



VI Congreso Virtual sobre Historia de las Mujeres, 15 al 31-octubre-2014

**VI CONGRESO VIRTUAL SOBRE
HISTORIA DE LAS MUJERES.
(DEL 15 AL 31 DE OCTUBRE DEL 2014)**



**El exotismo de la mujer como reclamo. La fotografía asiática en la
colección Cinematográfica Daroca.
Carolina Plou Anadón.**

EL EXOTISMO DE LA MUJER COMO RECLAMO. LA FOTOGRAFÍA ASIÁTICA EN LA COLECCIÓN CINEMATOGRAFICA DAROCA.

Carolina Plou Anadón.

carolinaplou@gmail.com

Con motivo del VI Congreso Virtual sobre Historia de las Mujeres, presentamos de nuevo una comunicación centrada en la imagen de la mujer en la fotografía japonesa del siglo XIX. La anterior edición¹ nos centramos en un repaso sobre los temas de la fotografía del periodo Meiji (1868-1912) que tenían a la mujer como protagonista. Para el presente estudio, retomamos algunas de las problemáticas que ya se plantearon en la anterior comunicación, en este caso aplicadas al caso concreto de la Colección Cinematográfica Daroca, una colección particular, compuesta mayoritariamente por piezas relacionadas con el mundo del cine, entre cuyos fondos se encuentra un lote de fotografías estereoscópicas de los más variados lugares, incluyendo cuatro fotografías japonesas y una china, que serán objeto de nuestro estudio.²

CONTEXTO HISTÓRICO. PERIODO MEIJI Y FOTOGRAFÍA MEIJI.

La fotografía llegó a Japón en la década de 1840, a través del limitado comercio que por aquel entonces tenía el país (bajo una política exterior denominada *sakoku*, es decir, un cierre casi absoluto de fronteras en un aislamiento ante el resto del mundo), efectuado en la isla artificial de Deshima,³

¹ PLOU ANADÓN, Carolina, “La imagen de la mujer japonesa en la fotografía del periodo Meiji (1868-1912)”, en *V Congreso Virtual sobre Historia de las Mujeres*. Jaén, 15 al 31 de octubre de 2013, Jaén, Revista Códice, 2013, pp 389-412. Disponible en: http://www.revistacodice.es/publi_virtuales/v_congreso_mujeres/comunicaciones/la_imagen_de_la_mujer_japonesa.pdf

² La fotografía china responde a una temática diferente, sin embargo, le dedicaremos un apartado, a modo de colofón, para poder aportar una panorámica de la perspectiva sobre Asia que ofrecía esta colección.

³ También denominada Dejima, dependiendo de la transcripción, se trata de una isla artificial construida en la bahía de Nagasaki para centralizar el comercio extranjero (principalmente el

único puerto del país en el que tenía permiso para comerciar tan solo una empresa occidental, la Compañía Holandesa de las Indias Orientales.

Unos años después, con la expedición del comodoro Matthew Perry que supondría la apertura de Japón y el establecimiento de relaciones diplomáticas con las naciones occidentales, se produjo la primera campaña fotográfica en territorio nipón. Fue llevada a cabo por Eliphalet Brown Jr.,⁴ miembro de la expedición americana, y consistió en más de 400 daguerrotipos que reflejaban las costumbres y el entorno de un país desconocido, así como el desarrollo de la misión estadounidense. Lamentablemente, estos daguerrotipos se perdieron en un incendio, aunque podemos conocerlos a través de una serie de grabados que se había realizado para poder difundir las imágenes.⁵

La década de 1860 supuso el inicio de la fotografía comercial en Japón. En 1862 abrieron sendos estudios Ueno Hikoma y Shimooka Renjo,⁶ y en 1863 llegó al país Felice Beato,⁷ que se convertiría en una figura clave para el desarrollo de la fotografía nipona. A partir de este momento, comenzaría a configurarse el modelo de negocio que sería el pilar básico de la fotografía durante las últimas décadas del siglo XIX y que comenzaría a decaer a comienzos del XX. Los estudios fotográficos elaboraron vastos catálogos de imágenes que ofrecían a un público, mayoritariamente extranjero, quienes las adquirirían en cómodos álbumes a modo de *souvenir*, un evocador recuerdo de su estancia en el país. Los álbumes podían haber sido diseñados por el fotógrafo, respondiendo a variadas temáticas (siendo una de las más populares

europeo), permitiendo los intercambios comerciales sin infringir las leyes que impedían a los extranjeros pisar tierra japonesa.

⁴ BENNETT, Terry, *Early Japanese Images*, Rutland, Charles E. Tuttle, 1996.

