

# **El Colegio de México**

“Representaciones de cuerpos tatuados  
en la cultura popular japonesa del siglo XIX”

Tesis presentada por  
**PEDRO MONROY LÓPEZ**  
en conformidad con los requisitos  
establecidos para recibir el grado de  
**MAESTRIA EN ESTUDIOS DE ASIA Y AFRICA**  
**ESPECIALIDAD JAPÓN**

Centro de Estudios de Asia y África

2015

---

# CONTENIDO

AGRADECIMIENTOS .....	3
INTRODUCCIÓN .....	5
Planteamiento y delimitación.....	6
Objetivos .....	8
Hipótesis.....	8
Estado de la cuestión.....	9
Plan de capítulos .....	17
<b>CAPITULO 1 EL CUERPO TATUADO EN JAPÓN .....</b>	<b>19</b>
1.1. El cuerpo tatuado .....	22
1.2. El cuerpo y la imagen.....	24
1.3. El Tatuaje en Japón o una breve historia del cuerpo tatuado en Japón ..	28
1.3.1. Periodos Jōmon y Yayoi.....	29
1.3.2. Las crónicas Japonesas del siglo VIII y la influencia China .....	31
1.3.3. Época Tokugawa.....	36
1.4. Conclusiones.....	40
<b>CAPITULO 2 CONTEXTO DE DESARROLLO DEL TATUAJE DECORATIVO ....</b>	<b>41</b>
2.1. Consolidación del régimen Tokugawa .....	42
2.1.1. Factores económicos y sociales .....	45
2.2. La Cultura Popular Urbana.....	51
2.3. Literatura, <i>ukiyo-e</i> y Tatuaje.....	57
2.4. Tatuadores y clientes.....	67
2.5. Conclusiones.....	76
<b>CAPITULO 3 EL CUERPO TATUADO: UKIYO-E, KABUKI Y TATUAJES.....</b>	<b>78</b>
3.1. El tatuaje decorativo como parte de un estilo subcultural .....	79
3.2. El cuerpo y la división de la sociedad en clases .....	83
3.3. Una imagen popular del cuerpo: El cuerpo tatuado .....	90
3.3.1. Los héroes tatuados: Danshichi Kurobei y Benten Kozō .....	91
3.4. Conclusiones.....	105
<b>CONSIDERACIONES FINALES .....</b>	<b>109</b>
<b>ANEXOS .....</b>	<b>111</b>
<b>Listado de ilustraciones .....</b>	<b>114</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA .....</b>	<b>117</b>

# AGRADECIMIENTOS

Esta investigación es producto de dos años de dedicación al programa de maestría del Centro de Estudios de Asia y África (CEAA) de El Colegio de México. Dos años llenos de experiencias gratificante y acompañados de personas importantes para mi. Esta labor no sería posible sin el apoyo de muchas personas, a quienes extendo los siguientes agradecimientos.

Primero agradezco a las personas que forman parte del CEAA, por dos años de acompañarnos en la realización de los proyectos de tesis. En especial a los profesores del área de Japón con quienes tuve el gusto de tomar clases: Dra. Michiko Tanaka, Dr. Alfredo Román Zavala; a los profesores invitados: Dr. Eiji Oguma, el Dr. Fernando Villaseñor y la Dra. Miyuki Takahashi; y sobre todo agradezco la paciencia y confianza de nuestras profesoras de idioma, la Dra. Satomi Miura y la Dra. Yoshie Awaihara.

Agradezco en especial al Dr. Amaury A. García Rodríguez por la confianza depositada en el proyecto y el apoyo brindado a lo largo de la maestría. Sus clases durante la maestría, sus comentarios y seguimiento como asesor fueron importantes para motivarme como alumno e investigador. También, agradezco su apoyo y gestión para que tuviese la oportunidad de realizar una estancia de investigación bibliográfica en The International Research Center for Japanese Studies, Nichibunken, durante una estancia de investigación en Japón.

A las personas que conocí en el Colegio, a mis compañeros de maestría y en especial a mis compañeros del área de Japón: Yanet, Ingrid, Bety, Francisco,

Patrick, Matías, David y Vladimir; les agradezco por la compañía y amistad brindada a lo largo de dos años que estuvieron llenos de experiencias inolvidables. A las amistades que continúan sin importar el tiempo y la distancia, Stephania, David, Misael, Andrea, Jorge, Roberto y Rubí.

Dedico este trabajo a mi familia. A mi tía Carmen y mi tío Marco que me apoyaron con un espacio en su casa y la oportunidad de convivir con mis primos Pablo y Marcela. A mi tío Vicente que también me ayudó cuando llegué a la ciudad. A mis hermanos, Marcos, Andrés y Miguel que siempre me apoyan y motivan a seguir adelante, les deseo siempre lo mejor.

Por último, siempre estaré en deuda y no será suficiente agradecer el cariño y apoyo que me han brindado mis padres, Marcos y Patricia, quienes siempre han hecho lo posible por apoyarnos en cada decisión, aventura que seguimos y gato que adoptamos. Su dedicación por la familia y el trabajo son el mejor ejemplo. Su confianza es motivante y siempre será un orgullo poder compartir más logros con ustedes.

A todos, Muchas Gracias.

A handwritten signature in black ink, appearing to be 'P.M.L.', enclosed within a hand-drawn rectangular box with a slightly irregular border.

Pedro Monroy López

# INTRODUCCIÓN

Hoy en día el tatuaje tradicional japonés es uno de los estilos de tatuaje más populares y reconocidos. Sus diseños que incorporan múltiples imágenes, su composición policroma y detallada, y el hecho de que llegan a cubrir gran parte del cuerpo, costando mucho tiempo y dinero para su finalización, son algunas de las razones que han llevado al reconocimiento de esta tradición decorativa que antecede al siglo XX. Esta visibilidad que ha adquirido en el extranjero, no evita que en el país de origen sea algo mal visto, por ser una práctica asociada a las mafias locales, los *yakuza*. En parte, esta peculiaridad es la que despertó mi interés por conocer más acerca de la práctica del tatuaje en Japón y me llevó a preguntarme ¿cómo surge este estilo de tatuaje en Japón?

A partir de este interés general me interesó investigar más, hasta comprobar que, el llamado tatuaje tradicional japonés tenía sus orígenes a principios del siglo XIX. Después de analizar las bases de datos en línea con imágenes de *ukiyo-e*<sup>1</sup>, me percaté que en un periodo de tiempo específico, entre 1820 y 1890, hubo un “boom” en las representaciones de cuerpos tatuados en las producciones de *ukiyo-e*, las cuales hacían referencia a personajes de obras de teatro *kabuki*<sup>2</sup>. Este hecho me permitió plantear dos preguntas, que sirven de guía a la presente investigación: ¿por qué aparecen imágenes de cuerpos tatuados en distintos medios de la época?

---

<sup>1</sup> *ukiyo-e* (浮世絵) “imágenes del mundo flotante”, producciones xilográficas japonesas que fueron populares del XVII hasta finales del XIX. Se realizan con una técnica de grabado en madera y por lo general contenían temas de la cultura popular urbana.

<sup>2</sup> *Kabuki* (歌舞伎) forma de teatro japonés que surge a principios del siglo XVII y se populariza durante el periodo Tokugawa (1603-1868) como una forma de entretenimiento popular.

¿cuál es la relación entre la aparición de esas representaciones y el contexto socio-económico que existía?

## **Planteamiento y delimitación**

Este texto es un análisis del cuerpo tatuado y sus representaciones en distintos medios de la cultura popular japonesa de la primera mitad del siglo XIX. No es un estudio sobre cómo se elaboraban los tatuajes de tipo decorativo, aunque es necesario hablar del tatuaje y otras manifestaciones culturales del momento, donde encontramos representaciones de cuerpos tatuados. El objetivo tampoco es hacer una interpretación de las imágenes o representaciones del tatuaje, para poder conocer la función social de los símbolos tatuados a finales de la época Tokugawa<sup>3</sup>.

El objetivo principal es analizar el cuerpo tatuado como una forma de representación del cuerpo que forma parte de un conjunto de prácticas y representaciones corporales que surgen como parte de la cultura popular de finales del siglo XVIII y durante la primera mitad del siglo XIX en Japón, específicamente como un elemento representativo de una subcultura urbana del periodo.

La propuesta es analizar el cuerpo tatuado como parte de un grupo de manifestaciones simbólicas de contradicciones socioeconómicas que existen en la sociedad japonesa de finales del periodo Tokugawa y como un objeto que es parte de un estilo subcultural. Para ello utilizo dos tipos de fuentes, los grabados de tipo *ukiyo-e* donde aparecen cuerpos tatuados y el análisis de personajes de la cultura popular que aparecen en obras de teatro kabuki y de literatura popular. En otras palabras el presente estudio toma una práctica social específica, el tatuaje en la

---

<sup>3</sup> Se conoce como época Tokugawa al periodo de tiempo en la historia de Japón que va de 1603 a 1868.

época Tokugawa, para hablar de la relación entre el cuerpo (su uso y representación) y las condiciones socio-históricas en donde surge esa representación.

Las condiciones de producción y distribución de esas representaciones a su vez nos dicen cómo el cuerpo tatuado está siendo consumido como un producto cultural de la época. No sostengo que el consumo de las representaciones sea un acto pasivo, al contrario, las imágenes posibilitaron y alimentaron en gran medida la práctica de modificación corporal y a su vez se vieron afectadas por ella. Como veremos, las representaciones de cuerpos tatuados (en distintos medios) y los tatuajes están en constante préstamo, un tipo de comunicación e intercambio a nivel visual. Los tatuadores toman imágenes de *ukiyo-e* como diseños y a su vez los artistas de *ukiyo-e* retoman los diseños del tatuaje para representar a sus personajes. Sostengo que este préstamo de las representaciones tiene que ver con la aparición de grupos sociales que utilizaron el tatuaje como parte de un estilo subcultural.<sup>4</sup>

Para conocer cuál es la relación entre el cuerpo tatuado y el aspecto socioeconómico, se tienen que identificar las representaciones de cuerpos tatuados, en qué momento se producen, en qué medios aparecen y en qué condiciones. Para ello utilizo dos fuentes principalmente, las cuales no agotaré, sino que referiré a ejemplos importantes en cada una de ellas. Las fuentes son obras de teatro kabuki y estampas de tipo *ukiyo-e*. Cada una de ellas tendrá un tratamiento diferente, por la

---

<sup>4</sup> Retomando la propuesta de Dick Hebdige, defino el estilo subcultural como una comunicación intencional, que por medio de la selección de objetos, permite manifestar contenidos prohibidos en formas prohibidas. (Hebdige, 2004) Retomaré y explicaré el concepto en el capítulo 3.

naturaleza particular de cada medio. Pero, demostraré por qué se dio esta relación entre el tatuaje, el *ukiyo-e* y el teatro kabuki.

El uso de estas fuentes no se agota en esta investigación, para profundizar más en el tema es necesario seguir trabajando con los originales en japonés y los textos que presentan las imágenes. Pero ese tipo de labor, excede los alcances de la presente investigación, por lo que se opta por indicar posibles fuentes y señalar relaciones. Esta limitación tiene que ser aclarada, para poder evaluar el alcance de la investigación y sus resultados.

## **Objetivos**

Los objetivos específicos de la investigación son los siguientes:

- Analizar el desarrollo del tatuaje en Japón.
- Analizar el contexto de producción del tatuaje decorativo a finales del XVIII y durante la primera mitad del XIX.
- Demostrar la relación entre el *ukiyo-e*, el kabuki y el tatuaje decorativo.

## **Hipótesis**

La hipótesis de investigación propuesta es: Durante el periodo Tokugawa, específicamente a finales del siglo XVIII y durante la primera mitad del XIX, los cambios en la estructura económica y en la cultura popular urbana permitieron el surgimiento de formas y espacios de contradicción a los valores de la clase samurái, entre ellas el tatuaje decorativo. La propuesta es pensar al cuerpo tatuado como

una nueva forma de práctica corporal que formaba parte de un estilo subcultural particular.

## **Estado de la cuestión**

El tatuaje japonés es un tema poco explorado por las academias, tanto japonesas como extranjeras. Acerca de la literatura japonesa solamente mencionaré algunos textos que aparecen como referencias en trabajos de investigadores no japoneses (principalmente europeos y norteamericanos) y otros que pude identificar por medio de la investigación bibliográfica. Algunos ejemplo de la literatura japonesa acerca del tema son: el libro de Tamabayashi Haruo 玉林晴朗, *Bunshin hyakushi, irezumi fūzoku jiten* 文身百姿 刺青風俗事典 (100 imagenes de tatuajes, enciclopedia de costumbres de tatuaje) de 1956; en 1973 el libro editado por Iizawa Tadasu 飯沢匡 y Fukushi Katsunari 福士勝成, *Genshoku Nihon Shisei Taikan* 原色日本刺青大鑑; Por ultimo, el libro de 2008 *irezumi to nudo bijutsushi, edo kara kindai e* 刺青とヌードの美術史—江戸から近代へ (Historia del arte del tatuaje y el desnudo, de Edo a la actualidad) del historiador del arte Miyashita Kikurō 宮下 規久朗.

Por otra parte, fuera de Japón podemos encontrar literatura sobre el tema a partir de la década de los 80 del siglo XX –principalmente en inglés, francés y alemán-, en gran parte por el interés que prestaron artistas del tatuaje americanos y europeos a la tradición japonesa del tatuaje a principios del siglo XX. Muchos artistas regresaron con los diseños, las técnicas de tatuado e invitaron a sus

contrapartes japoneses a tatuar en sus países de origen<sup>5</sup>. Este hecho es importante para comprender mucha de la literatura, en lenguas no japonesas, que existe sobre el tema y tener ciertas precauciones cuando tenemos un acercamiento a ella.

Mucha de la literatura que encontramos es producida por entusiastas del tatuaje que quieren dar a conocer la tradición que existe en Japón. Discutiré más adelante algunos de los ejemplos de este tipo de literatura, pero primero quiero mencionar que, si bien escasos, existen algunos textos que contienen investigaciones sobre el tatuaje japonés, su historia y su función social. Me limitaré en mencionar algunos ejemplos de estos últimos, para poder poner en perspectiva lo escrito sobre este tema. Las siguientes son algunas de las obras con las que la presente investigación está conectada y con las cuales busca establecer un dialogo.

Comenzaré con la obra publicada en 1980 por los investigadores Ian Buruma y Donald Richie. Su libro, *The Japanese Tattoo*<sup>6</sup>, es uno de los primeros libros en inglés que exploran la historia del tatuaje en Japón. El texto discute cuatro aspectos del tatuaje japonés: su historia, tradición, psicología y motivos; y está acompañando de un ensayo fotográfico e imágenes de *ukiyo-e*.

Sí bien no se puede considerar un texto estrictamente académico, el texto vincula el desarrollo del tatuaje con la cultura popular del periodo Tokugawa; distinguen que en Japón existió una diferencia en el uso del tatuaje como forma de castigo y como decoración corporal y por último proponen que, como decoración, el tatuaje es una forma de manifestar la individualidad. Los autores le atribuyen

---

<sup>5</sup> El caso más conocido es el de Ed Don Hardy, famoso artista del tatuaje americano, que en los años 70 viaja a Japón para aprender con el maestro tatuador Horihide. A su regreso, empieza a tatuar diseños de estilo japonés y a difundir los diseños y cultura del tatuaje que aprendió.

<sup>6</sup> Donald Richie, Ian Buruma; *The Japanese Tattoo*; Weatherhill; Nueva York; 1ed. 1980, 2nd impresión 1982.

una característica de subversión al tatuaje decorativo, motivo para la regulación del tatuaje por parte del gobierno Tokugawa. Pero, considero que esta idea de subversión, como forma de manifestación de la individualidad, no aplica para comprender la naturaleza de las restricciones del gobierno Tokugawa a una práctica como el tatuaje, o por lo menos no explican por qué era considerada la manifestación de la individualidad un acto subversivo, que requería ser controlado. Por lo tanto explicaré por qué los preceptos ideológicos del gobierno Tokugawa llevaron a emitir regulaciones a prácticas como el tatuaje decorativo, no sólo como parte de una manifestación de la individualidad, sino también como parte de un estilo subcultural que surge entre las clases marginadas de las ciudades en la primera mitad del siglo XIX.

*Irezumi, the pattern of dermatography in Japan*<sup>7</sup>, del historiador del arte neerlandés W. R. VanGulik, es el estudio más detallado que existe sobre la práctica del tatuaje en Japón, por lo menos en lengua occidental. Delimita los términos y describe ampliamente las técnicas e historia del desarrollo del tatuaje en Japón. Su análisis del tatuaje durante el periodo Tokugawa es especialmente detallado, así como un análisis estructural del simbolismo del dragón en el tatuaje japonés. También hace un breve análisis del tatuaje entre los Ainu<sup>8</sup>, para distinguirlo como una práctica separada de la tradición del “tatuaje decorativo japonés”. Van Gulik se concentra en el análisis funcional y estructural del tatuaje, tratando de explicar

---

<sup>7</sup> W.R. VanGulik; *Irezumi: the pattern of dermatography in Japan*; E.J. Brill; Leiden; 1982.

<sup>8</sup> Grupo étnico que habita la isla de Hokkaido al norte de Japón.

cómo cada uno de los elementos que lo constituyen tienen una explicación histórica y una función simbólica dentro del tatuaje<sup>9</sup>.

En cuanto al tatuaje de la época Tokugawa, Van Gulik presenta un descripción detallada de cómo se desarrolló el tatuaje en la ciudad de Edo, cuáles fueron algunos factores que influyeron en su desarrollo y cuáles fueron las características distintivas del tatuaje en esta época. Van Gulik también reconoce la relación entre el tatuaje, el *ukiyo-e* y el teatro kabuki, identificando algunos ejemplos donde podemos encontrar esta relación.

El libro de VanGulik se convirtió en un referente necesario para los estudiosos del tatuaje japonés. Muchos de los estudios y recopilaciones posteriores retoman muchos de los argumentos e información presentada por él. Un ejemplo de ello se encuentra en el libro *Marks of Civilizations: artistic transformations of the human body*<sup>10</sup> editado por Arnold Rubin, producto de un simposio titulado "arte en el cuerpo", realizado en 1983 en la UCLA (Universidad de California en Los Ángeles). El libro está dividido en áreas geográficas y en cada una de ellas hay un ensayo sobre la tradición de modificación corporal<sup>11</sup> de algún grupo del área.

La sección de Asia cuenta con un artículo de Donald McCalum titulado *Historical and cultural dimensions of the Tattoo in Japan*<sup>12</sup>. El artículo es una síntesis de información histórica sobre el tatuaje japonés, para poner en

---

<sup>9</sup> Es decir, cada uno de los motivos que son tatuados en la piel cumplen con una función simbólica para la persona que lo lleva, por ejemplo el tatuaje del dragón sirve como un amuleto de protección contra las quemaduras, tema que VanGulik desarrolla ampliamente en un apartado.

<sup>10</sup>Arnold Rubin (ed.) *Marks of Civilization: artistic transformations of the human body*; Museum of Cultural History; University of California; Los Angeles; 1988.

<sup>11</sup> Para Rubin, la transformación del cuerpo es parte de un dominio mayor al que llama arte corporal y que incluye la vestimenta, el maquillaje, los peinados y los adornos. Pero, este libro solamente trata las modificaciones del cuerpo que son permanentes, como el tatuaje y la escarificación.

<sup>12</sup>Donald McCallum; "Historical and Cultural dimensions of the Tattoo in Japan"; en Arnold Rubin (ed.), *Marks of Civilization: artistic transformations of the human body*; Los Angeles; Museum of Cultural History, University of California; 1988; pp.109-134.

perspectiva esta práctica en distintos momentos de la historia de Japón. Su aporte está en sintetizar información presente en otras fuentes.

Este artículo sirve para identificar algunas preguntas y debates que hay entre los autores que han tratado el tema del tatuaje. Por ejemplo, ¿existen continuidades en la práctica del tatuaje a lo largo de la historia de Japón? ¿Cómo se explica la popularidad del tatuaje en ciertos grupos sociales y determinados momentos de la historia de Japón?

Destaca también el trabajo de Phillippe Pons, *Peau de Brocart: le corps tatué au Japon*, publicado en el año 2000<sup>13</sup>. Este es un estudio detallado del tatuaje y el cuerpo tatuado en Japón, acompañado de imágenes de *ukiyo-e* y fotografías de tatuajes, para reflexionar acerca de su significación en distintos periodos. En el apartado sobre el tatuaje en Tokugawa, Pons identifica obras de literatura popular y *ukiyo-e* donde encontramos representaciones de cuerpos tatuados, para señalar “la simbiosis” que existe entre el tatuaje y el *ukiyo-e*<sup>14</sup>. Pons plantea que es una historia del cuerpo, pues por medio del tatuaje el cuerpo se convierte en un lienzo con significados sociales que pueden ser analizados, entendiendo el carácter popular que tenía el tatuaje, asociado a la “cultura de la calle”<sup>15</sup>. Debemos aclarar que el tatuaje no era un elemento extendido entre todas las personas que conformaban las clases populares y que participaban de esa “cultura de la calle”, por lo tanto se debe clarificar la relación entre el tatuaje y la cultura de popular,

---

<sup>13</sup> Philippe Pons; *Peau du Brocart: le corps tatué au Japon*; Paris; Seuil; 2000. Es una edición única y difícil de conseguir. Pero, sin lugar a dudas es una referencia importante en los estudios del tatuaje Japonés.

<sup>14</sup> Philippe Pons; *Peau du Brocart... op. cit*, p.38

<sup>15</sup> *Ibid*, p.16

para poder comprender dónde radica el carácter popular del tatuaje y cuáles son los significados sociales que tenía.

Siguiendo las propuestas de Phillippe Pons, Emmanuel Chaput hace un análisis del tatuaje como un símbolo constitutivo de la identidad de la clase plebeya durante el periodo Edo.<sup>16</sup> Para Chaput, el tatuaje es un símbolo clave de la clase plebeya japonesa y por lo tanto genera conflicto con la élite social. Estoy de acuerdo en pensar el tatuaje como un símbolo constitutivo de identidades grupales dentro de la sociedad Edo, ya que podemos encontrarlo como una práctica empleada dentro de determinados grupos de profesión, lo cual discutiré más adelante. Pero, considero que debemos matizar el tatuaje como el símbolo que está en conflicto ¿cuál es el símbolo en conflicto? ¿Es el tatuaje en sí o el uso del cuerpo?

Considero que en la explicación de Chaput acerca de la política como un conflicto simbólico, hace falta profundizar en la relación que tenía el cuerpo tatuado con el orden simbólico y práctico que disataba el bakufu Tokugawa. Si bien podemos comprender el cuerpo tatuado como la manifestación en el cuerpo de una “mitología plebeya” (como le llama Chaput), eso no explica por qué el cuerpo se convierte en uno de los medios de manifestar esa mitología. Por el momento dejaré la interrogante abierta, con intención de brindar una respuesta en los capítulos siguientes.

Por otra parte, tenemos textos que hablan del tatuaje japonés, pero que tienen como objetivo presentar la información a un público más amplio. Artistas del tatuaje y fotógrafos han escrito editado libros sobre el tatuaje japonés, donde el

---

<sup>16</sup> Emmanuel Chaput; *La peau du courage: le tatouage japonais et la constitution de l'identité plébéienne à la période Edo*; en la revista *¿Interrogations?*; no.16; *Identité fictive et fictionnalisation de l'identité (II)*; junio 2013; en línea: <http://revue-interrogations.org/La-peau-du-courage-le-tatouage>.

objetivo no es profundizar en el análisis del tema, sino presentarlo a una audiencia, dando prioridad a las imágenes. Algunos de estos libros cuentan con apartados que describen el desarrollo del tatuaje japonés, pero más que aportar algo al estudio, únicamente recopilan información<sup>17</sup>.

Sin embargo, el trabajo de Kitamura Takahiro<sup>18</sup> no sólo se queda en el ámbito recopilatorio de la historia, el análisis de los diseños y la descripción de la producción del tatuaje japonés contemporáneo. También, busca profundizar en el tema, como una reflexión acerca de su profesión. De los libros que ha editado, *Tattoos of the floating world: ukiyo-e motifs in the japanese tattoo*<sup>19</sup> merece ser mencionado.

En este libro, el autor explora la relación a nivel pictórico entre el *ukiyo-e* y el tatuaje japonés, *irezumi*. Describe cómo se dio esta relación, ya que en muchos *ukiyo-e* aparecen tatuajes y a su vez muchas imágenes de *ukiyo-e* son tatuadas. El autor señala que el objetivo del libro es: clarificar las similitudes entre las dos formas de arte y responder a preguntas que surgen de esas similitudes. La pregunta central a la que se refiere y a la cuál le dedica dos capítulos muy cortos es ¿por qué uno se eleva a la estatus de arte (*ukiyo-e*) y otro queda relegado? A mi parecer, en su búsqueda por comprender por qué unas manifestaciones de la cultura popular del periodo Tokugawa adquieren la categoría de arte y otra queda relegada, el autor

---

<sup>17</sup> Algunos ejemplos de este tipo de libros son: Sandi Fellman; *The Japanese Tattoo* (W. Rawls Ed.); New York; Abbeville Press Publishers; 1986. Katie Kitamura; Takahiro Kitamura; *Bushido: legacies of the japanese tattoo*; E.E.U.U; A Schiffer Book; 2001; Steve Gilbert; *Tattoo History: a source book*; E.E.U.U.; Juno Books, LLC; 2000.

<sup>18</sup> Artista del tatuaje de origen japonés que tatúa bajo el nombre de Horitaka, como parte de la familia de tatuadores japoneses de Horiyoshi III. También, es dueño de un estudio de tatuaje en California. Como entusiasta del tatuaje japonés se ha dedicado a investigar y escribir libros de divulgación sobre el tatuaje japonés, principalmente su situación actual y su historia.

<sup>19</sup>Takahiro Kitamura; *Tattoos of the floating world: ukiyo-e motifs in the japanese tattoo*; ATM Publishers, Amsterdam, 2003

pretende posicionar al tatuaje japonés como una forma de arte a la par de las anteriores<sup>20</sup>.

