esta manera, a la par de un cuerpo individual se construye un “cuerpo” colectivo, donde se hacen visibles y se les dan sentido a experiencias y creencias comunes.

Algunas de las transformaciones corporales practicadas por sociedades tradicionales forman parte de ritos de iniciación o paso; otras indican un estadio transitorio del individuo; pueden ser medios distintivos del clan o tribu; formas de identificación y diferenciación; demostración de valores, talismán o marca de pertenencia.

Aunque cada grupo establece preferencias y formas aceptadas en cuanto a lo corporal, el individuo resuelve de manera muy personalizada la tradición estética colectiva.

Arte efímero y corporeidad

Se solía considerar que las artes plásticas, como la pintura y la escultura, sólo podían florecer entre pueblos sedentarios, puesto que la vida nómada y errante de los grupos ganaderos no permitía la producción de obras artísticas. Los responsables de estas afirmaciones eran generalmente investigadores o curadores de museos, cuyo interés se centraba en las colecciones de piezas para su exhibición, las cuales evidentemente no podían incluir objetos perecederos o decoraciones efímeras.

Estos prejuicios han impedido apreciar elementos culturales que hablan de una concepción estética colectiva, de pueblos que, más allá de plasmar sus valores en objetos duraderos, utilizan sus cuerpos como materia privilegiada (Paulme, 1973).

Entre esas manifestaciones están las pinturas faciales y corporales, aún muy recurrentes en ciertas culturas de África, Oceanía, Oriente y tanto del norte como del sur de América.



Hombre karo (tomada de Beckwith y Fisher, 1990). Cuando las pinturas corporales y los adornos transforman el cuerpo, los hombres y las mujeres karo de Etiopía se llenan de alegría y entusiasmo frente a la expectativa de una fiesta o ceremonia. En este caso, el efecto general se complementa con plumas de avestruz, símbolo de valor.



Regalo envuelto, Surma (tomada de Beckwith y Fisher, 1990). Entre los grupos de ganaderos nómadas del valle del río Omo –en el sur de Etiopía, en colindancia con Sudán–, los karo son los que más destacan en pinturas corporales y faciales, creaciones efímeras obtenidas con varios pigmentos. En un ambiente festivo, los hombres y las mujeres se ayudan en forma mutua con las pinturas; sirviéndose simplemente de cal mezclada con agua, crean motivos en forma de remolinos, rayas, ondulaciones, estrellas, todos valorados sólo por su belleza.

El cuerpo humano, retomado y recreado como materia de escultura, es ilustrado con las escarificaciones africanas, los tatuajes en relieve de algunas islas de Polinesia y los tatuajes de colores brillantes de Japón, todas ellas marcas que establecen como temporalidad la del cuerpo mismo.

Pinturas faciales y corporales

Papúa, Nueva Guinea

“Nosotros somos como los pájaros”

El pájaro danza sólo cuando su plumaje ha crecido completamente, y nosotros danzamos sólo cuando nuestros cerdos están grandes y estamos listos para el moka, el intercambio ceremonial. Mientras el pájaro es joven se queda en la espesura de la selva; eso es como con nosotros, cuando tenemos que trabajar y nos escondemos de

la vista de los demás. Y cuando el pájaro sale a bailar en las ramas, es como cuando nosotros vemos a nuestros cerdos crecidos y salimos también a bailar, hombres y mujeres juntos.

Testimonio de la región del monte Hagen, Papúa, Nueva Guinea (Strathern, 1993: 33).