⁵ Una de las mayores desventajas del daguerrotipo es la imposibilidad de revelar múltiples copias, ya que lo que se obtiene al realizar la fotografía es a la vez positivo y negativo. Es por esto que, para reproducirse, tuvo que recurrirse a realizar grabados que copiasen las fotografías. Además, al perderse en un incendio todos los daguerrotipos tomados en esta expedición, desapareció cualquier testigo fotográfico de la misma.

⁶ Fotógrafos que se disputan el título de pionero de la fotografía en Japón. Tradicionalmente se ha considerado como tal a Shimooka Renjo, aunque no es infrecuente encontrar referencias a Ueno Hikoma en los mismos términos.

⁷ SIERRA DE LA CALLE, Blas, *Japón. Fotografía s.XIX*, Valladolid, Caja España, 2001, p. 35.

la combinación de paisajes y tipos sociales), o podía ser el propio cliente el que escogiese las escenas que prefiriese del catálogo del estudio.⁸

Con el paso del tiempo, se produjo también una evolución en las tipologías fotográficas. La mayor demanda, provocada por el interés que en Occidente había despertado Japón (un fenómeno que recibió la denominación de japonismo, y que impregnó tanto las artes y la alta cultura como la vida cotidiana, especialmente, de la burguesía) hizo que las fotografías *souvenir* no fuesen suficientes para cubrir el afán de conocimiento. De este modo, Japón comenzó a aparecer en los grabados (basados en fotografías) de la prensa escrita, e igualmente numerosas empresas editoras de vistas estereoscópicas incorporaron los temas japoneses a su repertorio, siempre con un gran éxito. En ese sentido, la estereoscopía, además de retomar los temas habituales de la fotografía *souvenir*, hizo valer también su capacidad de difusión: se trataba de un producto muy popular, que era consumido con inmediatez, lo que le convertía también en transmisor de noticias.⁹

LAS VISTAS ESTEREOSCÓPICAS. CONOCER EL MUNDO DESDE EL SALÓN DE SU CASA.

En primer lugar, es obligado referirnos al fenómeno de las vistas estereoscópicas. El procedimiento de las vistas estereoscópicas se basa en la visión binocular humana, es decir, la capacidad de percibir dos imágenes simultáneas, una a través de cada ojo, y procesarlas en el cerebro de manera

⁸ PLOU ANADÓN, Carolina, "Álbumes souvenir del periodo Meiji: hacer el mundo más pequeño a partir de fotografías", en *II Congreso Virtual sobre Historia de las Vías de Comunicación*, 15 al 30 de septiembre de 2014, Jaén, Revista Códice, 2014. Disponible en: http://www.revistacodice.es/publi_virtuales/II_C_H_CAMINERIA/comunicaciones/albumes_souvenir.pdf

⁹ En este sentido, es interesante mencionar los lotes fotográficos que se realizaron con motivo de la Guerra Ruso-japonesa, en los que aparecían diversas escenas que reflejaban el día a día dentro del conflicto: el ejército japonés en formación, prisioneros rusos en campos nipones, multitudinarios cortejos fúnebres por los caídos en combate... A todo ello contribuyó animosamente el gobierno japonés, fomentando la presencia de fotógrafos occidentales y facilitando su tarea, consciente de la poderosa herramienta de propaganda que tenía entre sus manos.

que se obtenga una sola imagen en la que se percibe el volumen y la tridimensionalidad espacial.

Esta capacidad fue descubierta por el físico inglés Charles Wheatstone (1802-1875) en 1832,¹⁰ ese año construyó para sus experimentos el primer aparato para permitir la visión en relieve de una imagen, formada todavía por dos dibujos, puesto que los fundamentos técnicos de la fotografía todavía no habían sido presentados. Las investigaciones en torno a la estereoscopia prosiguieron de la mano de la fotografía, hasta que, en 1849, el fotógrafo e inventor escocés David Webster, junto con los franceses Moigno, Soleil y Duboscq producen el primer visor estereoscópico. Este invento se presentó en la Exposición Universal de Londres de 1851, cosechando un gran éxito y una enorme difusión.¹¹ Con el perfeccionamiento de la técnica, las vistas estereoscópicas se obtenían mediante unas cámaras especialmente diseñadas (bien con dos objetivos, bien con objetivos desplazables), que tomaban dos imágenes desde dos puntos de vista separados escasos centímetros entre sí. Estas vistas se presentaban montadas en una tarjeta, de modo que, al contemplarlas con un visor estereoscópico, lo que se percibía era una imagen única tridimensional.¹²

Esta técnica alcanzó una enorme popularidad, y a lo largo de la década de 1850 se consolidó como una de las formas de ocio favoritas de la burguesía, no había casa en cuyo salón no se encontrase un visor y una colección de tarjetas. Durante la segunda mitad del siglo XIX, asistimos a la edad dorada de la estereoscopia, en la que proliferan los fabricantes, distribuidores, y también los motivos ofrecidos. Surgieron gran cantidad de empresas editoriales dedicadas a la producción de fotografías estereoscópicas de la más diversa índole. Predominaron las vistas de otras culturas: paisajes, monumentos y costumbres, pero también se produjeron escenas domésticas, fantásticas,

¹⁰ FUENTES, Ángel, "Notas sobre la fotografía estereoscópica" en VV.AA. *Los Hermanos Faci. Fotografías*, Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza, 1999, p. 3.

