
CAPÍTULO 23. YOKOHAMA: CRUCE DE MIRADAS EN EL JAPÓN
BAKUMATSU

Ana Trujillo Dennis

Universidad Complutense de Madrid (Doctoranda)

Facultad de Geografía e Historia

RESUMEN

La presente comunicación propone una mirada hacia el puerto de Yokohama en el Japón Bakumatsu (1854-1868), como lugar de encuentro entre dos mundos muy alejados: Japón y Occidente. Como resultado de este encuentro, se produjo un ‘cruce de miradas’ que, entre otras manifestaciones culturales, se materializó en la producción de una serie de estampas y fotografías en las que tanto japoneses como occidentales, buscaron representar al “Otro”.

1. INTRODUCCIÓN

Esta comunicación para el ‘Foro Español de Investigación Asia Pacífico’, cuyo tema es “Cruce de miradas, relaciones e intercambios”, se centra en un momento de la historia de Japón en el que dichas premisas se hicieron muy manifiestas. Me refiero al momento preciso de la apertura de Japón al mundo occidental tras el segundo viaje del comodoro Perry a Japón. Quiero centrar mi presentación en un espacio de tiempo y lugar muy precisos. Por un lado, el puerto de Yokohama, que en 1859 se abrió al comercio exterior y en donde enseguida se estableció una comunidad internacional. Por otro lado, la fase final del largo periodo Tokugawa (1603-1868), conocido como periodo Bakumatsu (1854-1868).¹ En este escenario, encontramos dos actores participando activamente. Por un lado, los extranjeros que se establecieron en Yokohama y que quedaron asombrados por lo que allí encontraron. Por otro lado, los japoneses, anonadados ante lo que estos extraños buques habían traído hasta sus, hasta entonces, tranquilas tierras. La expresión “cruce de miradas” en este ámbito, sugiere una curiosidad mutua por parte de ambos participantes en este encuentro. Ambos quisieron conocer y aprender. Ambos, interpretaron y mal interpretaron. Esta curiosidad mutua se materializó en una serie de estampas y fotografías que sirvieron para representar al “Otro”. Pero no fue sólo un encuentro de miradas, fue también un encuentro entre distintos

1 1854 señala la fecha del segundo viaje de Matthew Perry a Japón y la firma del Tratado de Kanagawa. 1868 indica el final del periodo Tokugawa y el inicio de la Era Meiji (1868-1912).

modos de mirar, a través de las distintas técnicas empleadas para representar la realidad.

1.1. EL PUERTO DE YOKOHAMA

La apertura del puerto de Yokohama a la presencia internacional fue una de las consecuencias directas de la visita, inesperada para los japoneses, del comodoro americano Matthew Calbraith Perry al puerto de Uraga en 1853. La llegada de los ominosos buques negros (*kurofuné*)² anticipó el inicio del fin de un periodo de aislamiento nacional casi total (*sakoku*), que había caracterizado al periodo Tokugawa casi en su totalidad, y que se había iniciado en el año 1639.

Tras su primera visita, Matthew Perry regresó en 1854 y negoció la firma del Tratado de Kanagawa, oficialmente conocido como Tratado de Paz y Amistad entre los Estados Unidos de América y Japón (*Nicho-Bei Washin Jōyaku*). Este tratado fue seguido de la firma del Tratado de Amistad y Comercio Estados Unidos-Japón (*Nicho-Bei Shūkō Tsūshō Jōyaku*), firmado en 1858, y que establecía la apertura de los puertos de Nagasaki y Kanagawa a la presencia norteamericana.³ Enseguida, otras naciones europeas firmaron acuerdos similares, en los denominados Tratados Ansei. De este modo se estableció la presencia, en un área muy reducida del territorio japonés, de miembros de lo que se conoció como las ‘Cinco Naciones’: Estados Unidos, Inglaterra, Francia, Rusia y Holanda. Aunque originariamente el Tratado de Kanagawa fijaba a esta localidad, Kanagawa, como uno de los puertos que se abrirían a la presencia extranjera, las autoridades japonesas, unilateralmente, decidieron cambiar la localización de la concesión extranjera a la cercana Yokohama, cuyo puerto fue abierto oficialmente en el año 1859.⁴ En un periodo muy breve, Yokohama pasaría de ser una pequeña aldea sin importancia, situada cerca de Edo y del Tōkaidō, la principal vía de comunicación, a convertirse en un importante centro de comercio internacional.

El gobierno japonés se esforzó en planificar y construir un asentamiento adecuado para los extranjeros. En esta primera fase, los residentes extranjeros estaban segregados de la población japonesa, y fueron situados hacia el Este. En la orilla se establecieron los edificios comerciales extranjeros, junto con una casa de aduanas. Allí había dos embarcaderos de

2 ‘Buques negros’ fue el término empleado por los japoneses para referirse a los buques occidentales que llegaron a Japón.

3 Tras el primer viaje de Perry se había permitido la presencia de barcos norteamericanos en los puertos de Hakodate, en Hokkaido, y Shimoda, en la península de Izu. (Yonemura, A. (1990): *Yokohama Prints from Nineteenth-Century Japan*. Washington, Smithsonian Institute, 39).