Esta descripción muestra el paralelismo real y simbólico entre dos diferentes ciclos y realidades: primero, el ciclo de crecimiento de los pájaros desde el nacimiento, sin plumas, hasta su madurez y, segundo, la muda de las plumas que tiene lugar en forma periódica a lo largo de la vida del pájaro adulto. Estos dos ciclos son retomados como paralelos de la vida humana en el ciclo de crecimiento de los niños, quienes se convierten en adultos y pueden participar en las danzas, así como la periodicidad de las ceremonias de intercambio de bienes, marcada por la abundancia o la ausencia de cerdos y cosechas. Hay que recordar que en estas sociedades el prestigio no se obtiene por medio de la acumulación de bienes, sino de su intercambio y rotación continua dentro de los grupos sociales, durante verdaderos festivales de la abundancia, como el *singsings* del monte Hagen, en el que está representada por la exuberancia de colores y texturas en los adornos corporales elaborados para las danzas: diferentes tipos de arcillas mezcladas con pigmentos naturales o artificiales, como el amarillo brillante, para la pintura de la cara y el cuerpo; tocados tejidos con cabello humano sobre estructuras de carrizo y adornados con todo tipo de materiales, como hojas de diferentes tamaños y colores, flores, plumas de aves del paraíso, pelo de canguro u otros animales; collares y diademas de conchas, garras, colmillos de cerdo, semillas y hasta caparzones de escarabajos verdes... Para un verdadero banquete de los sentidos (Wolfe, 1997: 98-99).

Henna. Encajes y bordados

La alheña, *Lawsonia inermis*, llamada *henna* en los países árabes y *mehendi* en la India, crece en el norte de África, Oriente medio y la India, y se cree que su utilización se inició de manera independiente en cada una de estas regiones. Uno de los datos más antiguos indica que los egipcios la empleaban en el proceso de momificación, para teñir los dedos de las manos y pies de los faraones. En la península Arábiga, el profeta Mahoma, hacia el siglo VI d. C., acostumbraba ponerla en sus heridas, y los pescadores de esta región aplicaban la pasta en las palmas de las manos y las



Danzantes simbu (tomada de Wolfé, 1997). Las celebraciones más espectaculares de Papúa, Nueva Guinea, son los *singsing*, festivales de danzas, cantos y festejos, cuando muchos grupos se reúnen y compiten entre sí por la destreza de sus danzas y la creatividad y riqueza de sus pinturas, adornos y plumaria. Los guerreros simbu, pintados en blanco y negro, se convierten en un estudio de forma y color, puesto que logran mantener el contraste cromático en perfecta sincronía incluso durante sus frenéticas danzas.

plantas de los pies para evitar la resequedad y las bacterias; en la actualidad, algunos beduinos del desierto tiñen su barba con *henna*, pero esto ha caído en desuso ya que se le asocia con lo femenino (Cordwell, 1979: 70-71).

La pasta de alheña es utilizada por las mujeres de la India, Oriente medio, el norte y el este de África y Asia meridional para teñir sus manos y pies en bodas o en festividades religiosas, ya que se le considera un símbolo de purificación y de buen augurio. En Marruecos, la *henna* es aplicada por las *hannaya*, mujeres artistas cuyo arte les viene por vocación y también por herencia. En esta región constituye además un talismán contra el “mal de ojo”. En Argelia se aplica también a los niños en la fiesta de la circuncisión (Beckwith y Fisher, 1990: 122-123).

Los diseños varían según la región, pero existen tres tradiciones principales: la árabe, que se basa en patrones florales; la india, que utiliza líneas finas para figurar encajes, y la africana, que se basa en líneas gruesas y figuras geométricas.

La alheña es un arbusto que alcanza los tres metros de altura; sus flores se utilizan para preparar esencias aromá-

ticas, mientras que sus hojas secas y pulverizadas son la base para elaborar la pasta que tiñe la piel y el cabello de color naranja. Para obtener tonos más oscuros se agregan té, café, jugo de limón, añil, tamarindo, azúcar o aceite de eucalipto. El color de la alheña dura alrededor de 10 días y disminuye su intensidad en forma paulatina; para que el color sea más duradero, se acostumbra aplicar la pasta antes de dormir y en ocasiones se vendan las manos y los pies para que los pigmentos penetren en la piel durante la noche. Suele aplicarse con los dedos, pero cuando los diseños son complicados se utilizan instrumentos como palillos o *duyas* (Gómez, 2000: comunicación personal).²

Amazonas. Rojo y negro

La utilización de pigmentos para el cuerpo está difundida en casi todos los grupos del Amazonas; considerada mucho más que un adorno, es un medio de comunicación visual

² Mtra. Alejandra Gómez, especialista en las culturas del mundo árabe y en Persia, en la actualidad curadora del MNC.

que refleja la posición de un grupo de parentesco dentro de la comunidad en su totalidad, al mismo tiempo que el estatus particular de un individuo en este grupo. Las pinturas son aplicadas tanto en ocasiones rituales como en la vida cotidiana, por lo que se vuelven una especie de “doble piel social” (Braun, 1995: 83).