¹¹ HERVÁS LEÓN, Miguel, "La serie de vistas estereoscópicas de España de J. Andrieu y un paseo por el Madrid de 1867" en *Archivo Español de Arte*, Vol 78, nº 312, Madrid, Instituto de Historia CSIC, 2005, p. 381-396.

¹² No es obligatorio el uso de visor para poder percibir la profundidad en este tipo de imágenes, ya que el cerebro humano está capacitado para realizar este proceso. Sin embargo, el uso de visores estereográficos evita el cansancio de los ojos, que de otro modo deben realizar un esfuerzo mucho mayor para combinar las dos imágenes que componen una fotografía estereoscópica.

eróticas, retratos... prácticamente cualquier tema tratado por la fotografía convencional era tratado también por la fotografía estereoscópica. Con el cambio de siglo comenzó su ocaso, y hacia la década de 1930 decayó por completo, sustituida por otras formas de ocio doméstico: con la aparición de la radio, y por otras formas de conocer el mundo en imágenes: con la generalización de la tarjeta postal.

LA FOTOGRAFÍA MEIJI. REALIDAD FICTICIA, FICCIÓN REAL.¹³

En un primer momento, la fotografía japonesa de costumbres y tipos sociales estaba determinada por un afán etnográfico y antropológico. Si bien decir que este afán era la motivación principal de la toma fotográfica sería erróneo, es cierto que en los primeros álbumes quedaba evidenciada una genuina curiosidad por reflejar los usos y costumbres más tradicionales de un Japón que todavía no se había enfrentado al proceso modernizador y occidentalizante que caracterizaría la era Meiji.¹⁴

Sin embargo, el paso del tiempo y el éxito que tenían estas imágenes propició un aumento en la demanda, al cual se hizo frente a través de la recreación ficcional de escenas cotidianas, cada vez más elaboradas. La búsqueda de satisfacción de los gustos occidentales condujo a una recreación de escenas estereotipadas que mostrasen el Japón exótico y tradicional que se daba a conocer también a través de los relatos de los viajeros, que trasladaban su fascinación por las peculiares costumbres del país.

Con el paso del tiempo, estas escenas reproducidas y repetidas hasta la saciedad comenzaron a ser testigos evocadores de una época pasada, más

¹³ CABREJAS ALMENA, M. Carmen, "Fotografía de ficción en Japón en el siglo XIX. Recreaciones de escenas para el mercado Occidental", en *Anales de Historia del Arte* nº 19, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2009, pp. 257-270.

¹⁴ La era o periodo Meiji (1868-1912), correspondiente al gobierno del emperador Mutsuhito, supuso para Japón la puesta en marcha de una serie de políticas que, en todos los aspectos de la realidad nipona, buscaban la implantación de los usos y costumbres occidentales, para hacer frente a la posible amenaza colonizadora de las potencias occidentales, situándose como una igual. Esta mentalidad modernizadora supuso toda una corriente de pensamiento entre la sociedad japonesa, que se enfrentó con la postura conservadora, que renegaba de los avances foráneos y trataba de reafirmarse a través de la idiosincrasia tradicional nipona.

que reflejo de la realidad del momento, y quedaron estancadas en un anacrónico reflejo del Japón tradicional más superficial, que algunos incluso pugnaban por destruir en pos de una modernización completa a la imagen de Occidente que convirtiese a la nación japonesa en una potencia mundial de primer orden.

Uno de los ejemplos que mejor retrata esta situación es la fotografía de samuráis. La clase samurái fue abolida en 1868, en una de las primeras medidas tomadas por el emperador Mutsuhito al recuperar el poder tras la guerra civil que terminó con el *shogunato*. Hasta esa fecha, por lo tanto, sí que pueden encontrarse algunas fotografías de samuráis auténticos. Sin embargo, en las décadas posteriores, con el auge de la fotografía, proliferaron también los retratos de samuráis, que no eran otra cosa sino hombres contratados con armaduras alquiladas o prestadas, llegando en ocasiones a resultar evidente el sentimiento de incomodidad con la situación que estos modelos experimentaban. Ya a finales de siglo, este tipo de retratos o escenas había evolucionado adquiriendo mayor verosimilitud en la representación.