Independientemente de esta lectura que se le puede dar al libro, tiene reflexiones interesantes. Resalta la relación entre kabuki, tatuaje y *ukiyo-e* como parte de un mismo contexto de producción cultural. En este ambiente de producción y de narrativas relativamente homogéneas, el autor dice que las figuras tatuadas presentes en los *ukiyo-e* y en el kabuki se convierten en héroes populares. Para el autor, estas tres formas de arte sirvieron para representar imágenes que servirían como mitos sociales que reflejan los ideales y sueños de las clases marginadas. En mi opinión, el aporte más importante del autor es establecer esta relación entre las tres formas de arte a nivel pictórico y narrativo. Él hace una breve reflexión acerca del papel de estas artes como formas de representar la "insurrección de clase", pero no profundiza en este ámbito.

Por medio de esta breve selección de textos podemos dar cuenta de las distintas formas en las que se ha estudiado el tema. La revisión histórica, el análisis funcional-estructuralista y el análisis simbólico, la documentación visual, han sido las principales formas en las que se aborda el tema del tatuaje japonés.

Además de ser un aporte a los estudios del tatuaje japonés en español, la presente investigación implica una revisión al tema del tatuaje desde una perspectiva diferente de las descritas anteriormente, incorporando nuevas

---

<sup>20</sup> Efectivamente, hoy en día vemos que el tatuaje adquiere la designación de "arte" y lo encontramos, en distintos formatos, en espacios como museos, galerías, a los que anteriormente no tenía acceso. Este hecho merece un análisis independiente de la reflexión que aquí se hace. Para el caso del tatuaje japonés podemos pensar en el impacto que tiene en el tatuaje y en cómo se percibe dentro de Japón, su aceptación en circuitos internacionales.

propuestas de análisis de la cultura popular del periodo Tokugawa tardío. Detallaré a continuación la propuesta de investigación.

## **Plan de capítulos**

La presente investigación se divide en tres capítulos y una sección de consideraciones finales. Cada uno de los capítulos busca cumplir con uno de los objetivos propuestos para la investigación. Por último, las consideraciones finales evaluarán si la hipótesis de trabajo propuesta se sostiene ante los argumentos propuestos.

El primer capítulo comienza con una breve historia del tatuaje en Japón, siguiendo el desarrollo de la técnica del tatuaje en distintos periodos históricos. Con la finalidad de ver desde cuándo podemos encontrar indicios de esta práctica de modificación corporal y explicar las continuidades y discontinuidades de la práctica a lo largo de la historia, hasta llegar al periodo histórico de mi interés y la aparición del tatuaje decorativo de tipo “difuso integrado” o lo que se conoce hoy en día como tatuaje tradicional japonés.

En un segundo capítulo se analiza la relación entre el orden ideológico del shogunato Tokugawa y la cultura del tatuaje entre las clases marginadas de la sociedad. Para lograr lo anterior se hace un breve recuento del establecimiento del régimen Tokugawa en siglo XVII, para explicar los procesos históricos que dieron origen a la división de la sociedad en clases. Partiendo de esta descripción, se explica la relación entre marginalidad y la concepción del cuerpo.

Posteriormente, se describe el surgimiento del tatuaje decorativo como parte de la cultura popular urbana del momento, resaltando el papel que tuvieron la

literatura popular y las estampas de tipo *ukiyo-e*, para después hacer un breve análisis sobre los artistas del tatuaje y las personas tatuadas en este periodo.

Por último, el objetivo del tercer capítulo es demostrar la relación entre tatuaje, *ukiyo-e* y Kabuki, utilizando ejemplos a nivel pictórico y de narrativas, argumentando que su relaciones tiene que ver con la aparición de un estilo subcultural, el cual es representado en los tres medios. Para ejemplificar mejor esta relación se hace un estudio de caso las imágenes de los héroes populares tatuados, enfocado a dos personajes de obras de kabuki de la época:

- a. Danshichi Kurobei; personaje de la obra de kabuki "Natsu Matsuri Naniwa Kagami" - [夏祭浪花鑑] de 1745.
- b. Benten Kozō; personaje de la obra de kabuki "Aoto Zōshi Hana no Nishikie" [青砥稿花紅彩画] de 1862.

Los personajes permiten trazar una relación entre los tres medios de representación y el surgimiento de una subcultura urbana de carácter popular; con figuras que ponen de manifiesto contradicciones sociales por medio del uso del cuerpo.

La selección de estas dos obras de kabuki es por dos razones. La primera, su popularidad en la época de estudio, la cual permanece hoy en día, al punto de que existen traducciones al inglés de las obras. La segunda, las obras presentan personajes tatuados reconocidos y representados en *ukiyo-e*, los cuales también sirven como patrones de tatuajes. Si bien existen otros personajes y otras obras que serán mencionadas, estas dos obras están mejor documentadas en inglés, lo cual facilitará un análisis más detallado.

# CAPITULO 1 EL CUERPO TATUADO

## EN JAPÓN

Se cree que la palabra tatuaje viene del samoano *tatau*, onomatopeya de la acción de golpear dos veces con un instrumento percutor, una aguja con tinta en la piel. Esta técnica fue utilizada en Samoa y extendida entre las islas del Pacífico sur y el Sureste de Asia. En general, el tatuaje es un tipo de modificación corporal permanente que se caracteriza por la inserción de una tinta, mineral o vegetal, en la piel. Específicamente, es una técnica de representación de una imagen en una superficie muy particular, la piel.

Como otras formas de modificación corporal, los tatuajes no tienen una única función o significado; poseen un carácter múltiple y circunscrito a las características socioculturales en los que se desarrolla la práctica. Al tatuaje se le atribuyen fines terapéuticos, propósitos rituales, marca de pertenencia a un grupo social, marcas de castigo, marcas de un logro, signos de un voto o promesa, entre muchos otros que podemos nombrar. Sin importar la función que se le atribuya, el tatuaje es una marca en el cuerpo, un símbolo que atribuye nuevos significados al cuerpo. Significados que son particulares a la cultura y momento histórico en que se hacen y se estudian.

Los registros etnográficos y arqueológicos de la práctica del tatuaje muestran que ha existido en cada continente y en diferentes momentos históricos, con diferentes técnicas para insertar la tinta, motivos y diseños. Esta variedad de

técnicas y tradiciones alrededor del mundo permite pensar en orígenes dispersos, sin descartar posibles procesos de difusión de ciertas técnicas, materiales y diseños a lo largo de la historia, pero falta evidencia arqueológica o histórica que lo respalde.

La evidencia más antigua que se tiene de esta práctica proviene de la momia nombrada Ötzi, encontrada en los Alpes Italianos en 1991. Este hombre vivió alrededor del año 3300 a.e.c. y su cuerpo posee un conjunto de tatuajes en espalda, manos y piernas<sup>21</sup>. Pero, al igual que en Europa, existen registros arqueológicos de la práctica del tatuaje en Asia. Mallory y Mair describen las marcas corporales presentes en las momias descubiertas en la cuenca del río Tarim en la parte oeste de China. La datación muestra que vivieron alrededor del 1800 a.e.c. y los estudios genéticos muestran que poseen rasgos indoeuropeos, cercanos a los caucásicos. Como veremos más adelante, se tiene conocimiento de que el tatuaje era empleado en China, por lo menos desde la dinastía Zhou (aprox. 1100 a.e.c – 256 a.e.c.).

Por los distintos momentos de intercambio cultural que tuvieron los pobladores de Japón con las culturas que se desarrollaron en lo que hoy es China, es importante mencionar que también allí existieron distintas prácticas de tatuaje.<sup>22</sup> Por ejemplo, durante la dinastía Tang en China (618-906 e.c.), se describe a los habitantes de los territorios al sur del Yangtsé con tatuajes, entre los

---

<sup>21</sup> Los investigadores han encontrado que el hombre padecía artritis, por lo tanto se cree que sus tatuajes tenían un fin terapéutico. Información obtenida de la página de The European Academy of Bozen/Bolzano, que cuenta con un photoscan detallado de los tatuajes. <http://www.icemanphotoscan.eu> consultado el: 15/05/2014.

<sup>22</sup> El artículo de Carrie E. Reed presenta un panorama de las representaciones del tatuaje en distintos textos de la cultura China temprana. En distintas crónicas Chinas de la época Tang, aparecen menciones a grupos no Han con tatuajes. La autora también hace una descripción de los distintos tipos de tatuaje que aparecen en China, a los que referiremos posteriormente. Carrie E. Reed, *Tattoo in Early China*, *Journal of the American Oriental Society*; vol. 120; no. 3; (Jul.-Sep., 2000); pp. 360-376.

que destacan las descripciones del grupo de los Yue 越. De ellos se tiene referencia de la técnica que empleaban, se sabe que el tatuaje se realizaba haciendo cortes en la piel y frotando la herida con pigmentos rojos y verdes; esto con la finalidad de protegerse de los *jiao* 蛟 dragones o criaturas de río.<sup>23</sup> Reed también recopila distintos textos donde hay referencias al tatuaje decorativo, por ejemplo en un texto del literato Duan Chengshi 段成式(?-863) se describe a un policía que tenía el cuerpo tatuado con poemas e imágenes que hacían referencia a los poemas.<sup>24</sup> En el capítulo dos veremos más de cerca la relación entre la tradición del tatuaje en China, o por lo menos su representación literaria, y el desarrollo del tatuaje decorativo en Japón, a finales del siglo XVIII.

Por lo pronto, en este capítulo se presenta la perspectiva de análisis del tatuaje, en específico del cuerpo tatuado, para posteriormente presentar cómo se desarrolló el tatuaje en Japón. La primera parte de este capítulo, de corte teórico, tiene como objetivo diferenciar entre la práctica del tatuaje (medio), el cuerpo tatuado (medio/imagen mental) y la imagen tatuada (imagen física); por lo que es necesario hacer algunas delimitaciones conceptuales. La segunda parte del capítulo, es una introducción del desarrollo del tatuaje en Japón para definir cómo se desarrollo está práctica e identificar dónde existen continuidades y discontinuidades en la práctica. Esto es importante pues son los antecedentes del análisis del cuerpo tatuado que se realizará en los capítulos dos y tres.

---

<sup>23</sup> Carrie E. Reed, *Tattoo in Early China*, *Journal of the American Oriental Society*; vol. 120; no. 3; (Jul.-Sep., 2000); p. 362.

<sup>24</sup> Carrie E. Reed, *Tattoo in Early China...Op. cit.* p. 373.

## 1.1. El cuerpo tatuado

El tatuaje, como toda técnica de modificación corporal, está ligado a una concepción y uso del cuerpo. Un cuerpo que no podemos entender meramente en términos biológicos, más bien un cuerpo que es percibido y experimentado de manera diferenciada, en tiempo y espacio, según cada sociedad. Considero que el tatuaje permite una aproximación a comprender ese cuerpo social, cómo se constituye, cómo se transforma y por qué. Ciertamente, no podemos evitar hablar del cuerpo cuando tratamos el tema del tatuaje.

Martínez Rossi dice que la transformación del cuerpo tiene una doble función, una ritual y otra simbólica, ya sea a nivel individual o social.<sup>25</sup> Como parte de los estudios contemporáneos del tatuaje, existe una tendencia a pensar el tatuaje dentro de la función individual, esto se debe en parte a las características adquiridas por la práctica moderna del tatuaje, vinculada al surgimiento de las contraculturas de mediados del siglo XX y lo que Rubin llamó el “*tattoo renaissance*”<sup>26</sup>.

Como práctica constructora de una identidad individual, el tatuaje se considera una reafirmación del individuo sobre su cuerpo y por lo tanto una forma de subversión. Pero asociar individualidad con subversión implica que los factores sociales, económicos y simbólicos se subordinan a lo que parece ser una construcción consciente de la identidad. Al respecto, LeBreton dice, en el mundo

---

<sup>25</sup>Sandra Martínez Rossi; *La piel como superficie simbólica, procesos de transculturación en el arte contemporáneo*; Madrid; FCE; 2011.

<sup>26</sup> Rubin se refiere al “redescubrimiento” por parte de occidente -principalmente los E.E.U.U.- de otras tradiciones de tatuaje y modificación corporal, lo que incrementó la práctica y consumo del tatuaje a partir de la década de los 60 del siglo XX. Ver Arnold Rubin; “The Tattoo Renaissance”; en *Marks of Civilization: artistic transformation of the human body*, Arnold Rubin (ed.), UCLA, Los Angeles, 1988

contemporáneo el cuerpo es soporte de la persona, “*ontológicamente diferente al sujeto, se convierte en un objeto manipulable*”<sup>27</sup> que sirve para ser ajustado y construir una identidad personal. De allí que prácticas de modificación corporal, tanto permanentes como pasajeras, sean parte importante de esta modernidad que somete al cuerpo a un diseño.

Si bien en nuestros días esta perspectiva ayuda a explicar, un aspecto particular de la práctica del tatuaje -y su relación con el cuerpo-, no puede ser tomada como cierta cuando analizamos la práctica del tatuaje en otro momento histórico y en otra realidad cultural. Por supuesto, existen paralelismos, pero si se toman por verdaderos, dejaríamos de comprender el tatuaje en las circunstancias particulares en las que existe. Ahora bien, no se puede negar que la experiencia individual existe en el tatuaje, pero afirmar que la experiencia individual tiene las mismas características a lo largo del tiempo es negar el contexto socio-histórico donde surge esa experiencia particular. Por lo que es necesario establecer cuáles son las condiciones del desarrollo histórico del tatuaje en una sociedad particular.

Reiterando, toda práctica de modificación corporal, permanente o no, transforma un cuerpo social; por medio de una modificación al cuerpo individual se otorga al cuerpo una serie de significados culturalmente compartidos. Pero es tanto un proceso de construcción de un cuerpo social, como un proceso de auto-identificación<sup>28</sup>. Por medio del tatuaje, el individuo y la sociedad otorgan o enfatizan características de clase, género y ocupación, y estas son productos de circunstancias socio-históricas particulares. El estudio de una práctica como el

---

<sup>27</sup> David LeBreton; *Adiós al cuerpo, una teoría del cuerpo en el extremo contemporáneo*; México, La cifra editorial, 2nd Edición; 2011; p. 37.

<sup>28</sup> Makiko Kuwahara; *Tattoo: An Anthropology*; Oxford; Berg; 2005.

tatuaje implica un estudio de los límites o fronteras entre lo individual y lo social, y entre la representación y la experiencia.<sup>29</sup>

Dentro de esta frontera, entre los aspectos individuales y sociales, se encuentra una imagen del cuerpo social. El cuerpo social es la imagen mental socialmente construida que se tiene del cuerpo, de su uso y experiencia en determinado momento, para una sociedad en particular<sup>30</sup>. Enfatizo el aspecto de que el cuerpo socialmente construido es una imagen, por lo tanto podemos estudiarlo como tal. Cabe hacer una aclaración antes de seguir: no se argumenta que en una sociedad existe solamente una imagen del cuerpo, por el contrario, existen distintas imágenes (sociales) del cuerpo coexistiendo en un mismo momento histórico.

## 1.2. El cuerpo y la imagen

*La imagen del ser humano, de su cuerpo, se usa como metáfora para expresar una idea del ser humano*<sup>31</sup>. Existen representaciones del ser humano en el cuerpo, por medio de nuestra vestimenta, conducta, peinados, y la forma en que lo adornamos; por supuesto las modificaciones corporales como el tatuaje son parte de esta última. Entonces se entiende que el cuerpo es a la vez cuerpo físico y un medio que proyecta la imagen de un cuerpo individual y socialmente

---

<sup>29</sup> Enid Schildkrout; *Inscribing the body*; Annual Review of Anthropology; vol. 33 (2004), p.322

<sup>30</sup> Esto no significa que la imagen del cuerpo sea exclusivamente social, pero la imagen personal del cuerpo, o que crea cada individuo, tiene que ver con aspectos psicológicos. Un análisis psicológico y descripción de ese tipo de imagen, exceden el propósito de este trabajo, por lo tanto sólo hago la aclaración.

<sup>31</sup> Hans Belting estudia ampliamente el uso de la imagen del cuerpo como metáfora de un cuerpo real, a partir de las imágenes funerarias que se emplean para recordar al difunto. (BELTING, 2011) Por su parte, Le Goff y Truong hacen una referencia similar, al decir que el cuerpo es una metáfora de la sociedad, “símbolo de la cohesión o de conflicto, de orden o desorden, pero sobre todo de vida orgánica y armonía”. (LE GOFF; 2005; 14)

construido. El estudio de los cuerpos tatuados y su representación, permite conocer características sociales atribuidas al cuerpo en determinado contexto socio-histórico. Como veremos más adelante, la percepción de ese cuerpo cambia dependiendo de la posición social del sujeto que modifica su cuerpo y aquel que mira.

La historia de la representación humana ha sido la de la representación del cuerpo, y al cuerpo se le ha asignado un juego de roles, en tanto portador de un ser social<sup>32</sup>. Estas representaciones del ser humano como cuerpo son obtenidas a partir de la apariencia, la cual también es una imagen que utiliza el cuerpo como medio. A partir de lo anterior, hay dos conceptos que debemos clarificar, la imagen y el medio.

Hans Belting propone la existencia de dos tipos de imágenes: las mentales y las materiales. No existe una separación tajante entre ambas, al contrario, la separación se hace para poder hablar de cómo interactuamos con las imágenes de manera diferenciada. Por una parte las imágenes materiales están presentes en un medio, cuando la imagen es percibida por el espectador, se convierte en una imagen mental. La imagen mental existe en otro medio, el cuerpo. La explicación anterior tiene como objetivo diferenciar entre los dos tipos de imagen y mostrar que no existe una dualidad simple entre ambas, más bien es una construcción relacional.

Esta distinción es necesaria para poder hablar de una diferencia entre la imagen mental compartida por una sociedad y la forma en la que se hace visible, lo que nos lleva al segundo término. El medio es el cómo se comunica una imagen,

---

<sup>32</sup> Hans Belting, *An Anthropology of Images, picture, medium, body*; U.K.; Princeton University Press; 2011.pág. 17.

son los portadores de cuerpos simbólicos o virtuales de las imágenes. Aunque también incluye la forma en que la imagen se hace visible, en palabras de Belting: “*el medio se refiere a la tecnología o artesanía que transmite la imagen, y a lo que sea que hace visible la imagen.*”<sup>33</sup>

Para el caso del cuerpo tatuado, hay que distinguir que es medio e imagen al mismo tiempo. ¿A qué nos referimos con esto? La imagen tatuada transforma al cuerpo en medio, asignando nuevos significados a la imagen mental del cuerpo social e individual. El cuerpo tatuado se convierte en un medio vivo, mediante el cual la imagen adquiere visibilidad. Paradójicamente, como medio vivo, el tatuaje re-marca el carácter social del cuerpo sobre el natural.<sup>34</sup>

La función de la imagen no sólo es representar; otorga sentido y genera prácticas, no únicamente de representación, sino también de percepción, asociadas con el cuerpo. Desde una perspectiva antropológica, la imagen es más que un producto de la percepción, es el resultado de un conocimiento colectivo y personal que se pone de manifiesto por medio de la imagen. Las personas se encuentran involucradas en procesos dinámicos en las que las imágenes son transformadas, olvidadas, redescubiertas y cambiadas de significado. Por lo tanto, como propone Belting, la imagen es un concepto antropológico porque vivimos con imágenes y

---

<sup>33</sup> Hans Belting, *An Anthropology of Images... op. cit*, p. 15.

<sup>34</sup> Esta idea está presente en la obra de Belting, siguiendo las propuestas que hace Levi-Strauss de los tatuajes faciales como forma de dar un rostro social a la persona (Belting, 2011). Guardando ciertas distancias en cuanto a las perspectivas teóricas, también en el análisis de Alfred Gell sobre el tatuaje en las islas Marquesas como parte de un sistema de control político del cuerpo, se encuentra implícita la idea del tatuaje como una marca que otorga al cuerpo una nueva imagen social. En Alfred Gell, *Art and Anthropology: an anthropological theory*; U.K.; Oxford University Press; 1998.

entendemos el mundo con imágenes, hay una relación viva entre el ser humano y las imágenes.<sup>35</sup>

A lo largo de nuestras vidas almacenamos imágenes, que se perderán con la muerte del cuerpo. No sólo imágenes físicas sino también mentales, sueños, recuerdos, tradiciones y memorias colectivas. Estas imágenes mentales están insertas en un sistema de relaciones sociales, el cual les atribuye valores y categorías, las sanciona, regula y también se transforma con la aparición y cambios en las imágenes. Este sistema de relaciones sociales es también un sistema de producción de imágenes físicas y significados; influye en la forma en la que las imágenes mentales adquieren visibilidad, es decir influyen en los medios en los que las imágenes existen. El cambio de una imagen de un medio a otro está ligado a procesos sociales que tienen que ver con procesos de poder, resistencia y el establecimiento de miradas hegemónicas para simbolizar y atribuirle valores al cuerpo, los cuales están mediados por un contexto socio-histórico específico.

Como imagen mental, el cuerpo tatuado adquiere significados diversos, puede ser visto como una transgresión a un orden, o como un símbolo de pertenencia a un grupo; su significado está sujeto al contexto social en el que se produce la imagen y la posición social de aquel que mira la imagen. Esta mirada y la visualidad de las imágenes forman parte de un sistema cultural, pues son un comportamiento aprendido, controlado y organizado socialmente<sup>36</sup>. La producción, distribución y consumo de las imágenes se sostiene por medio de procesos

---

<sup>35</sup>Belting, *An Anthropology of Images... Ibid*, p. 5

<sup>36</sup> Esta idea está presente en el artículo de Clifford Geertz, *Art as a cultural system*, en: *Modern Language Notes*, Baltimore, The Johns Hopkins Press, vol. 91 no. 6 (1976), pp. 1473-1499.

materiales, los cuales están conectados a otro tipo de procesos sociales, como el parentesco, la política, la religión y el intercambio económico.

Para un análisis del cuerpo tatuado en un periodo histórico determinado, se debe identificar las tradiciones de representaciones del tatuaje. Primero se presentan algunas de las fuentes donde podemos encontrar referencias al tatuaje en distintos momentos de la historia de Japón.

### **1.3. El Tatuaje en Japón o una breve historia del cuerpo tatuado en Japón**

En el Japón actual se utiliza la palabra タトゥー (*tatū*), proveniente del inglés *tattoo*, para nombrar al tatuaje. Pero, antes del siglo XX la palabra タトゥー (*tatū*) no era empleada y existían términos en japonés. Van Gulik describe el cambio en el uso de las palabras japonesas empleadas para llamar al tatuaje, los dos términos empleados para designar el tatuaje tradicional japonés son: *irezumi* 入墨 y *horimono* 彫物<sup>37</sup>. Según Van Gulik, durante el siglo XVIII el uso era diferenciado, *irezumi* se empleaba para las marcas de los criminales, mientras que *horimono* era empleado para el tatuaje figurativo o decorativo.<sup>38</sup> Aunque podemos encontrar otras designaciones menos conocidas como: 刺青 (しせい) *shisei* y 文身 (ぶんしん) *bunshin*. Al parecer no existe una consistencia en el uso del término, un término no

---

<sup>37</sup> *irezumi* → *ire*, viene del verbo *iru* 入, insertar; *zumi* 墨 tinta.

*horimono* → *Hori*, viene del verbo *horu* 紋, que significa gravar o punzar; *mono* 身 objeto o cosa.

<sup>38</sup> W. R. VanGulik; *Irezumi, the pattern of dermatography in Japan*; E.J. Brill; Leiden; 1982, pág. 14.

se utiliza exclusivamente para designar la marca penal o el tatuaje decorativo, pero podemos encontrar que ciertos términos cambian conforme la era.<sup>39</sup>

Es difícil señalar una continuidad en la práctica del tatuaje a lo largo de la historia de Japón, pero existen evidencias que señalan su existencia en distintos momentos históricos. Parte importante de la dificultad de trazar la continuidad de la práctica, radica en la escasez de fuentes para algunos periodos. Por ejemplo, entre el 600 y el 1600 no hay fuentes disponibles, o por lo menos no se ha hecho ningún señalamiento importante sobre el tema. Lo anterior nos deja un vacío de información para este periodo.

Con las limitaciones mencionadas anteriormente, a continuación presentaré un breve panorama del desarrollo de la práctica del tatuaje, tomando los periodos tradicionales en los que se divide la historia de Japón para su estudio. Esto con el objetivo de ver, si así las fuentes lo permiten, cómo es la representación del cuerpo tatuado a lo largo de la historia de Japón, hasta llegar al periodo de nuestro interés.

### **1.3.1. Periodos Jōmon y Yayoi**

Se cree que durante el periodo Jōmon (10,000-3,000 a.e.c.) existía la práctica del tatuaje y otras formas de modificación corporal. Arqueólogos, historiadores y entusiastas de la historia del tatuaje japonés han interpretado que las marcas presentes en figurillas de barro antropomórficas, conocidas como *dogu*, son indicios de este tipo de prácticas.<sup>40</sup> Estas teorías son especulativas y se basan en comparaciones etnográficas que no pueden ser corroboradas; la falta de registros

---

<sup>39</sup> Consultar tabla no.1 en la sección de anexos.

<sup>40</sup> Van Gulik, 1982; McCallum, 1988; Kitamura, 2000.

arqueológicos obliga a los estudiosos a mantener como tentativa esta hipótesis sobre la presencia del tatuaje en la época Jōmon.

El periodo Yayoi (300a.e.c -300e.c.) se caracterizó por el establecimiento de comunidades agrícolas, primero al sur-oeste del archipiélago japonés, en la actual isla de Kyushu. Por medio de los registros arqueológicos, se nota un cambio en los patrones de asentamiento, la aparición de indicios de estratificación social, cambios en la cultura material y en los rasgos fenotípicos de los pobladores. Se considera que durante este periodo hubo procesos migratorios que provenían de Asia continental y que influyeron a los habitantes del archipiélago, no en un proceso de invasión, sino de apropiación e intercambio cultural.

Para este periodo, no existen vestigios arqueológicos concretos que indiquen el uso del tatuaje. Al igual que para el periodo anterior, los arqueólogos suponen el uso del tatuaje o pintura corporal, a partir de figurillas antropomórficas que presentan diseños y marcas en el área del rostro y el cuerpo. Pero, para el periodo Yayoi tardío podemos encontrar registros acerca del tatuaje en crónicas Chinas que hacen referencia a los reinos y habitantes de los reinos bárbaros del Noreste, se atribuye una de estas referencias a los pobladores del archipiélago japonés.

