

Nuye, el tatuaje ainu

Trabajo Final de Grado (Universidad Autónoma de Madrid),
tutorizado por el profesor Daniel Sastre de la Vega

Introducción

Al igual que una obra pictórica o una escultura pueden lograr acercarnos vestigios de culturas lejanas en el espacio o en el tiempo, la práctica del tatuaje al ser una manera más de expresión artística, puede conseguir este mismo 'efecto' transmitiéndonos conocimientos o peculiaridades de las propias poblaciones que la practican o practicaban. Fue a raíz de esta reflexión, que decidí enfocar el siguiente trabajo en la tradición del tatuaje entre las mujeres de las comunidades indígenas que habitaban en el norte del archipiélago japonés, los ainu. Dicha costumbre, como la palabra tatuaje en sí, reciben la denominación *nuye* en ainu y se realizaba sobre las zonas faciales de la frente y alrededor de los labios, así como en los antebrazos, dorso de las manos y sobre la piel que recubre las articulaciones de los dedos de las mismas. Los primeros testimonios escritos que existen a cerca de esta cultura del tatuaje se remontan al siglo VIII d.C. Es desde esta fecha cuando es posible trazar un recorrido histórico del *nuye* y de su práctica a través de los escritos, representaciones pictóricas e investigaciones llevadas a cabo principalmente por autores extranjeros hasta finales del siglo XX. Sin embargo, a la hora de 'revivir' en la actualidad la reminiscencia de esta tradición ainu, nos encontramos con numerosos obstáculos que hacen que a priori, dicha tarea resulte casi inviable: falta de fuentes escritas ainu y escasez de información, prohibición de su práctica en 1871 tras la anexión de las tierras ancestrales ainu al territorio japonés durante el período Meiji (finales del siglo XIX y principios del XX), el estigma social que existía y perdura en el archipiélago japonés acerca del tatuaje, la discriminación social y laboral que aún sufren los descendientes de este pueblo y por último, el fallecimiento de la última mujer ainu tatuada del mundo en 1998 (Krutak, 2007: 128).

Al igual que el estudio de determinadas identidades culturales, como puede ser la maorí, quedaría incompleto si no se mencionase el tatuaje y el papel relevante que este desempeñó en la creación de la misma, en el caso de los ainu, el hecho de la práctica del *nuye* también se encuentra íntimamente ligada a la identidad ainu y a su legado. A través del análisis y la comparativa de los diferentes testimonios que han llegado hasta nuestros días acerca de la elaboración del tatuaje entre las mujeres de este pueblo, y los estudios posteriores realizados a raíz de dichas observaciones, me dispongo a lo largo de este artículo a revelar al lector las diferentes características y significados que encierra la práctica del *nuye* o tatuaje ainu. Asimismo, este artículo busca alcanzar principalmente cuatro objetivos: *rescatar* de su inminente caída en el olvido el *nuye* y su práctica, *redescubrir* dicha costumbre a un público hispanohablante (debido a la falta de fuentes escritas en castellano acerca de

María Martínez Hernando

Graduada en Estudios de Asia y África (especialidad en lengua y cultura japonesa), Universidad Autónoma de Madrid; cursando el Erasmus Mundus Master "Tourism Development and Culture".

Interesada en la cultura, historia y arte antiguo de Japón.

él), *redefinir* lo que hasta ahora se ha explicado o se entiende del tatuaje ainu y su trascendencia en la vida de las mujeres de este pueblo y, por último, *reclamar* su sitio en las investigaciones y estudios que actualmente se están llevando a cabo sobre la cultura ainu, así como en la ‘revitalización’ de este pueblo.

1. Los ainu, breve introducción histórica

El término *ainu* es utilizado universalmente para referirse a la población indígena que habitaba el norte del archipiélago japonés y las islas circundantes (Zgusta, 2015: 36-37). Dicha palabra procede del propio idioma ainu y significa igualmente ‘nosotros’ y ‘ser humano’ (Nutall, 2005: 18). Las primeras referencias escritas que podemos encontrar acerca de este pueblo se remontan a la dinastía Han (189 a.C - 30 d.C) en China¹. Más tarde, a partir del s. VIII d.C, empezamos a encontrar fuentes japonesas que hacen mención a estas poblaciones asentadas en Ezo (actual Hokkaidō) bajo el apelativo de *emishi*². Los principales territorios donde llegaron a asentarse las comunidades ainu fueron: el archipiélago de las Kuriles, la zona meridional de la isla de Sajalín, así como la isla de Hokkaidō; también referida bajo los topónimos de Ezo o Yezo hasta finales del siglo XIX³. Si nos remontamos a épocas aún más remotas, los ainu también habitaron la zona terminal de la península de Kamchatka, el área septentrional de Honshū y algunas partes de la región del Amur en el continente (Zgusta, 2015: 36-37). Sin embargo, actualmente la mayoría de la población ainu se encuentra asentada en Hokkaidō.

En el primer censo oficial elaborado por el gobierno japonés a comienzos del siglo XIX, estas diferentes poblaciones fueron agrupadas en tres grupos principales de acuerdo a su localización y características distintivas: poblaciones ainu de Hokkaidō, de Sajalín y de las Islas Kuriles (Nutall, 2005: 18). En los últimos años, no se tiene constancia de que se haya llevado a cabo ningún censo oficial a nivel nacional sobre la población ainu que reside en el archipiélago y ‘las posibles cifras’ que se barajan varían de un estudio a otro. Dicha cantidad fluctúa dependiendo de si en dicho recuento se incluye o no a aquellas personas que, pese a ser de descendencia ainu, no se reconocen o identifican como tal. Esta paradoja tal y como señalan varios autores, ‘refleja los sentimientos de muchos ainu que deciden o se ven obligados a ocultar su ascendencia étnica, para escapar de la discriminación y el estigma social’ (O.Dubreuil y W. Fitzhugh, 1991: 151).

La procedencia etnológica de este pueblo, al igual que su idioma, sigue suponiendo una gran incógnita que trae de cabeza a muchos investigadores y, dependiendo de la época y de la perspectiva desde la que se encuentre dirigido el estudio, podemos encontrar diversas teorías⁴. En lo concerniente a la lengua ainu, esta es catalogada por los lingüistas como un ‘idioma aislado’, denominación que es utilizada para referirse a aquellos idiomas o lenguas que ‘no tienen ninguna afiliación probada con

1 Weyers, Rainer. *Ainu (Hokkaidō Island, Japan). Examination of a living indigenous culture*. Universitat GH Essen, Alemania. (1972/75), p.3. Recuperado en: <https://duepublico.uni-duisburg-essen.de/servlets/DerivateServlet/Derivate-12820/ainu.pdf> (06/02/18)

2 Dichas primeras fuentes japonesas corresponden al *Kojiki* (o *Crónicas de antiguos hechos de Japón*, 712 d.C.) y el *Nihonshoki* (o *Crónicas de Japón*, 720 d.C.).

3 En 1869, bajo el control del gobierno Meiji, el nombre de Yezo fue sustituido oficialmente por el de Hokkaidō.

4 Para conocer más sobre este tema revisar: Nutall, Mark. *Encyclopedia of the Arctic*. Routledge. Nueva York. (2005). p.18.

ningún otro idioma existente' (Goebel y Fotos, 2009: 25; West, 2009: 33). Pese a los numerosos intentos que se están realizando para estimular su enseñanza y aprendizaje, 'su extinción es ya casi un hecho debido a que los últimos hablantes nativos han fallecido'⁵. Respecto a sus prácticas religiosas o rituales, el pueblo ainu profesaba una espiritualidad animista, es decir, creían que la naturaleza, los animales e incluso los objetos inanimados o mundanos poseían vida y por tanto, espíritu (Nutall, 2005: 18). Igualmente, creían que en dichos elementos habitaban o se personificaban los dioses, quienes recibían la denominación de *kamuy* en ainu⁶.

La caza y la pesca constituían las principales actividades económicas de estas comunidades. Por ello, los asentamientos se levantaban generalmente en las proximidades de los ríos o del mar, donde podían acceder fácilmente a la pesca de truchas o salmones (Nutall, 2005: 18-19). Aparte, estas comunidades practicaban una agricultura de subsistencia y mantenían relaciones comerciales con el resto de pueblos vecinos. Desde mediados del siglo XIV, los ainu establecieron una relación comercial con los japoneses⁷ y, hasta el siglo XVI, lograron mantener a raya los intentos de incursión de estos en los territorios de Ezo (Nutall, 2005: 18-19). Sin embargo, dicha estabilidad se vio truncada cuando durante la época Tokugawa, el clan Matsumae (1599-1869) tras incrementar su poder, impuso un sistema de monopolio sobre el comercio con los ainu, aumentando su influencia en el territorio. De este modo, estos pueblos perdieron su derecho a mercadear libremente con otras poblaciones y fueron obligados a comercializar exclusivamente con dicho clan. Además de su economía mercantil, también acabaron perdiendo paulatinamente gran parte de sus territorios y su libertad a manos de los *wajin* (término con el que se referían a los japoneses), dado que se vieron obligados a trabajar como jornaleros para poder sobrevivir y algunas mujeres ainu, a convertirse en esclavas sexuales (Nutall, 2005: 18-19). Durante el transcurso de los acontecimientos, tuvieron lugar numerosas revueltas contra el sometimiento japonés, destacando aquellas acometidas por el líder político ainu Shakushine. En el s. XVII, este caudillo lideró el levantamiento ainu hasta su muerte por envenenamiento mientras asistía a un diálogo de paz con los *wajin* (A. West, 2009: 34). Su muerte marcó un punto de inflexión en la resistencia ainu y los japoneses intensificaron sus esfuerzos de represión sobre estas comunidades, para someterlas bajo un mismo sistema político y social. Tras varias idas y venidas, el control de los territorios del clan Matsumae quedaron por última vez bajo custodia del sogunado Tokugawa en 1854, hasta el establecimiento en 1868 del gobierno Meiji (Nutall, 2005: 18-19). Fue entonces cuando, en nombre del 'desarrollo' y la 'modernización', los japoneses invadieron y colonizaron Ezo, pasando a denominarse Hokkaidō en 1869. Posteriormente, también se harían con el control del resto de las poblaciones ainu que habitaban Sajalín y las Kuriles.

