

*El ojo cautivo. Ornamentación y tatuajes marquesanos
en la obra de Miguel Covarrubias*

*The Captive Eye. Ornamentation and Marquesan Tattoos
in the Work of Miguel Covarrubias*

Artículo recibido el 22 de abril de 2018; devuelto para revisión el 8 de enero de 2019; aceptado el 23 de febrero de 2019; <https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.Suplemento.2721>.

Anahí Luna Investigadora independiente; anayluna@gmail.com; <https://orcid.org/0000-0002-1452-2358>.

Líneas de investigación Antropología del arte, historia del arte y cultura material.

Lines of research Anthropology of art, Art History and Material Culture.

Resumen Este ensayo examina las fuentes intelectuales y etnográficas de Miguel Covarrubias en torno a la ornamentación y los tatuajes de las islas Marquesas. En específico, analiza su comprensión del diseño y desarrollo de los motivos de este arte polinesio y su posicionamiento frente al campo de la morfología y la antropología europea de finales del siglo XIX, de cuya rama se desprende la *biología del ornamento*. A partir del análisis de los dibujos y bosquejos de Covarrubias sobre el tatuaje de las islas Marquesas, es posible reconstruir el proceso creativo y cognitivo detrás de las ilustraciones que en 1935 realizó para una edición especial de *Typee*, la primera novela de Herman Melville.

Palabras clave Ornamentación; tatuajes; islas Marquesas; Polinesia; Karl von den Steinen; Gottfried Semper; Herman Melville; Alfred Gell; Miguel Covarrubias.

Abstract This essay examines the intellectual and ethnographic sources of Miguel Covarrubias regarding Marquesan ornaments and tattoos. In particular, I analyze his understanding of the design of ornaments in the Marquesan art and the development of their motifs, as well as Covarrubias' position regarding late nineteenth century anthropology and morphology, from which the so-called "biology of ornaments" derives. Through the study of a selection of Covarrubias' drawings and sketches of Marquesan art, it is possible to reconstruct the creative process behind the illustrations that he made for a 1935 special edition of *Typee*, Herman Melville's first novel.

Keywords Ornamentation; tattoos; Marquesas Islands; Polynesia; Karl von den Steinen; Gottfried Semper; Herman Melville; Alfred Gell; Miguel Covarrubias.

ANAHÍ LUNA

El ojo cautivo
Ornamentación y tatuajes marquesanos
en la obra de Miguel Covarrubias

Debemos hablar menos y dibujar más. Yo, personalmente, quisiera renunciar al discurso en su conjunto y, al igual que la naturaleza que permanentemente produce formas, comunicar todo lo que tengo que decir en bosquejos.

GOETHE¹

El propósito de este texto es replantear las contribuciones de Miguel Covarrubias a una “antropología de la imagen” que combina la aproximación de la biología del ornamento y la morfología de Goethe. Si bien, es por demás conocido su talento como dibujante y su enorme capacidad de observación, para los objetivos de este ensayo resulta fundamental profundizar en sus técnicas de concepción y producción de imágenes, así como en su conocimiento exhaustivo del arte no occidental, que sobrepasaba, por mucho, lo que se podría esperar de un artista de su época, interesado en lo que entonces se consideraba arte “primitivo”.² El argumento central se basa en el análisis de aquellos dibujos y bosquejos preparatorios sobre las

1. Johann Wolfgang von Goethe según los recuerdos de Johannes Daniel Falk, *Goethe aus näherem persönlichen Umgang dargestellt*, trad. Johannes Neurath (Leipzig: Brockhaus, 1832), 19.

2. El colonialismo europeo durante el siglo XIX en África, Oceanía, el sureste asiático y las Américas llevó un cuantioso y heterogéneo flujo de cultura material hacia Europa que posteriormente fue reapropiada con entusiasmo y admiración por los artistas y críticos europeos de principios del siglo XX. En términos generales, reconocieron las características del arte primitivo como un arte

islas Marquesas que Covarrubias realizó para ilustrar *Typee*,³ la primera novela de Herman Melville, publicada en 1846. Estas ilustraciones, realizadas en 1935 para una edición especial de este romance publicado en Nueva York por *The Limited Editions Club*, nos obligan a replantear el lugar que ocupan los tatuajes de la región de Polinesia en su obra, durante una época en que el auge de novelas de aventuras en lugares exóticos contribuyó a la revalorización de la obra de Melville.⁴

Su habilidad de observación, junto con una profunda empatía, le permitió desarrollar una técnica de pensamiento visual que es necesario examinar detenidamente. De acuerdo con la documentación encontrada en su archivo, para llevar a cabo esta empresa, el artista recurrió a fuentes etnográficas concretas que le permitieron profundizar en su objeto de trabajo. A partir de estos documentos se puede sostener que —mediante los dibujos preparatorios que realizó para ilustrar la novela de Melville—, Covarrubias anticipa aspectos de un planteamiento sobre la transformación de los motivos en el arte y en los tatuajes de las islas Marquesas que más tarde elaborará el antropólogo inglés Alfred Gell.⁵ Ambas propuestas —tanto la de Covarrubias como la de Gell— tienen una fuente principal común, la obra del alemán Karl von den Steinen (1855-1929), el primer antropólogo que estudió de manera sistemática el arte de este archipiélago polinesio. Además, se considera que este acercamiento permitió a Covarrubias desarrollar una metodología analítica e iconográfica que sentaría las bases para un posterior planteamiento morfológico en su famoso *Cuadro que muestra la influencia olmeca en la evolución de la máscara de jaguar en dioses de la lluvia y en un vaso del dios de la lluvia*.⁶

La apuesta visual de Covarrubias se inscribe en una tradición de estudios desarrollada por investigadores alemanes, suecos e ingleses durante el siglo XIX conocida como biología de las imágenes o biología del ornamento, una rama de la antropología cuya pretensión era estudiar el desenvolvimiento de los ornamentos a partir de formas originarias sencillas y universales (*Urformen*). Esta