El *Wei zhi* o Historia de Wei, que forma parte de *San Kuo zhi*, la Historia de los tres Reinos; un texto Chino compilado alrededor del año 297 e.c., presenta una descripción de los pobladores del reino de Wa como personas tatuadas:

*“Ahora, Los (habitantes de) Wa que son asiduos a nadar y que son hábiles para bucear bajo el agua, para atrapar pescados y almejas, tatúan sus cuerpos para ahuyentar peces grandes y aves acuáticas. Después de un tiempo los tatuajes se volvieron ornamentales. Los tatuajes corporales de los distintos pueblos son diferentes unos de otro,*

*algunos se aplican en el lado izquierdo, otros del derecho, algunos son largos, otros pequeños y la diferencia se da por la clase social.”<sup>41</sup>*

La distinción de clase por medio del tatuaje en el reino de Wa, se confirma en otra crónica China. En *Hou Han Shou*, La Historia de Han tardío, compilado en el año 445e.c. pero que hace referencia a reinos y eventos entre los años 20-220 e.c. Las crónicas describen a los pobladores tatuados del Este como bárbaros<sup>42</sup>, aunque no podemos pensar que el cuerpo tatuado es la única característica que los hace ser bárbaros a los ojos de los escritores chinos. La barbarie no es dada por la presencia del tatuaje; es una condición de otredad ratificada por prácticas culturales diferentes y juzgadas como menores a las propias del escritor Han y su cultura.

Como documento etnográfico podemos notar dos cosas: la primera es, que el tatuaje debió ser un elemento distintivo del grupo que describe el autor de la crónica China, al punto de que merece una anotación. En segunda, el tatuaje se utiliza dentro del grupo para delimitar la pertenencia a la clase o grupo social, por lo menos así lo percibió quien redacta el texto; y como protección ante los elementos, naturales y no naturales del medio.

### **1.3.2. Las crónicas Japonesas del siglo VIII y la influencia China**

La historia cultural denomina al periodo del 710 al 794 como Periodo Nara. Este se caracteriza por el traslado de la capital imperial a la ciudad de Nara y la

---

<sup>41</sup> *“Now, the Wa who are familiar with swimming and who are skilled in diving down into the waters in order to catch fish and clams, tattooed their bodies as means to drive away large fish and waterfowl. After some while, the tattooing became merely ornamental. The body tattooing of the various countries differ from each other, some being applied on the left side, some on the right side, some are large, some are small, the differences based on the distinctions of social class”* Goodrich, L. Carrington; Tsunoda Ryusaku; *Japan in the Chinese dynastic histories: Later Han through Ming dynasties*; P.D. y Ione Perkins; 1951. p.10.

<sup>42</sup> Para este caso específico, el término “bárbaro” aplica para un grupo que se encuentra fuera de la civilización sino-céntrica.

consolidación de una autoridad central, en lo que se conoce como el estado *ritsuryō*. Este periodo se distingue por la influencia de la cultura de la China Tang. Un ejemplo de ello lo encontramos en la planeación cuadriculada de la ciudad imperial de Nara, pero también en la adopción del modelo Tang de gobierno y administración.

Para el caso de análisis se reconoce que las fuentes chinas ya no son exclusivas y contamos con textos producidos en Japón que nos brindan menciones al tatuaje: el *Kojiki* y el *Nihon shoki*. Ambos textos son compilaciones de estilo chino, que sirven como textos que legitiman una genealogía de la casa imperial, frente a otros poderes regionales. El *Kojiki*, la primera de las historias oficiales de la corte imperial, se compiló en 712e.c. y es un recuento de los orígenes mitológicos de la casa imperial. En él se describe la creación de las islas, su poblamiento y las acciones de los primeros emperadores. Dentro de esta mitología encontramos dos referencias a tatuajes, en momentos históricos, ya distantes al momento de compilación de la obra. La primera hace referencia al tatuaje alrededor de los ojos que lleva uno de los acompañantes del mítico primer emperador Jimmu<sup>43</sup>. La segunda referencia se hace en tiempos del emperador Anko (453-456) cuando se menciona que un grupo de personas deja de comer ante la llegada de un anciano con tatuajes en la cara<sup>44</sup>.

Otra de las historias oficiales El *Nihongi* o *Nihon Shoki*, registrada por la corte de Nara, se cree fue presentada ante la emperatriz Genmei en el 720 E.C<sup>45</sup>. Es

---

<sup>43</sup> *The Kojiki, records of ancient matters*, traducido por Basil Hall Chamberlain, Japón, Charles E. Tuttle Company Inc. 1981. p.180-181

<sup>44</sup> *The Kojiki, Ibid.* p. 387.

<sup>45</sup> *Nihongi, chronicles of Japan from the Earliest Times to A.D.697*, vol. 1, traducción de W.G. Aston, Japón, Charles E. Tuttle Company Inc. 1972. Pág. XIII.

una compilación de relatos de corte mítico/histórico que describe el desarrollo de la cultura Yamato, siguiendo la supuesta genealogía de la casa imperial, desde sus orígenes míticos hasta el reinado de la emperatriz Jitō en el año 697E.C. En él se hacen referencias a personas de un grupo social diferente que llevan tatuajes o personas que son tatuadas como castigo. Como referencia está la siguiente cita:

*“Año 27, primavera, Segundo mes. El día veinte, Takeshi-uchi no Sukune regresó de los países del Este y reportó: “de entre los barbaros, está el país de Hitakami. En ese país, los hombres y las mujeres atan su cabello como un mazo, y se tatúan. Son de carácter atrevido y se hacen llamar Emishi. Su tierra es fértil y amplia, si atacamos podemos tomarla”.*<sup>46</sup>

Este fragmento del *Nihongi* hace referencia a los *Emishi*, habitantes del Noreste de Japón, diferentes culturalmente de los habitantes de la provincia de Yamato.<sup>47</sup> El término asociado con la técnica del tatuaje, aparece con los caracteres chinos 纹身 (*wen shen*) que significan decorar o embellecer el cuerpo. Su lectura en japonés era *mi wo modoroku*.

En otra parte del mismo texto, encontramos una primera referencia al uso del tatuaje como castigo, durante el reinado del emperador Richū (400-405 e.c.). En este apartado el tatuaje se escribe con el carácter 黥, con la lectura japonesa: *mesaku*. Que hace referencia al tatuaje facial:

*Verano, cuarto mes. Día 17, mandó llamar a Hamako, Muraji de Azumi, y le dijo: “Tú y el príncipe Nakatsu planearon traición y hacerse*

---

<sup>46</sup> “27th year, spring, second month. On the 20<sup>th</sup> day, Takeshi-uchi no Sukune came back from the Eastern countries and reported, “Among the barbarians, there is the country Hitakami. In that country, the men and women tie their hair up like a hammer, and tattoo themselves, and as they are daring. They are called Emishi. Also the ground is fertile and spacious, attack and it can be taken.” *Nihongi, Ibid.* p.200

<sup>47</sup> El término *Emishi* se refiere a una categoría política otorgada a una diversidad de grupos que habitaban el noreste de Honshu.

*del reino. Esta ofensa merece la muerte. Sin embargo, seré piadoso, se te perdonará la vida y sólo se te tatuará.” Ese día se le tatuó cerca del ojo, de allí en adelante se le llamo Azumime. También perdonó a los seguidores de Hayako, a los pescadores de Noshima, y los hizo hacer trabajos forzados en el miyake de Komoshiro.<sup>48</sup>*

McCallum señala en su análisis sobre la historia del tatuaje en Japón una distinción que parece evidente en las descripciones del tatuaje en ambos textos: La mención más temprana del tatuaje en los textos la hace ver como una práctica cultural aceptada o por lo menos no vinculada con el castigo y la criminalidad. En los pasajes posteriores se entiende que el tatuaje es una forma de castigo impuesto a los criminales y una marca de ese grupo<sup>49</sup>, pero el registro de esta práctica en un código legal lo encontramos hasta el 1232 en el Código *Jōei*, que menciona al tatuaje facial como una forma de castigo<sup>50</sup>.

Esta distinción parece obvia cuando vemos que se trata de dos prácticas culturales distintas. La primera hace referencia a los primeros pobladores de Japón y por otra a los *Emishi*; grupos culturalmente diferentes a los productores del texto, o por lo menos se trata de marcar esa diferencia. La segunda trata de un momento donde el cuerpo tatuado es considerado como algo mal visto, por lo tanto puede ser utilizada como forma castigo. Esto puede ser explicado por el incremento

---

<sup>48</sup> “Summer, fourth month. On the 17th day, the Emperor summoned before him Hamako, Muraji of Azumi, and commanded him, “Thou didst plot rebellion with the Imperial Prince Nakatsu in order to overturn the State. And thy offence is deserving death. However I will, however, exercise great bounty, and remitting the penalty of death, sentence thee to be only inked.” That day he was inked near the eye, accordingly the men of that time spoke of the “Azumime”. Also he forgave the followers of Hamako, the fishermen of Noshima, and made them do forced labor on the miyake of Komoshiro.” Nihongi, *Ibid.* Pp.305-306 .VanGulik también hace referencia a este apartado, interpretando este castigo como una práctica presente también en la China Han, para marcar a los esclavos. En Willem R. VanGulik; *Irezumi...Ibid*; pp. 6-7.

<sup>49</sup> Donald McCallum, Historical and Cultural Dimensions... *Ibid.* Pp- 109-134.

<sup>50</sup> VanGulik, *Irezumi...Ibid.*

de la influencia de la cultura de la China Han, en un primer momento, y posteriormente la cultura letrada Tang.

En China el uso del tatuaje como castigo se puede encontrar en referencias textuales desde la dinastías Zhou (1100-256 a.e.c.) y Han (206 a.e.c.-220 e.c.), pero es más claro su uso y mención a partir de la dinastía Tang y el incremento, o resurgimiento, de la influencia del confucianismo.<sup>51</sup> El principio de piedad filial confuciana nos ayuda a comprender por qué en Japón el tatuaje se consideró una práctica no deseable<sup>52</sup>.

El principio de piedad filial se explica en el *Xiao Jing* o Clásico de la Piedad Filial, un texto compilado alrededor del año 400 e.c. En él, Confucio le explica a un alumno el principio de piedad filial, *xiao*. Empezando con las siguientes palabras: “*el cuerpo, cabello y piel, todos han sido recibidos de los padres, por lo tanto uno no debe dañarlos –ese es el principio de xiao.*”<sup>53</sup> El cuerpo se considera un regalo de los padres, por lo tanto hay que cuidarlo tal y como se nos fue entregado, para respetar el principio de *xiao*, el cual se extiende a otros ámbitos, como el respeto a los gobernantes y a las normas sociales.

Llevar una marca corporal, como el tatuaje, implica una ruptura del principio, por lo tanto el tatuaje y otras formas de mutilación corporal son

---

<sup>51</sup> Carrie E. Reed, *Tattoo in Early China...Ibid*, p. 364.

<sup>52</sup> El confucianismo llega a Japón a mediados del siglo VI, junto con el budismo, vía el contacto con el Reino de Paekche (en la península coreana). Una de las influencias claras del confucianismo es la adopción en Japón del tiempo histórico confuciano, el sistema *nengō*, para contar el tiempo según los años de reinado del emperador; sistema presente en el *Kojiki* y en el *nihon shoki*. Para conocer más acerca de la llegada del Confucianismo a Japón, ver: John Tucker, "Japanese Confucian Philosophy", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Fall 2013 Edition), Edward N. Zalta (ed.) disponible en línea en: <http://plato.stanford.edu/entries/japanese-confucian/> consultado el: 22/06/2015.

<sup>53</sup> “*The body, hair and skin, all have been received from the parents, and so one doesn't dare damage them—that is the beginning of xiao.*” Confucio, *Xiao Jing o clásico de la piedad filial*, Traducido del Chino por Ivan Chen, disponible en línea en: <https://archive.org/details/thebookoffilialdoounknuoft>.

incorporados como prácticas para marcar y controlar elementos disidentes al orden social.

Lo anterior no significa que el principio de piedad filial sea la única explicación para el uso del tatuaje como forma de proscripción. Si consideramos la influencia de la cultura china en Japón, debemos tomar en cuenta que, desde la dinastía Zhou, el tatuaje era empleado como una forma de marcar a los esclavos. Se puede decir que el cuerpo tatuado no es un índice exclusivo de criminalidad, por el contrario, indica una forma de diferenciar un cuerpo. El uso del tatuaje como marca de proscripción tiene más que ver con una forma de poder sobre el cuerpo, una dominación simbólica y real sobre el cuerpo de una persona o grupo.

### **1.3.3. Época Tokugawa**

Se conoce como Edo o Tokugawa, al periodo que va desde el nombramiento, en 1603, de Tokugawa Ieyasu como shogun, hasta la restauración del poder al emperador Meiji en 1868. Después de un periodo de guerras por el control político del territorio, la época Tokugawa marca una etapa de relativa paz, así como de estabilidad política y un nuevo orden social impuesto por la hegemonía del gobierno guerrero de la familia Tokugawa, que gobernaba desde la ciudad de Edo 江戸 (hoy Tokio), nuevo centro de poder.

La estabilidad política permitió el desarrollo económico, reflejado en nuevas y diversas prácticas culturales, por parte de las elites, el campesinado y las clases populares urbanas. En este periodo, entre otras cosas, aparecen nuevas formas de utilizar el tatuaje, relacionadas al desarrollo de una cultura popular, principalmente en los barrios de placer de las 3 principales urbes: Kioto, Osaka y

Edo. En el próximo capítulo haré un análisis más detallado de las condiciones que posibilitaron nuevas formas de representación del cuerpo y nuevos usos, como parte del contexto en el cual surge una nueva práctica de tatuaje a principios del siglo XIX, el tatuaje decorativo de tipo difuso-integrado.

Por lo pronto me limitaré a mencionar los nuevos tipos de tatuaje que aparecieron durante el siglo XVII y la primera mitad del XVIII, los “*tatuajes de promesa*” o vinculantes. Utilizo la palabra vinculante, pues este tipo de tatuaje sirve como símbolo del vínculo que se establece entre dos partes. No necesariamente dos personas, puede ser un vínculo o promesa entre una persona y un *kami* o un buda.

Los tatuajes vinculantes pueden tener formas sencillas como los *irebokuro* (insertar lunar/marca de nacimiento), una marca en forma de lunar en la mano, justo donde llegue el pulgar de otra persona cuando se le da la mano. Van Gulik señala que esta práctica apareció en los barrios de placer de Kioto y Osaka, por lo general entre dos amantes, una *gorō* 女郎<sup>54</sup> y su amante. Posteriormente pasó de ser únicamente un punto, a un tatuaje del nombre de la persona con la que se establecía un vínculo sentimental. También se conocía a este tipo de práctica como *Kishō-bori* y no sólo se limitaba al tatuaje, también podía ser la mutilación del dedo meñique (*yubi-kiri*), cortar el pelo, o arrancar una uña (*tsume-hanashi*).<sup>55</sup> Podemos encontrar referencias a este tipo de prácticas en novelas, ilustraciones y *senryū*<sup>56</sup>.

Ya en el siglo XVIII, en la serie de Kitagawa Utamaro (1753-1806) *Jitsu kurabe iro no minakami* (Sentimientos comparados: Las fuentes del amor)

---

<sup>54</sup> Término empleado para referirse a un tipo de prostituta.

<sup>55</sup> De estos últimos, VanGulik presenta unos ejemplos, lo cuales presento en el anexo 1, con una traducción al español. VanGulik, *Irezumi...Ibid*; pp. 26, 28.

<sup>56</sup> Tipo de verso de carácter cómico o jocoso.

producida alrededor de 1789-1799, hay dos representaciones de la práctica del tatuaje vinculante. Una en la estampa titulada “*Los amantes Osan y Mohei*” y otra en “*Onitsutaya Azamino, isami –tsū Gontarō*”. En ambos casos los hombres tienen un tatuaje en el brazo, en la parte interior del bíceps.



*Ilustración 1. Kitagawa Utamaro I, los amantes Osan y Mohei.*



Ilustración 2. Onitsutaya Azamino, Isami-tsū Gontarō.

Otro ejemplo está presente en el *kibyōshi* 黄表紙<sup>57</sup>, *Edo umare uwaki no kabayaki* 江戸生艶気蒲焼 (1885) del escritor Santō Kyōden (1761-1816). Cuenta la historia de Enjirō, hijo de un comerciante rico, que usa el dinero para compensar sus carencias en atractivo físico y encanto. Dentro de las muchas cosas que hace

<sup>57</sup> Kibyōshi (lit. libros amarillos), libros ilustrados, donde la imagen y el texto forman parte de la lectura. Por lo general trataban de sátiras o tenían un gran contenido de humor. Haruo Shirane (ed.); *Early Modern Japanese Literature, an anthology, 1600-1900, Abridged*; Nueva York; Columbia University Press; 2008.p. 320.

para crearse una reputación como un buen amante y conocedor de las maneras en el barrio de placer, su amigo Kinoshige le tatúa el nombre de amantes ficticias en su brazo, haciendo algunos nombres borrosos con moxibustión.<sup>58</sup>

#### **1.4. Conclusiones**

Las fuentes que describen la práctica del tatuaje en Japón, por lo menos antes del siglo XVIII son limitadas. El objetivo, no es presentar una revisión exhaustiva de las fuentes antes mencionadas, solamente presentar un panorama general de los medios en los que podemos encontrar referencias al tatuaje en Japón. Pero partiendo de la información presentada, se presentan las siguientes conclusiones:

- Se identificaron los cambios en los usos del tatuaje y representaciones del cuerpo tatuado a lo largo de la historia de Japón. Cambios que tienen que ver con las diferencias culturales de cada momento y con el contexto de producción de las obras que tomamos como referencia. La primera referencia tiene que ver con grupos sociales particulares, los habitantes de Japón, desde una perspectiva sino-céntrica.
- La influencia China es una constante que aparece en los textos, tanto como los producidos en China, como los producidos en Japón. Las imágenes que se producen en China sobre el cuerpo tatuado y sobre la práctica del tatuaje influyen en la práctica del tatuaje en Japón y en las ideas que se tienen sobre el cuerpo tatuado.

---

<sup>58</sup> Haruo Shirane, *Early Modern ...* Op. cit, p. 338.

## CAPITULO 2 CONTEXTO DE DESARROLLO DEL TATUAJE DECORATIVO

Se ha establecido que los tatuajes decorativos japoneses, tal y como los conocemos hoy en día, son un producto de finales del siglo XVIII y principios del XIX.<sup>59</sup> Es un tatuaje que puede ser policromo e incorpora múltiples imágenes, integradas en una sola composición por un fondo oscuro; su peculiaridad, aparte del detalle y el tamaño que llegan a tener -algunos llegando a cubrir espalda hombros, brazos, extendiéndose a los muslos y piernas- está en su uso decorativo, aparte de los usos que ya existían y que no necesariamente se pierden.

Sabemos que en Japón ya existía la técnica del tatuaje, así como distintos usos, descritos anteriormente. Pero el desarrollo del tatuaje como práctica de decoración corporal debe ser explicado a partir de su relación con otros ámbitos de la cultura popular urbana del periodo Tokugawa tardío, los cuales permitieron e influenciaron el desarrollo de una práctica del tatuaje con las características antes descritas. En relación con la cultura popular urbana, me concentraré en presentar el surgimiento de nuevas imágenes del cuerpo. Esta relación y esas nuevas imágenes no pueden ser comprendida, si no se tiene un panorama general de la situación.

Otro de los objetivos de este capítulo es analizar la relación entre el surgimiento de una cultura popular urbana y la práctica del tatuaje. Para lograr lo

---

<sup>59</sup> VanGulik; 1982. McCallum; 1988. Kitamura; 2003, Yamada; 2009.

anterior, comenzaré por hacer un breve recuento del establecimiento del régimen Tokugawa en siglo XVII, para explicar los procesos históricos que dieron origen a la división de la sociedad en clases. Partiendo de esta descripción, explicaré la relación entre la marginalidad y las nuevas imágenes del cuerpo.

Posteriormente se introducirá el desarrollo de la práctica del tatuaje durante el periodo Tokugawa. Analizaré las condiciones y el contexto en el que se desarrolló el tatuaje durante el siglo XVIII, resaltando el papel que tuvieron la literatura popular y las estampas de tipo *ukiyo-e*, para después hacer una breve descripción acerca de los artistas del tatuaje y las personas tatuadas en este periodo.

## 2.1. Consolidación del régimen Tokugawa

El shogunato, o *bakufu* 幕府, Tokugawa fue el último de los tres gobiernos guerreros en Japón<sup>60</sup>; fundado por Tokugawa Ieyasu 徳川 家康 en 1603, el primero de 15 shogunes de la familia Tokugawa. A lo largo de sus cerca de 265 años de duración, este shogunato logró establecer un nuevo orden político. Sustentado en políticas como la división de la sociedad en clases, el control de los *daimyō*<sup>61</sup> y el monopolio del comercio y contacto con el exterior, por medio de una política de aislamiento, conocida como *sakoku* 鎖国.

Pero, independientemente de esas medidas, gran parte del éxito del régimen Tokugawa estaba en el nivel de autonomía que otorgaba a distintos niveles. *Han*,

---

<sup>60</sup> Los tres shogunatos de la historia de Japón son: 鎌倉 Kamakura (1192-1333), 足利 Ashikaga o 室町 Muromachi (1336-1573) y 徳川 Tokugawa (1603-1868).

<sup>61</sup> *daimyō* 大名 son los señores, cabeza de clan, a quienes el shogun les encargaba la administración de un *han* 藩 (dominio). *Han* es la unidad de división territorial equivalente al dominio de un *daimyō*; fue creada por Toyotomi Hideyoshi y permaneció durante el periodo Tokugawa.

aldeas campesinas, barrios, grupos de profesión, todas estas unidades contaban con formas de organización autónomas que respondían a las medidas generales impuestas por el bakufu. El interés central del régimen era que estas unidades respetaran el orden establecido y solo intervenía en casos de disturbios o afrentas a la autoridad. A partir de consolidar la burocracia samurái, el régimen Tokugawa administró las relaciones entre unidades autónomas para mantener un orden. Muchos de los edictos y regulaciones de los primeros 80 años del régimen tenían un fin práctico, consolidar ese régimen administrativo y su autoridad.

Durante los primeros años del periodo Tokugawa no existe una ideología claramente distinguible por parte del *bakufu*<sup>62</sup>. Los motivos para las regulaciones sociales del momento se debían más a un carácter práctico de consolidación de un orden político y social, frente a otros poderes.<sup>63</sup> Las preocupaciones sociales que requieren de un sustento ideológico más claro para el régimen Tokugawa, vendrán a partir del siglo XVIII.<sup>64</sup>

El siglo XVII fue el esplendor económico y político del bakufu. Posteriormente, durante el siglo XVIII podemos notar que su capacidad para mantener su autoridad y regular la economía interior disminuyó, lo que también conlleva una descomposición del orden social que pretendía mantener. Este periodo de dificultades se aprecia en las reformas que lleva a cabo el bakufu a partir

---

<sup>62</sup> No se puede decir que la ideología Tokugawa fuese Neo-confuciana desde un principio, pues esta doctrina aun no tenía un sustento práctico en Japón. El hecho de que Ieyasu invitara a maestros doctos en esta doctrina no significa que fuese un modelo que guiara sus decisiones. Muchos de estos maestros iban saltando de una religión y filosofía a otra, y en algunos casos fueron monjes budistas o sacerdotes *shinto*. También, el hecho de que Ieyasu y sus sucesores utilizaran elementos del Budismo y del sintoísmo para legitimar su poder nos habla de un momento en el que el pragmatismo imperaba al momento de tomar las decisiones, esto se debe a que el régimen estaba aún consolidando su poder. (Ooms, 1985; Fowler, 2010).

<sup>63</sup> Ooms, 1985; Fowler, 2010.

<sup>64</sup> Ooms, 1985; Nakane, 1990.

del siglo XVIII para restaurar su autoridad y su solvencia económica: las reformas Kyōhō (1716-1745), Reformas Kansei (1787-1793), las Reformas Tenpō (1830-1844) y finalmente las Reformas Keiō (1866-1867). Haruo Shirane explica que si bien estas reformas tuvieron poco éxito para mejorar las finanzas del bakufu a largo plazo, *tuvieron un impacto mayor en términos de censura y otras limitaciones a la producción cultural y literaria.*<sup>65</sup>

En parte, lo que provocaba a las autoridades Tokugawa a tomar acciones periódicas, eran las señales de que las personas no se comportaban de acuerdo a su posición social, por lo tanto, la productividad del orden económico “natural” estaba siendo desafiada por una economía dedicada, a lo que consideraban, un consumo indisciplinado, orientado al placer y a la diversión. Casualmente los periodos de desarrollo literario y cultural ocurren entre las Reformas que promovían la frugalidad y la censura a la cultura popular. Estos periodos, o eras, son: Genroku (1688-1704), Hōreki-Tenmei (1751-1789) y Bunka-Bunsei (1804-1829).

Uno de los factores más importantes para el surgimiento de una nueva forma de tatuaje fue precisamente el crecimiento de esa cultura popular urbana a mediados del siglo XVIII, principalmente en las ciudades de Edo y Osaka. Para finales del siglo XVIII, la ciudad de Edo había sobrepasado a Osaka y Kioto en la producción de literatura, consolidándose como el principal centro productor de cultura del territorio. El surgimiento de nuevas prácticas culturales se explica por distintos factores, propios de las condiciones que creó el régimen Tokugawa, así como de factores que ya existían. A continuación se hace un breve repaso de ellos.

---

<sup>65</sup> Haruo Shirane; *Early Modern Japanese... Ibid*; p. 4

### 2.1.1. Factores económicos y sociales

Los periodos de paz y estabilidad política permitieron el desarrollo de nuevas técnicas de producción agraria y el incremento de la población en el siglo XVII. El número de personas necesarias para trabajar las tierras se redujo, haciendo que el tamaño de la unidad agrícola se hiciera bastante uniforme, pasando de familias extendidas a la familia nuclear. Esta mejora en las técnicas de producción también hace posible que los campesinos puedan dedicar parte de su tiempo a la producción de insumos para el nuevo y creciente mercado comercial.