El gobierno Meiji llevó a cabo una política de expansión a través de la cual alentó a los agricultores japoneses a asentarse en los territorios indígenas y explotar su suelo para el cultivo. Se les prohibió a los ainu cazar o pescar y se les asignó a cada familia un terreno de 4.950 m² de tierra aprox. para que pudieran cultivarla⁸. Si se negaban a arar dichas tierras, estas se les eran arrebatadas por el

5 *Kamuimoshir, el lugar donde viven los dioses*. Ainu, caminos a la memoria. (24/09/13). Recuperado en: <https://ainumemoryfilm.com/2013/09/24/kamuimoshir-el-lugar-donde-viven-los-dioses/> (26/04/18).

6 *Ibidem*.

7 *Ainu*. Encyclopedia of World Cultures. Recuperado en: <https://www.encyclopedia.com/social-sciences-and-law/anthropology-and-archaeology/people/ainu> (24/04/18).

8 Hasegawa, Osamu. (24/12/09). *Ainu living in Tokyo-Getting to know the indigenous people of Japan*. JFS, Japan for Sustainability. Recuperado en: https://www.japanfs.org/en/projects/sus_college/sus_college_id033828.html (26/04/18).

gobierno nipón y pasaban a estar bajo custodia de este. A ojos de los japoneses, los ainu eran seres ‘barbáricos’ o ‘salvajes’ que debían de ser reeducados y ‘protegidos’ por el Estado. Por ello, el gobierno encabezó una ‘política de asimilación’ que pasó a ser conducida por la Oficina de Colonización establecida en 1869 (West, 2009: 34). En 1899 se promulgó la Ley de Protección de los Nativos de Hokkaidō, pero dicha ley resultó ‘ser una humillante discriminación étnica’ que proclamaba que la cultura ainu había sucumbido. Asimismo, instaba a estas comunidades a abandonar el uso de sus nombres tradicionales, así como la transmisión de sus tradiciones y lengua, con el objetivo de convertirlos en ‘japoneses’ mediante la asimilación forzada de la cultura y el idioma japonés⁹. De esta manera, los ainu no solo se vieron despojados de sus tierras y de sus recursos, sino también de su legado cultural y espiritual. A mediados del siglo XX, el gobierno nipón daba por completamente asimilada la cultura ainu. Sin embargo, a partir de los años 60, la población ainu, con el apoyo de otros movimientos encabezados por grupos de aborígenes de todo el mundo, alzó la voz y comenzó su lucha por sus derechos políticos y su reconocimiento como pueblo indígena (Nutall, 2005: 18-19). Finalmente, en el año 2008, la Dieta¹⁰ (el Parlamento japonés) aprobó una resolución por la cual los ainu eran reconocidos como pueblo indígena del país. Más recientemente, el gobierno nipón remitió a la Dieta un proyecto de ley conocida como ‘Nueva Ley de los Ainu’¹¹ que ha sido aprobada en este mismo año, sustituyendo a la preexistente ‘Ley de Promoción de la Cultura Ainu’^{12 13}.

2. Nuye, el tatuaje ainu

En el archipiélago japonés, encontramos diferentes términos que se emplean para referirse al tatuaje o a su práctica. Dos de las denominaciones más recurridas hoy en día a la hora de hablar sobre el tatuaje japonés son: *irezumi* (入れ墨) y *horimono* (彫り物). Sin embargo, ninguno de estos dos términos pueden ser empleados a la hora de referirse a los tatuajes que lucían las mujeres ainu. Ello se debe en primer lugar, a la existencia dentro del lenguaje ainu de un término propio que hace alusión al tatuaje y, en segundo lugar, por la diferencia de concepciones que existe entre el término japonés y el ainu. Según las anotaciones del misionero anglicano John Batchelor (1854-1944), la primera palabra que fue utilizada por este pueblo indígena para referirse al tatuaje y a su práctica fue *anchi-piri* o *anci-piri*. La primera parte del término (*anchi*) hace referencia a la piedra obsidiana, mientras que el segundo (*piri*) significa ‘cortar’ (Krutak, 2002: 131). Según el testimonio recogido por Batchelor, el significado que se le confería a dicha palabra era el de ‘heridas de piedra negra’¹⁴. La referencia directa de la primera palabra (*anchi*) con respecto a la obsidiana, también conocida como vidrio volcánico, se debe a la posibilidad de que este material fuese utilizado en la antigüedad como herramienta para tatuar. Esta teoría se podría sustentar a raíz del hallazgo

9 *Ibidem*.

10 国会.

11 「アイヌ新法」.

12 「アイヌ文化の振興並びにアイヌの伝統等に関する知識の普及及び啓発に関する法律」.

13 Higashimura, Takeshi. (09/05/19). *¿Por qué se vuelve a legislar sobre los ainu?: La peculiar aproximación japonesa a esta cuestión*. Recuperado en: <https://www.nippon.com/es/in-depth/d00479/> (22/10/19)

14 Este término se trata de una traducción directa del término inglés utilizado por John Batchelor, *blackstone-wounds*. Van Gulik (1982, p.188).

de numerosas herramientas prehistóricas elaboradas a raíz de este material, en el yacimiento arqueológico de Nanggu (islas Salomón) en el 2016 (Kononenko, Robin y Sheppard, 2016: 147-163). Estos instrumentos mostraban signos de desgaste y en 13 de los 15 vidrios volcánicos analizados, se encontraron restos de sangre, carbón vegetal, ocre e incluso tejidos grasos¹⁵. La principal característica de la obsidiana que la hace tan atractiva para este tipo de menester, es el aspecto afilado que adquiere cuando se fractura, siendo comparable al cristal. Asimismo, tal y como su otro nombre sugiere, la piedra obsidiana se crea a partir del enfriamiento de la lava de los volcanes. Esta última peculiaridad nos conduce a pensar que efectivamente, este material pudo haber sido utilizado por las poblaciones ainu en la elaboración del tatuaje. Dicha posibilidad se sustenta en su fácil acceso en las regiones volcánicas del este de Hokkaidō (Muñoz, 2008: 31) y a su uso habitual por parte de estas comunidades para fabricar herramientas o armas. El antropólogo Gordon Munro (1863-1942) recoge en sus escritos que, en un principio, los ainu realizaban los tatuajes utilizando como instrumento láminas de obsidiana (1996: 18-119).

Posteriormente, la denominación *anchi-piri* fue sustituida por los términos actuales: *nuye* o *sinuye*. El significado literal de *nuye* es ‘tallar’, pero este también es utilizado para referirse a la acción de escribir y por ende, también a la acción de tatuar. El segundo término, *sinuye*, está compuesto por el prefijo *si-* y se ha llegado a la conclusión de que la traducción más acertada para dicha palabra sería ‘tallarse a uno mismo’ (Van Gulik, 1982: 188). Es a raíz de la traducción etimológica de *nuye*, cuando podemos entender la disparidad que existe entre este último término ainu y la palabra japonesa *irezumi*¹⁶. Es decir, mientras que *irezumi* hace referencia a la acción de ‘introducir’ tinta en la piel, el término *nuye* hace alusión directamente al corte o a la incisión como medio para introducir el pigmento. Por tanto, es por ello que a lo largo de este artículo he decidido adoptar la palabra *nuye* para referirme al tatuaje tradicional del pueblo ainu.

3. *Nuye*, técnica y elaboración del tatuaje ainu

Según los diferentes testimonios y documentos escritos consultados, el *nuye* o tatuaje se realizaba generalmente sobre las zonas faciales de la frente y alrededor de los labios, así como en los antebrazos, dorso de las manos o sobre la piel que recubre los nudillos u otras áreas de las articulaciones de los dedos de las mismas. Sólo se tiene constancia de un único caso en el que el *nuye* se haya observado en otra área del cuerpo distinta a las anteriormente descritas, registrada por Wilhelm Joest y recogida en su obra *Die Ainos auf der Insel Yesso* (1882). De acuerdo a este testimonio, Joest observó a una mujer cuyo pecho se encontraba adornado con marcas de tatuaje en forma de espiral.

Antes de comentar el proceso de elaboración del *nuye*, debemos de tener en cuenta que la característica más sobresaliente de la técnica del tatuaje ainu, recae en el hecho de que en vez de utilizar las agujas como instrumento para introducir la tinta en la piel (como en el caso de los

15 Miller, Mark. (11/07/16). *Antiguos tatuajes: arqueólogos descubren sangre y pigmentos en hoja de obsidiana de hace 3.000 años*. Ancient Origins. Recuperado en: <http://www.ancient-origins.es/noticias-historia-arqueologia/antiguos-tatuajes-arqueólogos-descubren-sangre-pigmentos-hoja-obsidiana-hace-3000-años-003591> (09/02/18)

16 *Irezumi*: *ire* es el *renyōkei* (o forma conjuntiva) del verbo *iru*, que significa entre otras concepciones similares ‘meter’ ‘insertar en’; *zumi* proviene del término *sumi*, ‘tinta china’. El significado literal del compuesto es ‘insertar tinta’. *Ibidem*. p.2.

japoneses), los ainu hacían uso de una especie de daga denominada *makiri*¹⁷. Tanto el propio proceso de elaboración del tatuaje como su diseño, difería levemente según la zona o el asentamiento ainu. A continuación, explicaré en qué consistía el procedimiento habitual que seguían los ainu de la zona de Hokkaidō a la hora de realizar el *nuye* y, posteriormente, comentaré las derivaciones que se podían encontrar de esta técnica en las otras regiones donde habitó este pueblo (Islas Kuriles y Sajalín).