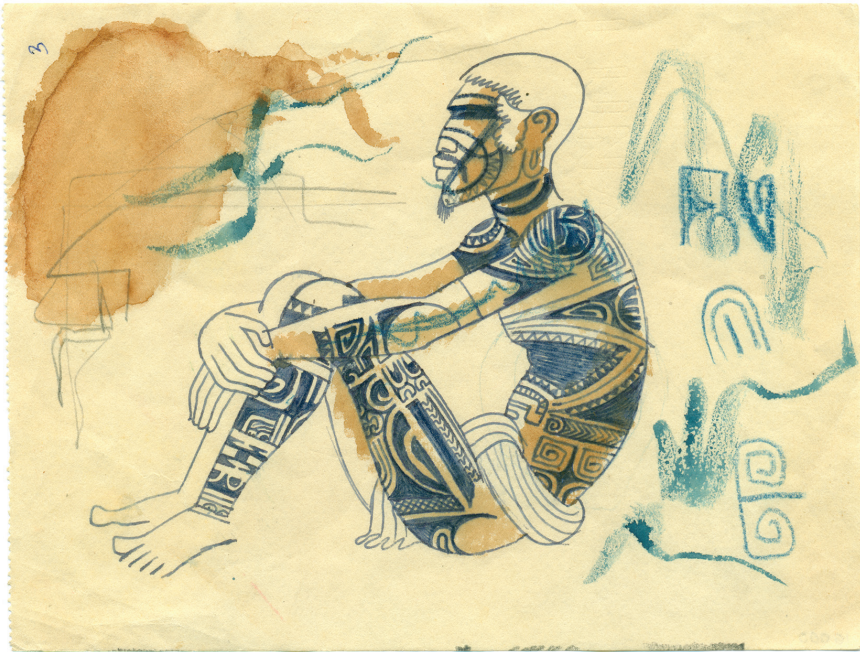
no naturalista, producido por pueblos cuyas formas de organización social y religiosa presentaba un grado de desarrollo distinto a Occidente.

3. Herman Melville, *Typee* (Nueva York: The Limited Editions Club, 1935).

4. Véase Selva Hernández, “Un Marco Polo en Nueva York”, en *Covarrubias. Cuatro miradas* (Ciudad de México: Editorial RM, 2005), 85.

5. Alfred Gell, *Art and Agency. An Anthropological Theory* (Oxford: Clarendon Press, 1998).

6. Véase Miguel Covarrubias, *Arte indígena de México y Centroamérica* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1961), 68.



1. Miguel Covarrubias, *sin título*, ca. 1935, 12.3×6.2 cm, Archivo Miguel Covarrubias. Sala de Archivos y Colecciones Especiales, Dirección de Bibliotecas, Universidad de las Américas, Puebla.

aproximación los llevó a realizar estudios científicos muy intensos sobre el arte y la cultura material de los llamados pueblos “primitivos”. Influenciados por la teoría darwiniana de la evolución de las especies y la morfología de Johann Wolfgang von Goethe, estos estudiosos aplicaron a las obras de la mente humana y las artes no occidentales, los principios de clasificación que la biología utilizaba para el estudio de los organismos vivientes.⁷ Aunque de corte evolucionista, la biología del ornamento planteaba el abandono de la mimesis como única explicación del impulso humano de crear arte, y buscaba los principios generativos de la producción de formas (fig. 1).

7. Véase Carlo Severi, “Warburg antropólogo o el desciframiento de una utopía. De la biología de las imágenes a la antropología de la memoria”, en *El sendero y la voz. Una antropología de la memoria* (Buenos Aires: Editorial Sb, 2010), 47-114.

La ornamentación como problema: Polinesia

Es conocida la fascinación que las artes y las culturas del Pacífico han tenido en el mundo del arte desde el siglo XIX. A partir de las Exposiciones Universales, los objetos de Polinesia y de otras regiones del mundo poco a poco dejaron de ser vistos como testimonios imperfectos de los primeros estados de una evolución técnica e intelectual unilineal, en cuya cúspide se ubicaba la propia civilización occidental. A la par de los museos de historia natural, en los pabellones coloniales se exhibía, bajo un aparente desorden conceptual y regional, un amplio espectro de la cultura material de estos pueblos. Máscaras, herramientas, utensilios, armas de guerra, esculturas de ancestros, embarcaciones y viviendas nativas comenzaron a conocerse por un público no especializado, al igual que personas humanas, consideradas inferiores y de aspecto extraño, llevadas a la fuerza desde sus lugares de origen, para mostrarse en zoológicos humanos.⁸ En estas exhibiciones, mientras los artistas generalmente experimentaban una fascinación por lo *exótico*, los críticos se debatían entre un menosprecio por lo “infantil, bárbarico, ingenuo y espantoso” del arte no europeo, y la sorpresa por el alto grado de perfección técnica, “el esplendor de su madera [...] el finalizado, su espléndida mano de obra y su constante búsqueda de la ornamentación”.⁹

Esta valoración corresponde a la apreciación que, durante la segunda mitad del siglo XIX, se tenía por las artes decorativas y aplicadas, tanto en Gran Bretaña, como en Francia y otros países de Europa. Un autor fundamental de esta época es el arquitecto alemán Gottfried Semper (1803-1879), quien realizó estudios sistemáticos de los ornamentos de todo tipo, desde la arquitectura hasta los adornos corporales (*Schmuck*). Inspirado en las formas orientales que se comenzaban a conocer gracias a la arqueología y la expansión colonial en Medio Oriente, Semper abrió un debate sobre la posibilidad de orígenes plurales en el arte. Las aportaciones de Semper fundan la línea materialista de investigación sobre arquitectura y cultura material, que parte de las necesidades inherentes a los procesos técnicos mismos y a los contextos culturales. En

8. Véase Pascal Blanchard, Gilles Boëtsch y Nanette Jacomijn Snoep, *Exhibitions. L'Invention du sauvage* (Arlés/París: Actes Sud/Musée du Quai Branly, 2011).

9. Liesville, *Coup d'Oeil general sur l'Exposition de l'Art Ancient*, Palais du Trocadéro (París: Honoré Champion, 1879), 82ff. Citado por Phillipe Peltier, “From Oceania”, en *Primitivism in XX Century Art. Affinity of the Tribal and the Modern*, ed. William Rubin (Nueva York: The Museum of Modern Art, 1984), 102.

este campo de estudio incluyó reflexiones sobre lo que entonces se nombraba el arte, en un amplio sentido, de los pueblos “primitivos”. Una de sus aportaciones al estudio de la arquitectura vernácula es un pequeño artículo que redactó a raíz de su encuentro con la arquitectura maorí, exhibida en la Exposición Universal de 1851 en Londres.¹⁰ Tanto para la arquitectura como para los textiles, el teórico alemán aseguraba que era el empleo de ciertos materiales lo que determinaba la generación de la forma artística.