Los colores más utilizados son el negro y el rojo. La pintura negra semipermanente, llamada *genipapo*, se obtiene del zumo de los frutos del árbol *genipa*, mezclado con polvo de carbón, mientras que el tinte rojo, que se utiliza para la cara y los pies, conocido como *urucu*, es una mezcla de semillas de achiote o bija con aceite *piqui*, que le da su brillantez (Wolfe, 1997: 135, 140).

En el ámbito conceptual, el color negro mate se asocia, entre los bororo de Brasil, con lo grande y lo grueso, con la parte occidental de la aldea, y también con la Luna, la muerte, la noche y lo masculino. Esta parte de la aldea es la morada de un héroe cultural importante llamado Bako-

róro, representado por el color negro que adorna su cuerpo en gruesas bandas, las plumas del águila y del loro. El rojo brillante se relaciona con lo chico y estrecho, con la parte oriental de la aldea, así como con el Sol, la fertilidad, el día y lo femenino. Itubóre, otro héroe cultural entre los bororo, habita en esta parte de la aldea, cuyas plumas son rojas y amarillas y su cuerpo está pintado en delgadas líneas negras. Estos héroes culturales crearon objetos rituales y pinturas corporales diferentes para cada uno de los clanes que conforman las aldeas. Durante las ceremonias, como ritos de iniciación, rituales funerarios y danzas guerreras, todos se adornan con las plumas prescritas y se pintan con los dibujos y colores correspondientes, de manera que hasta los niños sean identificados con un determinado grupo social y de parentesco dentro de la aldea (Gil, 2000: comunicación personal).³

Norteamérica. El poder de la transformación

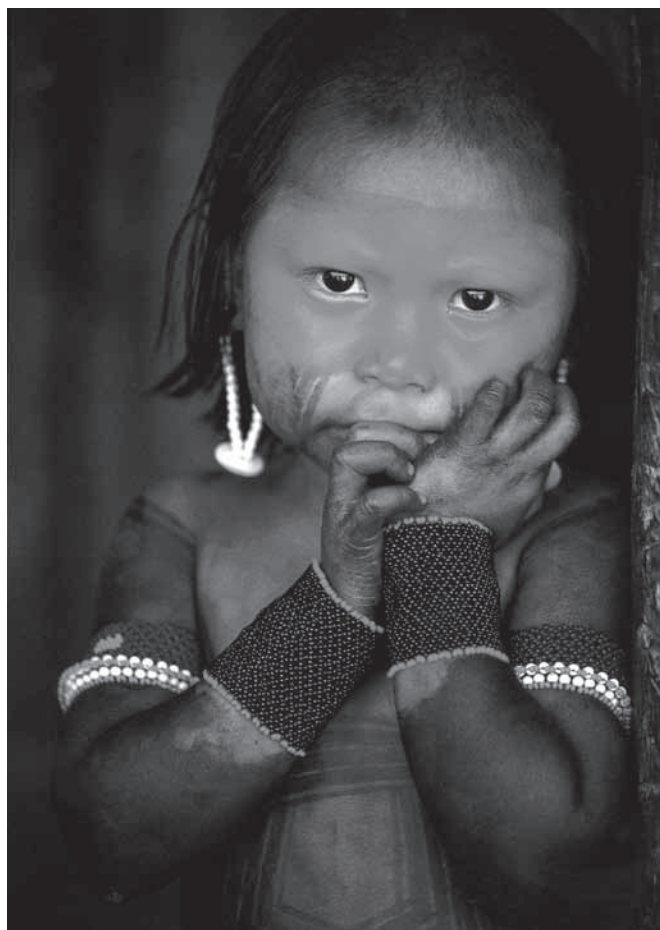
La pintura facial en Norteamérica tiene una connotación mágica. Los guerreros de las planicies pulverizan mineral de cinabrio y, tras mezclarlo con grasa de oso, lo aplican al rostro y cuerpo para protegerse durante la batallas; de ahí el nombre de “pieles rojas” que les adjudicaron los blancos (Jiménez, 2000: comunicación personal).⁴

Entre los apaches, en la iniciación de las doncellas, éstas se aplican en las mejillas polen, símbolo de fertilidad, para indicar que han entrado en la etapa reproductiva de su vida.