Como se ha comentado en apartados anteriores, previamente a la aparición o uso del metal se utilizaban láminas afiladas de obsidiana. Con el paso del tiempo, estas herramientas neolíticas fueron sustituidas por el *makiri*. Según Hilger (1891-1977), la afilada hoja del *makiri* se vendaba firmemente con fibra dejando sólo sobresalir la punta del filo (1971: 152). Con la ayuda de este instrumento, se realizaban sobre la piel cortes rápidos y pequeños sobre los que se frotaba posteriormente el hollín que le confería al *nuye* un tono verdoso o negro azulado. Para conseguir este hollín, se prendía en primer lugar un fuego a partir de cortezas de abedul en una esquina de la chimenea, a cierta distancia de donde se solía encender el fuego del hogar, con el propósito de obtener ‘cenizas nuevas’ (Van Gulik, 1982: 189). A continuación, se lavaba una tetera u olla de hierro y se cercioraba de que esta quedara completamente limpia de cualquier rastro de tizne o carbón, antes de colgarla del techo por encima del fuego. La combustión de las cortezas daba lugar a una especie de hollín negruzco y fino que se iba depositando sobre la superficie del recipiente (Van Gulik, 1982: 189; Hilger, 1971: 152). Conforme a los escritos de Munro (1996: 118-119), el tizne era denominado en ainu *pas*, mientras que el hollín que se acumulaba sobre el recipiente recibía el nombre de *supas* (*su* = olla o sartén; *pas* = hollín). Cuando la tetera u olla se encontraba totalmente envuelta en una capa ennegrecida de tizne, este se raspaba con la ayuda de un cuchillo o se recogía del recipiente con los dedos y acto seguido, se frotaba con delicadeza sobre las incisiones previamente realizadas con el *makiri* (Hilger, 1971: 152; James, 1942: 81-84). Batchelor, en su obra *The Ainu of Japan* (1892), señala que la corteza del abedul era un excelente material para producir hollín y aportar negrura al tatuaje, por tanto es posible que debido a estas cualidades se utilizara generalmente la corteza de este árbol y no la de otro a la hora de la elaboración del *nuye*. Igualmente, cabe señalar que eran las cenizas de este árbol las que le conferían al tatuaje ese color negro-azulado o a veces verdoso característico. En cuanto al proceso de obtención del hollín, encontramos dos declaraciones diferentes en donde podemos observar algunas variaciones de esta técnica. Según Bird (1831-1904), el brillante tizne era recogido directamente de lo que se acumulaba en la estera que se situaba sobre el fuego, en vez del recipiente (1881: 78-79). Por otro lado, según el testimonio de una mujer ainu nacida en Hidaka (Hokkaidō), en vez de una olla o tetera de acero, se utilizaba en el proceso una piedra pulida (normalmente obsidiana) previamente empapada en agua, que se colgaba por encima del piso del hogar donde reposaba el fuego prendido con las cortezas de abedul. De este modo, el tizne se acumulaba sobre la superficie de ella y es por ello que recibía la denominación *suma pas* (*suma* = piedra; *pas* = hollín) (Van Gulik, 1982: 189).

Al mismo tiempo que se dejaba que el hollín reposara sobre el recipiente, en el interior de la olla o tetera, se ponía a hervir normalmente corteza de fresno (*iwa-ni*) o madera de arbusto (*komke-ni*) cortada en piezas pequeñas. Como resultado de esta cocción, se conseguía una infusión de color negro verduzco llamada *nire* que se utilizaba como antiséptico y para detener el sangrado de las incisiones (Munro, 1996: 118-119). Además del poder antiséptico, varios testimonios afirman que

17 El *makiri* es un objeto de forma parecida a la daga, de gran valor para los ainu y que portaban tanto mujeres como hombres ceñido a su cintura. Van Gulik (1982, p.188) señala que a pesar de que la palabra *makiri* nos deja un ‘sabor japonés’, se encuentra ‘como una palabra de préstamo’ del Ainu en varios dialectos japoneses.

se le atribuía a esta infusión la función de fijar el color o el diseño del tatuaje (Bird, 1881: 78-79; James, 1942: 81-84). El *nire* se aplicaba con la ayuda de un trozo de tela o tejido normalmente de color negro, que se empapaba en la decocción y se ponía sobre la piel tres veces: primero para esterilizar la zona sobre la que se iba a realizar la incisión, inmediatamente después del corte y por último, cuando el hollín era depositado suavemente sobre la herida. Esta práctica se acompañaba de la recitación repetitiva (normalmente tres veces) a modo de ‘conjuro’ de la siguiente frase: *pash chi-yai, roshki, roshki, pash ren-ren* (‘el hollín encerrado permanece, el hollín se hunde, se hunde’) (Munro, 1996: 118-119; Hilger, 1971: 152; Batchelor, 1892: 37; Van Gulik, 1982: 190).

Tras terminar la sesión, las mujeres recién tatuadas debían abstenerse de comer grasa o carne, vivir de agua durante dos o tres días y alimentarse a base de verduras durante una semana. Asimismo, tenían que permanecer en el hogar durante al menos este período. De este modo, se creía que se aceleraba la curación y se evitaba cualquier infección (Munro, 1996: 118-119). Según Krutak (2002), después de finalizar el tatuaje sobre los labios, algunas pacientes sufrían de fiebres altas, dolor e hinchazón que les impedía conciliar el sueño. Por ello, beber o comer se convertía en una ardua tarea. De acuerdo con la obra publicada por el periodista japonés Honda Katsuichi *Harukor: An Ainu Woman's Tale* (2000: 141), para calmar la sed de la paciente se le depositaba sobre los labios hierba de algodón empapada en agua para que pudiera succionar el líquido del mismo. Si el dolor y la inflamación persistía después de una semana, entonces se frotaba jugo o zumo de mora sobre las incisiones para apaciguar el dolor (Hilger, 1971: 152). Según el testimonio de una mujer ainu transcrito por Hilger, este remedio natural calmaba las molestias pero, como consecuencia, destruía el precioso color azulado del *nuye*. También, es importante destacar que estaba prohibido tatuarse durante la menstruación, aunque se desconoce si esta restricción se debía por el aumento de la sensibilidad e hinchazón durante esos días o porque se consideraba tabú (Munro, 1996: 118-119).

A consecuencia del padecimiento que suponía dicha práctica, el *nuye* no se llevaba a cabo de una única vez, sino que este se completaba tras diversas sesiones realizadas a lo largo de varios años¹⁸. El primer tatuaje se realizaba antes de la pubertad y consistía en una mancha o semicírculo que se trazaba por encima del labio superior siguiendo de cerca la curva de la boca, y después se repetía el proceso en el labio inferior. El *nuye* se ampliaba durante la pubertad, rodeando la boca y extendiéndose hacia las orejas en un estrechamiento curvado en ambas mejillas (Hitchcock, 1892: 441-442). Finalmente, se completaba entre los 17 y 21 años (Hilger, 1971: 152) justo antes de casarse. Las hijas de los jefes ainu eran normalmente las primeras en terminar este proceso para servir como ejemplo, o bien, porque se pensaba que podían ejercer una cierta ‘influencia mágica’ sobre el bienestar del asentamiento (Munro, 1996: 118-119). Los tatuajes de la frente, de los antebrazos y las manos eran opcionales, ‘algo para que las mujeres se entretuviesen en los momentos desocupados después de casarse’ (James, 1942: 81-84). En el caso del *nuye* de los brazos, se comenzaba a trazar los diseños desde el codo hacia abajo y, al igual que el del labio, era completado tras varias sesiones (Bird, 1881: 78-79). Según Munro (1996), los tatuajes de las manos y brazos se terminaban antes del nacimiento del primer hijo. Algunos autores como Van Gulik (1982: 190), sostienen que las diferentes sesiones que se realizaban para completar los tatuajes estaban relacionadas con las etapas que componían ‘el ciclo de vida de la mujer ainu’, desde la niñez hasta la madurez.

18 Pese a que lo más normal era realizar varias sesiones para terminar el tatuaje tal y como señalo en el texto, podemos encontrar una excepción en el testimonio de una mujer ainu recogido por Hilger (1971) en su libro *Together with the Ainu*, que asegura que el *nuye* de sus labios fue realizado en una única sesión, cuando tenía veintiún años.

Por último, en cuanto a lo que respecta a la técnica y método de elaboración del *nuye* entre las mujeres de las poblaciones ainu de las islas Kuriles y de Sajalín, la cantidad de documentos escritos o testimonios que podemos encontrar es notablemente menor que en el caso de las poblaciones ainu de la isla de Hokkaidō. Cuando el etnólogo Torii Ryūzō (1870-1953) desembarcó en las islas Kuriles para llevar a cabo su investigación a finales del siglo XIX, la práctica del tatuaje había ya desaparecido de las costumbres de las mujeres ainu de la zona. De acuerdo a la información que pudo reunir gracias a los testimonios de los habitantes de mayor edad del lugar, parece ser que la técnica utilizada para la elaboración del tatuaje era prácticamente igual a la empleada por las mujeres ainu de Hokkaidō. Sólo existía una pequeña diferencia en relación a la aplicación del pigmento sobre las incisiones, dado que eran directamente las cenizas del abedul y no su tizne, lo que se utilizaba para dar color al *nuye* (Van Gulik, 1982: 221). Sin embargo, según las notas recogidas por el propio Torii, a pesar de esta variación el resultado seguía siendo el mismo y el tatuaje conservaba el tenue color negro azulado o negro verdoso, al igual que el de las mujeres ainu de Hokkaidō. Respecto a la técnica empleada por las mujeres de la zona de Sajalín, nos queda la información recogida por la antropóloga Emiko Ohnuki-Tierney (1934) y transmitida a través de su obra *The Ainu of the Northwest Coast of Southern Sakhalin* (1974). De nuevo, al igual que en el caso anterior, la práctica y elaboración del *nuye* seguía las mismas pautas que el llevado a cabo por las mujeres ainu de Hokkaidō, excepto en una única cuestión: en vez de aplicar directamente el hollín del abedul sobre la incisión, este se mezclaba primero con aceite de arenque.