En general, hubo una mayor migración del campo a las ciudades, donde existían nuevas posibilidades de empleo y vida. Fue en las ciudades donde creció el mercado de trabajo, donde los campesinos y artesanos podían vender su trabajo con mayor facilidad o dedicarse a nuevas formas de trabajo como los servicios o el entretenimiento de la población tanto samurái y de la creciente población no samurái.

Las ciudades-castillo del periodo *sengoku* (1467-1603) se convertirían en centros regionales de intercambio tanto comercial como cultural, para el caso de Edo, el sistema *sankinkōtai*<sup>66</sup> aseguraba que los *daimyō* mantuvieran una residencia en la ciudad, lo que también ayudó al crecimiento de la ciudad y a la distribución de las zonas residenciales de la ciudad dependiendo de la clase social y las actividades adecuadas a cada clase. El crecimiento de la ciudad estuvo también influenciado por la actividad comercial que empezó a desarrollarse y crecer durante

---

<sup>66</sup> Sistema de residencia alternada instituido por Tokugawa Iemitsu en 1634 como parte de las regulaciones para controlar a los *daimyō*. Este sistema implica que los *daimyō* tenían que mantener a sus familias en Edo como rehenes del shogun y vivir en Edo la mitad del año, lo que mermaba la capacidad económica de los *daimyō*, al tener que viajar constantemente hacia la capital y por lo tanto sus posibilidades de oponerse al bakufu Tokugawa se veían reducidas.

el periodo Tokugawa, adquiriendo nuevas características, aunque manteniendo la base de la economía en la producción y distribución de arroz.<sup>67</sup> Una parte importante de mantener el arroz como la base de la economía era contener las fuerzas del mercado del dinero y prevenir el empoderamiento de los comerciantes, como sucedió en el siglo XV y XVI en la ciudad de Sakai, pues esto le permitió a la ciudad mantener cierta autonomía y resistencia al creciente poder de los señores feudales de la clase guerrera, situación que el gobierno Tokugawa quería evitar.<sup>68</sup>

En el aspecto de control a los comerciantes, muchas de las prácticas y legislaciones de los primeros años de Tokugawa, no eran porque se considerara a los comerciantes como inferiores, sino porque representan un poder que competía con la hegemonía Tokugawa. Podemos afirmar que el *shinōkōshō*<sup>69</sup> (士農工商) no fue una política instituida por la ideología confuciana que adopta el bakufu Tokugawa. Surge de un proceso que se viene dando desde mediados del siglo XVI, y del cual podemos encontrar rastros en las políticas de Oda Nobunaga por mantener al

---

<sup>67</sup> La riqueza de los *daimyō* se medía por la producción de arroz que producía su tierra (sistema *kokudaka*). El arroz era la base de la economía oficial, a partir de la producción de arroz se calculaban los impuestos, a su vez, las transacciones se realizaban en base al sistema de medidas de arroz con un equivalente en moneda o servicios. Chie Nakane; Ōishi, S. (eds.) *Tokugawa Japan, the social and economic antecedents of modern Japan*, Trans. Conrad Totman, Japón, University of Tokio Press, 1990.

<sup>68</sup> Oda Nobunaga (1534-1582), *daimyō* del periodo *senjoku* que inicia un proceso de unificación del territorio, atacó a los gremios de comerciantes de la ciudad de Sakai imponiendo un control directo sobre la ciudad. Durante el periodo *senjoku*, La ciudad de Sakai se caracterizó por mantener una relativa autonomía al creciente poder de los líderes militares, los *daimyō*. Morris Dixon, "The city of Sakai and urban autonomy"; en George Ellison y Bardwell L. Smith (eds.); *Warlords, artists, and Commoners: Japan in the Sixteenth Century*; Honolulu; University of Hawaii Press; 1981; pp. 23-54.

<sup>69</sup> División de la sociedad en clases: samurái 士, los campesinos 農, los artesanos 工 y por último los comerciantes 商. Fuera de esta división quedan los *hinin* 非人, Lit. No-humano, un término empleado para referirse a aquellas personas o grupos que no tenían un lugar dentro de la clasificación social de Tokugawa. Groemer explica que desde la aparición del término en textos budistas y en su uso oficial durante Tokugawa, ha sido empleado para nombrar una gran variedad de grupos, que van desde enfermos, criminales, prostitutas, vagabundos, ascetas o artistas callejeros. Gerald Goremer; *The Creation of the Edo outcast order*; Journal of Japanese Studies, Vol.27. No.2 (verano, 2001), pp. 263-293.

campesinado en la tierra y controlar a las organizaciones de comerciantes que no aceptaron la hegemonía de la clase guerrera.

Afirmar que el control de la clase comerciante es una respuesta ideológica que surge del orden social establecido el *shinōkōshō*, llevaría a pensar que en los primeros años del régimen Tokugawa existía una directriz ideológica clara y articulada, pero no fue el caso, por lo menos para los primeros 80 años del shogunato Tokugawa<sup>70</sup>. Las restricciones a la clase comerciante y el colocarlos como la clase más baja dentro su categoría social de los grupos productivos, respondía a fines prácticos: 1) beneficiarse de las transacciones comerciales por medio de imponer impuestos 2) consolidar la autoridad del *bakufu* sobre la producción del arroz y la tierra, la cual era la base del sistema económico del momento.

El periodo Tokugawa se caracterizó por un vínculo entre la producción agrícola y el comercio.<sup>71</sup> Esto es más claro en la producción agrícola de arroz y su relación con el dinero: el cambio del arroz por dinero en Osaka y Edo hizo que la relación entre ambos campos económicos fuera mayor. La creencia general es que los problemas en un ámbito afectarían al otro, las hambrunas de arroz y las malas cosechas tendrían repercusiones en las transacciones comerciales, así como la especulación tendría un efecto en la aclaración del arroz y la creación de hambrunas dado el alto precio del arroz en el mercado, base de la alimentación del periodo. Pero Crawcour y Yamamura advierten, que el *bakufu* no fue una simple

---

<sup>70</sup> Para una discusión más elaborada sobre el tema ver: Herman Ooms; *Tokugawa Ideology*, Estados Unidos; Princeton University Press, 1985.

<sup>71</sup> La clase samurái recibía un estipendio en arroz, el cual debía ser cambiado por monedas, para poder comprar bienes.

víctima de las fuerzas de la economía.<sup>72</sup> Por el contrario, el *bakufu* poseía medios para ejercer controles sobre la economía y en parte se benefició de la nueva economía urbana.

Algunas formas de controlar la actividad comercial eran: limitar el calado de las embarcaciones, cerrar y controlar rutas comerciales, administrar directamente las principales ciudades y puertos comerciales<sup>73</sup>, así como un control de las zonas comerciales dentro de las ciudades. Uno de los principales mecanismos de control comercial que tenía el *bakufu*, era el control de las minas y acuñación de monedas, lo que le permitía intervenir en el sistema de emisión de créditos. Por medio de la estandarización de la denominación de las monedas que circulaban en los dominios, el *bakufu* no solo ejercía control sobre los *daimyō*, también podía influir sobre las transacciones comerciales.<sup>74</sup> Por supuesto, lo anterior le permitía no depender en el uso de la fuerza o amenazas de ejercer su autoridad, aunque tenía la facultad para hacerlo. Por ejemplo durante las reformas *Kyōhō* y *Tempō*, disolvió algunos gremios de comerciantes y obligó a los prestamistas a perdonar las deudas de muchos samuráis.

---

<sup>72</sup> E. S. Crawcour y Kozo Yamamura, “The Tokugawa Monetary System: 1787-1868”; en Michael Smitka (edi.); *The Japanese Economy in the Tokugawa Era, 1600-1868*; Nueva York y Londres; Garland Publishing Inc.; 1998; p. 12.

<sup>73</sup> El arroz recolectado en impuestos y otros productos de las transacciones comerciales era llevado a Osaka, donde se cambiaba por mercancías o dinero. A principios del siglo XVII los pequeños comerciantes se encargaban de solventar los gastos de adquisición, transporte y almacén de los productos. Con el tiempo, poderosas familias comerciantes surgirán y establecerán tiendas mayoristas que empezaran a monopolizar actividades comerciales. Fue a finales del siglo XVII, principios del XVIII la actividad comercial aumentó rápidamente. La actividad comercial se reguló por medio del control de las rutas de distribución internas y el número de puertos donde se realizaban intercambios de productos para su posterior distribución. También se limitó el número de casas de cambio de arroz por moneda. Satoru Nakamura, *The development of Rural Industry, in Tokugawa Japan, the social and economic antecedents of modern Japan*, Nakane, Chie; Ōishi, S. (eds.), Trans. Conrad Totman, Japan, University of Tokio Press, 1990, p. 84.

<sup>74</sup> Durante el periodo *sengoku*, y todavía antes de Tokugawa, existían distintas monedas, inclusive dentro de un mismo dominio.

Pero, a pesar de los esfuerzos del *bakufu* por mantener un orden social y económico, el movimiento de los samurái a las ciudades creó la necesidad de ofrecer una variedad de servicios y productos, a la cual la actividad comercial respondió fuera de los límites ideológicos del *bakufu*. El desarrollo de proyectos de urbanización llevó al crecimiento de las ciudades por la necesidad de mano de obra, trayendo consigo el movimiento de otros grupos no samurái a la ciudad, que también generaron dinámicas propias dentro del espacio urbano. Es en estos momentos, cuando nuevos productos culturales empiezan a aparecer y llaman la atención del *bakufu*.

El desarrollo de una cultura popular urbana empieza a consolidarse a inicios del siglo XVIII, con el uso extendido del dinero para las transacciones económicas a partir de la Era *Genroku* (1688-1703). Como podemos apreciar en el siguiente verso de la época, el dinero era considerado parte importante de la vida:

遣っても溜めても金は面白い<sup>75</sup>

*Tsukatte mo, tamete mo kane wa omoshiroi*

Lo uses,

O lo guardes,

El dinero es interesante.

Es durante el siglo XVIII que el régimen Tokugawa se preocupó por contener los despliegues de la creciente riqueza y posible poder de la clase comerciante, porque representaba una contradicción visible al orden<sup>76</sup> y a la

---

<sup>75</sup> Con traducción al inglés en R. H. Blyth; *Japanese life and character in senryū*; Tokio; The Hokuseido Press; 1960. p 34.

<sup>76</sup> La primera de estas respuestas fue implementada por el 8° *shogun*, Tokugawa Yoshimune (1716-1745). Él emprendió una serie de medidas conocidas como las reformas *Kyōhō* (1721-1728), para poder resolver la crisis financiera del shogunato y de la clase samurái. Las reformas implicaban reacuñar monedas y estandarizar el tipo de cambio, promover la frugalidad; rescatar financieramente a la clase samurái endeudada con los comerciantes, por medio de eliminar las deudas de los samurái con sus acreedores (muchas de las cuales eran por gastar en lujos y

autoridad del gobierno guerrero; por lo tanto las respuestas ideológicas empiezan a adquirir importancia en este momento, respuestas que implicaban la censura a manifestaciones populares visuales y literarias.

Pero aquí surge una pregunta, si el *bakufu* poseía medios para ejercer un mayor control sobre la economía comercial, ¿por qué no lo hizo? Una posible respuesta es la falta de una estructura administrativa y burocrática para hacerlo, así como una visión conservadora de la economía. Crawcour y Yamamura explican que los problemas económicos y financieros del *bakufu* empiezan con la monetización de la economía rural, la cual empieza a ser un problema a partir de 1830<sup>77</sup>; se entiende que la monetización de las clases urbanas sólo representaba un problema ideológico.

Con el crecimiento del comercio creció el uso del dinero, al punto que empezó a crear contradicciones sociales y financieras. El dinero ejercía un efecto corrosivo sobre los mecanismos de jerarquía, promoviendo el flujo dinámico y las interacciones desinhibidas de bienes, ideas conocimiento, costumbres y personas a lo largo del territorio, principalmente en los barrios populares de la ciudad de Edo.<sup>78</sup>

---

entretenimientos populares) y negar por un tiempo el acceso a la justicia a los prestamistas. También se otorgó beneficios a los comerciantes, mientras el *bakufu* obtuviese una ganancia, se redujo el tiempo de la residencia alternada, para reducir los gastos de los daimyō. Al igual que las reformas Kyōhō, el resto de las reformas que se dan durante el siglo XVIII y XIX implican políticas de limitar las manifestaciones de lujo y excesos, así como promover la frugalidad.

<sup>77</sup> E. S. Crawcour y Kozo Yamamura, "The Tokugawa Monetary System... *op. cit.*, p. 23.

<sup>78</sup> Hirano Katsuya, *the Politics of Dialogical Imagination: Power and Popular Culture in Early Modern Japan*, Chicago y Londres, University of Chicago Press, 2014, p. 71.

## 2.2. La Cultura Popular Urbana

A finales del XVIII y ya en el XIX, la ciudad de Edo era el centro comercial, político y cultural de Japón. Las rutas comerciales provenientes de todas las provincias llegaban a la ciudad del shogun, con la llegada de nuevos productos y personas surgía una conciencia del habitante de la ciudad. Los *chōnin* fueron un conglomerado humano que vivía en las ciudades y que dependían principalmente de la economía del dinero y las transacciones mercantiles. Incluye artesanos, comerciantes, ex-campesinos, ex-samuráis, personas que ofrecen servicios y grupos considerados *hinin*<sup>79</sup> que van a participar de esta vida. En este momento los barrios populares de la ciudad se llenaron de cuenta cuentos, músicos callejeros, malabaristas, bailarines, titiriteros, vendedores ambulantes de comida, barberos, adivinos y chamanes.

El ordenamiento del territorio hecho por el bakufu en la ciudad, mostraba las directrices morales del poder, al centro el palacio del shogun, protegido por una serie de canales que atravesaban la ciudad, las viviendas de las clases samurái se encontraban separadas de las zonas comerciales, de los barrios de artesanos y de los barrios de placer. Pero el efecto de la doble economía no sólo era en el ámbito de lo económico, se puede decir que la economía del dinero estaba alterando las estructuras fundamentales y el sistema de valores de la sociedad Tokugawa. La disolución de los límites socioeconómicos y las distinciones de estatus estaban transformando a las ciudades castillo en centros urbanos dinámicos, donde la

---

<sup>79</sup> Los *hinin* estaban organizados en la ciudad de Edo por grupos de profesión y tenían un líder que respondía a las autoridades Tokugawa. Estos líderes controlaban a los *hinin* de una parte de la ciudad y tenían poder económico e influencia dentro de la ciudad, pues administraban labores como los servicios de limpia de la ciudad, los rastros, el curtido, los espacios para espectáculos callejeros y la renta de habitaciones para los de su clase. Gerald Groemer, *The creation of the Edo outcast order*; Journal of Japanese Studies, vol. 27. No.2 (Verano, 2001), pp. 263-293.

heterogeneidad imperaba. Esto era más observable en los barrios populares de Edo: Asakusa y Ryōgoku. Se sabe que la consorte del onceavo shogun, Tokugawa Ienari, organizaba viajes al barrio de Asakusa para disfrutar de los espectáculos, e inclusive el mismo shogun visitó este barrio. También, se dice que Matsudaira Sadanobu, ideólogo de las reformas Kansei de 1790 -que promovían la frugalidad y el aumento al control del comercio y la cultura popular- a su renuncia acompañó a su hijo al Sensōji en el barrio popular de Asakusa y disfrutó de los espectáculos callejeros que había en los barrios alrededor del templo<sup>80</sup>. Esto nos muestra la importancia que adquirieron los espacios urbanos populares y la cultura que en ellos se desarrollaba, a pesar de que eran considerados “espacios malignos”, *akubasho* 悪場所.

La cultura popular estaba ligada a los barrios populares de las grandes ciudades, donde la actividad comercial y el entretenimiento servían como espacios productores de nuevas prácticas culturales. La literatura, las estampas de *ukiyo-e*, las obras de *kabuki*<sup>81</sup> y *bunraku* que aparecen a finales del siglo XVIII refieren a

---

<sup>80</sup> Katsuya Hirano, *Politics and Poetics of the Body in Early Modern Japan*, Modern Intellectual History, Vol.8, no.3, Noviembre 2011, p. 515

<sup>81</sup> El teatro Kabuki aparece entre 1600 y 1603, como una nueva forma de representación teatral en la ciudad de Kyoto. Se atribuye su creación a Okuni una mujer de Izumo y se considera una actividad secundaria a la prostitución, como forma de atraer clientes. (Shively, 1955; Gunji, 1990; Brandon y Leiter, 2004) Como forma de representación proviene de la tradición de danza *fūryū* que adaptó el *nembutsu odori*, un canto a *Amida* al que los monjes adoptaron baile. Este tipo de baile y canto dedicado a *Amida* se convirtió en una forma de entretenimiento popular con vestidos, bailes y accesorios elaborados. También retoma algunos elementos del teatro *nō* como la representación de fantasmas. Pero, las danzas y representaciones de esta nueva forma de teatro fueron consideradas escandalosas, diferentes a las representaciones del teatro *nō* que eran estilizadas y representadas por hombres. A esta nueva forma de teatro se le dio el nombre de 歌舞伎(*kabuki*) escrito con los caracteres de canto, danza y prostituta, reflejando que era considerado algo desviado y pervertido, asociado al comercio sexual (Brandon y Leiter, 2004; p.1). Con esta nueva forma de representación y baile también vendrían otras novedades como el *shamisen* (instrumento musical de tres cuerdas), el *sarawaka* (forma de representación cómica), los soliloquios cómicos, la pantomima y las mujeres interpretando hombres (Ortolani, 1995: p. 175) Todo ello ayudando al éxito del kabuki como forma de representación de las clases populares.

estos espacios, los distritos de teatros, los distritos comerciales y los barrios de placer<sup>82</sup>.

Estos espacios se convirtieron en puntos de reunión para personas de todas las clases y en ellos se desarrolló una cultura que dependía en gran parte del dinero, como medio sin el cual no se podía tener acceso al entretenimiento o al placer. Durante el periodo Tokugawa, los barrios de teatros y de prostitutas eran espacios de liberación, espacios liminales, donde los límites impuestos por las normas del orden Tokugawa existían pero quedaban suspendidas por la naturaleza de las actividades que allí se desarrollaban.<sup>83</sup> Parte de esa visión del barrio de placer como espacio donde las reglas sociales se transgredían, se aprecia en el incremento de la popularidad en 1655-60 de obras que representaban historias que ocurrían en el barrio de placer de *Shimabara* en Kioto. Muchas de estas historias representaban relaciones entre samuráis y prostitutas o historias de crímenes pasionales que ocurrían en el barrio de placer. La popularidad de estas obras ponía de manifiesto la realidad de los barrios de placer y las contradicciones de la división de clases que trataba de legitimar el *bakufu*.

A pesar de la condena que recibía esta nueva cultura popular urbana, la clase samurái disfrutaba y se endeudaba con los placeres de los comunes, haciendo de estos espacios un ambiente que permitía la interacción entre lo alto y lo bajo de la sociedad; Harootunian le llama el surgimiento de una economía “libidinal”, o una

---

<sup>82</sup> Los principales barrios de placer eran: *Yoshiwara* en Tokio, *Shimabara* en Kioto y *Shinmachi* en Osaka.

<sup>83</sup> Donald Fowler, *Seventeenth Century Kabuki: Rational of Control*; 広島工業大学紀要. 研究編, Núm. 44, 2010-02.

economía orientada al placer<sup>84</sup>, la cual contaba con un ambiente que atraía gente de todas las clases y ponía en marcha una economía comercial diversificada. Un ambiente que las clases samurái también disfrutaban, ya sea de las diversiones populares o de los barrios de placer.

Diversiones populares que iban desde adivinos y malabaristas, hasta el espectáculo de flatulencias de los *heppiri otoko* 屁放男 (hombre libera gases). Estos últimos fueron tema de dos escritos satíricos del farmacólogo, pintor, inventor y estudioso de *Rangaku*<sup>85</sup>, Hiraga Gennai 平賀 源内 (1728-1779); en 1774 *Hōhiron* 放屁論 (Discurso sobre el pedorreo) y en 1777 *Hōhiron kōhen* 放屁論 後編 (Discurso sobre el pedorreo, la conclusión).<sup>86</sup>

La cultura popular no pasó por alto la actitud de condena ideológica y vida inmoral que llevaban las clases altas. En el texto de William Farge sobre el arte de la disidencia en el periodo Edo, se analiza al escritor y narrador de cuentos Baba Bunkō 馬場文耕 (1718-1759), quien fue especialmente crítico con este tipo de actitudes, las cuales satirizó ampliamente en su obra y no dudó en narrar los andares de monjes, sabios confucianos y *daimyō* que disfrutaban de los placeres mundanos. Mencionar en una obra por nombre al shogun Tokugawa Ieshige 徳川

---

<sup>84</sup> Harry Harootunian; “Cultural politics in Tokugawa Japan”; en H. Harootunian y S. E. Thompson; *Undercurrents in the Floating world: Censorship and Japanese Prints*; Nueva York; The Asia Society Galleries; 1991; pág.23

<sup>85</sup> *Rangaku* 蘭学 estudios holandeses.

<sup>86</sup> Katsuya Hirano hace un análisis de ambos *Hōhiron* en: Katsuya Hirano, *Politics and Poetics...Ibid*, pp. 518-523.

家重 (1712-1761), burlarse de él y hacerlo ver ignorante comparado con el acaudalado dueño de un burdel, le costaría la vida en 1759.<sup>87</sup>

Así como surgieron imágenes populares de los samuráis y otros sectores favorecidos de la sociedad, sobre todo de sus acercamientos al mundo de las clases bajas y el estado de endeudamiento en que vivían muchos de ellos, también surgieron imágenes e identidades propias dentro de las clases bajas. La diversidad cultural de Edo a partir de su crecimiento generó un nuevo modo de existencia y sirvió como condición social para nuevas prácticas de significación, dónde nuevas manifestaciones culturales surgieron y sirvieron de medio para expresar las contradicciones socioeconómicas que existían. Las condiciones de las distintas clases, así como sus restricciones, se reflejaron en la búsqueda de los lujos y los estándares de vida, refinamiento, elegancia y en el desarrollo de un sentido de la moda, manifiesto en términos estéticos como *sui* 粹, *ukiyo-fū* 浮世風 y *tsū* 通<sup>88</sup>. Estos valores estéticos de las clases populares se relacionan de manera directa con la búsqueda de expresiones lingüísticas populares de la vida de los *chōnin*.

Y al igual que los samurái, las clases populares crearon sus propias historias y modelos de comportamiento. Los *otokodate* 男伊達,<sup>89</sup> hombres valientes y galantes, representados como los héroes de las clases populares. Por lo general hombres jóvenes de las clases bajas que tenían una actitud galante y valiente que

---

<sup>87</sup> William J. Farge; *The Politics of Culture and the Art of Dissent in Early Modern Japan*; Social Justice, Vol.33, no. 2 (104), Art, Power, and Social Change; 2006; pp. 63-76.

<sup>88</sup> *tsū* 通 es ser sofisticado en aspectos relacionados con saberse desenvolver en los barrios de placer. Es uno de los ideales del ciudadano, que tiene dinero, para ser habitual en los barrios de placer y convertirse en un dandi. *tsū*, es un producto de la rápida comercialización y mercantilización de la vida social entre los *chōnin*. Katsuya Hirano; *the Politics of Dialogical Imagination... Ibid.*

<sup>89</sup> Palabra formada por los caracteres de: hombre -*otoko* 男, (por su función fonética) *da* 伊 realizar, alcanzar- *te* 達. La palabra es un distintivo de género, una palabra que describe un ideal popular de la masculinidad.

defendían a los artesanos, comerciantes y comunes de las injusticias por parte de los samuráis. Este tipo de personajes apareció en la literatura, obras de kabuki y en los *ukiyo-e*, pero también tuvieron sus referentes no literarios en los *yakko* 奴, grupos descritos como bandidos que se distinguían por su apariencia escandalosa y violenta, pero que por medio de sus acciones se enfrentan a los valores y acciones de la clase samurái.<sup>90</sup> Aunque es un término que se emplea para designar otro tipo de grupos o asociaciones de *chōnin*, como los bomberos o los grupos juveniles, que constituían pandillas o grupos de edad y profesión.

Ya existían ejemplos de este tipo de identidad de las clases populares, con actitudes consideradas escandalosas y desviadas. Durante el siglo XVII los *kabukimono* – inspirados en la moda de las obras de kabuki- eran considerados excéntricos, principalmente *rōnin* y *hinin* que llegaron a conformar pandillas en los centros urbanos de Edo, Osaka y Kyoto. Sus líderes tenían nombres elaborados y una forma de vestir extravagante para la época, patillas inusualmente largas, espadas largas y una actitud despreocupada y escandalosa; disfrutaban los placeres que ofrecía la vida urbana y no les importaba meterse en problemas con la autoridad.<sup>91</sup> Otro término que se utiliza a finales del XVIII y durante el XIX, para describir nuevas identidades urbanas es el de *edokko* 江戸っ子 (niños de Edo) una segunda o tercera generación de personas nacidas en Edo. Este término se emplea para referir a un grupo que tenía una conciencia de pertenencia con la ciudad de Edo y a la cultura popular de esa ciudad, pero también manifestaba una conciencia

---

<sup>90</sup> Katsuya Hirano, *Politics and Poetics... Ibid*, p. 526-527.

<sup>91</sup> Katsuya Hirano; *the Politics of Dialogical Imagination... Ibid*, p. 130.

de clase que los diferenciaba y ponía en antagonismo con la clase samurái y los habitantes de otras ciudades o personas recién llegadas a Edo.<sup>92</sup>

Se debe aclarar que el *chōnin*, común no era una persona de hábitos tan escandalosos<sup>93</sup>, pero entre los *chōnin* lo que se conoció como el ideal de *ukiyo* se vuelve importante: la búsqueda de la diversión y el placer como parte importante de la vida. Una actitud de disfrutar en el día a día, sin preocuparse del mañana, en vez de llevar una vida frugal y cuidar el deber que se tiene por pertenecer a una clase social. Este ideal formaba parte de la cultura *chōnin*, contrapuesta al orden moral del *bakufu* Tokugawa y se manifestaba en la cultura popular de la época. Este es el contexto social dónde surge el tatuaje decorativo, una práctica de las clases populares urbanas de principios del XIX.