Semper combinó la historia comparada de los estilos con un énfasis en el desarrollo práctico de las técnicas, por ello, planteó que las formas elementales de los ornamentos, que están en la base de toda representación artística, no son simplemente el resultado de la imaginación humana, sino del dominio técnico de materiales concretos. La belleza, aliada de la técnica, aparecía, siempre y cuando el ornamento, como forma y contenido, manifestara simetría, euritmia y direccionalidad.¹¹ El reconocimiento que hace del grado de refinamiento ornamental logrado en Polinesia, antecede la apreciación que Covarrubias tenía sobre el tallado en madera de esta región al que consideraba el arte más desarrollado de toda Oceanía. Para él, las estatuas, tazones, macanas y todo tipo de implementos sagrados “manifestaban una gran maestría técnica, un alto sentido de las posibilidades del material y una gran pureza de forma y de línea”.¹² Esta lectura general sobre el arte de Polinesia fue una suerte de principio analítico y apreciativo que el artista desarrolló con mayor profundidad en sus escritos sobre las culturas antiguas del continente americano. El caso más emblemático descansa en sus escritos sobre el arte olmeca, cuyos artífices consideraba los inventores de una técnica sin rival para labrar el jade.¹³ Las formas macizas, limpias y sólidas que se lograban al labrar la piedra verde daban cuenta de un dominio técnico perfeccionado que permitió que se conservaran ciertos rasgos estilísticos y ornamentales durante largos periodos posteriores. Ambos pensadores comparten una preocupación que va más allá del aspecto

10. Véase Gottfried Semper, “New Zealand and Polynesia”, en *Style in the Technical and Tectonic Arts; or, Practical Aesthetics* (Los Ángeles: The Getty Research Institute, 2004 [1860]), 254-255.

11. Spyros Papapetros, “World Ornament: The Legacy of Gottfried Semper's 1856 Lecture on Adornment”, *RES: Anthropology and Aesthetics*, núms. 57/58 (primavera/otoño 2010): 311.

12. Miguel Covarrubias, “El arte de los mares del sur”, *Artes de México*, núm. 4 (mayo-junio de 1954): 59.

13. Miguel Covarrubias, *El sur de México* (Ciudad de México: Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas, 2012), 124.

estético pues reconocieron que mediante el dominio técnico el arte logra una síntesis idónea entre forma y materia.

Los antropólogos Henry Balfour,¹⁴ primer curador del Museo Pitt Rivers y Hjalmar Stolpe formularon una tesis alternativa.¹⁵ Influenciada por el evolucionismo social de la época, la naciente disciplina de la antropología no buscaba encontrar lo peculiar y característico de cada pueblo, sino reconstruir secuencias de desarrollo que se repetían en diferentes partes del mundo. Consecuentemente, las formas de la cultura material reflejaban estadios del desarrollo intelectual de la humanidad. Ambos antropólogos plantearon que el arte representativo y realista tenía sus raíces en los simbolismos de los “primitivos” donde las representaciones de personas y animales se interpretaban como medios que servían a propósitos mágicos utilitarios. En su análisis sobre la evolución ornamental “primitiva”, Stolpe propuso que la carga ornamental muchas veces exagerada de los objetos, igual que su estética, pasaban a un segundo plano, siempre y cuando se tuviera control sobre la representación de la naturaleza humana. La religiosidad de estos pueblos se manifestaba en figuras ancestrales cuyo culto “demandaba formas visibles”,¹⁶ plasmadas en los más diversos objetos, como las hachas y los remos polinesios, profusamente decorados. Para Stolpe, los ornamentos no sólo daban cuenta de las relaciones orgánicas entre todos estos objetos sino también derivaban, de un mismo prototipo: la figura humana.¹⁷

Para esta escuela de pensamiento, las formas ornamentales convencionalizadas, no hacían más que reiterar el grado de sacralidad de los implementos en cuestión. La cultura material de Polinesia resultaba ser un campo fértil donde era posible documentar una obsesiva búsqueda de la ornamentación. Tanto Stolpe como Covarrubias observaron la constante presencia de figuras de un hombre en cuclillas, considerando que este motivo refería a un ancestro compartido por los oceánicos y otros pueblos del Pacífico, que se convirtió en motivo básico y el prototipo de todas las demás expresiones artísticas de esta vasta región.¹⁸

14. Véase Henry Balfour, *The Evolution of Decorative Art* (Nueva York: Rivington, Percival & Co., 1893).

15. Hjalmar Stolpe, “On Evolution in the Ornamental Art of Savage Peoples” en *Collected Essays in Ornamental Art*, 2 vols. (Estocolmo: Aftonbladets Tryckeri, 1927.)

16. Stolpe, “On Evolution in the Ornamental Art of Savage Peoples”, 26.

17. Stolpe, “On Evolution in the Ornamental Art of Savage Peoples”, 26.

18. Covarrubias, “El arte de los mares del sur”, 58.

Entre estas dos posturas que debatían si el desarrollo de los ornamentos era únicamente consecuencia de los tipos de materiales y su aplicación técnica; o si provenían de un proceso complejo de convencionalización de prototipos a partir de la figura humana, destaca el pensamiento de Karl von den Steinen, primer catedrático de antropología, maestro del autor de *El arte primitivo*¹⁹ Franz Boas, y colega de Adolph Bastian, fundador del Real Museo de Etnología de Berlín. Por su parte, el etnólogo alemán “consideraba ambas teorías como legítimas siempre y cuando estuvieran basadas en datos empíricos detallados”.²⁰ Las bases para estas afirmaciones fueron formuladas por Von den Steinen a partir de dos prolongadas expediciones a la región del Xingú, Brasil, entre 1884 y 1888. El interés que el etnólogo desarrolló por los ornamentos como objeto de estudio se originó en esta región del país sudamericano, a partir de los dibujos que un médico tradicional bakairi realizara para él y su acompañante, Paul Ehrenreich. El segundo describió el hallazgo de unas tablas negras de corteza pintada que adornaban las casas de un jefe, y explicó que “todas esas figuras que parecían ser dibujos geométricos eran en realidad abreviados, representaciones en parte convencionalizadas de objetos concretos, sobre todo animales”.²¹ Como se verá más adelante, esta forma de comprensión del arte de la ornamentación como un proceso que genera prototipos a partir de las formas vivas, provenientes de elementos de la naturaleza y la cultura, es una postura que Von den Steinen plantea teóricamente y que después Miguel Covarrubias desarrolla mediante esquemas visuales morfológicos.

Tatuajes, cuerpo y artefactos

En Oceanía, el cuerpo humano ha sido un espacio privilegiado de elaboración artística²² y de generación de poder ritual.²³ Los tatuajes son elemen-

19. Véase Franz Boas, *El arte primitivo* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1947).

20. Pierre Déléage, “The Origin of Art according to Karl von den Steinen”, *Journal of Art Historiography*, núm. 12 (junio de 2015): 7

21. Déléage, “The Origin of Art”, 4.

22. Nicholas Thomas, *Oceanic Art* (Londres: Thames and Hudson, 1995), 19.

23. Véase Joshua Bell, “Ensamblando relaciones: la materialización de la jerarquía y el poder en Oceanía”, en *Moana: culturas de las islas del Pacífico*, ed. Carlos Mondragón (Ciudad de México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2010), 45-56.