2.1. El *nuye* y su relación con la deidad del fuego

Para cerrar este capítulo acerca de la técnica del tatuaje ainu, me gustaría comentar un detalle que aunque puede pasar desapercibido a primera vista y dar la sensación de que ocupa un segundo plano en el proceso de elaboración del *nuye*, es en realidad el elemento más importante: el fuego. La razón por la que este elemento es tan relevante, recae en el hecho de que los ainu creían que los dioses (o sus reencarnaciones) se podían encontrar en cualquier fenómeno natural e incluso en los objetos mundanos¹⁹. En el caso del fuego, este pueblo lo contemplaba como la manifestación de una de las deidades más importantes del panteón ainu: Huci Kamuy ('diosa abuela' o 'diosa anciana'), también conocida bajo el apelativo de Ape Huci ('abuela del fuego')²⁰. Las mujeres ainu se consideraban descendientes directas de esta deidad y por ello, la veneraban como si se tratase de su propio antepasado (Phillipi, 1979: 69). La chimenea o el espacio dedicado para encender la lumbre era considerado la morada sagrada de Huci Kamuy y también, la parte central y más importante del hogar. Tal era su relevancia, que las casas se construían teniendo en cuenta principalmente la ubicación de la chimenea central y de una 'ventana sagrada' que diera de frente a un arroyo o riachuelo (Watanabe, 1972: 119). La diosa del fuego Huci Kamuy era convocada para que protegiera al hogar en momentos de enfermedad o dificultad, así como en tiempos de nacimiento y muerte (Van Gulik, 1982: 221). Igualmente, uno de los roles más importantes que desempeñaba esta divinidad, era el de ejercer de mediadora entre el ser humano y el resto de los dioses ainu (Phillipi, 1979: 69). Debido a ello, siempre era invocada previamente a la celebración de cualquier ceremonia. En todos los hogares, la lumbre permanecía prendida y era obligación de las ama de casa procurar que esta no se extinguiera. Cuando llegaba la noche, el fuego era cubierto cuidadosamente con cenizas y de

19 Esta información fue extraída de la página oficial del Museo Ainu de Poroto Kan, Hokkaidō. Recuperado en: <http://www.ainu-museum.or.jp/en/study/eng10.html> (04/04/18)

20 Se han registrado diversas maneras en ainu para referirse a esta deidad, sin embargo Donald L. Phillipi señala que el nombre completo de esta diosa del fuego era Apemeru-ko-yan-mat o Unameru-ko-ya-mat ('Fuego-Chispa-Crecer-Mujer') (1979: 69).

esta manera se aseguraba que este permaneciera ‘vivo’ hasta la mañana siguiente (Van Gulik, 1982: 221). Entre las notas recogidas por Ohnuki-Tierney (1974: 66-67), podemos encontrar una posible explicación acerca de esta necesidad de mantener siempre encendido el fuego del hogar. Según la antropóloga, los ainu que habitaban en la zona de Sajalín creían que el sonido de las chispas de la lumbre mantenía alejado a los malos espíritus y demonios.

Volviendo de nuevo al tema del *nuye*, el protagonismo del fuego no sólo se limitaba a su presencia sagrada durante toda la elaboración del tatuaje, sino que este trascendía también al propio hollín que se formaba a consecuencia de su combustión. El tizne resultante, tal y como he explicado a lo largo de este capítulo, era el material que se utilizaba para pigmentar el *nuye*. Las cenizas al tratarse de un elemento que se obtiene del fuego, y por tanto procedente de la deidad Hucy Kamuy, los ainu le confería cualidades protectoras frente a las malas influencias o espíritus. Ejemplo de esta creencia, lo encontramos en las anotaciones recogidas por Hilger. Según sus escritos, los niños ainu portaban en sus cuellos una especie de bolsa con cordones grises y blancos que sus madres elaboraban con algodoncillo y cenizas procedentes de la chimenea, mientras oraban a la diosa Hucy Kamuy. Del mismo modo, se tiene constancia de que para consolar el llanto de los bebés por la noche, se quemaba un paño y se restregaba el tizne resultante de la combustión sobre la cara del bebé, con la intención de espantar o engañar a los malos espíritus posibles causantes del llanto²¹. Teniendo en cuenta estos relatos y basándome en las observaciones de Van Gulik (1982), podemos llegar a la conclusión de que el hollín y la ceniza no solo se empleaban para dar color al tatuaje, sino que también cumplían una ‘finalidad sagrada’ o protectora. La prueba que podría confirmar esta teoría, la encontramos en la frase que se recitaba a modo de hechizo durante la introducción del pigmento en las incisiones. En ella, podemos observar la importancia que se le daba a que el tizne se hundiera en la herida y permaneciera en ella, posiblemente con la intención de que el poder protector de este material fuese transmitido a la mujer: *pash chi-yai, roshki, roshki, pash ren-ren* (‘el hollín cerrado permanece, el hollín se hunde, se hunde’).

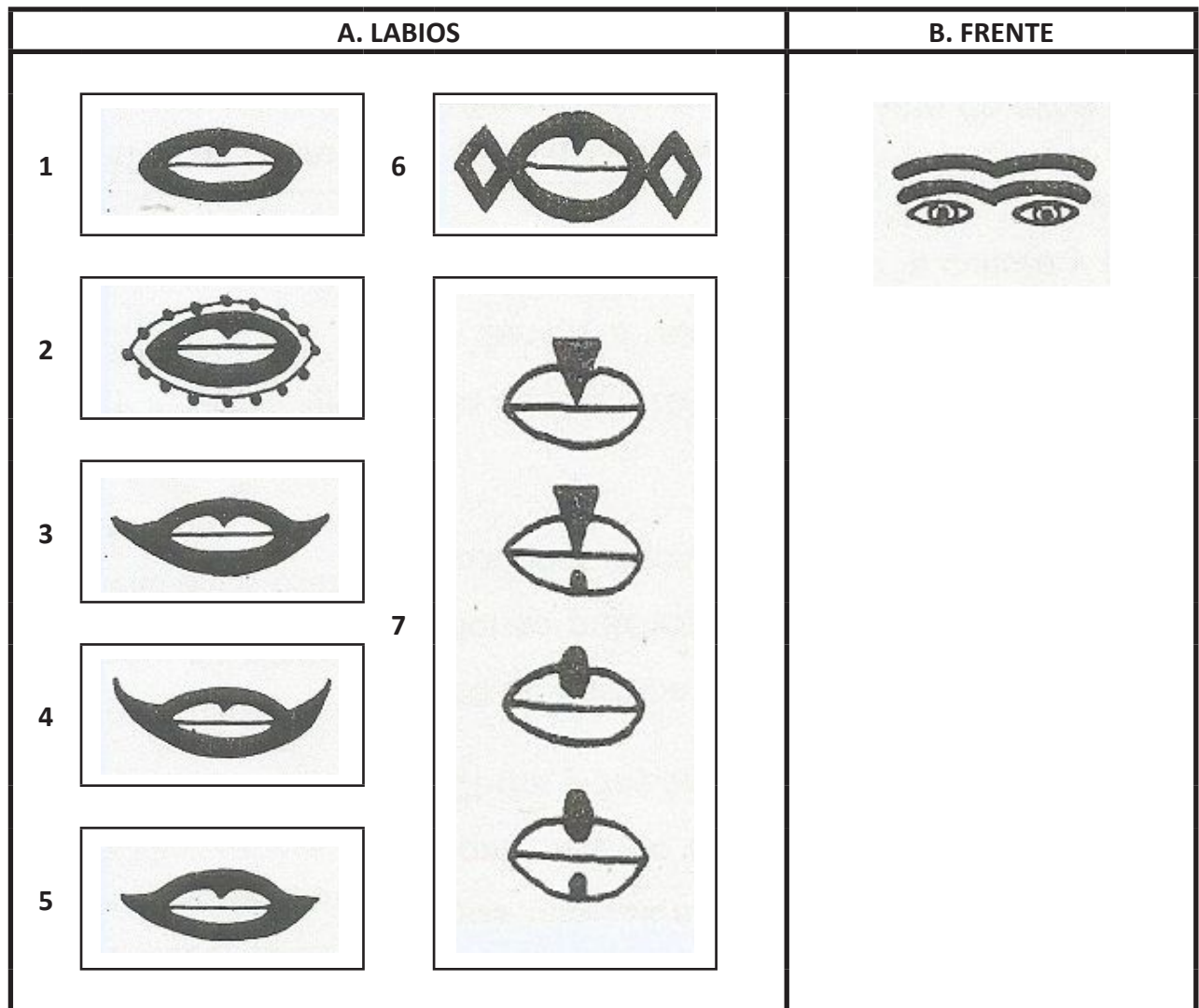
3. Desdibujando el *nuye*: diseños y posibles teorías

3.1. Diseños

3.1.1. Zona facial

En la siguiente tabla podemos contemplar de manera numerada los diferentes tipos de *nuye* labiales registrados por Van Gulik (1982), tomando como referencia las diferentes descripciones realizadas por varios autores. En la primera imagen, tal y como podemos observar, el tatuaje se extiende como una banda rodeando el contorno de los labios. Según Ohnuki-Tierney (1969: 162-163), este tipo de *nuye* era denominado comúnmente en la zona de Sajalín como *caoyak: ari sinuye*. Del siguiente diseño (2) destaca el ‘anillo de puntos consecutivos’ que encierra a su vez, la banda que rodea los labios anteriormente comentada. La ilustración de este tipo de tatuaje fue aportada por primera vez por Torii basándose en los datos recogidos por Kracheninnikov (Van Gulik, 1893: 197), sin embargo este tipo de *nuye* parece ser que era muy poco habitual debido a su escasa aparición tanto en las fuentes pictóricas como escritas, y pudo haber sido practicado exclusivamente por los ainu de las Kuriles. Los modelos 3, 4 y 5 parten del mismo patrón que el primero, pero

²¹ Tanto las dos narraciones de Hilger como éste último dato procedente de la misma fuente, fueron extraídos del libro *Irezumi: the pattern of dermatography in Japan* (1982) de Van Gulik, pp.22. Asimismo, estos textos de Hilger pueden consultarse en su obra *Together with the Ainu: A Vanishing People* (1971: 106-171).