4 Yonemura, A. *Opus cit.* 21-22.

madera, donde los productos eran embarcados y desembarcados. Esta zona se denominó el *Bund*, y aparece representada en numerosas fotografías de la época.⁵ Los planificadores de la ciudad también establecieron un barrio de placer, Miyozaki, construido en 1859 emulando el famoso Yoshiwara de Edo, para disfrute tanto de los japoneses como de los extranjeros. Este nuevo Yokohama tenía el aire de ciudad fronteriza en la que todo podía pasar, lo que queda muy bien reflejado en las palabras de uno de los numerosos viajeros extranjeros que visitaron Yokohama por estas fechas:

Here on a level sandy spot extending a few hundred yards in each direction a foreign settlement of single-storied wooden houses and warehouses had speedily arisen, and all the busy scenes of European and Japanese traffic were visible. (...) There was a sense of negligence and discomfort throughout the whole place; and everything was in state of transition towards something which it was hoped would be improvement (George Smith, *Ten Weeks in Japan*, 1861)⁶

Como principal centro para el comercio internacional en Japón, sus calles estaban repletas de comerciantes, marinos, diplomáticos, militares, etc. Por su parte, el puerto atrajo la presencia de japoneses de toda condición y profesión, que llegaron al puerto para atender las necesidades de la población extranjera. Enseguida la población de Yokohama aumentó.

Yokohama se convirtió en un cruce de culturas. Lo nuevo llamaba la atención de los cinco sentidos, tanto para los extranjeros como los japoneses. Por las calles podían encontrarse ciudadanos de distintas nacionalidades y razas, distintos modos de vestir, nuevos materiales, nuevos aromas y sabores, nuevos modos de comportamiento o nuevos idiomas. Yokohama se convirtió en un escaparate de lo exótico, abierto para todo aquel que tuviera la curiosidad de enfrentarse con lo nuevo. Es en este escenario, como respuesta a esta curiosidad mutua, como surgen las dos manifestaciones artísticas que aquí se contraponen: las estampas y la fotografías de Yokohama, en las que, por un lado los japoneses representaron a los extranjeros, y por otro, los extranjeros representaron a los japoneses. Imágenes que surgen desde puntos de vista contrapuestos, y con distintas técnicas de representar la realidad, pero con un punto en común: el afán de conocer.

⁵ *Ibidem*, 42.

⁶ Meech-Pekarik, J. (1986): *The World of the Meiji Print: Impressions of a New Civilization*. New York/Tokyo: Weatherhill, 32-33.

2. CRUCE DE MODOS DE VER

Desde 1854 y hasta la Restauración Meiji y el renombramiento de Edo como Tokio, Yokohama se convirtió en el lugar en Japón en donde se normalizó la presencia extranjera, mientras que en el resto del país aun era algo extraño. Yokohama se convirtió en el lugar de Japón en el que el encuentro con lo desconocido tenía lugar cotidianamente.⁷ El puerto, no sólo se convirtió en un cruce de culturas, sino también en un cruce de modos de ver y de intercambio de técnicas para representar la realidad.

2.1. YOKOHAMA-E

Tras la novedosa llegada de los extranjeros surgió una lógica curiosidad hacia la presencia foránea en el territorio japonés. Los extranjeros y sus costumbres eran noticias frescas, y los japoneses siempre estaban ávidos de información nueva. Por ello, enseguida distintos artistas fueron enviados a Yokohama por sus editores para documentar la presencia extranjera en este puerto.

El término *Yokohama-e*⁸ se refiere al conjunto de estampas que representan el puerto de Yokohama y sus residentes extranjeros, entre 1859 y la década de 1870. Se incluyen en este grupo de imágenes, algunas vistas imaginarias de ciudades extranjeras que, aunque no representan Yokohama, surgieron en respuesta a la curiosidad que los extranjeros residentes en esta localidad despertaron en los japoneses.⁹

La política de aislamiento nacional impuesta por el gobierno Tokugawa, no había supuesto el cierre total de Japón al mundo exterior. De hecho, los conocimientos occidentales continuaron llegando a Japón a través de Nagasaki, aunque fueron accesibles a un número reducido de japoneses. Podríamos pensar que para el común de los japoneses, su mundo se reducía, no sólo al archipiélago japonés, sino a la aldea o ciudad en la que habían nacido, y que la existencia de un mundo exterior, más allá de sus fronteras y de China (el gran referente para Japón en distintas épocas de su historia), era probablemente inimaginable. Sin embargo, puede que la mayoría de los japoneses no tuviera acceso directo a los extranjeros residentes en Nagasaki, pero la figura del extranjero sí que estuvo presente en el imaginario colectivo japonés durante el

7 Sawatari, K. (2000): "Visions and Representations: Interchange between East and West in Yokohama", en *Yokohama, 1859-1899: New Visions, New Representations* [Catálogo de exposición], Yokohama, Yokohama Museum of Art, 6.

8 'E' significa dibujo o pintura.