### **2.3. Literatura, *ukiyo-e* y Tatuaje.**

Un factor que influyó de manera importante en el desarrollo de nuevas prácticas de cultura popular, fue la rápida expansión de la educación durante el siglo XVIII. La extensión del acceso a la educación permitió que surgiera una clase popular alfabetizada, con un bagaje de conocimientos comunes. La alfabetización les permitiría crear y consumir obras propias donde la visión de vida del común se viese reflejada. También, el incremento en el grado de alfabetización y acceso a la literatura trajo un aumento en el consumo de literatura popular y estampas; el desarrollo de métodos más baratos de impresión de estampas y el crecimiento en número de las casas editoriales y de impresión ayudó a satisfacer la demanda.

---

<sup>92</sup> Distintos autores hablan acerca del tema: VanGulik: 1982, Nakane: 1990, McClain: 1994, Katsuya: 2014.

<sup>93</sup>VanGulik, *Irezumi... Ibid*, p. 55

Los *ukiyo-e* fueron parte importante de estos nuevos productos de consumo de las clases populares urbanas; respondiendo a la demanda de un tipo de producción visual, relacionada con las producciones literarias. Las estampas eran producidas por las casas editoriales, en un primer momento servirán para ilustrar libros, aunque posteriormente se produjeron estampas independientes. Para el caso del tatuaje la literatura popular y la estampa fueron factores importantes que explican muchas de las características que adquiere la práctica del tatuaje, tanto en su técnica, como en las imágenes que son tatuadas.

El siglo XVIII estuvo marcado por la mutua influencia entre la cultura popular urbana y la cultura de la clase samurái. Shirane explica que esta mezcla está presente en la literatura que se produjo entre la época Genroku y la época Bunka-Bunsei. *“Esta literatura no está marcada por el tipo de realismo presente en otros periodos, sino por un profundo interés en otro mundos; por una compleja fusión entre la cultura china y japonesa, y por una mezcla entre cultura popular y de la élite.”*<sup>94</sup> Temas que exploran la relación entre los valores de la clase samurái y la vida en los barrios populares, sobre todo historias que muestran la contradicción entre mantener esos valores y disfrutar de los placeres.

La literatura popular consistía de nuevos géneros, generalmente escritos en un lenguaje común, con amplio uso de *kana*. A mediados del XVIII los *ukiyo-zōshi* (libros del mundo flotante), que circularon principalmente en Kioto y Osaka, darían paso a la aparición de los *gesaku*. Un género literario popular que ya no busca el refinamiento en su forma, sino que es juguetón y en tono de burla;

---

<sup>94</sup> *“(...) this literature is not marked by the kind of realism found in other periods, but by a deep interest in other worlds, by a complex fusion of Chinese and Japanese cultures, and by a mixture of elite and popular cultures.”* Haruo Shirane; *Early Modern... Ibid*; p. 18

buscaba el agrado de un público amplio y era un producto cultural para las masas urbanas, ávidas de entretenimiento, principalmente de la ciudad de Edo.<sup>95</sup> Distintos tipos de *gesaku* aparecieron: En la segunda mitad del siglo XVIII, los *sharebon* 洒落本 (que hablaban principalmente de los barrios de placer), *ninjōbon* (libro de sentimiento, historias de amor de la gente común) *kusa-zōshi* (libros con texto e ilustraciones, particularmente sátiras, *kibyōshi*<sup>96</sup>); posteriormente, los *yomihon* 読本<sup>97</sup> (libros para leer), y *kokkeibon* (libros de humor).<sup>98</sup> Todos ellos tenían en común su relación con la cultura popular urbana, ya sea en los temas o, en que eran productos de consumo de las clases urbanas.

Shirane explica que, como resultado de las reformas Kansei (1790) se prohibieron los *sharebon* y los *kibyōshi*. Esto da paso a un nuevo tipo de producción, los *yomihon*. Este tipo de literatura, busca nuevos temas en la literatura china, para poder escapar a la censura. Este nuevo tipo de literatura tiene un impacto importante en la práctica del tatuaje. Distintos autores reconocen que la novela china *Shui-hu Chuan* fue especialmente influyente en la práctica del tatuaje decorativo de principios del XIX<sup>99</sup>. La historia narra las aventuras de un grupo de 108 héroes forajidos que al principio se oponen al gobierno corrupto de un oficial de la Dinastía Song, al derrotarlo a él y al ejército de la dinastía, se les concede un perdón y se les reconoce como hombres valerosos. Por sus actos heroicos son enviados a combatir a los enemigos de la dinastía Song.

---

<sup>95</sup> Keene, 1976; Shirane, 2008.

<sup>96</sup> Tipo de sátira que podía ir acompañado de ilustraciones.

<sup>97</sup> Se caracterizó por dar énfasis en el texto escrito, pero en algunos casos, llegó a contar con algunas ilustraciones. Los cuentos se caracterizaban por temas históricos o legendarios, en la vida y obras de guerreros (chinos y japoneses) y contenían una enseñanza moral.

<sup>98</sup> Haruo Shirane; *Early Modern... Ibid.*; p. 198.

<sup>99</sup> VanGulik, 1982; McCallum, 1988; Kitamura, 2003; Pons 2000

Posiblemente la novela llegó a Japón a principios del siglo XVIII, con el nombre de Suikoden. A partir de su llegada empiezan a surgir distintas traducciones. En 1773, el famoso autor de *kibyōshi*, Takebe Ayatari (1718-1773) publicó en 10 volúmenes el *Honchō Suikoden*, el *Suikoden* nativo, adaptando la historia a personajes y lugares de Japón; con esto iniciando una tradición de adaptaciones de la historia.<sup>100</sup> Entre 1799 y 1801, Santō Kyōden escribe *Chūshingura suikoden*, combinando las historias del *Suikoden* y el drama para teatro de títeres, *Chūshingura*.<sup>101</sup>

Pero la popularidad del *Shui-hu Chuan* fue mayor cuando en 1803 el prolífico autor de *yomihon* Kyokutei Bakin (1767-1848) tradujo al japonés la obra con el nombre de *Shinpen Suiko Gaden* (Nueva edición ilustrada del Suikoden), que contaba con ilustraciones de Katsushika Hokusai (1760-1849). Cuatro de los héroes de la obra original china tenían tatuajes y se les representó como tal en las imágenes de Hokusai.

---

<sup>100</sup> Willem R. VanGulik, *Irezumi...Ibid*, p.45.

<sup>101</sup> Haruo Shirane; *Early Modern... Ibid*. p. 486.



Ilustración 3. Katsushika Hokusai, Kyumonryu personaje del Suikoden, como aparece en el yomihon Shinpen suiko gaden, c. 1805.

Otras versiones del *Suikoden* con ilustraciones hechas por alumnos de Hokusai, aparecieron en años subsecuentes. Hokkei (1780-1850) produjo las ilustraciones para el *suikogaden*, el *suikoden* ilustrado. Yashima Gakutei (1786-1868) ilustró el *Kyōka suikoden*, el verso cómico del *Suikoden*, en 1822. Yanagawa Shigenobu (1784-1832) diseñó las ilustraciones del *Ehon Suikoden*, “El *Suikoden* Ilustrado”.<sup>102</sup> Pero, tal vez la versión más famosa del *Suikoden*, fue la serie de estampas producida por Utagawa Kuniyoshi 歌川国芳 (1798-1861).

<sup>102</sup> Willem R. VanGulik, *Ibid*, p.49.

Kuniyoshi ya trabajaba ilustraciones del tipo *musha-e*<sup>103</sup>, dentro de este estilo, en 1827 produjo una serie completa con los 108 héroes del *suikoden*, publicada por Kaga-ya Kichibei; completada en 1830. La serie se tituló *Tsūzoku Suikoden gōketsu hyakuhachi-nin no hitori*, 通俗水滸傳濠傑百八人一個 (Los 108 héroes populares del *Suikoden*). Aparentemente, siguiendo su propio gusto y fascinación por los tatuajes, Kuniyoshi representó a más héroes con cuerpos tatuados (20 personajes).<sup>104</sup> Las dramáticas aventuras y actos heroicos relatados en la leyenda del *suikoden* de Kuniyoshi se expresan con la menor cantidad de texto y con la mayor cantidad de información ilustrada. Como dice VanGulik, Kuniyoshi introdujo una nueva dimensión en el diseño y la conceptualización de las estampas, al mismo tiempo expresando su predilección por el tatuaje al representarlo ampliamente en esta serie.<sup>105</sup>

---

<sup>103</sup> estampas con temas de guerreros y héroes

<sup>104</sup> Willem R. VanGulik, *Ibid*, p.50

<sup>105</sup> Willem R. VanGulik, *Ibid*, p.52



Ilustración 4. Utagawa Kuniyoshi. Kumonryū Shishin, c.1827.

La propia obra de Kuniyoshi nos muestra que este tipo de práctica ya existía con las características con las que él representó a sus héroes del *suikoden*. En un tríptico titulado *Ōyama sekison roben-taki no zu*, publicada por Azuma-ya Daisuke y datada aproximadamente entre 1818-1819, podemos apreciar la representación de peregrinos que están bañándose en las aguas de una cascada, por lo menos cinco de los bañistas presentan tatuajes en brazos y espaldas, de un estilo similar al que posteriormente presentan los héroes del Suikoden

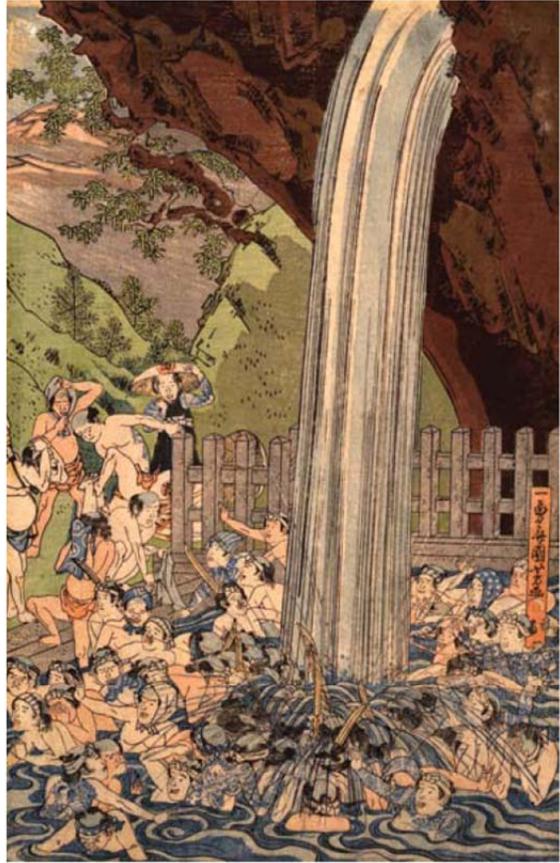
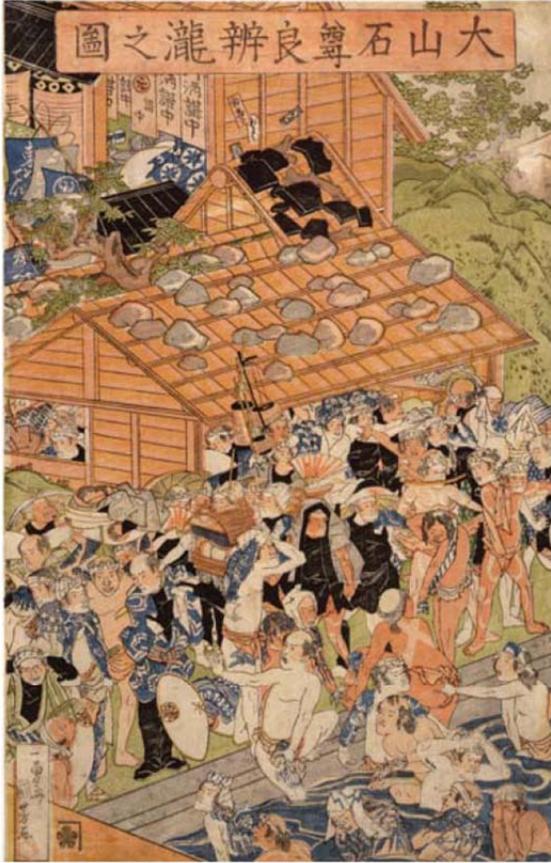


Ilustración 5. Detalles del tríptico Ōyama sekison roben-taki no zu.

El siguiente edicto de 1811, citado por Van Gulik, también muestra que el uso del tatuaje decorativo era anterior a las imágenes del *suikoden* de Kuniyoshi. También podemos tener una idea de cómo era percibida la práctica por parte de las autoridades de Edo.

*“Recientemente individuos despreocupados han propagado el tatuaje. Ellos tatúan cualquier clase de dibujos o personajes en todo su cuerpo; aplican los tatuajes en tinta negra o de colores. Por lo tanto debemos de aclarar que esta costumbre y particularmente la forma en la que el cuerpo sin marca es mancillado, ciertamente debe ser considerada un escándalo. Sin embargo, los jóvenes lo consideran de moda y no les importan las burlas y las risas de todos a su espalda. Recientemente, cierto número de personas han sido vistas con tatuajes y una vez que empiezan en esta práctica deplorable, se extenderá a las manos y pies eventualmente cubriendo todo el cuerpo. Además, aunque las personas que ya están tatuadas son de la opinión que otros podrían aprobarlo, después de grandes consideraciones, se ha tomado la decisión de censurar este comportamiento, altamente inapropiado, de que la gente se tatué sin ninguna aversión. Por lo tanto, a partir de este momento queda prohibido ¡Pasen esta orden!”<sup>106</sup>*

El edicto anterior nos da una idea de que el tatuaje se veía como una práctica deplorable, por mancillar el cuerpo de las personas según los valores confucianos imperantes en la sociedad y por ser un uso del cuerpo escandaloso. Una subcultura que ponía por encima de la frugalidad y el deber; la moda, la búsqueda de la diversión y el placer, por medio del dinero. A ojos de los censores Tokugawa, este tipo de comportamientos podía seguir extendiéndose si no era controlado.

---

<sup>106</sup>Citado en Willem R. VanGulik, *Irezumi...Ibid*, pp. 83-84

También refiere que su uso era por parte de grupos de jóvenes, con valores tan opuestos a los promovidos por el orden moral y una visión distinta del cuerpo, lo que les permite tatuarse para reconocerse como parte de un grupo.

Es un hecho que la popularidad del *suikoden* y el desarrollo del tatuaje de tipo figurativo<sup>107</sup> permitieron que para principios del siglo XIX se diera un mayor desarrollo del tatuaje de tipo Difuso-integrado<sup>108</sup> como lo llama VanGulik. El impacto del Suikoden de Kuniyoshi en el desarrollo del tatuaje se puede ver en que los sujetos y temas de las estampas fueron pasados sin alteraciones a los motivos tatuados en la espalda, hombros, brazos y pecho<sup>109</sup>; más que en atribuirle la aparición y creación de este tipo de tatuaje a Kuniyoshi. Aunque a partir de las representaciones de Kuniyoshi, podemos notar un incremento en la aparición de “*héroes tatuados*” esto tiene que ver con el hecho de que se asocie al cuerpo tatuado con una identidad o identidades particulares. Las cuales utilizan los tatuajes, con diseño similares a los héroes del Suikoden de Kuniyoshi, como parte de un estilo subcultural.

También, debemos aclarar que la popularidad de personajes tatuados no implica un uso extendido del tatuaje. Como producto de consumo, no encontraremos referencias a un uso extendido del tatuaje decorativo por parte de la población urbana. Pero sí existen referencias al uso del tatuaje de tipo difuso-integrado en determinados grupos urbanos, o profesiones. A continuación se describirá la práctica y a la población que se constituyó como productores y consumidores de esta práctica.

---

<sup>107</sup> representación de una sola imagen o texto. Por ejemplo, los *irebokuro*, ver capítulo 1.

<sup>108</sup> Distintas imágenes que integran un tatuaje cuya extensión puede llegar a cubrir toda la piel que no es visible con ropa.

<sup>109</sup> Willem R. VanGulik, *Irezumi...Ibid.* p.52.

## 2.4. Tatuadores y clientes

Para finales del siglo XVIII, la técnica del tatuaje ya era conocida, el tatuaje como forma de castigo existió durante el periodo Tokugawa. Pero los tipos de tatuajes que se desarrollaron a finales del siglo XVIII eran diferentes, ya que fueron productos culturales de las clases populares y no medios punitivos. A partir de este periodo, no podemos reducir el tatuaje a una práctica de grupos criminales.

Las características del tatuaje decorativo, también señalan un desarrollo en la técnica para insertar la tinta en la piel y poder lograr diseños más elaborados, las cuales están relacionadas con el *ukiyo-e*. Esta relación entre el tatuaje y el *ukiyo-e* no sólo es a nivel visual. Los instrumentos para tatuar y las tintas que se usaron provienen de los grabadores y artistas del *ukiyo-e*.

Para finales del XVIII y principios del XIX, la técnica y los instrumentos se desarrollaron para poder realizar diseños más elaborados. Para realizar un tatuaje decorativo primero se dibujaban, con un pincel y tinta, solamente las líneas del diseño en la piel, para posteriormente tatuar las líneas. Para esto, se empleaba un palo de bambú de aproximadamente 20 centímetros, al cual se le atan agujas afiladas en la punta. Las agujas se mojan en tinta y posteriormente se insertan en la piel, para introducir la tinta. Dependiendo del diseño a realizar, el grosor de las líneas y el área a cubrir, el número de agujas cambia. Para realizar una línea delgada se emplean de 2 o 3 agujas, para realizar sobras y rellenos, se emplean de 20 a 30 agujas.<sup>110</sup> Aproximadamente, tatuar un área de 20cm<sup>2</sup> llevaba cerca de 3 horas para marcar las líneas y otras 3 horas para el relleno, con tres días de

---

<sup>110</sup> Esta técnica aún existe en Japón, aunque en desuso por la introducción de las máquinas para tatuar a mediados de la década de los 60's del siglo XX. Van Gulik, *Irezumi... Ibid*, p.94

diferencia entre cada procedimiento.<sup>111</sup> Pero al igual que en la actualidad, el tiempo de tatuado depende del tamaño y detalle del diseño, así como de la habilidad del tatuador. Acerca de los tatuadores, VanGulik escribe retomando los trabajos de dos investigadores japoneses, Morita y Tamabayashi:

*Activos durante los periodos Tempō-Ansei (1830-1860), alrededor de la primera mitad del siglo diecinueve, estos artistas se nombraban a sí mismos por nombres estrafalarios como Karakusa Gonta, Charibun, Darumagane y Yatsuhira. El más famoso era el artista Karakusa Gonta de Asakusa, en Edo; de quien se decía estaba cubierto de pies a cabeza con tatuajes. (...) Un célebre contemporáneo tatuador de Osaka fue Horiichi, originalmente carpintero (...) Otro tatuador con fama, que vivía en el barrio de Asakusa, era Horiüwa, originalmente tallador de madera (hangi) para diseños en cometas, por lo que se le llamaba Hangiüwa.*<sup>112</sup>

La referencia anterior muestra que los tatuadores, dentro del sistema de clase, pertenecían a la clase de los artesanos. No por tatuar, sino por otra profesión. Cuando uno piensa en el trabajo del tatuador, uno piensa en la forma de trabajar de los tatuadores modernos. Una sola persona, el tatuador o artista del tatuaje, produce el diseño o lo copia a petición del cliente y posteriormente lo tatúa. Pero durante la primera mitad del siglo XIX, era común que el diseño fuese dibujado en la piel por alguien, posteriormente un tatuador tatuaba las líneas y otro tatuador experto en fondos hacia el relleno y detalle.<sup>113</sup> Por supuesto, esto fue cambiando y no fue una práctica monolítica, en los primeros años de la era Meiji 明治時代 (1868-

---

<sup>111</sup> Van Gulik; *Irezumi... Ibid.* p.102.

<sup>112</sup> "Active in the Tempō-Ansei periods, around the middle of the nineteenth century, these artists called themselves by various fancy names such as Karakusa Gonta, Charibun, Darumagane, and Yatsuhira. Most famous was the artist Karakusa Gonta, from Asakusa in Edo, who was said to have been covered himself from head to feet by tattoo designs. (...) A celebrated contemporary tattooer from Osaka, originally a carpenter, was Horiichi (...) Another tattoo master of same fame, living in the Asakusa ward, was Horiüwa who was originally a woodblock (hangi) engraver for designs on kites and was therefore also called Hangiüwa." En Van Gulik; *Ibid.* pág.90.

<sup>113</sup> Van Gulik; *Idem.*

1912) había tatuadores que hacían por completo el diseño, uno de ellos fue el mencionado Horiiwa, que falleció en 1926.

Las personas involucradas en la producción de la imagen y las imágenes tatuadas son sólo una parte de la práctica del tatuaje. La otra, necesariamente son los clientes, los portadores de las imágenes y quienes consumían el producto. La demanda de este tipo de imágenes implica la aparición de personas, de distintas profesiones, que se especialicen en esta nueva forma de producción de tatuajes decorativos. Esta demanda de tatuajes decorativos proviene de personas con características específicas. Si bien, la práctica y las imágenes de cuerpos tatuados existían desde finales del siglo XVIII, no fue una práctica extendida en todos los niveles de la sociedad de finales del periodo Tokugawa. Lo cual es comprensible, no sólo por las ideas atribuidas a una modificación corporal de este tipo, también por ser una práctica que implica soportar dolor. Entonces, ¿Quiénes se tatuaban?

Se sabe que grupos como los cargadores de palanquines, carpinteros y los bomberos utilizaban tatuajes para denotar pertenencia, no sólo a su profesión, sino a un grupo en específico dentro de su profesión. En este tipo de profesiones la exhibición del cuerpo semidesnudo era normal y el tatuaje permitía llevar una marca visible, de distinción respecto al resto de la sociedad y también de pertenencia. Los motivos tatuados no sólo tenían que ver con la preferencia de la persona, sino también tenía que ver con motivos asociados al grupo o profesión en el que estaba la persona. Pero, la fuente de inspiración para las imágenes siguió siendo el *ukiyo-e* y las creencias populares.

En este tríptico de Utagawa Kunisada 歌川 国貞 (1786-1865) datado en 1864 y titulado “Celebrando la construcción del nuevo teatro Ichimura”, *Ichimura-zamitate tatemae o-iwainozu* 市村座見立建前祝ノ図; podemos apreciar a un grupo de carpinteros trabajando en la construcción del techo del nuevo teatro Ichimura, el cual era reconstruido con frecuencia debido a los constantes incendios<sup>114</sup>. Siete de los carpinteros llevan tatuajes en hombro y espalda; se pueden apreciar algunos de los diseños, entre ellos vemos a uno con hojas de maple en fondo oscuro, a otro con un diseño de nubes en la espalda y encontramos otro con un muñeco *daruma* 達磨<sup>115</sup> tatuado en el brazo, al centro en la parte inferior.



Ilustración 6. Tríptico de Utagawa Kunisada I, Celebrando la construcción del nuevo teatro Ichimura.

<sup>114</sup> Un tema similar lo encontramos en un tríptico de Kuniyoshi de 1842. En el también vemos a un grupo de carpinteros construyendo el techo de un almacén. Al igual que en esta imagen se pueden apreciar que algunos carpinteros tienen tatuajes en los hombros. La resolución de la imagen es menor, pero se encuentra en los anexos, al final de este documento.

<sup>115</sup> *Daruma* es una representación de Bodhidharma, el fundador del Budismo Zen. En Japón, los muñecos *daruma* son vendidos en templos budistas como amuletos; es un símbolo popular de felicidad, prosperidad y de protección en contra de accidentes y mala suerte.



Ilustración 7. Detalle del tríptico anterior.

También los bomberos - *hikeshi* 火消 o *kyōbikeshi* 定火消- fueron un grupo asociado a los tatuajes, principalmente a las representaciones de dragones del tipo *ryu*, deidades protectoras asociadas con el agua.<sup>116</sup> En la serie de pinturas “*Edo no Hana*” 江戸乃華 (las flores de Edo) de Utagawa Hiroshige 歌川広重 (1797-1858)<sup>117</sup> encontramos representaciones de un grupo de bomberos combatiendo un incendio. En estas pinturas, varios bomberos son representados con tatuajes en brazos, muslos y espalda, llevando un *matoi* 纏.<sup>118</sup>

---

<sup>116</sup> Van Gulik hace un análisis del simbolismo del dragón como protección en contra del fuego, en VanGulik, *Irezumi... Ibid.*

<sup>117</sup> Se puede consultar en línea en la página del Departamento de Prevención de Desastres e Incendios: [http://www.bousaihaku.com/cgi-bin/hp/index.cgi?ac1=R204&ac2=R20401&Page=hpd\\_view](http://www.bousaihaku.com/cgi-bin/hp/index.cgi?ac1=R204&ac2=R20401&Page=hpd_view) (en Japonés)

<sup>118</sup> *Matoi* era un objeto que usaban los bomberos en Edo, para notificar a las personas que había un incendio cerca. Eran puestos en los techos de los edificios aledaños al incendio. En la ciudad de Edo, cada grupo de bomberos tenía su propio *matoi*, para diferenciarse entre ellos.



Ilustración 8. Pintura de Utagawa Hiroshige, parte de la serie *Edo no hana*.

Otro ejemplo lo encontramos en la serie “*Edo no Hana kodomo asobi*” 江戸の花子供遊び (Flores de Edo, juego de niños) de Utagawa Yoshitora 歌川芳虎 (activo de 1850-1880) publicada en 1858. Donde se representa a un bombero de la primera brigada, del grupo “yo” (*ichiban yo gumi*) 一番よ組. Se aprecia que, en cada brazo lleva un dragón tatuado.