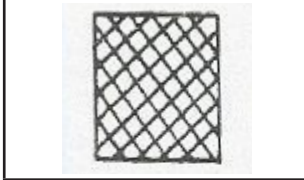
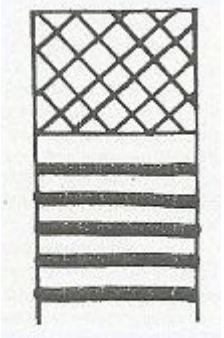
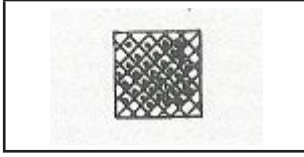
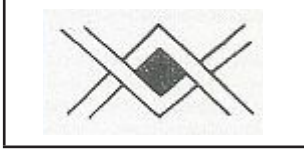
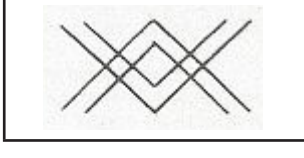
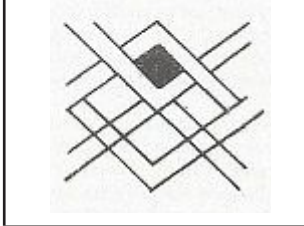


con la notable diferencia de que las extremidades de la banda que rodea los labios se extienden desde las comisuras de la boca hacia arriba, acabando en punta. A diferencia de los modelos 3 y 4, cuya banda ‘se extendía en una curva creciente en ambas mejillas hacia las orejas’ (Hitchcock, 1892: 441-442), las extremidades puntiagudas del quinto se trazaban a la misma altura que los labios. Estos últimos modelos son comúnmente descritos o referidos en los textos como ‘bigotes’ o ‘sonrisas’ y eran los principales diseños que lucían las mujeres ainu de Hokkaidō. La siguiente imagen (6), nos muestra un patrón más complejo, en el que la banda que rodea el contorno de los labios, forma en ambos lados de la boca la figura de un rombo. Este diseño recibía la denominación *pa-uotukikiri* (Van Gulik, 1982: 199). Por último, podemos observar en las siguientes imágenes (7) lo que corresponde a varias etapas primarias del *nuye* labial. Este tipo de *nuye* era reconocido por los ainu de Sajalín como *cayeton sinuye* y eran los tatuajes que exhibían las misteriosas ‘mujeres-trucha’ de sus leyendas (Ohnuki-Tierney, 1969: 162-163). A primera vista, posiblemente lo primero que capta nuestra atención es la diferencia de grosor y anchura de los *nuye* de la primera columna en comparación con los de la segunda. De acuerdo a las anotaciones escritas por el antropólogo norteamericano Romyne Hitchcock (1851-1923) en Hokkaidō, tanto la anchura como el color del *nuye* variaba en función de la zona (1892: 441-442). Respecto a las poblaciones ainu de Sajalín, sólo las esposas de los hombres que ocupaban una alta posición social dentro la comunidad podían lucir el *nuye* que rodeaba la boca (*caoyak: ari sinuye*, fig. 1). El resto de mujeres debían de conformarse con tatuarse únicamente el área central del labio superior e inferior de los mismos (*cayeton sinuye*, fig. 7) (Ohnuki-Tierney, 1969: 163). Según las declaraciones de dos ancianas ainu transcritas por la viajera Neill James (1942), los diseños más anchos eran los más apreciados.

Además del característico *nuye* de los labios, en varios documentos se hace mención a un tatuaje que se realizaba en el espacio comprendido entre las cejas, formando una franja horizontal sobre los ojos tal y como nos muestra la ilustración (B). Igualmente, se tiene constancia de que en ocasiones de manera paralela a este ‘entrecejo’, se agregaba una banda adicional en la frente (Van Gulik, 1982: 199). Según Hitchcock (1892), parece ser que este tipo de tatuaje era bastante frecuente en la costa oeste de la isla de Hokkaidō, aunque era opcional y cumplía meramente una finalidad ornamental al igual que los realizados en los antebrazos y las manos.

3.1.2. Brazos

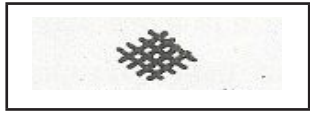

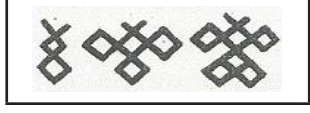
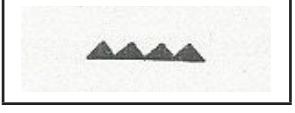



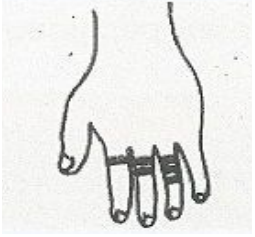
En esta segunda tabla²², podemos observar los patrones a partir de los cuales, se elaboraban los *nuye* que decoraban la zona del antebrazo, desde el codo hasta la muñeca. Los dos primeros diseños consisten en una especie de red o malla de rombos. En el caso específico del segundo, podemos observar puntos en el interior de los mismos. Los siguientes modelos tal y como podemos contemplar, muestran una mayor complejidad y parten del tercer esbozo, el cual consiste en una trenza de dos hebras que forman un patrón continuo de eslabones entrelazados, generalmente en combinación de dos capas superpuestas. En el cuarto diseño, los contornos de las hebras se cruzan entre sí, en lugar de superponerse dando lugar a un motivo romboidal. Por último, en el quinto modelo podemos observar una combinación de los diseños 3 y 4. Respecto al *nuye* que decoraba las muñecas, podemos observar en la tabla básicamente dos patrones: el ya comentado anteriormente en forma de red o malla de rombos, y una serie de franjas o líneas paralelas que rodeaban la muñeca. De acuerdo con el testimonio de Landor (1854-1944), el diseño de uno de los brazos era frecuentemente diferente del otro y era habitual que sólo se tatuasen un brazo (1893: 252).

	A. ANTEBRAZO	B. MUÑECA
1		
2		
3		
4		
5		

²² Tal y como he comentado en la primera tabla, las diferentes imágenes de los motivos del tatuaje de las tablas II y III proceden del libro de Van Gulik *Irezumi: the pattern of dermatography in Japan* (1982), y al igual que las descripciones de los mismos, parten de diferentes testimonios de varios autores recogidos en dicha obra.

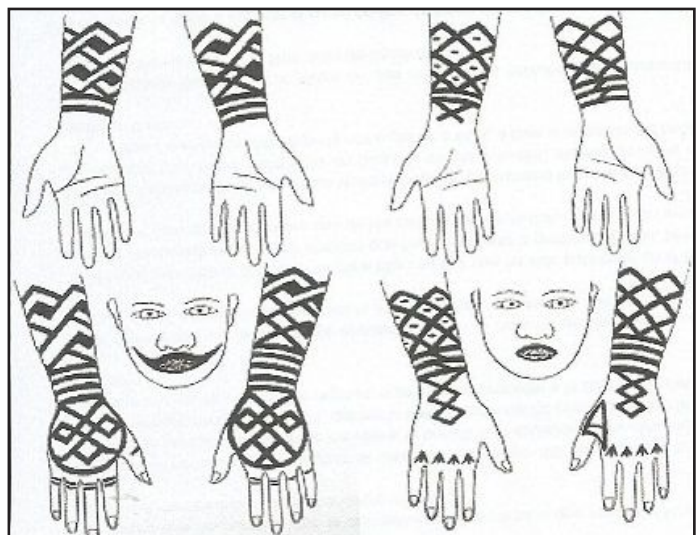
3.1.3. Manos

En la tercera y última tabla, podemos observar cuatro clasificaciones distintas. Estas corresponden a los diferentes patrones de tatuajes que se podían encontrar trazados en el área de las manos. En lo concerniente a la zona del dorso de las mismas, podemos observar tres motivos diferentes, a cada cual más complejo. En relación a las figuras que decoraban los nudillos, podemos contemplar desde figuras que aluden a la cabeza de un arpón (1B), hasta puntas de flechas de forma triangular (2B) o puntas de flechas yuxtapuesta a unos puntos colocados en sus bases (3B). Tanto los motivos de cabeza de arpón como las puntas de flechas triangulares, se trazaban sobre cada nudillo de la mano

A. DORSO DE LAS MANOS	B. NUDILLOS
<p>1 </p>	<p>1 </p>
<p>2 </p>	<p>2 </p>
<p>3 </p>	<p>3 </p>
C. BASE DE LOS DEDOS ÍNDICE Y PULGAR	D. ARTICULACIONES DE LOS DEDOS
	

señalando hacia dentro, en dirección a la muñeca. Estas figuras comparten cierta similitud con el *hajiti* o tatuaje tradicional de las islas Ryūkyū, que se realizaba de igual modo sobre el área de las manos y donde los puntos, las flechas o las cabezas de arpón eran motivos recurrentes.