En muchas áreas donde la religión predominante es el chamanismo, priva la costumbre de embadurnarse la cara con hollín para evitar ser reconocidos por los espíritus durante los ritos funerarios. En algunos casos, el efecto de las pinturas faciales y corporales es equivalente a aquél producido por una máscara; los individuos ya no son los mismos, han sufrido una transformación para convertirse en la materialización de otro ser, como en el caso de las curaciones chamánicas (*idem*).

Un tipo de pintura más elaborado, como el representado en la máscara funeraria de mujer roja y negra, se relaciona con la posición social del individuo dentro del grupo, aspecto que se ve corroborado con el uso del bezote, reservado a las mujeres de clases nobles (Jonaitis, 1988).

En el caso de La-Doo-Ke-A, *el Búfalo Macho*, se conjuntan el aspecto religioso y el social. *Búfalo Macho* era un



Niña *kayapó* (tomada de Wolfe, 1997). Para los *kayapó* de Brasil, el color rojo se relaciona con la energía, la salud, la vitalidad, el crecimiento y la fuerza, de allí que se emplea de manera generosa en niños y jóvenes iniciados. Los niños muchas veces se quedan dormidos bajo las caricias que implican las largas sesiones de pintura a cargo de alguna mujer de la familia extensa.

³ Mtra. Julieta Gil, curadora del área de América del Sur y directora del MNC entre 1988 y 2000.

⁴ Mtra. Irene Jiménez, curadora del área de América del Norte del MNC.

gran guerrero de los pawnee y fue retratado con su “espíritu ayudante”, quien le confería protección, sabiduría y clarividencia, pintado en el rostro y el pecho (MacCracken, 1959: 38).

Escarificaciones y tatuajes

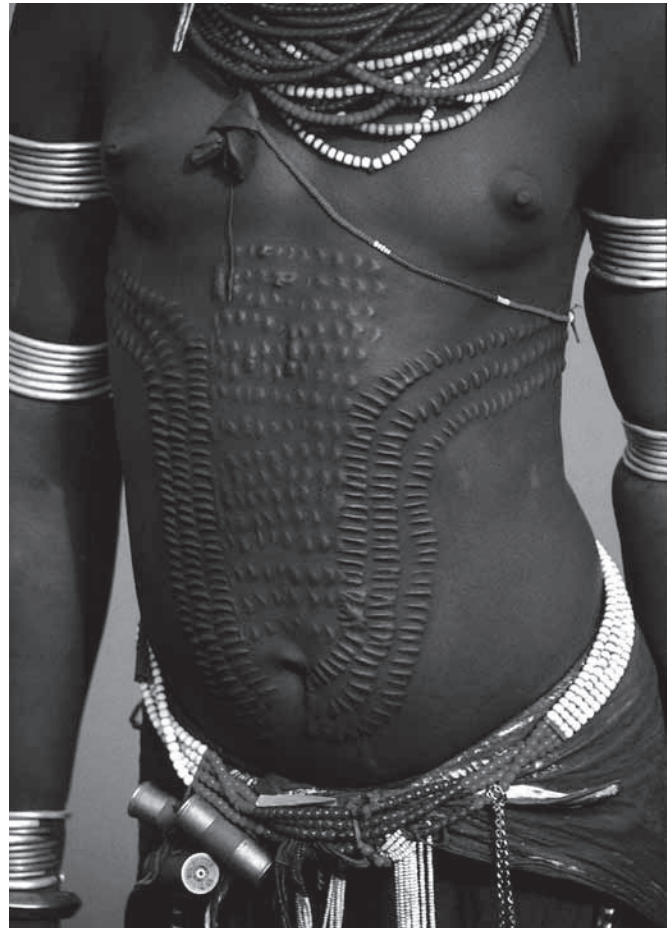
África. Cuerpos como esculturas

La pigmentación oscura de los pueblos del África subsahariana ha sido considerada desde siempre como una determinante de la preferencia de la calidad escultural de la cicatrización sobre la coloración de los tatuajes. Sin embargo, desde el antiguo Egipto hasta la actualidad encontramos a muchos grupos africanos que combinan esscarificaciones con la introducción de pigmentos más oscuros debajo de la piel (Rubin, 1988: 19).