Aunque el de los samuráis es un ejemplo particularmente elocuente respecto al anacronismo que llegaron a adquirir estas imágenes, debemos subrayar que la construcción artificial de escenas iba más allá, alcanzando prácticamente todos los ámbitos de la fotografía pretendidamente costumbrista. Las escenas domésticas y de ocio, frecuentemente protagonizadas por mujeres, respondían también a esa construcción en estudio de la imagen: en una habitación del estudio, y mediante los más variados elementos de atrezzo (desde *shoji* o paneles de papel, hasta biombos, utensilios de cocina o telas pintadas simulando paisajes –entre los que destacaba el monte Fuji–), se iban creando los distintos escenarios para trasladar toda la magia del Japón tradicional directamente a los álbumes *souvenir*.

Así se creaba además un interesante contraste: los paisajes y perfiles urbanos, cada vez más occidentalizados, iban mostrando paulatinamente las modernizaciones: edificaciones levantadas al estilo occidental (especialmente, estaciones, hoteles y aduanas eran temas muy populares en esta fotografía), redes de cableado tanto eléctrico como de telégrafos, tranvías... convivían en

los álbumes con casas tradicionales en las que samuráis, campesinos y muchachas ataviadas con exóticos kimonos vivían vidas más propias del pasado periodo Edo (1603-1868) que del momento presente.

LA CONSTRUCCIÓN DEL ESTEREOTIPO FEMENINO.

Esta ambigüedad respecto a la veracidad del objeto representado contribuyó a fijar estereotipos sobre la vida nipona, y uno de los que mayor fuerza cobró fue el estereotipo femenino. Pero, ¿de qué se componía este estereotipo? En primer lugar, recibía mucho de los rasgos de la perfecta esposa y madre, ama de su casa, que desarrollaba todas las tareas del hogar con elegancia y pulcritud. Para ello se desplegaban una serie de temas relacionados con el cuidado del hogar que suponían una suerte de muestrario de las bondades de la esposa japonesa.¹⁵

No obstante, a esta idea de la perfecta esposa se le sumaban otras nociones que, basadas en arquetipos más o menos deformados por la óptica occidental, convertían a la mujer japonesa en objeto de deseo entre los occidentales. La difusa figura de la geisha era el arquetipo por excelencia, que todavía hoy se asocia a Japón como elemento recurrente.¹⁶ Las geishas eran vistas con fascinación por los occidentales, que normalmente eran obsequiados con veladas en compañía de estas artistas en sus visitas al país nipón, lo cual motivaba su fuerte presencia en los álbumes *souvenir*, ya que con ellos se

¹⁵ Esta idea se había definido a lo largo del periodo Edo (1603-1868), llegando a publicarse en el siglo XVIII un manual de la perfecta esposa, titulado *Onna Daigaku*. Plou, C., “*La imagen...*” *op. cit.* p. 10.

¹⁶ Ejemplos de esta asociación pueden verse en los carteles y folletos publicitarios de las agencias de viajes de la actualidad, que parten siempre de una serie de elementos icónicos muy limitada y recurrente, entre los que se encuentran las geishas, pagodas, el monte Fuji y algunos de los más reconocibles monumentos de la arquitectura tanto tradicional como contemporánea, unidos a imágenes de manga y *anime* en el caso de los *target* más jóvenes. No solo en la actualidad, sino que el uso de esta serie relativamente limitada de iconos que subrayan la imagen del Japón tradicional ha estado presente a lo largo de todo el siglo XX, y ha sido tratado prácticamente de manera continua desde la apertura del país en el periodo Meiji (1868-1912). Para más información sobre la cartelera turística nipona, pueden consultar PEIRÓ MÁRQUEZ, Marisa, “*La imagen turística de Japón entre las dos Guerras Mundiales*” en *XI Congreso Nacional y II Internacional de la Asociación de Estudios Japoneses en España*, Sevilla, Asociación de Estudios Japoneses en España, 2014 (pendiente de publicación definitiva).