Durante el periodo Tokugawa, los incendios en la ciudad de Edo fueron comunes y los grupos de bomberos crecieron. Durante el siglo XIX los grupos de bomberos en Edo competían por intervenir en los incendios y en algunos casos peleando entre ellos por el trabajo. Cada zona de la ciudad tenía uno o dos grupos de bomberos, para controlar los incendios. Más que apagar el fuego, era una labor preventiva, que implicaba destruir las propiedades aledañas, para prevenir que se propagara el fuego. En esas labores, los bomberos hacían acrobacias con las escaleras para ganar el favor de la gente y obtener alguna ganancia.<sup>119</sup> El carácter peligroso de la profesión hizo que denominaciones aplicadas a los *otokodate*, también fueron empleadas para referirse a los bomberos. Por ejemplo, *ikki* (galante, con estilo, a la moda) e *isamihada* 勇み肌 (galante, atractivo, exuberante).<sup>120</sup> Esta imagen de los bomberos está presente en obras de kabuki como *Edosodachi Omatsuri Sashichi* que se estrenó en 1898, ya en la época Meiji, pero que es una reescritura de uno de los dramas de la obra de kabuki de 1810, *Itoya no Musume*. Historia que narra el romance entre el bombero Sashichi y una cortesana; y que representa a los bomberos como un grupo temido, como *yakko* o pandillas.

¿Por qué representarlos con tatuajes? *La idea de tener un cuerpo cubierto con tatuajes...encajaba perfectamente en el sistema de valores de una sociedad consciente de su clase como la de Edo*<sup>121</sup>. El tatuaje era una práctica que permitía mostrar la personalidad, participar de la cultura popular urbana, de sus valores y a

---

<sup>119</sup> William Kelly, "Incendiary actions: Fire and Firefighting in the Shogun's capital and the People's City", en James McClain, John M. Merriman, Ugawa Kaoru, *Edo and Paris: Urban life and the State in the Early Modern Era*, Ithaca y Londres, Cornell University Press, 1994. p. 313

<sup>120</sup> Van Gulik, *Irezumi... Ibid.*, p.66

<sup>121</sup> Van Gulik, *Irezumi... Ibid.*, p.86

la vez cuestionar el orden moral que existe, por medio de ejercer un control individual de la imagen del cuerpo. Grupos como los bomberos, eran parte de los *hinin*, el estrato más bajo del orden social de Tokugawa, pero por medio de sus acciones representaban una serie de valores propio de aquellos que todavía se consideran sin clase, mostrando que las jerarquías no son naturales, sino artificiales.

También, el cuerpo tatuado poseía atributos de los *otokodate* y de la cultura que se vivía en los barrios populares de las ciudades, lugares que eran los nuevos centros culturales, dónde confluían las élites y las masas. Los tatuajes eran bienes de consumo, producto de la floreciente economía de mercado que trajo consigo una amplia gama de servicios y espectáculos callejeros. Las personas vivían la contradicción: el orden moral Tokugawa y la estructura social jerarquizada no reflejaba la dinámica de la vida, en este ambiente surgen respuestas populares que manifiestan esa contradicción, las peleas callejeras, los motines, los levantamientos campesinos; pero también existen manifestaciones en la cultura popular de estas contradicciones en las obras de kabuki y *bunraku*, la parodia literaria y los *ukiyo-e*. El tatuaje es una forma de expresión popular que permite articular la individualidad y a la vez ir en contra del orden moral impuesto desde arriba, el cual promovía una imagen diferente del cuerpo. Lo que sigue es ver cómo era la imagen del cuerpo tatuado y que características se le atribuyeron a esta imagen.

## 2.5. Conclusiones

Los cambios socioeconómicos que se dan durante el siglo XVIII van a llevar al crecimiento de las urbes y al surgimiento de una cultura popular dinámica y heterogénea, principalmente en la ciudad de Edo. Es en este contexto donde la práctica del tatuaje se desarrolló y floreció, a la par y alimentada por el mundo del *ukiyo-e*, la literatura y el *kabuki*.

El tatuaje decorativo surgió en estrecha relación con el mundo de la literatura y las estampas *ukiyo-e* y con las historias de héroes forajidos, quienes adquirieron popularidad en este momento gracias a la literatura, las estampas y el *kabuki*. A finales del siglo XVIII y principios del XIX el *chōnin*, ciudadano común de la ciudad, aparece como un nuevo héroe de la literatura, y con él aparece una imagen degenerada del samurái<sup>122</sup>

A partir de la publicación del Suikoden de Kuniyoshi en 1827, se puede ver un “boom” en las representaciones de cuerpos tatuados en el *ukiyo-e*, imágenes que están relacionadas a la aparición de personajes en obras de *kabuki* y en la literatura que portan tatuajes. Personajes que hacen referencia a héroes de las clases marginadas de la sociedad Tokugawa, los cuales adoptaron los tatuajes siguiendo el estilo de los héroes del Suikoden de Kuniyoshi. Personajes de las clases bajas, como Danshichi Kurobei, se volvieron muy populares entre el público y en las obras de *kabuki* se le representó con tatuajes de tipo difuso-integrado. Pero los tatuajes no se quedaron en los personajes, ni surgieron de ellos, existía ya una población tatuada en las ciudades que, como los personajes populares, poseían ciertas

---

<sup>122</sup> Haruo Shirane; *Early Modern... Ibid*, p.15.

características muy particulares. Figuras como la de Kurobei se asociaron a los *otokodate*, los héroes del pueblo.

El tatuaje se convirtió en una forma de reafirmar la individualidad, la pertenencia a un grupo y manifestar las contradicciones que existían entre el discurso moral del poder que organizaba a la sociedad y la realidad que se vivía. No podemos reducir esta práctica al ámbito de la criminalidad moderna, ni comprender su desarrollo histórico exclusivamente en este ámbito, pues estaríamos negando el contexto de relaciones sociales y económicas en el que surgió; formando parte de las múltiples expresiones de la cultura popular que existieron.

## CAPITULO 3 EL CUERPO

# TATUADO: UKIYO-E, KABUKI Y TATUAJES.

¿Qué relaciona al tatuaje decorativo, el kabuki y las estampas de *ukiyo-e*? Establecer la relación a nivel visual no es difícil, podemos apreciar que estos tres medios están conectados. Las imágenes *ukiyo-e* de personajes tatuados son abundantes a partir de la década de los 30 del siglo XIX. También, como se presentó en el capítulo anterior, los tres medios surgen de la cultura popular y la economía de mercado que se desarrolla desde el siglo XVII.

Pero, el que formen parte de un mismo contexto socioeconómico, no explica el por qué se establece la relación entre los tres medios. Considero que un aspecto que marca la relación entre estos tres medios es la aparición de los *otokodate*, a quienes interpreto aquí como un estilo subcultural de la época. Pensar a este grupo como un estilo permite explicar, por qué estos tres medios se mantienen en comunicación y préstamo a mediados del XIX, ya que el estilo del *otokodate* aparecía principalmente en el teatro kabuki. Por supuesto, no se puede negar que las condiciones socioeconómicas permitieron la aparición de nuevas imágenes del cuerpo y nuevos usos del cuerpo. Es decir, una nueva cultura corporal, en la cual surgieron prácticas corporales subculturales, que tenían un carácter contra-ideológico. Estas imágenes de cuerpo, entre ellas el cuerpo tatuado, eran parte de una forma contra-ideológica de representar el cuerpo muy específica, un estilo subcultural.

### 3.1. El tatuaje decorativo como parte de un estilo subcultural

Antes de continuar con el análisis del tatuaje, debemos delimitar los términos que se emplean para referir a nuevas identidades que aparecen en las ciudades. Hemos definido que el término *chōnin* se emplea para referir a los habitantes de la ciudad. Como parte del conglomerado humano que se designa como *chōnin*, nos interesa distinguir específicamente entre los términos de *edokko* y *otokodate*.

Ambos términos refieren a un tipo de identidad popular, pero con matices diferentes. A diferencia del *otokodate*, el *edokko* es una identidad exclusivamente de la ciudad de Edo, es un habitante de las clases comunes que posee conocimientos y una conciencia de pertenencia a la cultura popular de la ciudad de Edo. Harootunian dice que el *edokko* era un signo del desplazamiento de la autoridad política, hacia la búsqueda de la fortuna y la extravagancia. A diferencia de otras variedades de dandis, como el *tsūjin*, los *edokko* no actuaban un estilo de vida, sino que construían una identidad y una existencia a partir de ese objetivo. Sobre todo, el *edokko* poseía cualidades que no eran esperadas en un miembro de una clase social inferior: asertividad, fluidez, autodeterminación y agresividad.<sup>123</sup> Aparte de esas cualidades atribuidas a este grupo social, lo que los diferenciaba era su manera de actuar y su forma particular de hablar el lenguaje de los comunes, de una forma cruda, ordinaria y con un acento propio.<sup>124</sup>

---

<sup>123</sup> Harootunian, *Cultural Politics ... Ibid.* p.23

<sup>124</sup> Hirano explica que en Edo el lenguaje también era una herramienta representacional, pues existía una diferencia entre el lenguaje de los samuráis y el de los comunes. Lo que se correspondía con la geografía y la distribución de los asentamientos en la ciudad. En la parte alta de la ciudad, donde se encontraban las residencias de los samuráis se hablaba *yamanote kotoba* 山手言葉 y en las partes bajas de la ciudad, donde se encontraban las residencias de los comunes se hablaba

Por otra parte, el término *otokodate* se empleaba para referir a una persona que poseía cualidades similares a las que mencionamos para los *edokko*: valentía, galantería y destreza física. A diferencia del *edokko*, el término *otokodate* no hace referencia a un grupo que pertenecía específicamente a una ciudad. Se puede decir que el *edokko* es un *otokodate* de Edo.

El término *otokodate* parece referir a un tipo ideal de plebeyo y estaba relacionado con una visión degradada del samurái, su opuesto en el imaginario popular. Como tipo ideal constituye un estilo subcultural que refleja una idea particular de masculinidad y de clase, opuesta a las clases dominantes. Este estilo se corresponde con una imagen del cuerpo particular, con rasgos distintivos como la forma de hablar, de actuar y de vestir.

Retomando la propuesta de Dick Hebdige, considero que los *otokodate* constituyen un estilo subcultural, porque son formas expresivas de una resistencia simbólica de los grupos dominados, frente a los grupos dominantes y por lo tanto, son un reflejo de las situaciones sociales conflictivas o de tensión.<sup>125</sup> Más allá de un potencial anárquico y subversivo, nos muestran la arbitrariedad de los códigos sociales que existen,<sup>126</sup> por ejemplo al no seguir las limitaciones en el consumo de bienes considerados lujosos para clases bajas y al no actuar como se esperaría según su clase. En el imaginario popular esto se representó por medio de historias

---

*shitamachi kotoba* 下町言葉. Katsuya Hirano; *the Politics of Dialogical Imagination: Power and Popular Culture in Early Modern Japan*, Chicago y Londres, University of Chicago Press, 2014, p. 84.

<sup>125</sup> Dick Hebdige, *Subcultura: el significado del estilo*, España, Paidós Comunicación 157, 2004, p.113.

<sup>126</sup> Hebdige; *Subcultura: el significado... op. cit*, p. 126.

que se centraban en este tipo de personajes y en donde los samuráis quedaban relegados a un segundo plano o eran personajes antagónicos.

La experiencia diaria de las contradicciones y tensiones sociales que viven estos grupos se expresa de forma espectacular en el estilo subcultural, el cual tiene un aspecto de identidad de clase, pero también de pertenencia a grupos sociales determinados, como pandillas en la ciudad o grupos de profesión como los bomberos. Los *otokodate* y los *edokko*, entendidos como subculturas, *revelan su identidad por medio de los rituales de consumo*,<sup>127</sup> que les permite *expresar contenidos prohibidos (conciencia de clase, de diferencia) en formas prohibidas (trasgresiones de los códigos de conducta, infracciones, etc...)*.<sup>128</sup>

Cada instancia subcultural, representa una solución a un conjunto específico de circunstancias, a unos problemas y contradicciones concretos. En este caso, la contradicción fundamental entre la jerarquía social, fundamentada en cuatro clases, y la realidad donde aparecieron múltiples clases y profesiones -gracias al crecimiento de la economía mercantil, la expansión de la educación y el desarrollo de una cultura popular- que estaban sometidas ideológicamente al orden hegemónico. Esta solución carece, aparentemente, de un orden y coherencia dentro del sistema cultural dominante, pero nace de la experiencia de ese sistema y retoma ciertos elementos, aunque sea para invertirlos y darles un uso nuevo.<sup>129</sup>

Entendiendo que el estilo, manifiesto por medio de los objetos, es una comunicación intencional, *una elección tendenciosa de objetos que busca atraer la*

---

<sup>127</sup> Hebdige; *Ibid*, p. 142.

<sup>128</sup> Hebdige; *Ibid*, p. 127.

<sup>129</sup> Hebdige, *Ibid*, p.113

*atención sobre sí.*<sup>130</sup> Los estilos son una construcción visible, proclaman que los códigos están allí para ser usados y explotados, mostrando que no son naturales; es allí donde radica su carácter contra-ideológico. Esto se da porque la cultura de la clase dominante se caracteriza por naturalizar al consumo y el orden sociopolítico, constituyendo una acción ideológica, a la cual el estilo subcultural se opone. Es útil rescatar el término de ideología de Fredric Jameson,<sup>131</sup> el cual también utilizan Hirano y Harootunian para explicar la ideología en el periodo Tokugawa tardío. La ideología es precisamente esa acción de hacer pasar una cosa por el todo, la acción de naturalización y normalización que describe Hebdige, para describir los estilos culturales dominantes. Las subculturas y sus prácticas son respuestas en contra de esa ideología dominante, pues resignifican las prácticas y las mercancías.<sup>132</sup>

Para los *otokodate* y los *edokko*, los tatuajes decorativos son parte del proceso de re-significación y apropiación de técnicas, prácticas, objetos y símbolos que les permiten atraer la atención sobre sí. El tatuaje pasó de ser una marca criminal, a un símbolo que establecía una imagen corporal producida a partir de una experiencia de vida particular. Esta imagen del cuerpo permite articular experiencias de clase compartidas y una misma cosmovisión; sirviendo como vínculo entre individuos dentro de un mismo grupo.

A diferencia de los tatuajes vinculantes, donde solamente se marca una relación entre dos partes, los tatuaje decorativos que utilizan los *otokodate* son objetos que forman parte de un estilo subcultural, porque atraen la atención sobre el tatuaje y por lo tanto sobre el cuerpo. Sin dejar de lado el gusto o la

---

<sup>130</sup> Hebdige; *Ibid*, p. 141.

<sup>131</sup> Frederic Jameson, *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*, Ithaca, Cornell University Press, 1981.

<sup>132</sup> Hebdige; *Idem*.

individualidad en el acto de tatuarse, el tatuaje permitía cuestionar la idea de que el cuerpo es exclusivamente un instrumento productivo, transformando el cuerpo en un medio que incorpora la individualidad, los valores e imágenes de la cultura popular. En este contexto, el cuerpo tatuado, como imagen mental, incorpora valores populares, pertenencia a un grupo social, creencias, actitudes y vivencias directamente en el cuerpo, por medio de un conjunto de imágenes tatuadas, constituyendo así el estilo subcultural de los *otokodate*.

¿Por qué el tatuaje constituye un elemento del estilo subcultural de los *otokodate*? El tatuaje como una decisión de transformar el cuerpo en un medio vivo, portador de imágenes, muestra que la imagen que se tiene sobre el cuerpo y sus usos, no son naturales, sino una construcción ideológica. Ahora hace falta ver ¿por qué el cuerpo (sus usos y representaciones) se constituyó como espacio y medio de manifestación de contradicciones socio-económicas?

### **3.2. El cuerpo y la división de la sociedad en clases**

Para el siglo XVIII el gobierno Tokugawa ya no tenía las mismas preocupaciones y problemas que tuvieron Ieyasu y los primeros shogunes Tokugawa. El orden ya se había establecido y se había consolidado el poder de los Tokugawa, para ese momento las dificultades que tenían los shogunes eran: en primer lugar, enfrentarse a los problemas económicos y sociales que surgieron a lo largo del siglo XVIII y principios del XIX; en segundo lugar, mantener su autoridad y el orden que se había constituido a principios del siglo XVII.

En los apartados anteriores se describió las condiciones económicas y sociales de este periodo y su relación con el surgimiento de la cultura popular. Lo anterior es necesario para poder hablar acerca de las diferencias entre la cultura de las clases dominantes y la cultura popular. Estas diferencias si bien económicas, también tienen que ver con una visión particular del cuerpo, es decir de una imagen diferenciada de lo corporal.

Katsuya Hirano propone que para comprender la aparición de nuevas imágenes corporales en la cultura popular del periodo Tokugawa tardío, debemos entender la diferencia entre la concepción popular y oficial del cuerpo.<sup>133</sup> A partir de que múltiples modos de producción empezaron a coexistir y contradecirse entre ellos, surgieron condiciones sociales que permitieron un consumo destinado al ocio y al placer. *Estos dos aspectos ya no se veían como contrarios a la producción, si no como un elemento esencial de la productividad de la nueva economía comercial.*<sup>134</sup> Según Hirano, esto permitió al imaginario popular elevar y celebrar lo que se consideraba bajo y mundano; al mismo tiempo degradar lo que se consideraba alto e ideológicamente correcto. Este momento posibilitó que el orden ideológico establecido menguara, permitiendo el surgimiento de nuevas figuras del cuerpo que manifestaban las contradicciones entre las premisas ideológicas del orden Tokugawa y las realidades sociales existentes.

Para el *bakufu* Tokugawa, estas nuevas imágenes le hacían desconfiar del cuerpo, de sus deseos y excesos, por lo tanto consideraba a la regulación del cuerpo

---

<sup>133</sup> Harry Harootunian también hace una interpretación similar en: Harry Harootunian; "Cultural Politics in Tokugawa Japan" en *Undercurrents in the floating world: Censorship and Japanese prints*; editado por Sarah E. Thompson y H. Harootunian; New York; The Asia Society Galleries; 1991. pp. 9-28.

<sup>134</sup> Katsuya Hirano, *Politics and Poetics of the Body in Early Modern Japan*, *Modern Intellectual History*, Vol.8, no.3, Noviembre 2011, p. 529

como parte integral del complejo de estrategias necesarias para construir y mantener el orden social.<sup>135</sup> Preservar la armonía debía ser el imperativo de toda persona durante el *bakufu* Tokugawa y el gobierno de los guerreros se encarga de eso. Cada persona preserva el orden, actuando de acuerdo con la estructura de relaciones sociales jerarquizadas institucionalizadas por el *bakufu*, el *shinokoshō*.

Dentro de un sistema que buscaba regular las relaciones de producción y consumo, por medio de establecer jerarquías sociales, el cuerpo era valioso como instrumento de producción y manutención del régimen y el orden preestablecido. Todo uso del cuerpo fuera del cumplimiento de la función con la que se ha nacido es un exceso, un desperdicio que había que regular para mantener el orden moral. La idea del cuerpo productivo servía de sustento ideológico a la jerarquía social de corte neo-confuciana establecida por el *bakufu* Tokugawa y por lo tanto al orden moral.

El monje zen Suzuki Shōzan (1579-1655), uno de los primeros pensadores que aportó a la ideología del orden moral de Tokugawa, teorizó el cuerpo como algo impuro y sucio, plagado de pasiones y excesos. Por lo tanto había que concentrar el cuerpo en significado y función a la idea del deber y la devoción por el bien común<sup>136</sup>. También era necesaria la separación entre el cuerpo y la mente, para mantener el orden. La mente se imponía al cuerpo, aspecto mundano que había que regular, pues estaba lleno de excesos, placeres y suciedad. Así como la mente se imponía al cuerpo, la clase samurái, racional y moralmente superior, se imponía a las demás clases para mantener el orden. Por lo tanto la estructura de la sociedad

---

<sup>135</sup> Hirano, *Politics and Poetics... op. cit*, p. 500.

<sup>136</sup> Katsuya Hirano, *Politics and Poetics... Ibid*, p. 504.

se vio como un reflejo del orden ideológico de Tokugawa, el cuerpo de los campesinos, siendo el más productivo para el orden social y económico, era segundo en el orden; después seguían los artesanos, que utilizaban su cuerpo para producir objetos y por último estaban los comerciantes cuyo cuerpo era visto como menos productivo. El cuerpo por lo tanto se reduce a un proveedor de las condiciones materiales para mantener al *bakufu*, las imágenes que se presenten del cuerpo, por lo tanto deben reflejar esta concepción del cuerpo como instrumento de la producción.

Pero, para en la segunda mitad del siglo XVIII dadas las contradicciones materiales que había entre las clases, que eran evidentes en la vida diaria, la imaginación popular privilegió imágenes del cuerpo improductivo, inmerso en la cultura del juego y asociado con distintas formas de entretenimiento. Aparecieron imágenes corporales contrarias a las que promovía el discurso ideológico del *bakufu*, imágenes que muchas veces presentaban críticas en forma de sátira, la cual yuxtaponía las incongruencias de lo bajo y lo alto, como las sátiras de Baba Bunkō.

La respuesta obvia a este tipo de manifestaciones era la contención y la regulación por parte de la autoridad. Las prohibiciones eran específicas: no se podía representar a la familia Tokugawa, ni siquiera mencionarla y no se podían representar ni dar noticias de hechos recientes. A pesar de estas prohibiciones explícitas, también existían preocupaciones como: la aparición de imágenes y textos considerados subversivos, imágenes sexual y socialmente no propias y manifestaciones de lujo excesivo, contrarias al espíritu frugal.

Pero, la frecuente publicación de edictos (1684, 1691, 1703, 1713, etc.) en contra de la impresión y venta de noticias, entre otras formas de material

considerado sedicioso, sugiere que los edictos eran continuamente violados.<sup>137</sup> Lo que provocaba a las autoridades Tokugawa a tomar acciones periódicas eran las señales de que las personas no se comportaban como se suponía y que la productividad del orden económico “natural” estaba siendo desafiada, por una economía dedicada al consumo de placeres y diversiones, que promovía imágenes sediciosas. Pero la aplicación de la legislación no siempre era llevada a cabo, o se hacía de manera arbitraria.<sup>138</sup>

Con las reformas *Kansei*, a finales del XVIII aumentó la censura y las regulaciones. Hirano explica que esto llevó a la aparición de nuevas formas de parodia, además del realismo cómico, *kokkei* 滑稽<sup>139</sup>, que ya era vigilado de cerca por el *bakufu*. Por lo que los autores empezaron a explorar nuevos temas que pudiesen desarrollar en relativa seguridad, entre ellos el realismo grotesco, *iyō* 異様 o *kikai* 奇怪<sup>140</sup>, característico de finales de Tokugawa.<sup>141</sup> Entre 1820 y 1830, en esa expansión de temas representados en el *ukiyo-e*, surgen las representaciones de los héroes tatuados del *Suikoden* de Kuniyoshi, que por ser personajes de un

---

<sup>137</sup> Sarah Thompson, “The Politics of Japanese Prints” en *Undercurrents in the floating world: Censorship and Japanese prints*; editado por Sarah E. Thompson y H. Harootunian, New York, The Asia Society Galleries, 1991, p. 34

<sup>138</sup> Sarah Thompson, *Ibid*, p. 39

<sup>139</sup> Según Hirano el término *kokkei* hace referencia, no sólo a un tipo de producción literaria y visual, sino a una forma particular de parodia, en donde los artistas y escritores utilizaban representaciones cómicas, jugando con palabras e imágenes que podían representar más de una cosa. Utilizaba el método de inversión simbólica, tanto visual como verbal, conocido como *sakasama* さかさま. Por medio de este método invertían el orden de las cosas, cuestionando el orden mismo. Un ejemplo son los escritos de Baba Bunkō.

<sup>140</sup> En cambio, los términos *iyō* y *kikai* refieren a un tipo de realismo grotesco que no sólo invierte el orden, sino que lo presenta desfigurado. El cuerpo no aparece aquí como una forma vulgar y alegre, sino como un desfiguro, que *representa la bancarrota moral de las élites gobernantes*. Hirano, *the Politics of Dialogical... Ibid*, p. 8.

<sup>141</sup> Para un análisis completo de las dos formas de parodia, ver: Katsuya Hirano, *the Politics of Dialogical Imagination: Power and Popular Culture in Early Modern Japan*, Chicago y Londres, University of Chicago Press, 2014.

clásico de la literatura China, no fueron prohibidos por los censores Tokugawa.<sup>142</sup> Para principios del XIX la imagen de bandidos como valientes, justos y compasivos (características de los *otokodate*) eran populares entre las clases bajas.

Estas nuevas imágenes incluían nuevas formas de representar el cuerpo, que se correspondían con el estilo de los grupos a los que representaban. Por medio de manifestar usos diferenciados del cuerpo, alejados de la imagen ideológicamente correcta, se ponían de manifiesto la arbitrariedad e incongruencia del orden que se pretendía mantener. El tatuaje decorativo al ser una práctica que marcaba el cuerpo de manera permanente y que formaba parte de la cultura del espectáculo y auto determinación de las clases populares, fue una de esas imágenes corporales que empezaron a popularizarse y asociarse con los *otokodates*.

Estas imágenes fueron popularizadas en los medios de la época, la literatura, la stampa y el teatro kabuki. El caso del kabuki es interesante, pues en el desarrollo del kabuki como una forma de arte dramático, siempre hubo un uso del cuerpo problemático para el *bakufu*. Shively explica, que desde sus orígenes el *bakufu* Tokugawa consideraba al kabuki como causante de disturbios y alterador de la moralidad. En 1608 publicó un edicto que prohibía a las compañías de kabuki en Suruga, base de Ieyasu Tokugawa, ya que las frecuentes riñas por las actrices generaban problemas con las tropas. Este será el primer edicto que clasifique al kabuki como un “*perturbador nacional de la moral*”.<sup>143</sup> Pero es hasta 1629 que el gobierno Tokugawa decide prohibir definitivamente a las mujeres en el escenario,

---

<sup>142</sup> Sarah Thompson, *Ibid*, p. 56

<sup>143</sup> Benito Ortolani, *The Japanese Theater, from shamanistic ritual to contemporary pluralism*, Estados Unidos; Princeton University Press, 1995, pág. 175.

después de que en una presentación grupos de samuráis rivales se enfrentaran y causaran disturbios en un escenario en Kyoto.<sup>144</sup> Aunque existía una prohibición, las mujeres siguieron apareciendo en el escenario hasta 1646, cuando las penas y el control fueron más severos. Nos podemos dar cuenta de esto por la continua aparición de edictos que prohibían el kabuki de mujeres.<sup>145</sup> Esto también se explica por el mayor control que trató de ejercer el *bakufu* sobre la prostitución.