Las esscarificaciones tienen, según cada cultura, múltiples significaciones. La más evidente es la estética; un cuerpo esscarificado es una escultura viviente, en la que la naturaleza es perfeccionada por el hombre en un juego de texturas. La esscarificación estética no es sólo femenina y el valor de una persona que se somete a operaciones tan dolorosas es muypreciado por los demás como pruebas de voluntad para soportar y vencer el dolor, lo que se traduce en una garantía de valentía para pruebas futuras, como el parto en las mujeres o actividades guerreras y de caza en los hombres. A la postre, la belleza nunca es dada, sino adquirida (Paulme, 1973: 16).

Marcas de diferenciación por excelencia que permiten, a simple vista, reconocer a un enemigo o un amigo, a un jefe o un notable, a una persona en duelo, a una mujer casada o ya con hijos, a un iniciado o un no iniciado a la sociedad de los adultos, a un miembro de una determinada asociación o grupo de culto... Marcas, por lo tanto, también de pertenencia y de profunda identificación, una carta de identidad grupal pero al mismo tiempo personalizada, inscrita en el cuerpo o en el rostro. Un ejemplo de Burkina Faso ilustra muy bien esta idea: entre los mossi, la práctica de la esscarificación fue introducida a finales del siglo xvii y servía de protección contra las bandas de negreros. Si un hombre blanco tomaba como prisionero a un “portador de cicatrices”, de inmediato todos los hombres armados del reino eran alertados y se movilizaban para capturar al negrero y poner en libertad al “portador de cicatrices” (Bah, 1999: 73).

No todos los grupos étnicos africanos tienen la práctica de las esscarificaciones; incluso es vista con repugnancia por



Mujer karo (tomada de Fisher, 1984). Las esscarificaciones, si son realizadas con maestría, producen efectos estéticos muy atractivos, como en esta mujer hamar de Etiopía. En la selección de los motivos, las combinaciones de dibujos y su distribución, se entremezclan la tradición estética y simbólica de cada grupo étnico, la habilidad del artista y las preferencias de cada individuo, de tal manera que el resultado se vuelve una creación “escultórica” única.

algunos, y en otros se debate esta tradición. Hay quienes argumentan su inutilidad en las sociedades actuales y ven estas marcas de identificación como un impedimento para la unidad nacional, mientras que otros defienden este arte de inscripción social sobre el cuerpo y la necesidad de las diferencias.

África. Formas y texturas

Las esscarificaciones más comunes en África, pero también en otras partes del mundo como Australia, Nueva Guinea y hasta el antiguo México, son marcas producidas por una cicatrización en relieve sobre la piel. Las pequeñas cicatrices abultadas, con las cuales se obtiene el dibujo o la composición final, se obtienen mediante cortes más o menos profundos en la piel que, por medio de sustancias irritantes, no se dejan cerrar de manera natural, sino que forman lo que



Moko maorí (tomada de Thomas, 1995). Una de las reivindicaciones más importantes de las jóvenes generaciones maorí de Aotearoa, el nombre nativo de Nueva Zelanda, es que se regresen las cabezas decapitadas de personajes tatuados y escarificados, *mokomokai*, comercializadas como trofeos por europeos a principios del siglo XIX y que ahora se encuentran en varios museos e instituciones de Europa y Estados Unidos. En la foto, tomada en el siglo XIX, se aprecia el dibujo cincelado de la cara del jefe Tomika Te Mutu, que servía además como una marca de identificación formal.

se conoce como cicatrices queloides. Una de las sustancias más utilizadas para este fin es el hollín, que se acumula debajo de las ollas en el fogón y que, además, es un óptimo desinfectante. Para obtener más relieve o si la operación no ha dado los efectos deseados, habrá que repetir el procedimiento.

Otro tipo de escarificación, utilizada sobre todo en África occidental, es la del tipo hundido, que da un efecto de bajorrelieve y se obtiene al retirar una parte de las primeras capas de la piel; cuando el corte sana, deja un pequeño surco en la superficie. Esta operación se hace en algunos casos a temprana edad, así que, con el crecimiento natural de la estructura de la cara, se obtiene un efecto de estiramiento (Castiglioni, 1985).