tos idiosincráticos de las sociedades del Pacífico. En Polinesia están presentes entre los maorí de Aotearoa (Nueva Zelanda), Samoa, Tahití, Hawai'i, y Rapa Nui (Isla de Pascua). Muchos estudiosos de esta región coinciden que fue en el archipiélago de las Marquesas donde alcanzó su punto culminante al resultar tatuada la totalidad del cuerpo (*te patu tiki*). Los primeros registros en Occidente sobre los tatuajes en esta región datan de finales del siglo XVIII. De hecho, la etimología misma del término derivado del tahitiano *tatau* (golpear, marcar), apareció por primera vez en 1771, como parte de los reportes ingleses que se produjeron a raíz de las exploraciones del Pacífico lideradas por el capitán James Cook.²⁴ Su diseminación hacia Occidente comenzó a propagarse a raíz de intercambios culturales que los marineros, exploradores y desertores de embarcaciones emprendieron, la mayor de las veces buscando obtener favores a cambio de este gesto. El viajero francés Jean-Baptiste Cabris, quien vivió durante 1796-1804 en las Marquesas, describió cómo, para él y sus contemporáneos tatuarse les permitió integrarse a la vida social isleña y formar parte de un “rito de paso que establecía su pertenencia al grupo”.²⁵

Sin embargo, durante el siglo XIX, la criminología y la psicología social europeas asociaron la presencia de los tatuajes en los cuerpos de individuos que no se ajustaban a la norma social. La sola presencia de un signo tatuado sobre el cuerpo de un individuo indicaba su propensión hacia la transgresión y, por tanto, evidenciaba las tendencias biológicas y psicológicas innatas del portador hacia la criminalidad y la violencia.²⁶

Por otra parte, la antropología contemporánea y especialmente la propuesta interpretativa de Alfred Gell resalta el carácter agentivo que esta práctica conlleva: en las sociedades polinesias, animar y cubrir el cuerpo con diseños y figuras involucra esfuerzos colectivos para presentarlo y protegerlo de factores y peligros externos asociados con la pérdida y la adquisición de poder.²⁷ Este principio también se manifiesta en la tradición oral y en la compleja iconografía de algunos objetos como las mazas ceremoniales fabricadas para representar formas estéticas poderosas. En el mundo marquesano, escribe Gell, también las armas, canoas, implementos y mobiliario de casa eran modificados de la mis-

24. Nicholas Thomas, *Tattoo. Bodies, Art and Exchange in the Pacific and the West*, eds. Nicholas Thomas, Anna Cole y Bowen Douglas (Durham: Duke University Press, 2005), 7.

25. Joanna White, “Marks of Transgression: The Tattooing of Europeans in the Pacific Islands”, en *Tattoo. Bodies, Art and Exchange*, 80.

26. Véase Adolf Loos, *Ornamento y delito y otros escritos* (Barcelona: Gustavo Gili, 1972).

27. Alfred Gell, *Wrapping in Images. Tattooing in Polynesia* (Oxford: Clarendon Press, 1993).

ma forma que el cuerpo humano era tatuado. Se trata, pues, de un énfasis que el antropólogo otorga a la noción de un cuerpo extendido: si bien, este arte no formaba parte de los cuerpos de los marquesanos de forma intrínseca, conceptualmente era tratado como si lo fuera. Así, la canoa de un jefe era parte de su cuerpo y tenía un nombre personal que formaba parte del repertorio de nombres que sólo pertenecían a ese jefe, por tanto, cualquier agravio que sufriera la canoa tenía un efecto directo sobre el jefe.²⁸ Un siglo antes, Von den Steinen comprendió que su metodología para estudiar el tatuaje podía extenderse al otro corpus material que rodeaba y daba sentido a la vida de los marquesanos.

Para Semper, los ornamentos debían estudiarse con relación a los cuerpos —humanos, animales o vegetales— a los cuales están dispuestos. El ornamento no podía ser visto como algo superficial pues implicaba un aspecto performativo que “transforma cada superficie natural o intervenida como un recurso reflexivo que refleja los principios de jerarquía natural”²⁹ expresada por medio de la técnica. Como Gell posteriormente notó, en el mundo polinesio, tatuarse, implicaba transformar la piel en un escudo cuya eficacia intrínseca y funcional “se tornaba un gesto político que de forma ceremonial torturaba y preparaba al cuerpo para la guerra y la sexualidad”.³⁰ Además del enfoque político, resalta el aspecto agentivo relacionado con el acto de la mirada; para Gell, el poder implícito de los diseños sirve para cautivar y atrapar visualmente a los espectadores: somos invitados a ver a la persona en un estado transformado mediante una forma especial de tecnología aplicada al cuerpo. De ahí la metáfora del “ojo cautivo” que apela a la capacidad visual y cognitiva que Covarrubias tuvo para reproducir detalladamente los antiguos diseños y tatuajes de las islas Marquesas en las ilustraciones que realizó para la novela *Typee*.

Typee: fuentes etnográficas

En la década de 1930 Covarrubias comenzó a estudiar seriamente el arte y la cultura material del Pacífico. Siguiendo una brillante carrera como ilustrador de novelas, en esta ocasión tocó el turno a *Typee*, la popular novela de aventu-

28. Gell, *Art and Agency*, 168.

29. Spyros Papapetros, “Prefacio”, en Kathryn Schoefert y Spyros Papapetros, “On the Formal Principles of Adornment and its Meaning as a Symbol in Art (second section)”, *RES: Anthropology and Aesthetics*, núms. 57/58 (primavera/otoño 2010): 299.

30. Gell, *Wrapping in Images*, 3.

ras ficcional y semi-etnográfica de Herman Melville. La historia desarrolla la hazaña de dos desertores de un ballenero, Tommo y su acompañante, Toby, quienes se adentran en las profundidades selváticas y montañosas de Nuku Hiva, la mayor isla del grupo noroeste del archipiélago de las Marquesas. Una vez en territorio enemigo, ambos desertores son capturados por los temidos *taipis*, una tribu de antropófagos que los termina acogiendo de buena manera. La novela presenta una tensión interesante en su postura ambivalente sobre los nativos de Polinesia: mientras enaltece el carácter y las circunstancias de los *taipis* como seres afables, paganos y libres, condena la inconstancia en la que viven inmersos. Covarrubias, al seguir la narración de Melville, representa su religión como un ejercicio informal, que guarda poca reverencia y respeto a sus dioses, comúnmente abandonados y devorados por el follaje de los espesos bosques. Tommo, que ha sido señalado como el alter ego de Melville, encarna los miedos, ansiedades y prejuicios presentes en los imaginarios occidentales de la época. El drama de la novela se centra en aspectos cruciales que estos desertores (*beachcombers*) temían experimentar: el miedo a ser tatuados y devorados por los caníbales. Estos dos aspectos resultan comunes dentro de los imaginarios primitivistas de las épocas de exploración. Mientras que el canibalismo amenaza la existencia biológica del cuerpo, el tatuaje amenaza la existencia social de ese cuerpo una vez que ha regresado a su cultura de origen.³¹ Pese a este peligro latente, Melville decidió dar cuenta del afecto que Tommo y su acompañante desarrollaron por los nativos durante los meses en que convivieron con ellos. En el capítulo XXIX, “Tatuaje y tabú”, Tommo narra su encuentro con Karky, un tatuador que retoca los diseños desteñidos de un anciano. Pese a las insistencias de Karky, Tommo rechaza ser tatuado. Este gesto, como se ha descrito, representa un fallido intercambio cultural que elimina cualquier posibilidad de ser integrado.³²

Es por demás reconocido el lugar de *Typee* como una temprana representación del tatuaje en la literatura primitivista.³³ En el desarrollo de la novela,

31. Matthew L. Oches, “The Skin of Modernity: Primitivism and Tattooing in Literature”, tesis doctoral (Ann Arbor: Universidad de Michigan, 2015), 92.