buscaba ofrecer imágenes que evocasen recuerdos de la estancia en el país. Sin embargo, en este afán por transmitir y construir imágenes evocadoras, con un fuerte componente exótico, muchas veces se presentó como geisha (o haciendo que lo pareciese) a muchachas que no estaban formadas en las delicadas artes niponas (modelos a las que, mediante la alteración de algunos rasgos iconográficos, se convertía en geishas), o a aquellas que estaban en formación pero todavía no habían alcanzado el rango de geisha, sino que todavía eran aprendices, las *maiko* (cuyos vistosos y coloridos quimonos y sus lujosos y ornamentados peinados resultaban para la estética y gustos occidentales mucho más atractivos que la sobriedad de las geishas adultas). Finalmente, no hay que olvidar que existía también un componente sexual, procedente de un arquetipo diferente, el de las cortesanas de barrios de placer como Yoshiwara. Éstas eran ocasionalmente representadas en los locales en los que ejercían (exhibidas en los escaparates como si se tratase de muñecas), y muy puntualmente aparecían, de manera casi excepcional, fotografías de *oiran* o cortesanas de alto rango.¹⁷ La mezcla de todos estos rasgos provenía no solo de la fotografía, en la que las imágenes descontextualizadas hacían que el espectador que no conociese bien lo que estaba viendo redujese los diversos arquetipos a diversas facetas de la misma imagen de mujer; sino también era causada por los relatos de los primeros viajeros,¹⁸ en los que muchas veces se hablaba de “mujeres” indistintamente aludiendo a *oiran*, geishas o serviciales criadas, y reduciéndolas todas a una misma cosa: el estereotipo de la mujer japonesa sumisa, servil, culta y refinada, delicada y excitante, en cierto modo libidinosa pero sometida, el objeto del deseo occidental. Un estereotipo que se ha ido diluyendo y perdiendo matices con el paso del tiempo, pero que todavía se mantiene en forma de vagas nociones en el imaginario colectivo occidental.

¹⁷ Las *oiran* eran cortesanas muy respetadas, instruidas no solo en las artes sexuales más exigentes, sino también en las artes y en el entretenimiento. Debían tener una formación intelectual de alto nivel y una belleza fuera de lo común, de modo que si durante su instrucción –que comenzaba en la infancia– la muchacha adquiría un aspecto de menor belleza que el esperado, era relegada y se convertía en una prostituta común.

¹⁸ Tanto Rudyard Kipling en su *Viaje al Japón* (1904) como Enrique Gómez Carrillo en su trilogía japonesa (*De Marsella a Tokio*, *El Alma Japonesa* y *El Japón heroico y galante*, los dos primeros de 1905 y el último de 1912) relatan episodios de sus viajes en los que entablaban contacto y relación con mujeres japonesas, siempre con un fuerte componente idílico.

LA COLECCIÓN CINEMATOGRAFICA DAROCA.

La colección Cinematográfica Daroca está formada por una gran variedad y cantidad de material vinculado al cine de la manera más amplia: carteles y otros elementos publicitarios, proyectores y accesorios, además de numerosa documentación. Todo este material proviene de la empresa Distribuidora Cinematográfica Daroca, fundada en 1918 por Jesús Daroca, que vivió su época dorada hasta 1936, y siguió en activo hasta los años 60. Las piezas más valiosas de esta colección son los proyectores, tanto de mudo como de sonoro, algunos de los cuales son a día de hoy únicos en el mundo. Junto a los proyectores, se encuentran linternas mágicas, gramófonos, altavoces de sala, repasadoras, rebobinadoras, cortadoras, pegadoras... También es notable la colección de carteles, pasquines y folletos relacionados con las películas que se hallaban dentro del repertorio de la Distribuidora.¹⁹ Entre todo este material, aparece una colección fotográfica de vistas estereoscópicas.

No existe información acerca del momento en el que Jesús Daroca adquirió estas vistas estereoscópicas, y también se desconoce cuál fue el motivo de su adquisición, aunque se barajan dos posibilidades: que fuesen para uso personal o que se tratase de uno más de los productos que el señor Daroca ofrecía, en alquiler o venta, posiblemente para colegios, pues se sabe que algunos contaban con visores para complementar las enseñanzas de geografía.²⁰ La colección de vistas estereoscópicas consta de unas cuarenta o cincuenta imágenes de paisajes y monumentos, mayoritariamente europeos, entre las que destacan, por ejemplo, la catedral de Milán, el Gran Canal de Venecia o la Ópera de París. Son cuatro las imágenes pertenecientes a Asia

¹⁹ La ingente cantidad de material informativo y propagandístico sobre las películas que la Distribuidora Cinematográfica Daroca ofrecía tanto en proyección como en alquiler es, junto con los proyectores, otro de los pilares de la colección. Pueden encontrarse desde informaciones más técnicas, hasta programas de mano, argumentos, postales publicitarias, cartelería diversa e incluso piezas de producción propia, como son las Cartas de Artistas, una baraja española (de 48 naipes) personalizada incluyendo a los grandes actores de la época, desde Charles Chaplin a Rodolfo Valentino, pasando por Gloria Swanson, Douglas Fairbanks, Mary Pickford o Harold Lloyd, e incluyendo también a las grandes estrellas del cine español, como Raquel Meller, o incluso mexicano, tal es el caso de Ramón Novarro.

²⁰ Así ocurría, por ejemplo, en el Instituto Goya de Zaragoza, en el que se conservan visores estereoscópicos y tarjetas, al igual que en otros centros. VV. AA., *Orígenes del cine en España. La distribuidora aragonesa Cinematográfica Daroca (1918-1936)*, Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza, 2011, p. 31.