En muchos grupos encontramos también la combinación de escarificación con tatuaje, es decir, la introducción de un pigmento, por lo general a base de carbón, debajo de

la piel para que resulte indeleble. Con esta técnica no sólo se resalta el juego de texturas entre la piel lisa y las partes en relieve o hundidas, sino también el efecto de contraste de colores.

Nueva Zelanda. Escultores de rostros

En el *moko*, que es la escarificación-tatuaje que adornaba todo el rostro de los hombres y los labios y el mentón de las mujeres maorí, los dibujos se obtenían por cortes en la piel mediante un cincel, y no del peine de agujas utilizado normalmente para el tatuaje del cuerpo en Nueva Zelanda y otras partes de Oceanía. La piel se acanalaba de esta manera para una mejor penetración del pigmento, obtenido de una mezcla de agua o grasa y polvo de carbón (Thomas, 1995: 99).

Esta técnica relaciona el *moko* con el tallado en madera, sobre todo con los dibujos faciales y corporales de las esculturas que representan antepasados. El *moko* de los ancestros se interpreta como el ideal de la personalidad social del individuo en forma de una máscara superpuesta a la cara, de la misma manera que el tatuaje sobre el rostro humano. En esta operación hay dos identidades involucradas: la persona física, natural, y la persona cultural, social, ambas resueltas en la identificación que la máscara tiene con la carne y la estructura ósea del propio rostro.

No se sabe con seguridad si el *moko* se relacionaba con un estatus social particular, con la pertenencia a un cierto grupo de parentesco o si los motivos empleados tenían relación con una identidad étnica. Sin embargo, cada individuo consideraba su tatuaje como propio y exclusivo, a tal grado que los jefes maorí del siglo pasado dibujaban sus *moko* en documentos como firmas formales. En palabras de uno de ellos: "A uno le pueden robar todas sus pertenencias más valiosas; sin embargo, el *moko* no se le puede robar a nadie" (Netana Whakaari Rakuraku, en Cowan, 1921: 242).

El *moko* facial masculino desapareció a la mitad del siglo XIX, mientras que la decoración femenina de los labios y el mentón no recobró cierto auge hasta la mitad del XX, como marca de diferenciación en una sociedad donde siempre predominan más los valores occidentales. De la misma manera, para ciertos festivales y ceremonias los jóvenes maorí se pintan el rostro con dibujos tradicionales por medio de plumas fuente, una adaptación moderna de un arte antiguo y una manera de enfatizar la importancia social de este grupo al mantener una relación con su pasado (Wolfe, 1997: 109).

Polinesia. Cuando la piel habla

Hubo una vez dos deidades, hermanas gemelas, que nadaron desde Fiji hasta Samoa. Llevaban consigo los secretos y las técnicas del tatuaje, y un mensaje que debían memorizar por medio de canciones:

“Tatúa a la mujer, mas no al hombre.”

Cerca de la costa de Samoa vieron una ostra gigante en el fondo del mar y se sumergieron para pescarla. Cuando regresaron a la superficie, sin embargo, su mensaje se había hecho confuso:

“Tatúa al hombre, mas no a la mujer.”

Es por eso que desde entonces los hombres de Samoa llevan tatuajes, mas no las mujeres.

En otra versión del mito, las gemelas, siamesas y unidas por las espaldas, tenían el deber de tatuar a los hombres para dar placer a las mujeres, así como los dolores del parto de las mujeres dan placer a los hombres al recibir a un niño (Rubin, 1988: 155).

A finales del siglo XVIII, el tatuaje o *tatau* era una práctica común en Polinesia. Desde las islas Marquesas, donde el tatuaje era de cuerpo completo; Samoa, con sus tatuajes masculinos que van desde la cintura hasta las rodillas; Fiji, donde se tatuaban las mujeres mas no los hombres, hasta Tahití y Hawái, con sus composiciones asimétricas. Hoy en día el tatuaje de cuerpo completo ha desaparecido; sin embargo, hay un renacimiento de este arte en Samoa, Tahití y Nueva Zelanda.