El control del kabuki y su subsecuente reglamentación y confinación a espacios urbanos especiales, no se explica únicamente por la ideología moral del régimen, sino por un control de los espacios urbanos y de la actividad económica. No se puede olvidar que el kabuki y la prostitución son actividades económicamente rentables. El incremento en la reglamentación tampoco significa que la popularidad del kabuki, ni su asociación con la prostitución desaparecieran, pero su carácter erótico disminuirá, para dar paso a su desarrollo como un arte dramático.<sup>146</sup>

Como parte de su proceso de transformación, las características del acto cambiaron. La danza sería secundaria y aparecen escritores especializados en obras de kabuki, de los cuales, los primeros textos originales que se conservan, son de la era *Genroku* (1688-1703).<sup>147</sup> Pero, se considera que para los espectadores las obras son secundarias, siendo más bien un vehículo que permite ver a sus actores

---

<sup>144</sup> Shively, 1955; Ortolani 1995.

<sup>145</sup> Shively, 1955, *Bakufu versus Kabuki*, Harvard Journal of Asiatic Studies, Vol. 18, No 3/4 (Dec.1955) pág. 330.

<sup>146</sup> Shively, 1955; Keene, 1976; Ortolani, 1995.

<sup>147</sup> Donald Keene, *World within walls, japanese literature of the pre-modern era 1600-1867*; Nueva York; Holt, Reinhart and Winston; 1976, pág. 235.

favoritos en escena, interpretando a sus personajes favoritos.<sup>148</sup> El kabuki se constituyó en uno de los medios donde la imagen popular del cuerpo fue exhibida por medio de los personajes que eran representados y el culto a los actores.

El caso del desarrollo del kabuki es un ejemplo para ver los procesos de negociación entre el *bakufu* y la cultura popular. Pero, al igual que los medios en donde eran representadas, las imágenes del cuerpo se transformaron según las condiciones de restricción o tolerancia que había y a los nuevos usos y prácticas que se crearon entre los distintos grupos que conformaban a los *chōnin*.

Si el tatuaje decorativo era un elemento que formaba parte de un estilo subcultural y el cuerpo tatuado constituía una imagen nueva del cuerpo, debió existir una relación entre el tatuaje y los personajes que se identifican con esos grupos subordinados.

### **3.3. Una imagen popular del cuerpo: El cuerpo tatuado**

El cuerpo tatuado que aparece representado en obras de kabuki, *ukiyo-e* y en la literatura de la primera mitad del siglo XIX, es parte de una nueva forma de representación del cuerpo. Una nueva imagen social del cuerpo que surge por los cambios socioeconómicos que experimenta la sociedad. Como imagen mental, este cuerpo tatuado posee características particulares otorgadas a grupos sociales que pertenecen a las clases marginadas de la jerarquía social del periodo Tokugawa.

Por medio del análisis de dos personajes de dos obras de kabuki de la época, podremos ver cuál era la imagen del cuerpo tatuado. Aquí veremos cómo el estilo subcultural de los *otokodate* es un elemento que explica la relación que se

---

<sup>148</sup> Keene, *World within walls... op. cit*, pág. 234.

estableció entre el kabuki, el tatuaje y el *ukiyo-e*. Pero también cómo las imágenes de personajes tatuados influenciaron en el estilo subcultural de los *otokodate*.

### 3.3.1. Los héroes tatuados: Danshichi Kurobei y Benten Kozō

Estos dos personajes representados en obras de kabuki, han sido analizados anteriormente, por su relación con el tatuaje, por Van Gulik y Kitamura. Utilizándolos como ejemplo, ambos autores describen la aparición de los héroes tatuados en la escena del kabuki, de los cuales tenemos información, no sólo por medio de los guiones de kabuki, sino también por medio de los *yakusha-e*<sup>149</sup> que los representan. Analizo estos dos personajes por tres razones: primero, porque son reconocidos, en segundo lugar, porque me permiten enlazar una discusión con los análisis previos hechos por VanGulik y Kitamura; por último, porque son de las pocas obras de kabuki que cuentan con traducciones al inglés, donde aparecen personajes tatuados.

Ambos personajes son un tipo ideal de *otokodate*, modelos de conducta de los grupos que representan. Estos modelos son imágenes, productos de consumo que aparecen en medios como el kabuki, la literatura y las estampas, los cuales funcionan como los medios de comunicación de la época. Más allá de su función informativa, nos interesa su función como medios que ofrecen a los grupos subordinados imágenes de su vida, así como imágenes de otros grupos<sup>150</sup>. Las imágenes de estos personajes retoman de la identidad *otokodate*, es decir de las

---

<sup>149</sup>*Ukiyo-e* que tienen por tema a los actores de kabuki en escena, representando algún personaje.

<sup>150</sup> Tanto VanGulik como Kitamura mencionan estos personajes solamente como ejemplos de la relación entre el tatuaje decorativo de tipo difuso-integrado, el *ukiyo-e* y el kabuki.

personas reales, algunas características, entre ellas el tatuaje. Para ilustrar lo anterior, comenzaremos con Danshichi Kurobei.

El pescadero Danshichi Kurobei 團七九郎兵衛 es un personaje del drama *Natsu Matsuri Naniwa Kagami* 夏祭浪花鑑 (Festival de Verano: Espejo de Osaka). Escrita originalmente para *bunraku*, su éxito fue tal, que se adaptó para kabuki en 1745. Aunque es un drama en nueve actos, la producción estándar se caracteriza por el acto I, III, VI y VIII.

La historia comienza con Danshichi encarcelado, acusado por haber herido en una pelea a un samurái, vasallo de Ōtori Sagaemon. Por petición de Okaji, esposa de Danshichi, el samurái Tamashima Hyōdayū accede a interceder, para que no le den la pena de muerte a Danshichi, con la condición de que Okaji intente hacer volver a su hijo Tamashima Isonojō, quien se ha enamorado de la cortesana Kotoura y pasa la mayor parte de su tiempo en la casa de té donde ella trabaja. Okaji logra convencer a Isonojō de regresar. A su regreso, Ōtori Sagaemon un samurái que también pretende a Kotoura, le informa a Isonojō que ha perdido el favor de su amo, al ser acusado de robar una reliquia familiar, por lo que ahora es un *rōnin*.

En la escena VI, al salir de la cárcel Danshichi jura proteger a Isonojō, como forma agradecimiento a Hyōdayū. Danshichi al salir de la barbería, donde estaba quitándose la imagen de prisionero, se encuentra con que Ōtori está persiguiendo y acosando a Kotoura, así que decide interceder. Defendiéndola del samurái, la envía con su amigo Saru.

Posteriormente en la escena VIII, *Nagamachi Ura* 長町裏 (atrás de Nagamachi), el ambicioso suegro de Danshichi, Mikawayaya Giheiji engaña a Kotoura a subir a un palanquín, para ir a casa de Danshichi. Pero en verdad pretende entregarla a Ōtori, para obtener una recompensa. Al enterarse, Danshichi corre tras de ellos.

Danshichi le implora a su suegro que no entregue a la joven, eso sería caer muy bajo. A lo que su suegro replica que el cuidó de su esposa durante 6 años y que reclamarle sólo demuestra que es un mal agradecido. Giheiji comienza a echar en cara a Danshichi muchas cosas, pegándole en la cara con su abanico. Danshichi sólo puede aguantar su furia, pero le dice a su suegro que le dará dinero en ese momento, si manda de regreso a Kotoura. Su suegro accede.

Pero en verdad era un engaño de Danshichi, pues no tiene el dinero prometido. Su suegro, molesto, empieza a golpear a Danshichi, hiriéndolo en la frente. Al ver la sangre, Danshichi no puede contenerse más y saca su espada. En este momento se empieza a escuchar la música alegre del festival de verano que se aproxima.

Giheiji lo reta y Danshichi termina hiriéndolo. Giheiji empieza a gritar: ¡Asesino! ¡Parricida! (crimen castigado con la muerte) Sin opciones, en un ataque de ira y desesperación, Danshichi decide asesinar a su suegro. Esta escena es representada por una famosa sucesión de 13 *mie*, conocido como *koroshi no mie*, representando el asesinato. Tras el forcejeo y la lucha con su suegro en un charco de lodo, Danshichi queda vestido sólo con un taparrabos rojo, mostrando su cuerpo semidesnudo. El horror de la escena, se complementa con el uso de lodo y agua real

en el escenario, así como el contraste de la música alegre y cantos del carnaval que se aproxima.

Danshichi Kurobei es considerado un estereotipo del *otokodate*, por ser capaz de mostrar su coraje en contra de las injusticias de los samuráis y por su lealtad con los de su clase. Una segunda característica de Danshichi, que resalta su carácter de *otokodate*, es la contradicción entre su deber con su suegro (principio de piedad filial) y poder mantener su honor, pues dio su palabra y prometió ayudar a Kotoura e Isonojō. Contradicción que se soluciona en un arranque de ira, donde termina asesinando a su suegro, un triunfo aparente de la justicia del individuo.

Este tipo de contradicción o tensión no es un tema nuevo. Ya se encontraba en las historias de doble suicidio, *shinjūmono* 心中物, populares a principios del siglo XVIII.<sup>151</sup> Esta tensión se da por la oposición entre *giri* 義理—el deber o la obligación social— y *ninjō* 人情 —la naturaleza humana, los sentimientos individuales—.

La historia del samurái Isonojō y la cortesana Kotoura presenta a los personajes de las historias de doble suicidio. Pero la tensión ya no reside en la relación de la pareja, que ante la imposibilidad de vivir juntos, son ayudados por Danshichi y una serie de personajes de la misma clase social que el héroe. La tensión entre el deber y la naturaleza humana reside en el héroe, el *otokodate* Danshichi y se expresa en el *koroshi no mie*.

---

<sup>151</sup> Este tipo de historias fueron populares y se les asoció con el incremento de doble suicidios, por lo que el *bakufu* las prohibió en 1722. También se negó el entierro de los cuerpos de los suicidas, utilizando como ejemplo se promovió la exhibición o abandono de los cuerpos. Katsuya Hirano, *The Politics of Dialogic...ibid*, p. 63.

Si Danshichi Kurobei es una imagen del *otokodate* ¿cuál es la relación entre este personaje y el tatuaje decorativo? Evidencia de la relación entre los tatuajes de tipo difuso-integrado y los grupos de *otokodate*, son las representaciones posteriores de Danshichi con un cuerpo tatuado. Como señalan VanGulik y Kitamura, las representaciones de Kurobei con un cuerpo tatuado son posteriores a la “*fiebre del Suikoden*” de Kuniyoshi y al surgimiento del tatuaje de tipo difuso integrado a partir de la década de los 30 del siglo XIX.<sup>152</sup> En el *yakusha-e* de Katsukawa Shunkō 勝川 春好 (1743-1814) con fecha de 1779, se ve al actor de kabuki Nakamura Nakazō 中村仲蔵 representando a Danshichi, sin tatuajes, en la escena del pozo (imagen de la izquierda).

---

<sup>152</sup> VanGulik, 1982, pág. 79; Takahiro Kitamura, 2009, p. 33.



Ilustración 10. Katsukawa Shunko, *Danshichi sin tatuajes*, 1779.



Ilustración 11. Ganjōsai Kunihiro, *Danshichi con tatuajes*, 1832.

Pero en la imagen de la derecha vemos un *yakusha-e* de 1832, firmado por Utawaga (Ganjōsai) Kunihiro 歌川國廣 (activo alrededor de 1815-1843), que muestra al actor de Osaka, Arashi Rikan II (actuó con ese nombre de 1828-1837), en una representación de Danshichi Kurobei frente al pozo. El *ōban*<sup>153</sup> representa a Danshichi después de cometer el asesinato de su suegro y dejar su cuerpo en el lodo, podemos notar las huellas de la pelea en sus piernas. A diferencia del *yakusha-e* de Katsukawa, en esta representación vemos a un Danshichi Kurobei

<sup>153</sup> Medida de *ukiyo-e* de hoja suelta de aproximadamente 39cm x 25 cm.

con la parte superior del cuerpo cubierta de tatuajes de tipo difuso integrado. En el tatuaje, a dos tintas (negro y rojo), se aprecian unos dragones en los brazos y pecho del personaje.

Los tatuajes que llevan los actores de kabuki en verdad son leotardos (*nikujuban* 肉襦袢) color piel pintados con diseños de tatuajes de tipo difuso integrado. Esto permite cambiar el diseño de los tatuajes, como lo muestra otro *yakusha-e* del mismo año de Shunbaisai Hokuei 春梅齋 北英 (activo de 1824-1837), vemos al mismo Arashi Rikan II representando de nuevo a Kurobei, en un tema similar al de Kunihiro. Pero podemos ver que el diseño del tatuaje en el personaje es diferente, en vez de un dragón, podemos apreciar la cabeza de una serpiente en su pecho.



Ilustración 52. Shunbaisai Hokusai, *Danshichi con una serpiente tatuada*.

Danshichi Kurobei fue representado con tatuajes, para resaltar su identidad como *otokodate*. La aparición de este tipo de personajes tatuados con diseños de tipo difuso-integrado, a partir de los años 30 del siglo XIX, tiene que ver con el impacto del Suikoden de Kuniyoshi, no sólo en las obras de Kabuki, sino en un grupo poblacional que adoptó el tatuaje como un objeto distintivo de su identidad, los *otokodate*. El estilo particular de este grupo influyó en los personajes de obras populares de kabuki de la época. Como se observa, los cambios en el aspecto del personaje responden a una adecuación de su imagen a las características del estilo subcultural de los *otokodate* del siglo XIX, del cual Danshichi era un modelo.

Por otra parte, Benten Kozō es otra imagen de *otokodate* de finales del periodo Tokugawa; personaje de la obra de kabuki *Aoto Zōshi Hana no Nishikie* 青

砥稿花紅彩画 (El glorioso libro ilustrado de las hazañas de Aoto)<sup>154</sup> escrita por Kawatake Mokuami y estrenada en Edo, en 1862. Obra considerada un *Kizewamono* 生世話物, porque trata de personajes de las clases marginadas, en específico de ladrones.<sup>155</sup>

Esta obra cuenta la historia de un grupo de 5 ladrones y cuál fue su destino final. Los ladrones eran Benten Kozō, Nangō Rikimaru, Nippon Daemon, Akaboshi Jūzaburō y Tadanobu Rihei. En las escenas previas a la que refiero, se presenta a Benten como un joven que está dispuesto hacer lo que sea con tal de obtener lo que quiere, usualmente dinero. Por lo que se une a una banda de ladrones liderada por Nippon Daemon.

La escena de Hamamatsu ocurre en una tienda de textiles que originalmente se encontraba en el distrito de Nihonbashi de Edo. Cuando se abre la cortina 3 o 4 empleados están en lo suyo. De pronto, un personaje de aspecto rudo aparece, Akajirō. Él entra a la tienda exigiendo que a su regreso le sean entregados los 5 kimonos que dejó para teñir. Cuando se va, una hermosa joven y su acompañante samurái entran a la tienda, se trata de Benten y Nangō disfrazados.

La joven y el samurái van a la entrada de la Hamamatsu-ya, donde son recibidos con mucho entusiasmo por los empleados y Yokurō, el jefe de los tenderos. La joven y su acompañante piden ver materiales para un kimono, mientras los tenderos, muy emocionados por la belleza de la joven, atienden.

---

<sup>154</sup> Esta obra también se conoce por otros nombres: *Benten Musume Meono Shiranami*, *Shiranami gonin otoko*, o simplemente *Benten Kozō*.

<sup>155</sup> Samuel Leiter; *The art of kabuki, famous plays in performance*; Estados Unidos; University of California Press, 1979, p. 3.

La joven y su acompañante revisan el material que les trajeron, sin que se den cuenta los tenderos, la joven desliza un pedazo de tela que traía consigo y lo mezcla con los productos de la tienda, acto seguido lo recupera y se lo guarda en el kimono. Uno de los tenderos se da cuenta de esta acción y arma un escándalo, acusando a la joven de robar. Yokurō le arrebató el pedazo de tela a la joven y le pega con su ábaco.

Ante el alboroto, Sonosuke, el hijo del dueño, aparece para ver qué sucede. El samurái explica que su joven ama fue agredida por sus tenderos y acusada de robar un pedazo de tela, el cual habían comprado en otra tienda, por lo que enseña un recibo y pide que revisen la marca de la otra tienda en el pedazo de tela, Yokurō, avergonzado, confirma el hecho. Todos se sorprenden por su error y piden disculpas. Ante la furia del samurái, entra Kōbei, el dueño de la tienda, para tratar de arreglar las cosas. El guardián de la joven amenaza con matar a todos si no llegan a un arreglo satisfactorio por la herida dejada en la frente de su ama.

Kōbei ofrece 10 *ryō*<sup>156</sup> como compensación, pero el samurái los rechaza. Kōbei accede a la demanda del samurái y les entrega 100 *ryō*. Cuando el samurái y la joven están por salir de la tienda con el dinero, son detenidos por otro samurái de nombre Tamashima Ittō (Nippon Daemon, disfrazado), así que regresan y se sientan.

Ittō pone en evidencia a los dos ladrones, primero al decir que no hay nadie con esos nombres en el clan al que alegan pertenecer y en segundo lugar, al decir que alcanzó a ver el tatuaje de flores de cerezo que lleva la joven, lo que le indica

---

<sup>156</sup> Medida de oro empleada como moneda, aproximadamente 187 gramos. Circulaba en forma de *koban*, una moneda ovalada que contenía un *ryō* de oro.

que en realidad es un hombre y que de seguro es alguna clase de ladrón tratando de extorsionar a los tenderos.

Al no poder mantener la farsa, la joven habla. Para sorpresa de todos, ya no habla como una joven, su forma de hablar es la de un joven arrogante y temerario, característica de los *edokko*.<sup>157</sup> Cambiando completamente su forma de actuar, Benten se quita la pieza de la cintura del kimono y pide una pipa para fumar, acto seguido comienza a dar un discurso acerca de quién es y dónde viene. Samuel Leiter describe la escena del discurso, traduzco las últimas líneas del discurso:

*¿Mi nombre?*

*! Es Benten Kozō Kikunosuke!*

*Hace un movimiento amplio con la pipa y la azota a su lado. Al mismo tiempo saca su brazo izquierdo de la manga. La última palabra, “Kikunosuke” es dicha de una manera altiva, casi cantada, con la sílaba “no” dicha en un tono más alto, bajando considerablemente la voz en “suke”. Tan pronto como dice la última sílaba, saca su brazo izquierdo del pecho de su kimono, forzando la prenda a caer de su hombro, revelando un hombro y brazo cubiertos por tatuajes de flores de cerezo. Al mismo tiempo toma el dedo gordo de su pie izquierdo y posa el pie izquierdo sobre la rodilla de la pierna derecha. Termina con un movimiento de la cabeza, al sonido del tsuke (dos palos de madera rectangulares que golpean una tabla de madera). Mira, cruzando un ojo. Los tatuajes que cubren sus muslos son visibles. Esta pose se conoce como miawarashi no mie, “mie de la revelación”.<sup>158</sup>*

---

<sup>157</sup> Samuel Leiter, *The art of kabuki... op. cit*, p. 26

<sup>158</sup> My name? (...) It's Benten Kozō Kikunosuke! (He makes a wide swinging gesture with the pipe and then slams it down at his side. At the same time, he draws his left arm into his sleeve. The last words, “kikunosuke”, is delivered in a greatly heightened manner, almost sung, with the syllable “no” being pitch than te rest, the voice then dropping sharply for “suke”. As soon as the last syllable is utter he thrusts his left arm out of the breast of his kimono (...) forcing the garment to drop from his shoulder, revealing an arm and shoulder covered with tattoos of blooming cherry blossoms. (...) Simultaneously he grabs the big toe of his left foot and brings the foot up over the knee of his right leg. He finishes with a revolving motion of the head timed to the beating of the *tsuke*. He glares, crossing one eye. Tattoos covering his thighs are visible. The pose is called the *miawarashi mie* or “revelation pose”. Leiter, *The art of kabuki...Ibid*; pp. 28-29.

Después, Nangō Rikimaru también hace un discurso que revela su identidad. Al final de la escena, los ladrones logran convencer a Kōbei, el dueño de la tienda, de que les perdone la vida y que no los entregue a la policía. Inclusive logran obtener 20 *ryō*, para compensar el golpe que recibió Benten en la frente. Los 100 *ryō* fueron entregados a Tamashima Ittō como recompensa por su ayuda, completando así el fraude. En una escena posterior, Benten se entera que Kōbei es en verdad su padre. Arrepentido por sus acciones pasadas, Benten quiere restaurar el honor de su padre y cumplir así su deber filial, pero es acorralado por la policía y decide suicidarse.

Respecto al cuerpo tatuado de Benten Kozō, Kitamura dice que, *el tatuaje japonés funciona para elevar el drama creado por los artistas del teatro kabuki*.<sup>159</sup> El tatuaje revela la identidad de Benten y transforma su cuerpo en un medio para una imagen específica. Benten es hombre y alguien que no pertenece a la clase samurái, por portar el tatuaje.

En la obra, el cuerpo tatuado de Benten hace referencia a la criminalidad y al grupo de los ladrones, denominados popularmente como *shiranami* 白波 (las olas blancas). Pero el tatuaje es un complemento, junto con su peculiar forma de hablar, de su identidad; funcionan como marcadores de identidad para los espectadores de la obra y una forma de relacionarse con el personaje, pues la forma de hablar hace referencia al *slang* de Edo, aunque el personaje declara no ser nativo de la ciudad, se puede reconocer que el personaje es una representación de un *edokko*.

---

<sup>159</sup> *The japanese tattoo functions to heighten the drama created by the artists of the kabuki theater.* Takahiro Kitamura, *Ibid*; p. 32.

El que sea parte de un grupo de ladrones explica parcialmente el que porte un tatuaje. Más que un indicador de criminalidad, el tatuaje en las obras de kabuki hacen referencia a que los ladrones poseían características del estilo subcultural del *otokodate* y aún así, no siempre se les representó tatuados. Por ejemplo, al inicio de su discurso, Benten hace referencia a Ishikawa Goemon, un legendario ladrón que supuestamente vivió en tiempos de Toyotomi Hideyoshi y que se popularizó en historias donde robaba a los samurái. Posteriormente, Goemon será el personaje principal de la obra de kabuki *Kinmon Gozan no Kiri* de 1778. La aparición de este tipo de personajes muestra la conciencia que existe sobre la tensión entre las injusticias causadas por un sistema de clases y la búsqueda del deseo individual en una creciente economía mercantil.

El siguiente *ōban* de Utagawa Kunisada (Toyokuni III) fue hecho en 1860, es una representación del actor Iwai Kumesaburō III como Benten Kozō Kikunosuke y es parte de la serie *Toyokuni manga zue* 豊国漫画図絵. Se dice que Mokuami se inspiró en esta imagen para escribir la historia, que se representaría en kabuki en 1862.<sup>160</sup> En esta serie se representan a varios actores populares de kabuki, en roles ficticios, de los cuales podemos encontrar personajes tatuados.

---

<sup>160</sup> Leiter 1979; VanGulik, 1982; Kitamura, 2009.



Ilustración 13. Utagawa Kunisada, *Benten Kozō Kikunosuke*, 1860.

### 3.4. Conclusiones

La proliferación de las imágenes del cuerpo tatuado en el *ukiyo-e* y el teatro kabuki se da entre 1830-1868<sup>161</sup>. En este periodo de tiempo se darán una serie de

---

<sup>161</sup> Las imágenes siguen apareciendo posterior a 1867. Pero esta fecha también marca el final shogunato Tokugawa y el inicio de la Era Meiji.

procesos políticos, económicos y sociales, que comienzan con el inicio de la era Tempō (1830-1844) y que seguirán durante el *Bakumatsu* 幕末(1853-1868) o época de declive del shogunato Tokugawa y que culminan con la capitulación del shogun Tokugawa Yoshinobu 徳川慶喜(1837-1913) a finales de 1867.

Durante el periodo Tempō se perdieron cultivos, ocasionando hambrunas que afectaron a los *daimyō* del centro y noreste. Ante esta situación, la respuesta del *bakufu* fue ineficiente y escasa, lo que trajo mucho descontento popular, tanto en el campo como en las ciudades. La escasez de alimento en algunas zonas, afectó las transacciones comerciales y la vida en las ciudades. Esto afectó en gran medida la imagen del gobierno guerrero Tokugawa como encargado de mantener el orden social “natural”. La incapacidad de la elite gobernante por resolver las calamidades que sufrían la gente común contribuyó a que la autoridad moral de la clase samurái disminuyera.<sup>162</sup> En este momento, el *bakufu* también enfrentó la aparición de grupos políticos que empiezan a manifestar su inconformidad con la organización política, principalmente poderosos *daimyō* del sur (Satsuma, Chōshū, Tosa y Hizen), que contaban con influencia en la corte imperial y recursos económicos para oponerse al debilitado gobierno Tokugawa. La llegada de las naves de la Armada de los Estados Unidos, comandadas por el Comodoro Mathew Perry, a la bahía de Tokio en 1853, fue uno de los factores que desencadenaría una serie de respuestas políticas al interior del país, que llevaron al cambio político y social.

Para este periodo de tiempo, el alguna vez pragmático *bakufu* se había convertido en una institución que encontraba difícil proceder sin la cooperación de distintos grupos de interés, dentro de su estructura de gobierno. El régimen

---

<sup>162</sup> Hirano, *Politics of dialogic... Ibid*, p. 149.

operaba en un ambiente donde la costumbre y los precedentes limitaban las acciones; aparte de que ya no contaba con la solvencia económica, ni una estructura administrativa y legal eficiente para poner en marcha los cambios que requería.

Nuevos pensamientos políticos y movimientos religiosos aparecieron en este periodo, cuestionando el orden sociopolítico existente y la capacidad del bakufu para actuar ante las nuevas condiciones. Pero no sólo en lo político aparecieron respuestas, *con la proliferación de una economía del dinero y la interacción de ideas, mercancías, gente e imágenes surgieron nuevas formas de articular las diferencias –sentimientos conflictivos, diversos estilos de vida, nuevos gustos y formas de expresión- que no eran acordes con las formas institucionalizadas de las diferencias.*<sup>163</sup>

Precisamente, los *otokodate* y los *edokko* (no sólo los de las obras analizadas, sino como estilos subculturales) son imágenes que representan esa nueva forma de articular las diferencias de clase que surgen y la contradicción que ya era obvia. La inversión en las relaciones de poder, sobre todo en el ámbito económico, de innovación cultural e influencia social, entre los samurái y los *chōnin* hizo que las premisas ideológicas de la distinción entre lo bajo y lo alto fuese insustancial.<sup>164</sup> En este contexto se explica la aparición de héroes *otokodate* de las clases marginadas en distintos medios.