En ocasiones, se tiene constancia de que se tatuaba un ‘triángulo oblongo’ en la base comprendida entre el dedo índice y el pulgar (C). Este tipo de tatuaje podemos verlo mejor representado en las ilustraciones recogidas al final de este capítulo. Por último, en la piel que recubre las articulaciones de los dedos de las manos, se podían visualizar líneas de tatuaje que rodeaban el dedo a modo de anillo (D). Conforme a las anotaciones de Hitchcock (1892: 441-442), el *nuye* de los antebrazos y de las manos variaba, pero ‘todos tenían el mismo carácter general de alternar líneas horizontales y líneas cruzadas’. Además, cabe destacar la observación de Landor (1893: 251-254) acerca de que en aquellas zonas o regiones



Tatuajes de antebrazo ainu con patrón de red de siete y cinco respectivamente. Redibujado después de Kodama (1970:127). Ilustraciones recuperadas del libro de Krutak, Lars. The tattooing arts of tribal women. Newton Printing. Londres. (2002: 135).

donde los pueblos ainu estaban en contacto con los japoneses, era más frecuente observar alrededor de los dedos los *nuye* a modo de anillo mientras que, por ejemplo, las mujeres ainu de la zona de Tokachi (noreste de Hokkaidō) no lucían ninguno.

Para concluir, en esta última ilustración extraída del libro de Lars Krutak, *The Tattooing arts of tribal women* (2002), podemos contemplar gran parte los diseños o motivos comentados a lo largo de este capítulo. Respecto a los tatuajes de los antebrazos y de las manos, podemos corroborar la información aportada por Landor acerca de que el diseño de los brazos difería frecuentemente uno del otro.

3.2. El *upsor-kut* y los diseños del *nuye*

Varios autores consideran que existe una estrecha relación entre los motivos de los tatuajes que lucían las mujeres y los propios diseños del *attush* o vestimenta ainu. Dentro de todas las teorías formuladas a lo largo de las últimas décadas en relación a dicho tema, destaca especialmente la hipótesis planteada por Tosabayashi Yoshio. A diferencia de otros investigadores, este estudioso japonés puso por primera vez el punto de mira sobre una especie de fajín o cinturón que todas las mujeres ainu portaban de manera oculta debajo de sus ropas, referido comúnmente como *upsor-kut*²³ (Van Gulik, 1982: 218-219). La existencia de esta prenda secreta fue descubierta y documentada por el médico de origen escocés Neil Gordon Munro alrededor de los años 30. Gracias a su condición de doctor y a la labor humanitaria que desempeñó junto a su esposa japonesa, logró ganarse el afecto de las mujeres ainu de Nibutani (Hokkaidō) quienes les revelaron el preciado secreto²⁴. Este fajín era heredado de madres a hijas cuando éstas últimas alcanzaban la madurez o la edad apta para casarse. Además de ser instruidas en su confección también eran educadas en su cuidado, dado que nunca debían de quitárselo o mostrarlo a ninguna otra mujer ajena a su propio núcleo familiar y a ningún hombre excepto a su marido. Asimismo, tampoco se les permitía aproximarse a la lumbre sino vestían dicha prenda. El quebrantamiento de estas normas, conllevaba como castigo una gran desgracia que se cernía sobre la propia mujer y toda su familia. Únicamente podían desprenderse de este fajín para dar a luz o asearse (Van Gulik, 1982: 216; Phillippi, 1982: 46). La importancia de mantener oculto de la vista el *upsor-kut* queda claramente patente en las anotaciones de Hilger, quien señala que según sus informantes ‘las virtudes de una mujer ainu estaban contenidas en el celo con que guardara el secreto de su *raunke*’²⁵ (Muñoz, 2008: 184).

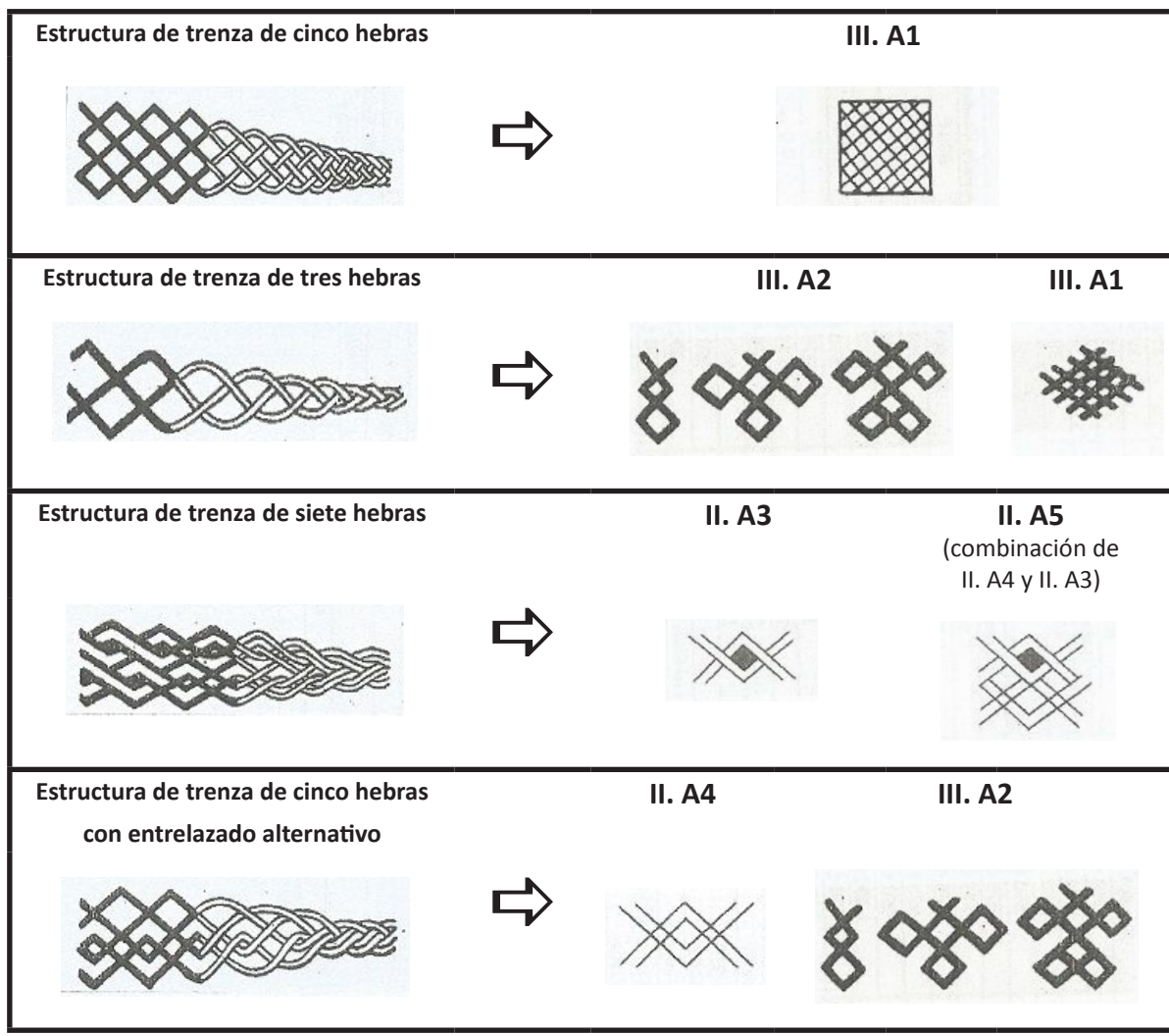
Las mujeres ainu creían que la técnica de confección de este fajín había sido transmitida directamente por la diosa del fuego Huci-Kamuy y por ello, se le atribuía propiedades sobrenaturales o mágicas. Además de desempeñar dichas funciones, estos fajines o cinturones también cumplían un importante rol social, dado que las cuerdas que entretejían el *upsor-kut* constituían una ‘expresión material’ del vínculo o lazo tácito que unía a todas las mujeres ainu y a su línea materna al completo (Lawallen, 2016: 105). La longitud, anchura y número de hebras que formaban el cinturón variaba conforme al rango social de su portadora y este se elaboraba a partir de tejido de lino silvestre o

23 Mientras que *kut* se trata de un término genérico utilizado por los ainu para referirse a un cinturón o cordón, la palabra *upsor* en términos generales, hace alusión a una ‘área oculta o muy protegida’ de la propia mujer. (Lawallen, 2016: 105).

24 Neil Gordon Munro. *Ainu, camino a la memoria* (12/12/13). Recuperado en: <https://ainumemoryfilm.com/2013/12/12/neil-gordon-munro/> (10/04/18)

25 Pese a que la denominación más utilizada para referirse a este fajín es *upsor-kut*, en algunas fuentes escritas se le refiere con otras denominaciones, como *raunke* o *raun-kut*.

cañamo torcido (Van Gulik, 1982: 215). Dichos tejidos se trenzaban dando lugar a una intrincada estructura que conformaba el *upsor-kut*. Es en estas estructuras entrelazadas, donde Tosabayashi centró su hipótesis acerca del posible origen de la inspiración de los diseños del *nuye* de los brazos y de las manos. Su teoría parte de la base de que mediante la separación entre sí de cada una de las hebras o hilos que componían el fajín, o ‘desenredando el cordel específico’, se nos revela un patrón que en sí mismo, guarda cierta similitud con los propios diseños del tatuaje ainu. Tosabayashi, en su estudio llega a distinguir hasta tres tipos de trenzas diferentes, cada una de ellas formadas a partir de un número dispar de hebras que normalmente suelen ser de tres, cinco y siete respectivamente (Van Gulik, 1982: 217; Krutak, 2007: 134-135).



Este esquema gráfico ha sido elaborado a raíz de las imágenes e información recogidas de la obra *Irezumi: the pattern of dermatography in Japan* (1982) de Van Gulik.