La técnica utilizada consistía en aplicar un instrumento en forma de peine, con entre uno y 36 dientes, según el dibujo, imbuido de pigmento y en martillarlos una y otra vez en la piel con un palito, en sucesiones rápidas, para crear un campo denso de punzadas pigmentadas. Los dientes penetraban a cierta profundidad para garantizar el color indeleble y se necesitaba más de un año para una completa curación (Barbieri, 1998: 73-74).

El tatuaje, como práctica que confiere una nueva piel, era entendido como una reconstrucción social del cuerpo. Cada persona llega al mundo con un excesivo poder vital, que debe ser desacralizado y desactivado en forma paulatina a fin de que no sea peligroso para los demás; al mismo tiempo, el tatuaje reemplaza ese poder inicial y provee al hombre de una especie de armadura, un recubrimiento en imágenes, que lo hace menos vulnerable. La idea del cuerpo en Polinesia corresponde a una entidad divisible, que incorpora sustancias y atributos de diferente naturaleza

que se van integrando a lo largo de una vida (Thomas, 1995: 103-108).

De la misma manera que una persona no está completa en el nacimiento, sino que se “produce” a lo largo de subsiguientes transformaciones, como la iniciación, la guerra y el matrimonio, así la muerte por sí sola no puede deshacer lo que se ha construido en vida si no es gracias a ciertas prácticas y rituales. En las islas Marquesas, por ejemplo, se debía quitar la piel del muerto y eliminar así toda traza de tatuaje, para que fuese recibido en el más allá. Así como los hombres edificaron a una persona en este mundo gracias a la creación de varias pieles “artificiales”, a su vez las mujeres vuelven a crear a la persona para el otro mundo al deshacerla de esas pieles, devolverla a su estado original y arrancarle la armadura por medio de la cual el hombre social fue recreado (Gell, 1993: 184-187).

Japón. A flor de piel

El tatuaje japonés o *irezumi*, de *ire*, “insertar”, y *sumi*, “pigmento” o “tinta”, como lo conocemos hoy en día, es producto del periodo Edo (1600-1868). Muchas marcas eran pruebas de amor entre los cortesanos de las casas de placer de las ciudades de Edo y Osaka, donde hombres y mujeres se tatuaban el nombre del amado en los brazos. No obstante, esta práctica era sancionada con dureza por las autoridades militares, fuertemente influidas por la moralidad china (Seligson, 2000: comunicación personal).⁵

El tatuaje de cuerpo completo floreció, por lo tanto, como otras manifestaciones culturales populares, en la periferia de la sociedad. Los clientes más asiduos del tatuaje eran los “bomberos”, hombres considerados heroicos, dedicados a luchar contra los incendios, muy recurrentes en las ciudades de madera de la época, y que incluían en las composiciones símbolos acuáticos como peces y dragones. Los portadores de palanquines consideraban que un atractivo tatuaje en la espalda generaba más clientela; otros grupos que adoptaron el tatuaje fueron diferentes artesanos y actores del teatro kabuki.

También con la restauración Meiji, en 1868, la práctica del tatuaje fue reprimida con fuerza, puesto que el nuevo gobierno daba mucha importancia a la visión que el mundo occidental podía tener de Japón. Sin embargo, fueron justo los extranjeros, impresionados por la belleza de los tatuajes japoneses, quienes propiciaron su difusión fuera

⁵ Mtra. Silvia Seligson, especialista de las culturas de Japón, China y Corea, actualmente colaboradora del MNC.

de la isla: los herederos del trono inglés, Jorge V, y del trono ruso, Nicolás II, se hicieron tatuar en Japón –no de cuerpo completo, por supuesto–, sin contar a los innumerables marineros de todo el mundo (McCallum, 1988: 118-124).

En la actualidad, los japoneses mantienen esta postura ambivalente frente al arte del tatuaje, que consideran repulsivo y fascinante a la vez.

El “exotismo” de una cultura es una valoración otorgada de manera exclusiva por la mirada de quien observa, y lo interesante de esta exposición radica en que no sólo nos proporciona una visión de costumbres alejadas en el tiempo y el espacio, sino también prácticas de modificaciones corporales reinterpretadas por la cultura occidental y muy actuales en nuestro entorno urbano o cotidiano. Con seguridad, estas miradas-reflejos nos harán más reflexivos y respetuosos de la riqueza de expresión de culturas diferentes a las nuestras, sean éstas lejanas o cercanas.