Estas imágenes influyeron la experiencia diaria de los grupos que se identificaban con estos personajes, al igual que su experiencia se ve reflejada en las

---

<sup>163</sup> Hirano, *Politics of dialogic... Ibid*, p. 161.

<sup>164</sup> Hirano, *Politics of dialogic... Ibid*, p. 149.

imágenes. Personajes como Benten Kozō y Danshichi Kurobei ofrecen a los *otokodate* imágenes de ellos mismos, en donde elementos como el tatuaje, su actitud contestaría, agresiva y la forma de hablar forman parte de un orgullo de clase que caracteriza al estilo subcultural del *otokodate* de finales del periodo Tokugawa.

La relación cercana con la vida diaria de los denominados *akubasho*, la destrucción constante por los incendios y la venta de bienes perecederos, se relacionan con el desprecio del *edokko* por la riqueza estable y su afirmación de los placeres del momento.<sup>165</sup> Oponiéndose, no sólo a las concepciones del *bakufu*, también a las de las elites *chōnin* que promovían la diligencia y estabilidad por medio de ganar dinero en transacciones comerciales – a su vez opuesto al sistema de estipendios de la clase samurái-. Pero a pesar de la oposición ideológica, manifiesta por medio de una reapropiación de ciertos símbolos, las subculturas no se salen de los circuitos de producción y reproducción que une a la sociedad, ni de los cambios políticos que la nueva era Meiji traerá.

---

<sup>165</sup> Henry D. Smith, *Tokyo as an Idea: An exploration of Japanese Urban Thought until 1945*, en *Journal of Japanese Studies*, vol. 4, No. 1 (Invierno, 1978), p. 52

# CONSIDERACIONES FINALES

Esta investigación demuestra que las representaciones de cuerpos tatuados que aparecen principalmente en el *ukiyo-e* y el kabuki a principios del siglo XIX, forman parte de un conjunto de prácticas y representaciones corporales que surgen como parte de la cultura popular de finales del siglo XVIII y específicamente conforman un elemento representativo de una subcultura urbana del periodo estudiado.

En el primer capítulo se demostró que, para el caso de Japón, la influencia China es una constante indispensable para comprender la práctica del tatuaje y las ideas sobre el cuerpo tatuado en distintos momentos históricos. Esto es importante ya que permite establecer un referente de análisis para futuras investigaciones sobre el desarrollo del tatuaje decorativo en el Este de Asia, buscando los posibles vínculos entre las tradiciones que existieron en distintas culturas del área.

El segundo capítulo explicó los cambios en la estructura económica y el desarrollo de una cultura popular urbana que permitió formas y espacios de contradicción a los valores de la clase dominante. El tatuaje decorativo se convirtió en una forma de reafirmar la individualidad, la pertenencia a un grupo y manifestar las contradicciones que existían entre el discurso moral del poder que organizaba a la sociedad y la realidad que se vivía.

El último capítulo muestra que para el caso específico del desarrollo del tatuaje decorativo japonés, a finales del siglo XVIII y principios del XIX, debemos tomar en cuenta su relación con el surgimiento de los *otokodate*, como un estilo

subcultural; constituyendo una de las prácticas corporales características de estos grupos humanos y por lo tanto de sus representaciones en distintos medios.

El surgimiento de este estilo subcultural permite explicar la aparición de representaciones de cuerpos tatuados en el *ukiyo-e* y el teatro kabuki, todos ellos (incluidos el estilo *otokodate*) productos de la cultura popular urbana del Período Tokugawa.

La aparición de estas representaciones en el kabuki y en el *ukiyo-e*, no eran simples reflejos de estos grupos, sino que son productos culturales que fueron consumidos también por estos grupos, creando un circuito donde circulaban las imágenes entre distintos medios: la estampa, la representación teatral, la literatura y el cuerpo (como soporte de la imagen tatuada). Este circuito de consumo y producción existió a la par de los circuitos oficiales de producción de representaciones del cuerpo; en él circularon las imágenes contraideológicas del cuerpo, siendo el cuerpo tatuado una de ellas.

Aún quedan aspectos por investigar en relación al tatuaje decorativo japonés de finales del periodo Tokugawa. ¿El tatuaje decorativo fue una práctica exclusivamente masculina? ¿Cuál es la relación entre masculinidad y tatuaje decorativo? Aspectos como el género merecen una reflexión independiente de las aquí hechas. También es necesario profundizar e identificar nuevas fuentes de estudios, para poder seguir aportando al estudio del tema. Pero quedará para investigaciones futuras, con la esperanza de que continúe el interés por el estudio del tatuaje japonés.

# ANEXOS

## Anexo 1 Senryū

<i>Utsukushii</i>	On the beautiful body	En el hermoso cuerpo
<i>Mi ni mei wo horu</i>	Tattooed motto's	el nombre tatuado
<i>Tabane hari</i>	By a bunch of needles.	por un montón de agujas.
<i>Horimono wo</i>	With tattooing	Con el tatuaje
<i>Suru ga fukō no</i>	It all begins	La ingratitud <sup>166</sup> hacia los padres
<i>Hajime nari</i>	Impiety to one's parents.	comienza.
<i>Massaona</i>	In deep blue	En azul profundo-
<i>Uso wo keisei</i>	The courtesan tattoos	la prostituta- la mentira, con la
<i>Hari de tsuki</i>	Her falsehood.	aguja clava.
<i>Nigenaki wa</i>	Unbecoming	Indecoroso,
<i>Bushi no yunde ni</i>	Is the hidden inscription	en el brazo del guerrero,
<i>Kakushi mei</i>	On the warrior's bow hand.	el nombre escondido.
<i>Kane wo toru</i>	Tattooing	(para) ganar dinero
<i>Shōmon ni Naru</i>	Becomes the bond	se vuelve contrato
<i>Irebokuro</i>	To draw money.	el tatuaje
<i>Haha mei wa</i>	The mother's name	El nombre de mi mamá
<i>Oyaji no ude ni</i>	On the father's arm	en el brazo de mi padre
<i>Shinabite iru</i>	Is shriveling.	está marchito.
<i>Irebokuro</i>	Inscribed tattoos	El Tatuaje
<i>Kohitsu ni naru to</i>	When they grow old	Cuando se vuelva letra vieja,
<i>Hazukashii</i>	It is shameful.	Vergüenza.
<i>Keisei no</i>	On the courtesan's arm	En el brazo de la prostituta,
<i>Ude ni zokumei</i>	Popular names	nombres comunes
<i>kiritsukeru</i>	Are pierced in.	están tajados.

Recopilados y traducidos al inglés por W.R. Van Gulik. En Willem R. VanGulik, *Irezumi: the pattern of dermatography in Japan*, Leiden, E.J. Brill, 1982. Pp. 35-36.

<sup>166</sup> Sería más acertado decir: la falta de piedad filial.

Tabla 1 Cronología del desarrollo del tatuaje en Japón y sus representaciones.

Año	Fuente o Periodo	Término		Descripción	Uso del tatuaje
(97)*	Nihon Shoki	文身	<i>Mi wo modoroku</i>	Primera mención del tatuaje.	Apotropaico <sup>167</sup>
297	Wei zhi <i>Hou Han Shou</i>	文身	<i>Wen shen/ bunshi</i>	Mención del tatuaje en el reino de Wa, en crónicas Chinas.	
(400)	Nihon Shoki	墨科	<i>Hitai-kizamu-tsun(ni ōsu)</i>	Primera mención del tatuaje como castigo. Tatuaje en la frente.	Castigo
(400)	Nihon Shoki	黥	<i>Mesaki kizamu</i>	Tatuaje cerca del ojo como castigo	
(467)	Nihon Shoki	面を黥	<i>Omote wo kizamu</i>	Tatuaje en la cara como castigo.	
645	Reformas Taika	El tatuaje como castigo cae en desuso.			
667	Código Risturyō	Sin información			
701	Código Taihō				
718	Código Yōrō				
1232	Código Jōei				Se menciona el tatuaje facial como castigo.
1603-1868	(Edo) Periodo Tokugawa.				
c. 1670	Literatura Edictos	入墨 文身	<i>Irezumi</i>	Reintroducción oficial del tatuaje como castigo. Marca en la frente.	Castigo
		鼻そぎ	<i>Hanasogi</i>	Amputación de la nariz como castigo	
		耳そぎ	<i>Mimisogi</i>	Amputación de la oreja. Como castigo.	
1720	Se abole la práctica de <i>hanamimisogi</i>				
1742	Ukiyo-e Literatura popular Edictos	文身	<i>Horimono</i>	Tatuaje representacional o figurativo, diferente del <i>irezumi</i> como castigo.	Decorativo Apotropaico Castigo Vinculante.
1743		増入墨	<i>zōirezumi</i>	Marca en la mano como tatuaje penal.	
		入痣	<i>Irebokuro</i>	Término empleado en Osaka y Kioto	
		堀入	<i>Horiire</i>	Término empleado en Kioto	
		紋紋	<i>monmon</i>	Término empleado en Osaka	
1811	Edicto oficial que prohíbe el tatuaje representacional y figurativo				
1868	Fin del Shogunato Tokugawa, Restauración Meiji.				
1870	Meiji	Se abole el tatuaje penal			
	Fotografías, anécdotas de viajeros.	刺文	<i>irezumi</i>	Tatuaje figurativo o representacional	Decorativo Apotropaico vinculante
Después de 1912	Periodo Taishō	文身	<i>Irezumi</i>		
		刺青	<i>Irezumi (shisei)</i>		
		彫り物	<i>Horimono</i>		

\*Las fechas en paréntesis (...) son fechas tradicionales dadas en el Nihongi, por lo tanto son cuestionables. Los términos en japonés son lecturas posteriores hechas a los caracteres Chinos.  
Esta tabla es una relaboración de la tabla que presenta VanGulik en *Irezumi: the pattern of dermatography in Japan*, Leiden, E.J. Brill, 1982. Pág.15. En esta tabla se incluye la referencia a las crónicas Chinas y los usos del tatuaje en distintos periodos.

<sup>167</sup> Se refiere al efecto de protección u defensa, que tiene un símbolo u objeto, en contra de algún “mal”.



Ilustración 14. Utagawa Kuniyoshi; *Jōshūya Kinzō*, Children Setting up the Framework of a Storehouse, c. 1842

## Listado de ilustraciones

### Ilustración 1

autor: Kitagawa Utamaro I

título: Jitsu Kurabe iro no mikami: Osan to Mohei

año: c. 1798-1799

técnica: xilografía a color (nishiki-e): ōban 39.1x25.5

procedencia/colección: Colección Buckingham, 1936.287

consulta: [www.artic.edu/aic/collections/artwork/22934](http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/22934)

### Ilustración 2

autor: Kitagawa Utamaro I

título: Jitsu Kurabe iro no mikami: Onitsutaya Azamino, Isami-tsū Gontarō.

año: c. 1798-1799

técnica: xilografía a color (nishiki-e): ōban 38.7 x25.5

procedencia/colección: Colección del Museo de Arte Moderno de Boston, Asano y Clark 1995, #306, Ukiyo-e shūka3 (1978), list#367.21 y pl. 188.

Consulta: <http://www.mfa.org/collections/object/onitsutaya-azamino-and-gontarō-a-man-of-the-world-onitsutaya-azamino-isami-tsū-gontarō-from-the-series-true-feelings-compared-the-founts-of-love-jitsu-kurabe-iro-no-minakami-257643>

### Ilustración 3

autor: Katsushika Hokusai

título: -

Descripción: Kumonryū Shishin héroe del Suikoden, del libro ilustrado *Shinpen suiko gaden* (Nueva edición ilustrada del Suikoden).

año: 1864

técnica: xilografía. Tinta sobre papel (25 x 18cm)

procedencia/colección: Colección del Museo Metropolitano de Arte. 2013.715a-d

consulta: <http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/78636>

### Ilustración 4

autor: Utagawa Kuniyoshi

título: Kumonryū Shishin, de la serie *Tsuzoku Suikoden goketsu hyakuhachinin no hitori* (Los 108 héroes populares del *Suikoden*)

año: 1827-1830

técnica: xilografía a color (nishiki-e)

procedencia/colección: Colección del Museo Británico.

consulta:

[http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=3278069&partId=1](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=3278069&partId=1)

### Ilustración 5

autor: Utagawa Kuniyoshi

título: *Ōyama sekison roben-taki no zu*

año: c.1818-1819

técnica: xilografía a color (nishiki-e). Tríptico.  
consulta: Jan Van Doesburg, *Ukiyo-e to horimono, the history and art of Japanese prints and tattooing*; Holanda; Huys den Esch; 2013. Pág.103

#### Ilustración 6 y 7

autor: Utagawa Kunisada I (Toyokuni III)  
título: *Ichimura-za mitate tatemaie shukunozu*  
año: 1864  
técnica: xilografía a color (nishiki-e).  
procedencia/colección: Colección del museo de arte de Honolulu, Hawai'i. #27470  
consulta: [honolulu.museum.org/art/10119](http://honolulu.museum.org/art/10119)

#### Ilustración 8

autor: Utagawa Hiroshige  
título de serie: *Edo no Hana*  
año: -  
técnica: pintura  
consulta: [http://www.bousaihaku.com/cgi-bin/hp/index.cgi?ac1=R204&ac2=R20401&Page=hpd\\_view](http://www.bousaihaku.com/cgi-bin/hp/index.cgi?ac1=R204&ac2=R20401&Page=hpd_view)

#### Ilustración 9

autor: Utagawa Yoshitora  
título: -  
descripción: Bombero.  
año: c.1858  
técnica: xilografía a color (nishiki-e).  
procedencia/colección: Colección del Metropolitan Museum of Art, acc.# JP212.25.  
consulta: <http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/57985>

#### Ilustración 10

autor: Katsukawa Shunko  
título: -  
año: c.1779  
técnica: xilografía a color (nishiki-e).  
procedencia/colección: Colección del Archivo del Ritsumeikan.  
consulta: [www.dh-jac.net/db/nishiki-e/results-big.php?fi=arcUP3150&enter=default](http://www.dh-jac.net/db/nishiki-e/results-big.php?fi=arcUP3150&enter=default)

#### Ilustración 11

autor: Ganjōsai Kunihiro  
título: Actor Arashi Rikan II como Danshichi Kurobei  
año: c.1832  
técnica: xilografía a color (nishiki-e).  
procedencia/colección: Colección William Sturgis Bigelow del Museo de Bellas Artes de Boston.  
consulta: [www.mfa.org/collectios/object/actor-arashi-rikan-ii-as-danshichi-kurobei-460701](http://www.mfa.org/collectios/object/actor-arashi-rikan-ii-as-danshichi-kurobei-460701)

#### Ilustración 12

autor: Shunbaisai Hokuei

título: Actor Arashi Rikan II como Danshichi Kurobei

año: c.1836

técnica: xilografía a color (nishiki-e).

procedencia/colección: Edo Tokyo Museum.

Consulta:

<http://digitalmuseum.rekibun.or.jp/app/collection/detail?ss=01&b1=1000200&b2=2000220&id=0191220307>

### Ilustración 13

autor: Utagawa Kunisada I (Toyokuni III)

título: Actor Iwai Kumesaburō III como Benten Kozō Kikunosuke, de la serie *Toyokuni Manga Zue*.

año: c.1860

técnica: xilografía a color (nishiki-e).

procedencia/colección: Colección William Sturgis Bigelow del Museo de Bellas Artes de Boston.

### Ilustración 14

autor: Utagawa Kuniyoshi

título: *Children Setting up the Framework of a Storehouse*.

año: c.1842

técnica: xilografía a color (nishiki-e). Ōban tríptico vertical 14 11/16 × 29 5/16 in. (37.3 × 74.5 cm)

procedencia/colección: Colección de Arte japonés del Museo de arte de Minneapolis.

consulta:

[https://collections.artsmia.org/index.php?page=detail&id=81029&v=2&dept\[\]=13&dept\[\]=1&class=print](https://collections.artsmia.org/index.php?page=detail&id=81029&v=2&dept[]=13&dept[]=1&class=print)

# BIBLIOGRAFÍA

- ASTON W.G (traductor); *Nihongi, chronicles of Japan from the Earliest times to A.D. 697*; Japón; Charles E. Tuttle Company Inc.; 1972.
- BELTING, Hans; *An Anthropology of Images, picture, medium, body*; Reino Unido; Princeton University Press; 2011.
- BLYTH, Reginald H.; *Japanese life and character in senryu*; Tokio; The Hokuseido Press; 1960.
- BRANDON, James; Leiter, S. (eds.) *Masterpieces of Kabuki, eighteen plays on stages*, United States, University of Hawaii Press, 2004.
- Catálogo de la Galeria Ronin, *Taboo: Ukiyo-e and japanese tattoo exhibition Catalog*; 2015.
- CHAPUT, Emmanuel; *La peau du courage: le tatouage japonais et la constitution de l'identité plébéienne à la période Edo*; en la revista ¿Interrogations?; no.16; Identité fictive et fictionnalisation de l'identité (II); junio 2013; en línea: <http://revue-interrogations.org/La-peau-du-courage-le-tatouage>.
- CHARTIER, Roger; *El mundo como representación, estudios sobre historia cultural*; Barcelona; Editorial Gedisa; segunda edición; 1995.
- CROWCOUR E. S.; Kozo Yamamura; "The Tokugawa Monetary System: 1787-1868"; en Michael Smitka (edi.); *The Japanese Economy in the Tokugawa Era, 1600-1868*; Nueva York y Londres; Garland Publishing Inc.; 1998; pp. 1-23.
- DIXON, Morris, V.; "The city of Sakai and urban autonomy"; en George Ellison y Bardwell L. Smith (eds.); *Warlords, artists, and Commoners: Japan in the Sixteenth Century*; Honolulu; University of Hawaii Press; 1981; pp. 23-54.
- DOESBURG, Jan Van; *Ukiyo-e to horimono, the history and art of Japanese prints and tattooing*; Holanda; Huys den Esch; 2013.
- FARGE, William, J.; *The Politics of Culture and the Art of Dissent in Early Modern Japan*; Social Justice, Vol.33, no. 2 (104), Art, Power, and Social Change; 2006; pp. 63-76.
- FELLMAN, Sandi; *the Japanese Tattoo* (W. Rawls Ed.); New York; Abbeville Press Publishers; 1986.
- FOWLER, Donald; Seventeenth Century Kabuki: Rational of Control; 広島工業大学 紀要. 研究編, Núm. 44, 2010-02.
- GILBERT, Steve; *Tattoo History: a source book*; Estados Unidos.; Juno Books, LLC; 2000.
- GEERTZ, Clifford; *Art as a cultural system*, en: *Modern Language Notes* (Baltimore/Md./USA: The Johns Hopkins Press), vol. 91 no. 6 (1976), pp. 1473-1499.

- GELL, Alfred; *Art and Anthropology: an anthropological theory*; U.K.; Oxford University Press; 1998.
- GOODRICH, L. Carrington, Tsunoda Ryusaku, *Japan in the Chinese dynastic histories: Later Han through Ming dynasties*, P.D. y Ione Perkins, 1951.
- GROEMER, Gerald; *The Creation of the Edo outcast order*; Journal of Japanese Studies, Vol.27. No.2 (verano, 2001), pp. 263-293.
- GUNJI, Masakatsu; *Kabuki and its social background*, en *Tokugawa Japan, the social and economic antecedents of modern Japan*, Nakane, Chie; Ōishi, S. (eds.) , Trans. Conrad Totman, Japón, University of Tokio Press, 1990.
- HALL CHAMBERLAIN, Basil (Traductor), *KOJIKI, records of ancient matters*; Japón, Charles E. Tuttle Company Inc, 1981.
- HAROOTUNIAN, Harry “Cultural Politics in Tokugawa Japan” en *Undercurrents in the floating world: Censorship and japanese prints*; editado por Sarah E. Thompson y H. Harootunian; New York; The Asia Society Galleries; 1991. pp. 9-28.
- HEBDIGE, Dick, *Subcultura: el significado del estilo*, España, Paidós Comunicación 157, 2004.
- JAMESON, Frederic, *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*, Ithaca, Cornell University Press, 1981.
- KATSUYA Hirano, *Politics and Poetics of the Body in Early Modern Japan*, Modern Intellectual History, Vol.8, no.3, Noviembre 2011, pp.499-530.
- \_\_\_\_\_, *the Politics of Dialogical Imagination: Power and Popular Culture in Early Modern Japan*, Chicago y Londres, University of Chicago Press, 2014.
- KEENE, Donald; *World within walls, japanese literature of the pre-modern era 1600-1867*; Nueva York; Holt, Reinhart and Winston; 1976.
- KELLY, William, “Incendiary actions: Fire and Firefighting in the Shogun’s capital and the People’s City”, en James McClain, John M. Merriman, Ugawa Kaoru, *Edo and Paris: Urban life and the State in the Early Modern Era*, Ithaca y Londres, Cornell University Press, 1994.
- KITAMURA, Katie; Takahiro Kitamura; *Bushido: legacies of the japanese tattoo*; Estados Unidos; A Schiffer Book; 2001.
- KITAMURA, Takahiro; *Tattoos of the floating world: ukiyo-e motifs in the japanese tattoo*; Amsterdam, ATM Publishers, 2003.
- KUWAHARA, Makiko. *Tattoo: An Anthropology*. Oxford; Berg, 2005.
- MARTÍNEZ ROSSI; Sandra, *La piel como superficie simbólica, procesos de transculturación en el arte contemporáneo*; Madrid; FCE; 2011.
- McCALLUM, Donald, “Historical and Cultural dimensions of the Tattoo in Japan”, en Arnold Rubin, *Marks of Identity: Artistic transformations of the Human*

- Body*, Los Angeles, Museum of Cultural History, University of California, 1988; pp. 109-134.
- McCLAIN James, John M. Merriman, Ugawa Kaoru, *Edo and Paris: Urban life and the State in the Early Modern Era*, Ithaca y Londres, Cornell University Press, 1994.
- NAKANE, Chie; Ōishi, S. (eds.) *Tokugawa Japan, the social and economic antecedents of modern Japan*, Trans. Conrad Totman, Japón, University of Tokio Press, 1990.
- NAKAMURA, Satoru, “The development of Rural Industry”, en *Tokugawa Japan, the social and economic antecedents of modern Japón*, Nakane, Chie; Ōishi, S. (eds.), Trans. Conrad Totman, Japan, University of Tokio Press, 1990.
- LE BRETON, David; *Adiós al cuerpo, una teoría del cuerpo en el extremo contemporáneo*; México; La Cifra Editorial; 2nd Edición; 2011.
- LE GOFF, Jacques; Nicolas Truong; *Una historia del cuerpo en la edad media*; España; Paidós; 2005.
- LEITER, Samuel L.; *The art of kabuki, famous plays in performance*; Estados Unidos; University of California Press, 1979.
- OOMS, Herman, *Tokugawa Ideology*, Estados Unidos, Princeton University Press, 1985.
- ORTOLANI, Benito, *The Japanese Theater, from shamanistic ritual to contemporary pluralism*, Estados Unidos; Princeton University Press, 1995.
- PONS Philippe, *Peau du Brocart: le corps tatué au Japon*; Paris; Seuil; 2000.
- RAITZ, Bianca; “Japanese woodblock prints as the source of contemporary popular culture: The dissemination of the Ukiyo-e as Exemplified by Manga and Tattoos, en Gunda Luyken, Beat Wismer (eds.); *Samurai Stars of the Stage and Beautiful Women: Kunisada and Kuniyoshi Masters of the Color woodblock print*, Alemania, Stiftung Museum Kunstpalast, Hatje Cantz, 2012, pp. 203-205.
- REED, Carrie E.; Tattoo in Early China; *Journal of the American Oriental Society*; vol. 120; no. 3; (Jul. - Sep., 2000); pp. 360-376.
- ROBINSON, B. W.; *Kuniyoshi*, England, Her Majesty Stationary Office, 1961.
- RUBIN, Arnold (ed.) *Marks of Civilization: artistic transformations of the human body*; Los Angeles; Museum of Cultural History; University of California; 1988.
- SCHILDKROUT, Enid; *Inscribing the body*; *Annual Review of Anthropology*; vol 33 (2004); pp. 319-344.
- SCOTT, James; *Los dominados y el arte de la resistencia, discursos ocultos*; trad. Jorge Aguilar Mora; México, Ediciones Era, 1era. Edición, 2nd. Reimpresión, 2007.

- SHIRANE, Haruo (ed.); *Early Modern Japanese Literature, an anthology, 1600-1900, Abridged*; Nueva York; Columbia University Press; 2008.
- SHIVELY, Donald; *Bakufu versus Kabuki*, Harvard Journal of Asiatic Studies, Vol. 18, No 3/4 (Dec.1955) pp. 326-356
- SMITH, Henry D., *Tokyo as an Idea: An exploration of Japanese Urban Thought until 1945*, en Journal of Japanese Studies, vol. 4, No. 1 (Invierno, 1978), pp. 45-80.
- THOMPSON E. Sarah, "The Politics of Japanese Prints" en *Undercurrents in the floating world: Censorship and japanese prints*; editado por Sarah E. Thompson y H. Harootunian; New York; The Asia Society Galleries; 1991. pp. 29-91.
- TUCKER, John, "Japanese Confucian Philosophy", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Fall 2013 Edition), Edward N. Zalta (ed.) disponible en línea en: <http://plato.stanford.edu/entries/japanese-confucian/> consultado el: 22/06/2015.
- VAN GULIK, Willem R. *Irezumi: the pattern of dermatography in Japan*, Leiden, E.J. Brill, 1982.
- WHITNEY, John H., *The Cambridge History of Japan, vol.4 Early modern Japan*, Cambridge University Press, 1991.
- YAMADA, Mieko, "Westernization and Cultural resistance in tattooing practices in contemporary Japan" en *International Journal of Cultural Studies*, Volumen 12 (4), 2009, pág. 319-338.