9 Yonemura, A. *Opus cit.* 31.

periodo Tokugawa. Suzuki Keiko¹⁰ ha demostrado cómo existió durante este periodo la figura del “extranjero” o *tōjin*, que era una categoría general que amalgamaba la figura de las distintas nacionalidades extranjeras con las que tenía contacto el Japón Tokugawa: Corea, China, Ryukyu, Ezu (Ainus) y Holanda. Esta figura del extranjero tenía connotaciones negativas, a veces incluso mágicas, y apareció representado en numerosas ocasiones tanto en obras de kabuki como de teatro de marionetas.

En las artes visuales, *tōjin* apareció representado en *ukiyo-e*, siempre caracterizado por una serie de elementos que lo identificaban como extranjero, fundamentalmente sus ropajes. Aparte de estas representaciones, existió un sub-género específico dentro de *ukiyo-e*, en el que se representaba a los extranjeros presentes en Nagasaki y sus costumbres. Este grupo de imágenes se conoce como *Nagasaki-e*.

Suzuki Keiko establece una cronología en la representación de los extranjeros en las estampas de la segunda mitad del siglo XIX.¹¹ Los primeros ejemplos los constituyen los denominados rollos pictóricos (*emakimono*) de los *Buques Negros* (1854), en los que se documentaba la llegada de Matthew Perry. Entre 1860 y 1867 es cuando se produce el grueso de la producción de *Yokohama-e*, que representaban imágenes del puerto de Yokohama y de sus nuevos habitantes. Con la caída del shōgun Tokugawa y la Restauración Meiji, la producción de *Yokohama-e* decayó en favor de un nuevo tipo de imágenes, denominadas *Kaika-e*,¹² en las que se representaban fundamentalmente escenas que reflejaban el progreso y la modernización de Japón, ya con Tokio como escenario principal. Estas imágenes se produjeron fundamentalmente entre 1868 y hasta la década de 1880.

En el transcurso de la llegada de Perry hasta la década de 1880 se produce un cambio en la concepción del ‘Otro’ extranjero, y que queda reflejado en estas estampas. Las imágenes de los *Emakimono de los Buques Negros* reflejaban una visión negativa de los extranjeros, que eran vistos como una amenaza y que incluso eran representados como figuras monstruosas. Tras la apertura de los puertos y el establecimiento de concesiones extranjeras, cambia la concepción y los extranjeros ya no son vistos como algo negativo, sino que ahora despiertan curiosidad. En las estampas, los artistas se afanan en representar personajes extranjeros y documentar sus costumbres y hábitos. A partir de la Restauración Meiji, y en línea con la modernización impuesta desde

10 Suzuki, K. (2007): “The Making of Tōjin: Construction of the Other in Early Modern Japan”, *Asian Folklore Studies*, 66, 83-105.

11 Suzuki, K. (1997): “Yokohama-e and kaika-e prints: Japanese interpretations of self and other from 1860 through the 1880s”, en Hardacre, H. y A. Cern: *New Directions in the Study of Meiji Japan*. Leiden/New York/Köln, Brill, 677-678.

12 ‘Kaika’ significa ilustración. ‘Bunmei kaika’ (civilización y progreso) sería uno de los lemas adoptados por el gobierno Meiji para promover la modernización y occidentalización del país.

el gobierno, todo lo extranjero es digno de emulación, y las estampas se centran en documentar los cambios que va experimentando la sociedad japonesa, adoptando los modos occidentales y dejando atrás costumbres autóctonas.¹³

Es lógico que los japoneses, para documentar la novedad que representaban los extranjeros, recurrieran a las estampas. Las estampas de *ukejiyo-e* habían gozado de un gran fervor popular y de una gran difusión durante todo el periodo Tokugawa, pero sobre todo durante el siglo XIX. Las estampas se comercializaban en hojas sueltas o un conjunto de estampas se reunían en un libro. La estampa xilográfica, como manifestación plástica de la cultura popular y urbana del periodo Tokugawa, difundía información acerca de distintos aspectos de la vida en la capital: modas, peinados, actores y geishas famosas, lugares cercanos a la capital, o parajes más lejanos que no podían ser visitados por todos.¹⁴ La gran difusión que este arte de carácter popular tuvo durante el periodo Tokugawa, lo convirtió casi en un medio de comunicación de masas, difundiendo las novedades de la vida urbana, y especialmente de la capital Edo, al resto del país.¹⁵ Las imágenes de *Yokohama-e* continuaron en esta línea, y a través de ellas, los japoneses que no tenían acceso al puerto de Yokohama, podían conocer detalles de los extranjeros y sus costumbres.

El grueso de la producción de estampas de Yokohama se produjo entre los años 1860 y 1861, periodo en el que se publicaron unos 800 diseños, lo que representa el 80% de la producción. Curiosamente, durante este periodo apenas había unos 34 extranjeros residentes. Hubo, aproximadamente unos 55 artistas dedicados a la producción de estas imágenes, que eran editadas en Edo por unas 17 editoriales, y que eran vendidas en Yokohama por vendedores de estampas.¹⁶ Entre estos artistas podemos destacar a Hashimoto Sadahide, Hiroshige II, Yoshitoshi o Yoshikazu.