32. Matthew L. Oches, “The Skin of Modernity”, 92

33. Entre los registros tempranos de los tatuajes marquesanos, sobresalen las observaciones que el capitán estadounidense, David Porter, realizó a partir de su visita a las Marquesas en 1813: “Cuando el ojo se familiariza con los hombres ornamentados de esta manera, en la piel de un viejo hombre tatuado se percibe una riqueza comparable con la que percibimos en un pedazo de caoba altamente labrada; con un minuto de examinación, pueden ser descubiertas

resaltan tensas “relaciones entre las nociones de clase, la figura del noble salvaje, el homoerotismo, la inestabilidad de género, la producción de conocimiento textualizado y el cautiverio cultural”,³⁴ problemas que también han sido ampliamente explorados por la literatura antropológica contemporánea.³⁵ En este sentido, puede argumentarse que si bien, *Typee* forma parte de una profusa tradición de literatura colonialista sobre el Pacífico, la intervención de Miguel Covarrubias para la edición de 1935 resulta un interesante contrapunto. Mientras Melville caracteriza el aspecto de los ancianos tatuados en “cuyas formas decrepitas el tiempo y el tatuaje han destruido todo trazo de humanidad”,³⁶ las ilustraciones de Covarrubias sobre estos personajes parecen generar un contrasentido: visibilizan este arte de una forma sumamente realista y fiel a los principios estéticos nativos. Por una parte, su apego y asombrosa documentación etnográfica dota de humanidad a sus personajes y además demuestra su precisión cognitiva en torno a los motivos marquesanos y la inscripción de imágenes en la piel. En estas figuras masculinas tatuadas aparecen multiplicadas las formas que toma el motivo *tiki*, aquel que da nacimiento a todas las formas de representación marquesana y de la cual los humanos derivan su imagen.³⁷ En los dibujos de Covarrubias, el cuerpo de estos polinesios imaginarios se presenta como un microcosmos, un lienzo sagrado que por medio de la mirada microscópica, el artista devela su enorme capacidad de observación y empatía visual.

Los dibujos preparatorios y documentos encontrados en el archivo de Covarrubias son una prueba fehaciente de la investigación formal y plástica que llevó a cabo sobre el arte del tatuaje en las islas Marquesas. La fuente principal para realizar estas ilustraciones fue la obra capital del ya mencionado etnólogo alemán Karl von den Steinen quien realizó investigaciones de campo en las Mar-

innumerables líneas curvas, rectas e irregulares ejecutadas con la mayor corrección, gusto y simetría [...] en un corto tiempo somos inducidos a pensar que el tatuaje es un ornamento tan necesario para los nativos de estas islas como lo es la ropa para los europeos”, trad. Anahí Luna véase, David Porter, *Journal of a Cruise*, eds., Robert Durwood Madison y Karen Hamon (Annápolis: Naval Institute Press, 1986), 294.

34. Matthew L. Oches, “The Skin of Modernity”, 28.

35. Véase Marilyn Strathern, *The Gender of the Gift* (Berkeley: University of California Press, 1988); Michael Houseman y Carlo Severi, *Naven or The Other Self. A Relational Approach to Ritual Action* (Leiden, Boston, Colonia: Brill, 1998); Eduardo Viveiros de Castro, *A inconstância da alma selvagem* (São Paulo: Cosac Naify, 2002).

36. Melville, *Typee*, 145.

37. Véase Tara Hiquili y Christel Vieille-Ramseyer, *Tiki* (Te Fare Manaha, Tahití: Au Vent des Îles Éditions/ Musée de Tahiti et des Îles, 2017).

quesas durante 1897 y 1898. Mientras que en el campo de la etnografía brasileña es considerado un pionero, su aportación a la etnografía del Pacífico polinesio constituye una base fundamental para los posteriores estudios monográficos del arte en esta región.³⁸ Su obra monumental titulada *Los marquesanos y su arte (Die Marquesaner und ihre Kunst)*,³⁹ escrita en alemán, se publicó en tres tomos entre 1925 y 1928 y es considerada “desde la perspectiva de la estética, la publicación mejor lograda en la disciplina de la antropología”.⁴⁰ Este mérito, en parte, reside en las habilidades sobresalientes que Von den Steinen tenía como artista gráfico y etnógrafo del arte. Por tanto, no resulta extraño que Miguel Covarrubias, quien también gozaba de estos dones, haya estudiado seriamente sus imágenes llegando, incluso, a copiar de forma casi idéntica dibujos completos de cuerpos tatuados que el propio etnógrafo alemán realizó (fig. 2).

Uno de los ejemplos más contundentes en *Typee* es la ilustración que aparece al inicio del capítulo *Tatuaje y tabú*. El dibujo original, realizado a una sola tinta y publicado en el primer tomo de *Die Marquesaner und ihre Kunst*,⁴¹ muestra la parte izquierda de un torso masculino y su rostro completamente tatuados. En el brazo de la figura se aprecian los motivos *matahoata* e *ipu* (calabaza) provenientes de Hiva Oa, la isla más grande del grupo sur del archipiélago. Por su parte, Covarrubias colocó esta misma figura en horizontal sobre una estera, estilizó los diseños y dotó de dramatismo la escena al mostrar un personaje cuyos tatuajes están siendo retocados. La expresión en su cara evidencia el dolor que implica ser intervenido epidérmicamente. Para mostrar la técnica de aplicación del tatuaje marquesano agregó una mano izquierda sosteniendo un peine con dientes de hueso fijados a un mango de madera, mientras que la derecha golpea con una pequeña maza el instrumento que inyecta la tinta. El efecto logrado con el uso de estas dos herramientas mediante golpes provoca la penetración de una solución preparada a partir de una mezcla de zumos vegetales y cenizas diluidas en aceite o en agua. En la parte superior, un cuenco de coco con el líquido yace sobre el suelo. Si bien resulta una copia muy parecida al dibujo de Von den Steinen, Covarrubias dinamizó la

38. Erland Nordenskiöld, “Nécrologie de Karl von den Steinen”, *Journal de la Société des Americanistes*, t. 22, núm. 1 (1930): 223.