Oriental, concretamente, tres a Japón, centradas en temas femeninos, y una a China, mostrando un tema de actualidad, por eso consideramos que existía una necesidad de estudiarlas conjuntamente.

LOS RESPONSABLES DE LAS FOTOGRAFÍAS: H. C. WHITE COMPANY.

Las fotografías de la Colección Cinematográfica Daroca pertenecen a la empresa H. C. White Company. Esta empresa había sido en primer lugar fabricante de visores estereoscópicos para las más importantes compañías norteamericanas y contaba también con un modelo propio, de modo que llegó a controlar el 90% de la producción de visores estereoscópicos en los Estados Unidos. En 1899, la H.C. White Company dio el paso lógico, y se lanzó a la producción de vistas estereoscópicas propias para sus visores. En 1902 se pusieron a la venta los primeros lotes de vistas estereoscópicas. Debido a su gran éxito, en 1903 sacaron a la venta un nuevo aparato, The PERFEC stereograph. Con él, la empresa logró sus mayores éxitos, convirtiéndose en una de las más importantes en el ámbito de las vistas estereoscópicas, ya que ofrecía un producto de enorme calidad, algo perceptible incluso hoy en día. En 1915, H. C. White decidió abandonar el negocio fotográfico, vendiendo sus negativos a una de sus grandes competidoras: Keystone View Company.²¹

LAS FOTOGRAFÍAS ORIENTALES. LA MUJER JAPONESA EN LA COLECCIÓN CINEMATOGRAFICA DAROCA.

Las fotografías japonesas que encontramos en la colección de la Cinematográfica Daroca pertenecen a la primera campaña de toma de fotografías que realizó la compañía, entre 1899 y 1901, llevada a cabo por un operario desconocido. Este primer lote salió en preventa en 1901 y se

²¹ Como dato anecdótico, mencionar que este abandono no supuso la retirada definitiva de White, sino que se embarcó en la producción de triciclos y otros vehículos de juguete. PLOU ANADÓN, Carolina, *La fotografía japonesa del periodo Meiji (1868-1912) y su presencia en España: la colección del Fondo Fotográfico de la Universidad de Navarra*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2013, p. 39.

comercializó en 1902. Su éxito fue tal que se ampliaría en 1903. Paralelamente, también se comercializaban sets de vistas de otros países exóticos, como es el caso de la fotografía china que encontramos en la colección que nos ocupa, y que data de 1902.²²

Nos encontramos ante dos temáticas que debemos valorar individualmente: por un lado las tres fotografías japonesas, que comparten numerosas similitudes, y por otro, la única fotografía de tema chino, que estudiaremos más adelante.

Las fotografías japonesas presentes en la Colección Cinematográfica Daroca tienen como tema principal la mujer japonesa, un motivo que, como adelantábamos, resultaba enormemente atractivo al público occidental y que se había convertido innegablemente en objeto de deseo, a raíz de la repetición de una serie de iconografías en lo visual y de relatos en lo literario. Aunque solamente se trata de tres imágenes, permiten establecer a partir de ellas una visión clara de la imagen que se tenía de la mujer japonesa en el momento de su realización, a comienzos del siglo XX, en las postrimerías de la era Meiji.

La primera de las imágenes, titulada *Patio de una casa de Yokohama*, muestra a una mujer sacando agua de un pozo en el jardín de una casa tradicional. La mujer se presenta aquí como esposa servil y sumisa compañera, en pleno desarrollo de sus tareas diarias. Entronca con las recreaciones de estudio de mujeres realizando las más variadas tareas domésticas, y aunque generalmente estas escenas suelen tener una localización interior, es probable que el jardín fuese también o parte del estudio, o bien una localización buscada y estudiada por el fotógrafo. En cualquier caso, se trata de un entorno controlado, en el que los elementos se han dispuesto con cuidado para crear una composición equilibrada, con cierto dinamismo en la diagonal de la cuerda y en el gesto de la protagonista, pero a la vez muy estable con la vegetación rodeando la acción, situada en el centro de la escena. Con esta sola imagen, la imaginación del occidental se poblaba de la dulzura de una vida rodeado de perfectas atenciones.

²² *Ibidem*, p. 39.

En la segunda fotografía, titulada *Japanese girls fishing, Miyanoshita, Japan*, aparecen unas jóvenes en un frondoso jardín, junto a un pequeño estanque, pescando. Constituye esta imagen una evocación de la mujer joven y gozosa, con un delicado atractivo, disfrutando de la ociosidad de una tarde calmada en el entorno de un jardín japonés, también con un fuerte componente exótico. Se jugaba con la combinación de los jardines, un tema que despertaba gran interés por la importancia que tenían en la idiosincrasia japonesa,²³ siempre adornados con la presencia de la mujer, que resultaba indispensable para convertir la escena en un objeto atractivo para el consumidor occidental.