2.2 YOKOHAMA-SHASHIN

El término *Yokohama-shashin*¹⁷ se refiere a las fotografías realizadas en Japón en los últimos años de la época Tokugawa y los primeros años de la era Meiji, es decir desde que la fotografía se introdujo en Japón hasta más o menos 1899, cuando la producción de este tipo de fotografía empezó a decaer. Bajo este epígrafe están incluidas la fotografía de carácter comercial, enfocada a

13 Suzuki, K. (1997) *Opus cit.*, 684-687.

14 Cabañas, P. (1999): “Marco histórico, origen, desarrollo y significado de la xilografía japonesa”, en Cabañas, P., E. Fernández del Campo y M. Rosado: *Hanga Imágenes del Mundo Flotante* [Catálogo exposición], Madrid: Museo Nacional de Artes Decorativas, 26.

15 Fernández del Campo E. (2001): “Las fuentes y lugares del japonismo”, *Anales de Historia del Arte*, 11, 332.

16 Meech-Pekarik, J. (1986) *Opus cit.* 14.

17 El término ‘shashin’ significa fotografía.

clientes extranjeros y realizadas en estudios localizados principalmente en Yokohama, pero también en otras ciudades japonesas, como Nagasaki o Edo (después Tokio).

La fotografía llegó a Japón muy poco después de ser inventada. A pesar de la política de aislamiento nacional, algunos sectores elitistas de la sociedad japonesa habían estado al tanto de los numerosos avances en ciencia y tecnología que se iban desarrollando en Occidente a través de la Compañía Holandesa de las Indias Orientales y su sede en la isla de Deshima en Nagasaki, entre ellos el invento de la fotografía.¹⁸

En el año 1839 Daguerre anunció públicamente el invento de la fotografía y parece que ya en 1848 la primera cámara fue importada a Japón por el comerciante Ueno Shunnojô.¹⁹ Es decir, nueve años después del anuncio de Daguerre y cinco años antes de la llegada del comodoro Perry.

Al margen de estos posibles primeros experimentos aislados realizados por japoneses, la introducción y el afianzamiento de la fotografía en Japón está estrechamente ligada a la presencia de extranjeros en las islas, que culminaría con la consolidación de una fotografía de carácter puramente comercial. En este proceso se pueden establecer tres fases. En la primera, las fotografías tomadas en Japón estuvieron realizadas por algunos de los primeros visitantes extranjeros, que llegaban a las islas acompañando a distintas misiones diplomáticas y comerciales de diversos países occidentales. Estos pioneros fueron los responsables en introducir la técnica fotográfica en el archipiélago japonés.²⁰ Pasada esta fase inicial, en la segunda fase, se produce la consolidación de una fotografía plenamente comercial con el establecimiento de estudios fotográficos llevados por fotógrafos profesionales extranjeros, que buscaban satisfacer la demanda de los viajeros occidentales que compraban recuerdos visuales de su viaje. Los tres grandes nombres son Felice Beato, Raimund von Stillfried-Ratenicz y Adolfo Farsari. En la tercera fase, se establecen fotógrafos japoneses profesionales, que continúan la labor iniciada por los fotógrafos occidentales. Los grandes nombres son Shimooka Renjô, Ueno Hikoma, Kusakabe Kimbei, Tamamura Kozaburo y Ogawa Kazumasa.

18 Bennet, T. (1996): *Early Japanese images*. Rutland, Vermont/Tokyo, Charles E. Tuttle Co., p. 17.

19 Clark, J., J. Fraser y C. Osman (2001): "A revised chronology of Felice (Felix) Beato (1825/34?-1908?)", en Clark, J.: *Japanese Exchanges in Art 1850s-1930s*. Sydney, Power Publications, 89.

20 Para una enumeración de los primeros fotógrafos extranjeros en Japón ver: Robinson, B. (1988): "Transition and the Quest of Permanence: Photographers and Photographic Technology in Japan, 1854-1880s", en Banta M. y S. Taylor.: *A Timely Encounter. Nineteenth-Century Photographs of Japan*. Cambridge, Massachussets, Peabody Museum Press, 39-51.

El primer gran fotógrafo comercial en consolidar su negocio en Japón fue Felice Beato.²¹ Beato llegó al puerto de Yokohama en 1863. A su llegada a Japón, ya contaba con una amplia experiencia como fotógrafo de guerra, habiendo documentado fotográficamente algunos de los hechos bélicos más importantes del momento, como la Guerra de Crimea (1853-1856) y la Segunda Guerra del Opio (1856-1860). De China se trasladó a Japón, donde se instaló en el puerto de Yokohama y donde residiría durante 21 años. En Japón, fue el fotógrafo occidental más importante durante un tiempo, hasta que en el año 1877 decidió vender su estudio a Raimund von Stillfried-Ratenicz.²² En 1884 abandonó definitivamente el país instalándose en Myanmar (antigua Birmania), donde se supone que falleció en el año 1908.²³ Beato es la figura clave en la consolidación de la industria fotográfica en Japón a finales del siglo XIX. Es a él a quien se debe el afianzamiento de los métodos de la fotografía de estudio, el uso de los álbumes fotográficos como estrategia comercial y la práctica de colorear las fotografías.