39. Véase Karl von den Steinen, *Die Marquesaner und ihre Kunst. Studien über die Entwicklung primitiver Südseeornamentik nach eigenen Reiseergebnissen und dem Material der Museen* (Berlín: Dietrich Reimer, 1925-1928).

40. Gell, *Art and Agency*, 169.

41. Véase Karl von den Steinen, *Die Marquesaner und ihre Kunst*, vol. 1, 88.

2. Miguel Covarrubias, *Tattooing*, 1935, en Herman Melville, *Typee. A Romance of the South Seas*. Ilustraciones de Miguel Covarrubias (Nueva York: The Heritage Press, 1963), 327.



imagen y logró mostrar de una forma breve cómo se realiza esta práctica a partir de los registros del etnólogo alemán.

De la metodología empleada por Von den Steinen sobresale el uso que hace del cuerpo como un lienzo volumétrico. A lo largo de las páginas de *Die Marquesaner und ihre Kunst*, diversos cuerpos femeninos y masculinos fueron dibujados tanto de forma completa como por fragmentos. Se trata, así, de una metodología visual que corresponde a la misma forma de organización del cuerpo físico, acompañado de los motivos lingüísticos que los marquesanos llevan a cabo; para organizar estos diseños, el cuerpo es dividido simétricamente en zonas que posteriormente se dividen en secciones más pequeñas pobladas por patrones que a menor escala rompen la simetría⁴² y pasan por procesos de convencionalización progresiva (fig. 3).

En los bosquejos y los dibujos finales de Covarrubias es notoria la comprensión de los rasgos estilísticos marquesanos. Sus dibujos también presentan un ensamblaje de motivos que responden a una organización de elementos añadidos a un espacio delimitado por figuras humanas estilizadas y sumamente expresivas. El arte de las Marquesas, caracterizado por un excelso sentido ornamental, posiciona al cuerpo humano como su lugar focal. Es así como los cuerpos de los marquesanos tatuados que Covarrubias dibujó encarnan de una forma muy particular las condiciones físicas del tatuaje. Sus dibujos y bosquejos de los hombres tatuados no sólo representan una situación narrativa,

42. “En Hawai’i, en contraste con otras áreas de Polinesia, el tatuaje era asimétrico; algunas veces, sólo se tatuaba un lado del rostro, un brazo o una pierna”, en Adrienne L. Kaepler, *The Pacific Arts of Polynesia & Micronesia* (Oxford: Oxford University Press, 2008), 115.

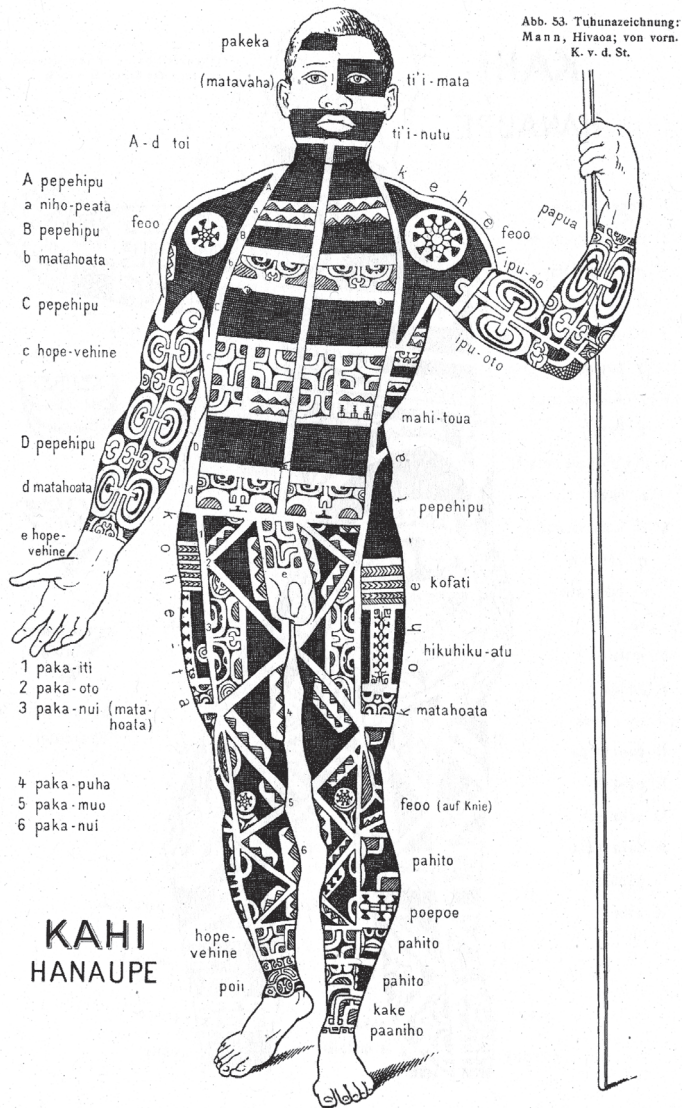


Abb. 53. Tubunazeichnung: Mann, Hivaoa; von vorn. K. v. d. St.

3. Karl von den Steinen, *Diseño de un hombre de Hivaoa visto por delante por el tubuna Kahi de Hanaupe*, en Karl von den Steinen, *Die Marquesaner und ihre Kunst. Studien über die Entwicklung primitiver Südseeornamentik nach eigenen Reiseergebnissen und dem Material der Museen. Band I. Tatauierung* (Berlín: Dietrich Reimer, 1925), 125.

también duplican y multiplican las presencias de los espíritus de los difuntos, de los ancestros divinizados o de los dioses tutelares que conforman la cosmogonía marquesana.

Los motivos marquesanos: clasificación versus transformación

En su mayoría, los motivos y figuras marquesanos desplegados tanto en su cultura material como en sus tatuajes son categorizados en su lengua como *tiki*, palabra polisémica que se traduce como imágenes.⁴³ Gell también refiere que existen otros dos contextos para los cuales esta palabra tiene significación: Tiki es el nombre de un héroe mitológico, una especie de Adán marquesano que encarna la capacidad humana de procreación.⁴⁴ De acuerdo a su mitología, la humanidad se creó por medio de la fecundación de una mujer hecha de arena por el ancestro original, *Tiki*. Esparcidos a lo largo del archipiélago y en numerosos museos del mundo, estos ancestros tribales deificados han sido elaborados en distintos tamaños en piedra, madera y huesos, originalmente erigidos en sitios sagrados y ceremoniales (*me'ae*) o usados en devociones privadas. Con sus ojos amplios de tipo visor, labios estilizados y cuerpo robusto, aparecen en casi todas las formas del arte marquesano.