Piernas tatuadas, Marquesas (tomada de Barbieri, 1998). Los motivos tatuados en la actualidad evocan los cuerpos de los guerreros y de las personas de alto rango de la islas Marquesas, Polinesia Francesa, que se sometían al tatuaje de cuerpo completo a lo largo de su vida. Se retrata también a la maza *u'u*, símbolo de poder y arma poderosa, en cuya talla se aprecian muchos de los dibujos tradicionales utilizados en los tatuajes.

Bibliografía

- Bah, Mamadou, “Scarification. Une Carte d’Identité sur le Visage”, en *Jeune Afrique*, París, Jaguar, núms. 2033-2044, 1999, pp. 70-73.
- Barbieri, Gian Paolo, *Tahiti Tattoos*, Colonia, Taschen, 1998.
- Beckwith, Carol y Angela Fisher, *Corno d’Africa*, Milán, Idealibri, 1990.
- Braun, Barbara (ed.), *Arts of the Amazon*, Londres, Thames & Hudson, 1995.
- Castiglioni, Angelo y Alfredo, *Venere Nera*, Varese, Lativa, 1985.
- Cordwell, Justine, “The Very Human Arts of Transformation”, en J. Cordwell y R. Schwarz, *The Fabric of Culture. The Anthropology of Clothing and Adornment*, París-Nueva York, Mouton, 1979.
- Cordwell, J. y R. Schwarz, *The Fabric of Culture. The Anthropology of Clothing and Adornment*, París-Nueva York, Mouton, 1979.
- Cowan, James, “Maori Tattooing Survivals: Some Notes on Moko”, en *Journal of the Polynesian Society*, Nueva Zelanda, University of Auckland, vol. xxx, núm. 120, 1921, pp. 241-245.
- Fisher, A., *Gioielli Africani*, Milán, Rusconi, 1984.
- Forge, A. (ed.), *Primitive Art & Society*, Londres, Oxford University Press, 1973.
- Gell, Alfred, *Wrapping in Images. Tattooing in Polynesia*, Londres, Oxford University Press, 1993.
- Jonaitis, Adona, “Women, Marriage, Mouths and Feasting: The Symbolism of Tlingit Labrets”, en A. Rubin (ed.), *Marks of Civilization. Artistic Transformations of the Human Body*, Los Ángeles, Museum of Cultural History-UCLA, 1988.
- Kirk, Malcom, *Man as Art. New Guinea*, San Francisco, Chronicle Book, 1993.
- MacCracken, H., *George Catlin and the Old Frontier*, Nueva York, Bonanza Book, 1959.
- McCallum, Donald, “Historical and Cultural Dimension of the Tattoo in Japan”, en A. Rubin (ed.), *Marks of Civilization. Artistic Transformations of the Human Body*, Los Ángeles, Museum of Cultural History-UCLA, 1988.
- Paulme, D., “Adornment and Nudity in Tropical Africa”, en A. Forge (ed.), *Primitive Art & Society*, Londres, Oxford University Press, 1973.
- Rubin, A. (ed.), *Marks of Civilization. Artistic Transformations of the Human Body*, Los Ángeles, Museum of Cultural History-UCLA, 1988.
- Strathern, A., “Dress, Decoration and Art in New Guinea”, en M. Kirk, *Man as Art. New Guinea*, San Francisco, Chronicle Books, 1993.
- Thomas, Nicholas, *Oceanic Art*, Londres, Thames and Hudson, 1995.
- Tournier, Michel, “Cuando la piel habla”, en Gian Paolo Barbieri, *Tahiti Tattoos*, Colonia, Taschen, 1998.
- Virel, A. y Ch. & J. Lenars, *Decorated Man. The Human Body as Art*, Nueva York, Harry N. Abrams, 1979.
- Vogel, Susan, “Baule Scarification: The Mark of Civilization”, en Rubin, A. (ed.), *Marks of Civilization. Artistic Transformations of the Human Body*, Los Ángeles, Museum of Cultural History-UCLA, 1988.
- Wolfe, Art, *Tribes*, Nueva York, Charkson Potter, 1997.