Felice Beato estandarizó el formato de los álbumes de fotos que se vendían en los estudios a los viajeros en Japón. Cuatro años después de instalarse en Yokohama, en el año 1868, Beato publicó un álbum fotográfico bajo el título *Photographic Views of Japan with Historical and Descriptive Notes, Compiled from Authentic Sources, and Personal Observation During a Residence of Several Years*. Las imágenes contenidas en este álbum, realizadas por Beato desde su llegada a Yokohama, documentaban el Japón justo anterior a la Restauración Meiji, un momento en el que el país iniciaba su contacto con Occidente pero en el que aun no había iniciado su frenético proceso de modernización.

Este álbum estaba dividido en dos volúmenes, con cien fotografías cada uno y con dos grupos temáticos diferentes. Por un lado fotografías de “Tipologías Nativas” (Native Types), es decir, estudios y retratos de oficios y costumbres de la cultura japonesa, que respondían a un afán etnográfico y exotista; y por otro “Vistas de Japón” (Views of Japan), paisajes de distintas zonas del archipiélago japonés. Los comentarios a los que se refiere el título del álbum eran proporcionados por el socio de Beato, Charles Wirgman (1832-1891), artista y corresponsal del *Illustrated London News*.²⁴ Los paisajes y retratos que Beato realizó entre 1863 y 1877 representan el primer conjunto importante

21 Tanto las fechas de nacimiento y muerte de Felice Beato (1825/34-h.1908), como su origen (Venecia o Corfú) han sido objeto de debate. Ver: Clark, J., J. Fraser y C. Osman (2001), *Opus cit.* 89.

22 Dobson, Sebastian (2004): “‘I been to keep up my position’ Felice Beato in Japan, 1863-1877” en Coolidge Rousmaniere, N. y M. Hirayama: *Reflecting Truth. Japanese Photography in the Nineteenth Century*. Amsterdam, Hotei Publishing, 30.

23 Clark, J., J. Fraser y C. Osman (2001) *Opus cit.* 108-116.

24 March, P. y C. Delank (Eds.) (2002): *The Adventure of Japanese Photography. 1860-1890*. Heidelberg, Kehrer Verlag, 10.

de fotografías realizadas en Japón. La mayoría de los fotógrafos, tanto extranjeros como japoneses, que practicaron una fotografía comercial enfocada a los viajeros occidentales, continuaron la estela marcada por Beato, realizando el mismo tipo de imágenes y comercializándolas en álbumes.

3. CRUCE DE MIRADAS

Las imágenes que quiero resaltar aquí son las producidas en el período anterior a la Restauración Meiji, que iniciaría un proceso frenético de modernización y transformación de la sociedad japonesa. Por un lado, las estampas producidas entre 1860 y 1867, y que revelan la curiosidad y el afán de documentar lo que para los japoneses de la época fue probablemente el hecho más extraordinario de su historia más reciente, superado el temor ante la llegada amenazante de los extranjeros. Por otro, las fotografías producidas antes de 1868, tomando como ejemplo las imágenes de ‘tipologías nativas’ pertenecientes al álbum de Beato antes mencionado, que como ya se ha indicado, fue publicado en 1868.²⁵ Este tipo de imágenes luego serían copiadas o servirían de inspiración a la mayoría de los fotógrafos comerciales de la época, extranjeros y japoneses, que hasta finales del siglo XIX siguieron produciendo este tipo de imágenes estereotipadas, obviando el proceso de modernización radical experimentado por la sociedad japonesa.

Al observar estas estampas y fotografías debemos preguntarnos qué era lo que llamó la atención, en este cruce de miradas, de japoneses y extranjeros, hasta el punto de ser representado visualmente. Es interesante ver como había un interés mutuo por las mismas cuestiones, salvando las diferencias en el modo de representación de la realidad, determinado entre otras cosas, por las técnicas empleadas. Podemos comprobar cómo ambas producciones artísticas coinciden en la representación de tipologías. No suelen representar a personas específicas, sino que presentan imágenes estereotipadas. Las imágenes abundan en detalles de todo aquello que llamó la atención, por exótico, de los autores: vestuario, peinados, mobiliario, utensilios para diversas actividades, medios de transporte, instrumentos musicales, comida, etc. Además, tanto en el caso de las estampas como en el de las fotografías, las imágenes podían ir acompañadas de textos explicativos que proporcionaban información sobre la escena.