Ahora bien, es importante destacar que al igual que la longitud, la anchura y el número de hebras variaba según el rango social de la mujer que lo llevaba, del mismo modo ocurría con los diseños específicos de los fajines. Estos diferían de acuerdo a la línea de descendencia matrilineal al que pertenecía el *upsor-kut*. No se sabe con exactitud cuántas formas variantes de esta prenda pudieron haber existido y podemos encontrar varias teorías al respecto. Sin embargo, se tiene constancia de que Munro llegó a descubrir hasta un total de ocho tipos distintos, cada uno correspondiente a una línea de descendencia matrilineal diferente y a su vez, asociados con diversas deidades tanto femeninas como masculinas como Kim-un-kamuy (dios de las montañas y de los osos) o Wakka-ush kamuy (diosa de los ríos y del agua fresca) (Phillipi, 1982: 46). Es posible que la conclusión

a la que llega Krutak (2007: 135) sobre que los diseños del *nuye* debían de estar asociados a deidades específicas del mismo modo que cada fajín estaba relacionado con un *kamuy* en particular, parta de esta última observación. Respecto a este asunto, destaca la declaración de Chisato O. Dubreil en una entrevista concedida para la *Kyoto Journal* en el 2006²⁶. En dicho artículo, Chisato afirma que los bellos diseños que podemos contemplar decorando las vestimentas o artesanías ainu, no tienen una finalidad espiritual sino que constituyen en su conjunto una manera de rendir pleitesía y honor a los dioses. Asimismo, señala que no hay nada más allá de lo que nuestros ojos puedan captar al contemplar un diseño ainu, dado que existía la creencia de que si los dioses malignos (*wen-kamuy*) descubrían ‘algo escondido’ u ‘oculto’ en ellos, estos podían penetrar en él y causar infortunios a su portadora. Por tanto, podemos concluir que pese a que posiblemente el origen de la inspiración de los trazos geométricos que componen el *nuye* se encuentre en las estructuras trenzadas del *upsor-kut* y este a su vez guarde cierta relación con determinadas deidades, no podemos extrapolar esta última cualidad también a los patrones que conforman el tatuaje ainu tal y como sugiere Krutak.

Por último, es relevante resaltar el tema de la asimetría en los patrones del *attush* tradicional ainu. Tal y como nos comenta O. Dubreil (2006), la tradición de este pueblo dictamina que todos los diseños deben de ser originales y por tanto, realizar una ‘reproducción’ sería considerado por los *kamuy* una ofensa grave. Debido a esta restricción, cuando contemplamos una vestimenta ainu aunque a primera vista nos pueda parecer que todos los diseños que lo decoran son iguales, si prestamos atención, podremos darnos cuenta de que cada uno es diferente, pese a que dicha diferencia sea sutil. Este curioso detalle, podría haberse aplicado también en la práctica o elaboración del *nuye*, resolviendo así la cuestión de por qué los motivos de los antebrazos o manos de una misma persona diferían tanto entre sí, tal y como observó Landor y se ha comentado anteriormente.

3.3. Las cualidades del *nuye*

De entre las cualidades atribuidas al *nuye* por las mujeres de este pueblo, es quizás en el contexto social donde este ejercía una mayor influencia y relevancia. Sustentando esta hipótesis, destaca la anotación de Munro (1996: 118-119): ‘El tatuar era una costumbre social, más que un rito religioso o mágico’. Las mujeres ainu comenzaban a tatuarse el *nuye* que rodeaba los labios durante la pubertad, cuando habían alcanzado la mayoría de edad establecida por la comunidad ainu para contraer nupcias. Por tanto, en un primer momento, el *nuye* constituía en sí una especie de marca o símbolo que le confería a las niñas el estatus de mujeres casaderas. Posteriormente, con la completitud del tatuaje antes de la celebración de la boda, el *nuye* adquiría un nuevo significado convirtiéndose en el ‘símbolo distintivo de las mujeres desposadas’ (Van Gulik, 1982: 211-212). Según Neil James (1942: 113), ‘es el anillo de bodas lo que la mujer ainu luce en su boca en vez de en su dedo’. El que la mujer ainu luciese el *nuye* al menos casi terminado antes de su enlace, como señalan la mayoría de los testimonios, era un requisito indispensable para poder dar este paso. La trascendencia de dicha obligación podemos encontrarla reflejada en las palabras de una de las informantes de James (1942: 113), quien afirma que cuando era niña ‘ningún hombre se casaba con una mujer que no luciese el bigote tatuado’. Posiblemente, la razón que explica esta intransigencia por parte de los hombres ainu, se encuentre ligada a la convicción existente de que ‘la boca tatuada de una esposa sólo podía dedicarle palabras favorables a su cónyuge, del mismo modo que los brazos y manos tatuadas eran prueba de que la mujer ainu estaba preparada para servirle’ (Batchelor, 1901: 22-24).

26 Entrevista realizada por Jean Miyake Downey y Rebecca Dosch-Brown a Chisato O. Dubreil. ‘Ainu art and Culture: A Call for Respect’; *Kyoto Journal*, Mayo 2006.

La finalización de la elaboración del tatuaje se entendía por tanto, como la llegada de la mujer a su última etapa de madurez. Es en relación a este último punto, donde muchos autores se sumergen en un dilema acerca de si la práctica del tatuaje entre las mujeres ainu, cumple o no con las directrices necesarias para ser considerada un ejemplo de lo que se conoce como 'rito de paso'. Esta hipótesis parte de la base de que, tal y como hemos podido contemplar, la elaboración del *nuye* de los labios marca la transición de un estado a otro en la vida de las mujeres ainu.

De acuerdo con el estudio concluido por el etnólogo francés Arnold van Gennep en relación a este asunto, el rito de paso implica tres estadios o etapas principales nombradas respectivamente 'separación, transición y reincorporación'. La primera etapa hace alusión a la segregación que al principio generalmente sufre el individuo en el entorno social. Posteriormente, dicha persona entra en un estado neutral de 'transición' que desemboca finalmente en su 'reincorporación' a la comunidad con un nuevo estatus social (Van Gulik, 1982: 212). Aplicando este análisis a nuestro caso, podemos trazar dichos pasos del siguiente modo: las niñas o mujeres que no lucían el *nuye*, no se les permitía participar en los banquetes ni ocupar un lugar importante en las celebraciones (Batchelor, 1901: 22-24; Okada, 1993: 191). Ello se debía a que al no estar tatuadas de acuerdo a la voluntad de los dioses, su presencia se entendía como una afrenta a estos y podía provocar una desgracia. Por tanto, podemos relacionar dicha exclusión de las mujeres no tatuadas del entorno social con la primera etapa de 'separación'. A continuación, tras someterse al proceso del *nuye*, se les confería el estatus de mujer casadera y finalmente, con su completitud, el de mujer desposada. El estatus de mujer casadera podemos entenderlo como una 'transición' (segunda fase) para poder llegar a alcanzar el último estadio, que le permitía a la mujer ainu volver a ser integrada en la comunidad bajo un nuevo reconocimiento social (tercera fase).

Sin embargo, los detractores de esta interpretación sostienen que la práctica del tatuaje debe ser reconstruida desde otra perspectiva. Tal y como apunta Van Gulik (1982: 214-216), los ritos de paso se llevan a cabo y se celebran dentro de la esfera comunal, característica que no llega a encajar del todo con la sociedad ainu, donde ambos sistemas de parentesco (matrilineal y patrilineal) conviven de manera segregada y apenas se celebra actividades rituales en conjunto. Esta observación podríamos extrapolarla al *nuye* y a su práctica, dado que esta fue creada en el seno del sistema matrilineal y como tal, se contemplaba como un asunto femenino. Además, no se tiene constancia de que su elaboración implicase alguna ceremonia o festividad en la que a los miembros masculinos de la comunidad, también se les hiciera partícipe de los cambios que implicaba el *nuye* en la vida de las mujeres ainu y viceversa. Por consiguiente, no podemos concluir de manera categórica que la práctica del *nuye* se tratase de un rito de paso. Respaldando esta deducción y como caso excepcional, encontramos el de las comunidades ainu de la costa noroeste de Sajalín. Ohnuki-Tierney (1974: 61) enfatiza que aunque el *nuye* constituía un 'importante símbolo para la mujer adulta', su práctica 'no guardaba ninguna correlación con la pubertad, el matrimonio o cualquier otra etapa del ciclo de vida de una mujer'. Para estas poblaciones, tanto el *nuye* como su proceso de elaboración, estaban enlazados con 'valores culturales' que giraban en torno a la ornamentación o el estatus social.

Este último detalle nos conduce al siguiente punto acerca de la funcionalidad o influencia del *nuye* y de su práctica en el ámbito social. Es decir, el *nuye* como elemento legitimador del estatus que algunas mujeres ainu ocupaban dentro de la comunidad. Este aspecto del tatuaje ainu, podemos observarlo claramente en la restricción comentada ya anteriormente que existía sobre ciertos patrones o diseños del *nuye* de los labios entre las mujeres ainu de la zona de Sajalín. Asimismo, gracias a Munro (1996: 118-119), sabemos que las hijas de los jefes ainu eran normalmente las

primeras en terminar el proceso de elaboración del *nuye*, otorgándoles cierto papel relevante sobre el resto de mujeres de la comunidad. Por último destacar, que podemos observar una curiosa similitud respecto a lo anteriormente comentado acerca del papel que desempeñaba el *nuye* en el ámbito social, con la práctica del *hajichi* por las mujeres de las islas Ryūkyū. Los tatuajes que estas mujeres lucían en sus manos, al igual que el *nuye*, servían como símbolo distintivo del estatus social de su portadora. Además, su elaboración marcaba el paso de la niñez a la madurez, así como su condición de mujer casada (Kawakami, 1993: 17).

Aparte del ámbito social, tal y como señala Ohnuki-Tierney, al *nuye* se le atribuía un valor ornamental o decorativo (Landor, 1893: 253-254). El acto de tatuar los labios tanto en la cultura ainu como en otras muchas culturas en las que se lleva a cabo dicha práctica, es comparado por algunos autores con la costumbre que tienen las mujeres en Occidente de pintarse los labios. Varios expertos señalan que la razón por la que se suele tatuar el área de la boca, se debe fundamentalmente a que se trata de una zona erógena (DeMello, 2014: 358). En lo concerniente a este apartado y al tatuaje ainu, destaca llamativamente el testimonio decimonónico de Landor (1893: 253-254). Según él, las mujeres al no ser de aspecto tan velludo como los hombres ainu, se sentían humilladas y para compensar dicha desventaja se tatuaban para alcanzar cierta ‘virilidad’. Landor defiende esta reflexión apoyándose en el hecho de que las mujeres se tatuaban las zonas del cuerpo en donde escasea el vello o este es menos prominente en comparación con el hombre.