La tercera vista se titula “Muchachas japonesas almorzando en la casa de té en Dagashima”. Incide en la evocación de la ceremonia del té como una costumbre exótica, aunque es un concepto que en Occidente todavía estaba deformado (aún no había aparecido para aclararlo el *Libro del té*, de Okakura Kakuzô, que se publicaría en 1906). Son muy habituales imágenes de este tipo, relacionadas con las casas de té y con la ceremonia, que no aspiran a explicar al occidental la realidad, sino a fijar una sensación de exotismo vaga e imprecisa en el espectador: las protagonistas, de hecho, están almorzando a la manera occidental, sentadas en sillas en torno a una mesa, pero como el título de la fotografía hace alusión a una casa de té, para el espectador occidental cobra automáticamente un especial atractivo. En este caso, las tres muchachas se han convertido, por contexto, en tres geishas, dedicadas al entretenimiento, que están esperando a que el espectador se una a ellas en un entorno idílico para disfrutar de las maravillas que Japón tenía que ofrecerles.

²³ El diseño de jardines, al igual que otras manifestaciones vinculadas a la naturaleza como el ikebana o el bonsái, era considerado un arte y una herramienta para demostrar el prestigio de las casas más pudientes, aunque eran unas tradiciones y costumbres fuertemente arraigadas en todos los estratos sociales. Existían diversas tipologías de jardines, establecidas algunas desde épocas muy remotas (los más antiguos de los que se tiene constancia datan del siglo VI d.C.). Fue en el periodo Edo (1603-1868) cuando se terminaron de definir todas las tipologías de jardín japonés, al tiempo que alcanzaron un momento de esplendor. La enorme demanda hizo que incluso surgieran jardineros profesionales, que además de diseñar jardines de las más variadas tipologías (grandes jardines panorámicos, jardines de paseo, *karesansui* o jardines secos, *chaniwa* o jardines vinculados a la ceremonia del té, o pequeños jardines interiores domésticos) para satisfacer la demanda de shogunes, daimios, samuráis con recursos y especialmente de una burguesía acomodada, también extendieron su labor a recopilar las tradiciones orales de la construcción de jardines. Tal fue el auge en este periodo que además de la profesionalización de la jardinería, surgió un fenómeno amateur, que se nutría de los primeros manuales de jardinería recopilados por los jardineros profesionales.

LA FOTOGRAFÍA CHINA. UNA RAREZA DENTRO DE LA COLECCIÓN.

Por otro lado, la fotografía china ofrece una perspectiva completamente diferente. Muestra un improvisado mercadillo en el que se ponía a la venta el botín obtenido en el pillaje tras la Batalla de Pekín, en el contexto de la Rebelión de los Bóxers (1899 - 1900).²⁴

Resulta muy interesante, puesto que demuestra el interés occidental que en las fechas del cambio de siglo comenzaba a dirigirse hacia Asia Oriental. La fuerte presencia de potencias occidentales en la zona, que había ido in crescendo a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX, había convertido países tan lejanos, desconocidos y, en algunos casos, herméticos, como podían ser China o Japón, en uno de los principales focos de atención y desarrollo de la política internacional.

Esta fotografía anticipa, en ese sentido, el cambio temático que se produciría en los lotes de vistas estereoscópicas posteriores.²⁵ Estableciendo un paralelismo entre esta imagen y las fotografías japonesas, la aparición de los temas de actualidad en la fotografía –no solo de prensa, sino también en la que se destinaba al ocio, como las vistas estereoscópicas– subraya una demanda de información por parte de Occidente que evolucionaba más allá de los estereotipos basados en las tradiciones locales, equiparando las incipientes potencias asiáticas con las occidentales. A partir de este momento, aunque el tópico perduraría (también a través de otros canales, por ejemplo, como hemos mencionado, con los carteles de viajes), las naciones modernas (especialmente, Japón, cuya modernización, bajo el signo de Occidente, había resultado ejemplar) despertaban otros intereses en la comunidad internacional.

²⁴ La guerra o levantamiento de los Bóxers fue un conflicto desencadenado en China en el cambio de siglo, en protesta por las progresivas incorporaciones de tecnología occidental, que se unía al malestar causado por la presencia misionera y, sobre todo, por los sucesivos Tratados Desiguales que las potencias occidentales habían obligado a firmar a China tras las derrotas en las Guerras del Opio. La rebelión de los Bóxers fue sofocada por una alianza de potencias conocida como Alianza de las ocho naciones, constituida por Alemania, Austria-Hungría, Estados Unidos, Francia, Reino de Italia, Japón, Reino Unido y el Imperio Ruso, y que tuvo como consecuencia nuevas condiciones desfavorables para China.