Los autores de las estampas de Yokohama se afanaron en representar a los extranjeros de las distintas nacionalidades, su cultura material y sus

²⁵ He tomado como ejemplo el álbum de Felice Beato *Photographic Views of Japan with Historical and Descriptive Notes*, que se encuentra conservado en el Smith College Museum of Art, Northampton, Massachusetts, y que está reproducido en: MIT Visualizing Cultures (2008): http://ocw.mit.edu/ans7870/21f/21f.027/beato_people/fb2_visnav01.html [consulta: 26 de enero de 2010]

costumbres. Abundan las estampas en las que aparecen representados retratos, individuales o en pareja, de personas simplemente identificados por la nacionalidad a la que supuestamente representan, como por ejemplo la obra *Pareja inglesa* (1861, Yoshikazu).²⁶ En esta obra aparecen representados una pareja acompañados por un perro. Un detalle interesante de esta estampa es que la mujer aparece sosteniendo en la mano, y mostrando a los espectadores, una estampa de Yokohama, en la que, como una réplica a la imagen que estamos observando, aparecen representados dos extranjeros. Hay numerosas imágenes similares, en las que aparecen norteamericanos, rusos, holandeses, etc. En esta imagen, lo único que nos indica la nacionalidad de la pareja representada es el cartucho situado en el ángulo superior derecho. El hombre y la mujer podrían ser ciudadanos de cualquier país occidental. Son sus ropajes y rasgos físicos (miriñaque, sombrero de copa, la barba...) los que los identifican como extranjeros. En otras obras, aparecerán las banderas nacionales de cada país. En general, salvo estos dos elementos, los artistas no se esforzaron por diferenciar las distintas nacionalidades, quizá porque realmente no eran capaces ellos mismos, por la barrera del idioma, de realizar esta distinción, o tal vez, porque esta distinción no importara. Normalmente, este tipo de imagen representa una categoría general de extranjero. Lo importante era que el artista supiera conferir un aire extranjero a la escena y a los personajes, sin importar las posibles incongruencias con la realidad. Por ejemplo, en esta obra, el personaje masculino aparece vestido con un chaqué negro con charreteras militares y sombrero de copa. En otras obras, ni siquiera especifican la nacionalidad y simplemente retratan a un extranjero, como por ejemplo en la obra *Mujer extranjera abrazando a un niño* (Toshikazu, 1860).²⁷ En este sentido, este tipo de representación del "Otro" extranjero como una generalidad, sería una continuación de la figura de *tōjin* a la que se ha aludido con anterioridad.

En otras ocasiones, acompañando a la imagen hay un breve texto explicativo en el que se da información específica sobre el país en cuestión. Hay que tener en cuenta que una de las funciones de este tipo de obras era divulgar información específica sobre los extranjeros y sus países de origen, información que no era necesariamente cierta. En la obra titulada *Ilustración de las gentes de las cinco naciones: Holanda (Gokaku jinbutsu zue: Oranda, Sadahide, 1861)*²⁸ aparecen representada una pareja rusa y en el texto podemos leer lo siguiente:

Holland is called Horurando. This country is a neighbour of France and England. Long ago it was established as an independent nation, but recently it has become a nation of the Western alliance. The people are exceptionally wise, and they

26 Reproducido en: Yonemura, A. (1990) *Opus cit.* 79.

27 Reproducido en: Yonemura, A. (1990), *Opus cit.* 101.

28 Reproducido en: Yonemura, A. (1990), *Opus cit.* 113.

excel in craftsmanship. Continuously on the trade routes, frigates, and “susquehanna” boats cross thousands of miles over seas. For this reason they understand the circumstances and languages of various countries. Knowledge about a myriad aspects of heaven and earth are said to have come from this country to other Western nations.²⁹

Otras escenas típicas representadas en las estampas de *Yokohama-e* son, por un lado los exteriores de Yokohama y su puerto, bullendo en actividad y animación, y por otro, escenas de interior en las que se muestran los entresijos de las residencias de los extranjeros y de las sedes de las firmas comerciales. Estas escenas permitían a los artistas no sólo representar a los extranjeros inmersos en distintas actividades cotidianas, sino que también se prestaban para que se recrearan en la representación de multitud de detalles novedosos. En *Ilustración de un salón de un negocio mercantil extranjero en Yokohama* (*Yokohama ijin shōkan zashiki no zu*, Sadahide, 1861)³⁰, el autor se detiene en representar elementos que a los ojos de los japoneses debían llamar extraordinariamente la atención: las ventanas de vidrio, a través de las que se ven los buques amarrados en la bahía, la lámpara de cristal colgada del techo, el mobiliario occidental, los utensilios para comer y beber a la manera occidental (cuchara, tenedor y copa), los extraños alimentos a la manera occidental, y por supuesto, los atributos característicos de los extranjeros (pelo, barba, faldas y tocados). Todos estos elementos dan un aire extranjero y exótico a la escena, y muestran todos aquellos detalles que, por contraposición a un espacio interior en una residencia japonesa, debían de chocar a los espectadores japoneses. Frente a la austeridad de los interiores japoneses, un espacio lleno de objetos; frente a los *shōji* (paneles de papel), que separaban el interior del exterior en la casa japonesa, las ventanas de vidrio transparentes; frente a la ausencia de mobiliario y la costumbre de sentarse y comer en el suelo, las mesas y las sillas; frente a los palillos para comer, el tenedor y la cuchara, etc. Vemos aquí al artista creando una imagen dotada de un aura de exotismo y que responde a lo que el público japonés demandaba para saciar su curiosidad.