Durante su estancia en el archipiélago de las Marquesas, Von den Steinen recurrió al conocimiento de los *tuhuna*⁴⁵ (maestros tatuadores) para registrar los motivos que aparecen en los tres tomos de su obra capital. En su estudio organizó en tres los estilos principales del tatuaje marquesano: uno de ellos es el plectógeno (*plektogen*) cuyos patrones con estructuras en zigzag y bandas decorativas en forma de \times se relacionan con la estructura del trenzado textil y la cestería. El segundo y más sobresaliente de los estilos es llamado tiki-geno (*tikigene*), el cual, como su nombre lo indica, está basado en la figura *tiki*. Respecto a su origen, Von den Steinen refiere, al igual que Stolpe, que la forma básica está presente también en la escultura y en los grabados que presentan a los dioses o ancestros en cuclillas. Este último, con sus múltiples

43. Gell, *Art and Agency*, 220

44. Hiquili y Vieille-Ramseyer, *Tiki*, 15.

45. La palabra marquesana *tuhuna* ha sido empleada para reconocer a un cúmulo de especialistas y artífices masculinos entre los que destacan los tatuadores, peluqueros, pescadores y escultores. Véase Edwin N. Ferdon, *Early Observations of Marquesan Culture, 1595-1813* (Tucson: The University of Arizona Press, 1993), 53.

subdivisiones (*etua*, *pohu*, *matahoata*, *kea* o *hope-vehine*, *vai* o *Kena* y *kake*, por ejemplo) constituye el motivo más grande de ornamentación marquesano. Para estudiar este lenguaje gráfico, Von den Steinen diseñó una “Tabla clasificatoria de motivos *etua*”,⁴⁶ deidad menor que toma el lugar del ancestro divinizado, origen de todas las declinaciones gráficas abstractas del motivo del cuerpo humano simbolizado por cuatro miembros encerrados en un trazo cuadrado (fig. 4).⁴⁷

En la tabla, el etnólogo alemán organizó en siete líneas los tipos de *etua*, los cuales subdividió en dos grandes grupos: aquellos que mantienen una figura “de pie” y aquellos que están “sentados”. El *etua* “de pie” (a partir de la primera línea, letras A-q) es aquel cuyas extremidades forman una curva convexa, es decir, hacia fuera, en relación al cuerpo vertical. Los *etua* “sentados” (a partir de la cuarta línea, letras G-Z) son aquellos cuyas extremidades forman una curva opuesta, es decir, una curva cóncava con relación al cuerpo vertical. Para Gell, este sistema de contrastes constituye la clave principal para entender la lógica visual del arte marquesano.⁴⁸

En términos generales, esta tabla utiliza las convenciones de la historia natural, en especial remite a las representaciones empleadas en los tratados de botánica evolucionista caracterizados por conceptualizar la existencia de una *Urform* o forma originaria. Desde el punto de vista de la morfología, cada una de las figuras que inician con una letra capital (A, B, C, D, E, F, G, H, I, K, L, M) resultan ser el prototipo inicial equivalente a la *Urpflanze* o planta primigenia de Goethe.⁴⁹ El interés de la morfología goethiana era explicar el principio de unidad que rige el desarrollo de las formas orgánicas y las fuerzas formativas en la vasta diversidad de plantas y animales. Por un lado, este planteamiento se distingue de las implicaciones estéticas planteadas por la historia natural darwiniana, especialmente de su botánica, en la cual sostiene que la belleza de las flores (colores, estructuras elaboradas y ornamentadas) responde a un principio utilitario relacionado con la fertilización, frecuentemente lograda por la agencia de los insectos.⁵⁰

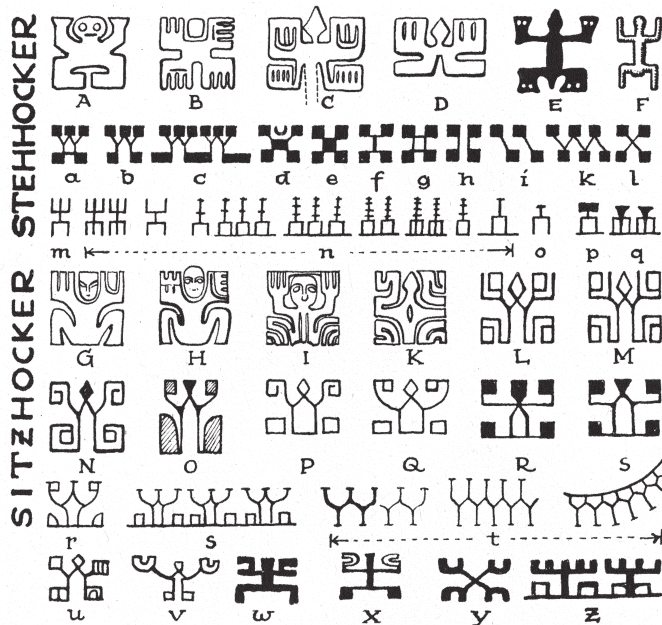
46. Véase Von den Steinen, *Die Marquesaner und ihre Kunst*, 153.

47. Von den Steinen citado por Hiquili, *Tiki*, 49.

48. Gell, *Art and Agency*, 172.

49. Véase Johann Wolfgang von Goethe, *The Metamorphosis of Plants* (Cambridge: The MIT Press, 2009).

50. Jonathan Smith, *Charles Darwin and the Victorian Visual Culture* (Nueva York: Cambridge University Press, 2009), 138.



ETUATAFEL.

Abb. 100. A „Etu a potiki“ v. Puamau, Stein (S. 150). B, C, D Knochen, Pottwalzahn. E Schildpatt à jour. F Holz. G, H, I Schildpatt. K Holz „Krabbe“. L–Q Orig.-Z. und Tat.: L–O „Schildkröten-kea“ (S. 154). P, Q „Pohu“ (S. 154). R, S Bambus. a–l Schachmännchen: a–c Tatauierung; d Holz, e Geflecht; f–l Bambus. „Männer.“ m–o Strichmännchen Tatauierung. „Männer“ allgemein; m, o Held „Ken“; p Gattin Tefio. q Fanauaweibchen (S. 155, 156). r, s Pohu. t Himmel des Tiu, Wolkenhimmel. „Tii-vaetahi“, Einbein-Troglydyten (S. 155). u–z U-Hände (u–y Bambus, z Holz).

4. Karl von den Steinen, *Tabla clasificatoria de motivos etua*, en Karl von den Steinen, *Die Marquesaner und ihre Kunst. Studien über die Entwicklung primitiver Südseeornamentik nach eigenen Reiseergebnissen und dem Material der Museen. Band I. Tatauierung* (Berlín: Dietrich Reimer, 1925), 125.