²⁵ Por ejemplo, los lanzados por la H. C. White Company en 1905, también dedicados a Japón, centrados en imágenes de la Guerra Ruso-japonesa.

Como ya se habían forjado en el imaginario colectivo occidental unas nociones básicas de las culturas asiáticas, y particularmente, de la cultura nipona, ya no era necesario construir una imagen con la que el occidental identificase aquellos lejanos países, se había generado un conocimiento básico que permitía satisfacer inquietudes más avanzadas.

CONCLUSIONES.

La fotografía japonesa del periodo Meiji (1868-1912) supuso una herramienta poderosísima para ayudar a fijar en el imaginario colectivo occidental una imagen estereotipada de la mujer japonesa, partiendo de la combinación de varios arquetipos y distintos roles de la mujer en la sociedad nipona.

Buena prueba de la relevancia de la fotografía con esta finalidad es que incluso en una colección fotográfica pequeña, en la que Asia y Japón son una representación minoritaria, como es el caso de la Colección Cinematográfica Daroca, puede verse claramente cómo la representación femenina está tipificada y responde a unas ideas preestablecidas.

Además, el conjunto de fotografías asiáticas de la Colección Cinematográfica Daroca sirve también para reflejar un cambio de gusto. Las fotografías japonesas y la fotografía china responden a dos curiosidades diferentes del espectador occidental: las primeras todavía entroncan temáticamente con la Escuela de Yokohama, buscando mostrar un Japón tradicional y exótico, aunque ya con evidentes lastres de las ideas y los tópicos fijados en el imaginario occidental; mientras que la segunda ilustra la curiosidad que despertaba Asia como escenario bélico de relevancia para las potencias occidentales, un fenómeno que reaparecería en el catálogo de la H. C. White Company con la colección de vistas sobre la Guerra Ruso-japonesa de 1905.

En definitiva, dentro de la Colección de la Distribuidora Cinematográfica Daroca se nos ofrece una visión del Extremo Oriente muy escasa y sesgada, pero sin embargo, representativa de lo que Occidente miraba, y de lo que

Occidente quería mirar, a través de la fotografía, en lo que seguían siendo los confines de un mundo que empezaba a hacerse poco a poco más pequeño.

BIBLIOGRAFÍA.

BENNETT, Terry, *Early Japanese Images*, Rutland, Charles E. Tuttle, 1996.

CABREJAS ALMENA, M. Carmen, “Fotografía de ficción en Japón en el siglo XIX. Recreaciones de escenas para el mercado Occidental”, en *Anales de Historia del Arte* nº 19, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2009, pp. 257-270.

FUENTES DE CÍA, Ángel, “Notas sobre la fotografía estereoscópica” en VV.AA. *Los Hermanos Faci. Fotografías*, Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza, 1999.

HERVÁS LEÓN, Miguel, “La serie de vistas estereoscópicas de España de J. Andrieu y un paseo por el Madrid de 1867” en *Archivo Español de Arte*, Vol 78, nº 312, Madrid, Instituto de Historia CSIC, 2005, p. 381-396.

PEIRÓ MÁRQUEZ, Marisa, “La imagen turística de Japón entre las dos Guerras Mundiales” en *XI Congreso Nacional y II Internacional de la Asociación de Estudios Japoneses en España*, Sevilla, Asociación de Estudios Japoneses en España, 2014 (pendiente de publicación definitiva).

PLOU ANADÓN, Carolina, “Álbumes souvenir del periodo Meiji: hacer el mundo más pequeño a partir de fotografías”, en *II Congreso Virtual sobre Historia de las Vías de Comunicación*, 15 al 30 de septiembre de 2014, Jaén, Revista Códice, 2014. Disponible en: http://www.revistacodice.es/publi_virtuales/II_C_H_CAMINERIA/comunicaciones/albumes_souvenir.pdf

PLOU ANADÓN, Carolina, “La imagen de la mujer japonesa en la fotografía del periodo Meiji (1868-1912)”, en *V Congreso Virtual sobre Historia de las Mujeres*. Jaén, 15 al 31 de octubre de 2013, Jaén, Revista Códice, 2013,

pp

389-412.

Disponible

en:

http://www.revistacodice.es/publi_virtuales/v_congreso_mujeres/comunicaciones/la_imagen_de_la_mujer_japonesa.pdf

PLOU ANADÓN, Carolina, *La fotografía japonesa del periodo Meiji (1868-1912) y su presencia en España: la colección del Fondo Fotográfico de la Universidad de Navarra*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2013.

SIERRA DE LA CALLE, Blas, *Japón. Fotografía s.XIX*, Valladolid, Caja España, 2001.

VV. AA., *Orígenes del cine en España. La distribuidora aragonesa Cinematográfica Daroca (1918-1936)*, Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza, 2011.