Si las estampas de Yokohama estaban representando una imagen estereotipada de la realidad, algo similar ocurría con la fotografía de Yokohama. Si analizamos las fotografías realizadas por Beato antes de la Restauración Meiji vemos cómo el fotógrafo presenta, para la clientela extranjera, distintas tipologías nativas, representaciones estereotipadas del pueblo japonés: samuráis, sacerdotes, luchadores de sumo, etc... De nuevo aquí, el interés es en todos aquellos detalles que diferían de las costumbres occidentales. Es necesario destacar que en su mayoría estas imágenes eran escenificadas en el

29 Yonemura, A. (1990), *Opus cit.* 113.

30 Reproducido en: Yonemura, A. (1990), *Opus cit.* 98.

estudio o en el exterior, por actores o modelos contratados por el fotógrafo, por lo que las imágenes no representan la realidad tal y como era, sino tal y como el fotógrafo decidía representarla. Sin embargo, estas imágenes cuando llegaban a Occidente, eran tomadas como representaciones veraces de la realidad, contribuyendo así a la consolidación de una imagen estereotipada de Japón en el imaginario colectivo occidental.

Según Allan Hockley,³¹ el secreto del éxito en el negocio de la fotografía comercial dependía de la habilidad del fotógrafo de anticipar las expectativas de sus clientes. A pesar de que durante el periodo anterior a la apertura de Japón, los occidentales no tenían acceso directo a información sobre Japón, sí que se habían publicado en la primera mitad del siglo XIX algunas obras que ofrecían una visión de Japón, su historia, costumbres y cultura. Obviamente, la información que se recogía en estos textos no procedía de la experiencia directa, sino de fuentes anteriores, concretamente las narraciones que algunos miembros de la Compañía de las Indias Orientales habían escrito sobre sus experiencias en Japón. Por ello, incluso antes de la llegada de Perry, Japón ya ocupaba un lugar en el imaginario occidental y se habían generado unas expectativas sobre lo que los viajeros que visitaban el país iban a encontrar, expectativas que no se ajustaban a la realidad. Fotógrafos como Beato contribuyeron a mantener y consolidar esta visión estereotipada

Las fotografías que muestran lo que Beato definió como “tipologías nativas” son retratos de personas y oficios como vendedores de sake, músicos callejeros, sacerdotes budistas, barberos... Muchas fotografías se recrean en las vestimentas: los coloridos kimonos, las trajes de la clase samurái o de la clase religiosa, las protecciones típicas de paja que servían para proteger de la lluvia, etc. Otro tipo de fotografías recrean escenas de género, en las que las personas retratadas aparecen realizando algún tipo de actividad, como unos luchadores de sumo en medio de un combate, escenas domésticas o escenas callejeras.

En el álbum de Beato, las imágenes iban acompañadas de texto, textos que proporcionaban información sobre las costumbres allí representadas. Acompañando a la fotografía *At her toilet*, podemos leer:

A young girl with two mirrors seeing whether her back hair is all right. Japanese women have their hair dressed by professional hairdressers every other day, or once in three days, as their means may admit. Sleeping as they do with their heads supported by a small wooden pillow with a padded cushion which just fits into the back of the neck, their night's rest does not

31 Hockley, A. (2006): “Expectation and Authenticity in Meiji Tourist Photography”, en Connant E.: *Challenging Past and Present. The Metamorphosis of Nineteenth-Century Japanese Art*. Honolulu, Univeristy of Hawai'i Press, 119-121.

disturb their coiffure. Many are the ceremonies and the mysteires of the toilet. (...)³²

Es interesante contrastar esta imagen con otra que aparece en un libro ilustrado por el artista Sadahide, titulado *Registro de cosas vistas y oídas en el puerto de Yokohama* (*Yokohama kaikô kembun shi*), escrito en 1862. En esta obra, Sadahide narra e ilustra todo aquello que le llamó la atención durante su estancia en Yokohama. El autor documenta escenas callejeras y domésticas, retratos de extranjeros, vistas de ciudades extranjeras, etc. No sólo se inspiró en su experiencia directa, sino que, según sus propias palabras, también se sirvió de grabados holandeses e ingleses, óleos, consultas hechas a expertos en temas sobre Occidente o conversaciones informales.³³ En una ilustración, en la que muestra a una mujer americana bañando a su hijo, Sadahide informa a sus compatriotas de las costumbres en la higiene de los occidentales. El autor proporciona un texto explicativo:

There are two kinds of soap. A low-quality soap is used for laundry but there is also a high-grade variety. With the latter you first fill a tub with hot water and wash the body just like in a Japanese tub bath. Then you wash well right down to the fingers and toes using something that looks like a comb-cleaning brush. Even the face and neck are briskly scrubbed with this soap. The hair on the head is practically scoured. (...)³⁴

Vemos así cómo, hasta las costumbres más íntimas y cotidianas, fueron objeto de la curiosidad tanto de extranjeros como de japoneses.