En lo concerniente a la cualidad ‘sobrenatural’ del *nuye*, este cumplía un rol relevante tanto como elemento sanador como protector. Respecto a su carácter curativo, destaca el testimonio de Batchelor (1901: 22-24) quien afirma haber presenciado la práctica de la tradición conocida como *pashka-oiagara* (‘mirar a través del tatuaje’). Dicha costumbre consistía en que las mujeres ancianas a medida que iban perdiendo la vista, se repasaban los tatuajes de la boca y de las manos con el objetivo de fortalecer la misma. A parte, este mismo autor realiza una comparativa entre la práctica del tatuaje con el de las sangrías practicadas por la medicina en Occidente. Es posible que esta analogía que señala Batchelor, esté fundamentada en la premisa de que las incisiones que se realizaban en la piel como parte del proceso de tatuar persiguiese la misma finalidad que el de las sangrías. Es decir, liberar la conocida como ‘mala sangre’ del cuerpo para fortalecer el organismo del individuo.

En cuanto al *nuye* como amuleto protector, los ainu creían que las esposas de los dioses estaban tatuadas y por tanto, las mujeres al tatuarse de la misma manera que ellas, presuponían que los demonios al verlas las confundirían con estas deidades femeninas y huirían (Batchelor, 1901: 22-24). Asimismo, la mayoría de las declaraciones recogidas acerca del porqué las mujeres ainu se tatuaban las zonas de los labios, la frente, los antebrazos o las superficies de las manos y no otras partes del cuerpo, coinciden en que estas eran consideradas las partes más visibles o expuestas y por ende, las zonas más vulnerables. De este modo, de igual manera que las mujeres ainu llevaban pendientes para proteger los orificios de las orejas de la entrada de malos espíritus en el cuerpo, se tatuaban las partes del cuerpo anteriormente descritas para espantar a los seres malignos (Van Gulik, 1982: 222). Este poder protector que se le confiere al tatuaje podemos relacionarlo con las propiedades protectoras que se le atribuían al hollín, tal y como se ha señalado ya en párrafos anteriores.

Por último, es importante mencionar la trascendencia del *nuye* en la vida póstuma de las mujeres ainu. La razón por la que se ha decidido comentar esta característica sin relacionarla con el ámbito social, religioso o sobrenatural se debe, por un lado, a la disparidad de opiniones que existen acerca de si se debe estudiar dicha cualidad desde una perspectiva u otra y, por otro lado, porque la gran

relevancia del *nuye* en esta parte de la vida de la mujer ainu merece ser analizada de manera separada, sin relacionarla a priori con ninguno de estos ámbitos. Tras el fallecimiento, el *nuye* adquiriría una nueva connotación como ‘pasaje al más allá’. Ello se debía a que las mujeres de este pueblo creían que sólo aquellas que habían sido tatuadas podían asegurarse tras su muerte un sitio ‘en el reino de sus ancestros fallecidos’ (Hilger, 1971: 151). Para poder comprender mejor hasta qué punto esta creencia estaba arraigada en el pensamiento ainu, es interesante analizar la siguiente información recopilada a principios del siglo XX por Hilger (1971: 46). Según esta autora, a una joven japonesa que había sido adoptada por una familia ainu y que falleció, se le pintó con tinta china el *nuye* de los labios. Su informante justificó este acto afirmando que ‘sin este tatuaje, incluso si se trataba de uno falso, la chica jamás hubiese sido aceptada por los ainu en el otro mundo’. Esta anécdota nos lleva por consiguiente a plantearnos la posibilidad de que, a pesar de la prohibición de la práctica del tatuaje ainu por parte del gobierno japonés en el año 1871, las mujeres ainu hubiesen continuado de forma encubierta con esta tradición por esta razón.

Conclusión

Tras la colonización por parte los japoneses de la isla de Hokkaidō y posteriormente, del resto de las tierras donde se encontraban asentadas las poblaciones ainu (Sajalín y Kuriles), tal y como desvelaba al comienzo de este trabajo, la tradición del *nuye* fue prohibida por el gobierno nipón en 1871, el cual lo calificaba de ‘acto bárbarico’ e ‘incivilizado’. Ello supuso un duro golpe no solo para el legado cultural de este pueblo, sino principalmente para las mujeres ainu. Como hemos ido viendo, para las mujeres de estas comunidades, el *nuye* poseía un valor más allá que el atribuido socialmente. Es decir, la práctica del tatuaje constituía un vínculo de conexión íntimo con su propia línea matrilineal, con sus divinidades y con las diferentes etapas de su vida. La desolación y la tristeza de este pueblo por el rechazo y prohibición de esta costumbre queda latente en el testimonio de Bird (1881: 79):

Se expresaron muy afligidos y atormentados por la reciente prohibición de tatuar. Ellos decían que los dioses se enfadarían y que las mujeres no podrían casarse al no estar tatuadas. Nos imploraron tanto a Mr. Von Siebold como a mi que intercediéramos ante el gobierno japonés en su nombre en lo que a esto respecta.

Sin embargo, pese a su restricción, las mujeres ainu continuaron de manera clandestina transmitiendo sus tradiciones y practicando el *nuye* hasta finales del siglo XX, cuando la presión ejercida por las sociedades modernas y el estigma social de los japoneses respecto al tatuaje, acabaron influyendo en su desaparición. La interpretación del *nuye* nos permite conocer más a fondo la identidad de la mujer dentro de la sociedad ainu, así como su manera de pensar a través del análisis de las cualidades que estas le otorgaban a su práctica. Las reminiscencias escritas que nos han llegado hasta nuestros días sobre la práctica del *nuye* constituyen en sí una especie de ‘memoria’ del legado cultural femenino de las diferentes comunidades ainu que habitaban el norte del archipiélago japonés. Asimismo, podemos confirmar que dicha memoria aún no ha perecido y los investigadores erran al referirse a ella como ‘una costumbre condenada al olvido’. Pese a que la última mujer ainu tatuada del mundo murió en 1998, aún existe la posibilidad de que se pueda seguir recopilando testimonios de mujeres que vieron o escucharon sobre esta costumbres de sus antecesores. Igualmente, del mismo modo que en el caso de las islas Ryūkyū, donde el *hajichi* (comentado ya anteriormente) cada vez va tomando mayor presencia a través de una revitalización artística y comercial, es necesario que las asociaciones de protección del legado cultural ainu, así

como las propias mujeres descendientes de este pueblo, den una mayor relevancia y visibilidad a la tradición del *nuye* a través de su resurgimiento cultural y científico.

Bibliografía

- Batchelor, John. (1892). *The Ainu of Japan: the religious, superstitions and general history of the hairy aborigines of Japan*. Londres: The Religious Society.
- . (1901). *The Ainu and their folk-lore*. Londres: Religious Tract Society.
- Bird, Isabella L. (1881, 2a ed.). *Unbeaten Tracks in Japan*. Londres: John Murray.
- De Mello, Margo. (2014). *Inked: Tattoos and Body Art around the world*. Santa Barbara: ABC-CLIO.
- Dubreuil, Chisato O. y Fitzhugh, William W. (1999). *Ainu: Spirit of a Northern People*. Los Angeles: Perpetua Press.
- Hilger, Inez M. (1971). *Together with the Ainu: A Vanishing People*. Norman: University of Oklahoma Press.
- Hitchcock, Romyn. (1892). *The Ainos of Yezo*. Washington: Smithsonian Institution National Museum.
- James, Neill. (1942). *Petticoat Vagabond in Ainu Land and Up and Down Eastern Asia*. Nueva York: C. Scribner's sons.
- Krutak, Lars. (2007). *The Tattooing Arts of Tribal Woman*. Londres: Newton Printing.
- Kawakami, Barbara F. (1993). *Japanese Immigrant Clothing in Hawaii 1885-1941*. Honolulu: University of Hawaii Press.
- Landor, Savage A.H. (1893). *Alone with the Hairy Ainu*. Londres: John Murray.
- Lewallen, Ann-Elise. (2016). *The Fabric of Indigeneity: Ainu identity, Gender, and Settler Colonialism in Japan*. Albuquerque: University of New Mexico Press.
- Munro, Neil Gordon. (1996, 1a ed.). *Ainu Creed and Cult, volume IV*. Abingdon: Routledge.
- Muñoz, Yolanda. (2008). *La literatura de resistencia de las mujeres ainu*. México D.F.: El Colegio de México.
- Nutall, Mark. (2005). *Encyclopedia of the Arctic*. Nueva York: Routledge.
- Ohnuki-Tierney, Emiko. (1969). *Sakhalin Ainu Folklore*. Washington: American Anthropological Association.
- . (1974). *The Ainu of the northwest coast of southern Sakhalin*. Boston: Holt, Rinehart and Winston, Inc.
- . (1981). *Illness and Healing among the Sakhalin Ainu*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Okada, Michiaki. (1993). *Ainu bunka no kiso chisiki* 「アイヌ文化の基礎知識」 ('Conocimiento básico de la cultura ainu'). Tokio: Sōfūkan.
- Phillipi, Donald L. (1979). *Song of Gods, Songs of Humans: the epic tradition of the Ainu*. Tokio: University of Tokyo Press.
- Van Gulik, Willem R. (1982). *Irezumi: the pattern of dermatography in Japan*. Leiden: Brill.
- Watanabe, Hitoshi. (1972). *The Ainu Ecosystem: Environment and group structure*. Tokio: University of Tokyo Press.
- West, Barbara A. (2009). *Encyclopedia of the Peoples of Asia and Oceania*. Nueva York: Facts on File.
- Zgusta, Richard. (2015). *The Peoples of Northeast Asia through time: Precolonial Ethnic and Cultural Processes along the Coast between Hokkaidō and the Bering Strait*. Leiden: Brill.