Aunque reveladora, la metodología clasificatoria de Von den Steinen es problemática pues no genera correlaciones, únicamente se limita a mostrar la evolución de motivos lineales a partir de un ancestro apical y sus posteriores derivados hacia la geometrización y la abstracción de la forma del motivo original *tiki*. Para Gell, la sola estrategia de descomponer en presentaciones visuales “elementos” o “partes” con el objetivo de generar “gramáticas visuales” resulta un error analítico,⁵¹ pues limita la comprensión de los rasgos estilísticos. En la propuesta de esta antropología contemporánea, resulta indispensable identificar

51. Gell, *Art and Agency*, 169.

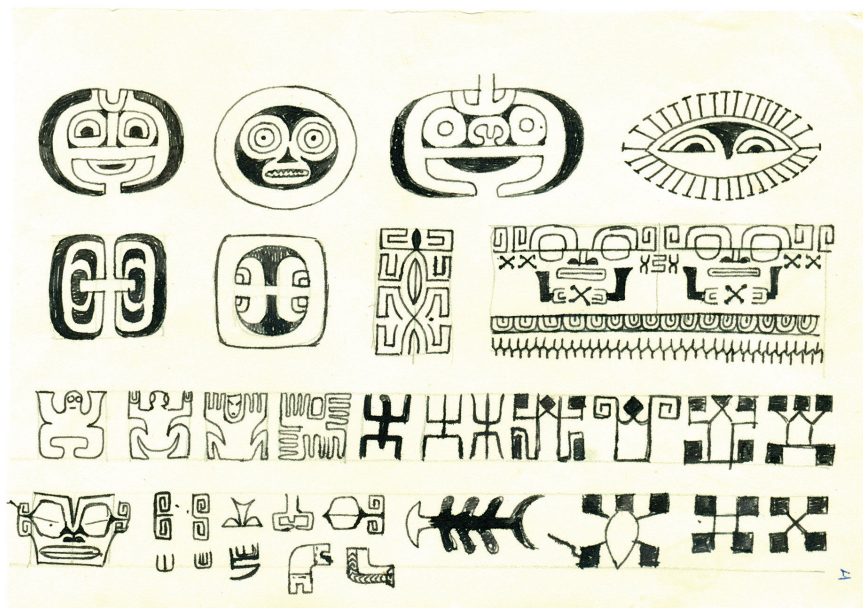
ejes de coherencia mediante un estricto análisis formal que destaque las relaciones generativas entre motivos.⁵² Lo que le interesa resaltar a este antropólogo inglés es el principio de transformación, el principio de la mínima diferencia que se puede observar en cada diseño individual, y que se relaciona con el principio generativo de poder de la imagen. Es decir, el énfasis, según Gell, debería de ponerse sobre la transformación de la identidad: tatuarse es *envolverse en imágenes*, hacer uso de una tecnología que refuerza el cuerpo mediante la adherencia de potentes agentes espirituales y numéricos: una capacidad generativa presente en las imágenes. Esto se liga con otro de sus postulados sobre la otra significación de la palabra *tiki* como “porciones” o “partes” de un ser/objeto poderoso distribuido. Por tanto, a partir de esta lectura es posible considerar que también las personas tatuadas son *tiki*, pues sus identidades y poderes son definidos en términos de las colectividades en las que están insertadas, y como ha explicado Roy Wagner, entre más “fractalizada” se encuentra una persona, mayor poder posee.⁵³

A partir de estas reveladoras pautas etnográficas es importante destacar la aportación de Miguel Covarrubias, quién, por medio de un pensamiento visual formuló también su propia propuesta sobre la transformación de los motivos que apuntan en la misma dirección que Gell y superan las tempranas aportaciones de Von den Steinen. Anteriormente se mencionó cómo en los dibujos de estudio que realizó es posible ver que comparte las mismas inquietudes del etnólogo alemán: comprender el desarrollo y la evolución de las formas en el arte indígena. A partir de la tabla de clasificación de motivos *etua* realizada por Von den Steinen, Covarrubias sintetizó su propio diagrama visual de los motivos marquesanos que consideró más relevantes de estudiar (fig. 5).

En la primera línea dibujó parte de la familia de los *Gesichtsmotiv* o motivos derivados del rostro, el tercer estilo clasificado por Von den Steinen. Al inicio de la segunda línea se observa el motivo *ipu* (calabaza) arriba mencionado y usado recurrentemente por él en sus ilustraciones. Es en la tercera línea donde resulta relevante centrar nuestra atención pues en ella dibujó algunos de los *etuas* clasificados por Von den Steinen en su tabla. En ésta, se observan pequeñas, pero significativas diferencias entre estos dos diagramas y el cuadro que más tarde elaborará Gell. Mientras que Von den Steinen separa las figuras sen-

52. Gell, *Art and Agency*, 170.

53. Véase Roy Wagner, “La persona fractal”, en *Cosmopolíticas. Perspectivas antropológicas*, ed. Montserrat Cañedo Rodríguez (Madrid: Editorial Trotta, 2013), 83-98.



5. Miguel Covarrubias, *sin título*, ca. 1935, 13.1 x 18.4 cm. Archivo Miguel Covarrubias. Sala de Archivos y Colecciones Especiales, Dirección de Bibliotecas, Universidad de las Américas, Puebla.

tadas y paradas, Covarrubias y Gell coinciden al observar que en la morfología de los tatuajes marquesanos el contraste más relevante en los motivos *etua* “parado/sentado” (figs. A y G de la tabla de Von den Steinen) se produce con un movimiento que afecta las extremidades inferiores de la figura antropomorfa *tiki*. Lo que se necesita para pasar de sentado a parado o *viceversa* únicamente es una rotación de 90 grados (fig. 6).⁵⁴

Von den Steinen no vio este aspecto porque se preocupó principalmente por la formalización progresiva de los ornamentos en cuestión, pero no de las dinámicas inherentes al estilo cuya vitalidad requiere contrastes a nivel formal de la figura *tiki*. De hecho, la tensión entre el *etua* parado y sentado puede entenderse como una dinámica de contracción y expansión, tal y como lo había conceptualizado Goethe en su *Morfología de las plantas*. Gell encontró el mismo principio, pero lo incorporó en un análisis más amplio que toma en

54. Gell, *Art and Agency*, 172.



6. Alfred Gell (rediseño de Diana Muñoz), Plano de rotación en la formación de dos clases de *etua* en Alfred Gell, *Art and Agency. An Anthropological Theory* (Oxford: Clarendon Press, 1998), 172.

cuenta la transformación de la persona tatuada en relación con una multitud de seres que lo convierte en un ser fractalizado. Es decir, la variabilidad formal es algo más que una elaboración artística, si no un argumento clave para entender cómo se producen personas múltiples o fractales en Polinesia. A partir de esta documentación visual es posible afirmar que Covarrubias anticipa una parte de este argumento, al enfatizar la dinámica interna del estilo basado en la transformación entre los motivos que producen una multitud de mutaciones caracterizadas por diferencias mínimas y abstracciones a diferentes grados. Si bien, Gell logró explicar la importancia ritual y sociológica de esta práctica que permite relacionarse con un abundante número de seres, Covarrubias logró entender el principio interno del dinamismo estilístico marquesano. ❀