4. CONCLUSIÓN

Estas imágenes son el testimonio de un momento específico de la historia de Japón, pero no hay que tomarlas como reflejo de la realidad de ese momento específico. Las imágenes no reflejan la realidad tal y como era, sino tal y como los fotógrafos y artistas la interpretaron, consciente o inconcientemente. Las estampas muestran al “Otro” como una categoría general, sin realmente tener en cuenta la diversidad cultural representada por los extranjeros de distintas nacionalidades que llegaron a Japón. Por otro lado

32 http://ocw.mit.edu/ans7870/21f/21f.027/beato_people/fb2_visnav01.html [consulta: 26 de enero de 2010]

33 Meech-Pekarik, J. (1986): *The World of the Meiji Print: Impressions of a New Civilization*. New York; Tokyo: Weatherhill, 40.

34 Meech-Pekarik, J. (1986): *The World of the Meiji Print: Impressions of a New Civilization*. New York; Tokyo: Weatherhill, 48.

las fotografías consolidaron una imagen estereotipada del viejo Japón que respondía a las demandas de la clientela extranjera. Ambas manifestaciones visuales sólo mostraron el lado más amable de este encuentro de culturas. El lado más oscuro, algunos incidentes violentos y agresiones de corte xenófobo (por ambas partes), que tuvieron lugar como resultado de la presencia extranjera, apenas fueron representadas.

Estas imágenes, aunque no sean inocentes al proporcionar una imagen sesgada del momento preciso del encuentro entre Japón y Occidente, contribuyen, junto con otras manifestaciones culturales surgidas de ese encuentro, a mejorar nuestro conocimiento de ese momento tan fructífero de cruce de miradas que se produjo en Japón a finales del siglo XIX.

BIBLIOGRAFÍA

BENNET, T. (1996): *Early Japanese images*. Rutland, Vermont/Tokio, Charles E. Tuttle Co.

BENNET, T. (1995): “The History of Photography in Japan”, en Cortazzi, H. y T. Bennett: *Japan Caught in Time*. New York/Tokyo, Weatherhill.

CABAÑAS, P. (1999): “Marco histórico, origen, desarrollo y significado de la xilografía japonesa”, en Cabañas, P., E. Fernández del Campo y M. Rosado: *Hanga Imágenes del Mundo Flotante* [Catálogo exposición], Madrid, Museo Nacional de Artes Decorativas, 15-28.

CLARK, J., J. FRASER Y C. OSMAN (2001): “A revised chronology of Felice (Felix) Beato (1825/34?-1908?)” en Clark, J.: *Japanese Exchanges in Art 1850s-1930s*. Sydney, Power Publications, 89-120.

DOBSON, SEBASTIAN (2004): “‘I been to keep up my position’ Felice Beato in Japan, 1863-1877” en Coolidge Rousmaniere, N. y M. Hirayama: *Reflecting Truth. Japanese Photography in the Nineteenth Century*. Amsterdam, Hotei Publishing, 30-39.

FERNÁNDEZ DEL CAMPO E. (2001): “Las fuentes y lugares del ‘japonismo’”, *Anales de Historia del Arte*, 11, 329-356.

HOCKLEY, A. (2006): “Expectation and Authenticity in Meiji Tourist Photography,” en *Challenging Past and Present. The Metamorphosis of Nineteenth-Century Japanese Art*. Honolulu, University of Hawai'i Press, 114-132.

MARCH, P. Y C. DELANK (EDS.) (2002): *The Adventure of Japanese Photography. 1860-1890*. Heidelberg, Kehrer Verlag.

MEECH-PEKARIK, J. (1986): *The World of the Meiji Print: Impressions of a New Civilization*. New York/Tokyo, Weatherhill.

MIT VISUALIZING CULTURES [en línea] (2008): http://ocw.mit.edu/ans7870/21f/21f.027/beato_people/fb2_visnav01.html [consulta: 26 de enero de 2010].

ROBINSON, B. (1988): “Transition and the Queso of Permanence: Photographers and Photographic Technology in Japan, 1854-1880s” en Banta M. Y S. Taylor.: *A Timely Encounter. Nineteenth-Century Photographs of Japan*. Cambridge, Massachussets, Peabody Museum Press, 39-51.

SAWATARI, K. (2000): “Visions and Representations: Interchange between East and West in Yokohama”, en *Yokohama, 1859-1899: New Visions, New Representations* [Catálogo de exposición], Yokohama, Yokohama Museum of Art, 5-42.

SUZUKI, K. (2007): “The Making of Tōjin: Construction of the Other in Early Modern Japan”, *Asian Folklore Studies*, 66, 83-105.

SUZUKI, K. (1997): “*Yokohama-e* and *kaika-e* prints: Japanese interpretations of self and other from 1860 through the 1880s” en Hardacre, H. y A. Cern: *New Directions in the Study of Meiji Japan*. Leiden/New York/Köln, Brill, 676-687.

YONEMURA, A. (1990): *Yokohama. Prints from Nineteenth-Century Japan*. Washington, Smithsonian Institute.