

El Colegio de México

NŪDO SHASHIN: LA CONSTRUCCION DEL DESNUDO FEMENINO
EN LA FOTOGRAFIA DEL PERIODO MEIJI (1868-1912)

Tesis presentada por
MARIA IBARI ORTEGA DOMINGUEZ
en conformidad con los requisitos
establecidos para recibir el grado de
MAESTRIA EN ESTUDIOS DE ASIA Y AFRICA
ESPECIALIDAD

JAPÓN

Centro de Estudios de Asia y África

2013

Índice

Agradecimientos	1
Introducción	2
Capítulo 1: Shashin	
1.1 Una Mirada a la Historia de la Fotografía de Meiji (1868- 1912).....	14
1.2 Transformaciones del término <i>shashin</i>	19
1.3 Las primeras cámaras, técnicas y fotógrafos.....	29
1.4 El retrato moderno de Meiji.....	37
1.5 El retrato comercial de <i>Yokohama shashin</i>	45
Capítulo 2: Cuerpo, imagen, y discurso en Meiji	
2.1 La construcción del cuerpo moderno.....	55
2.2 Nueva apariencia, cambio ideológico y transformaciones de los Significados del cuerpo.....	61
2.3 Discursos y políticas sobre el cuerpo: leyes y prohibiciones “civilizatorias”.....	66
2.4 El cuerpo en los discursos médicos modernos.....	81
2.5 La representación del desnudo como anomalía.....	88
Capítulo 3: El discurso del arte	
3.1 El cuerpo femenino en la pintura de Meiji.....	95
3.2 El debate entre <i>Nihonga</i> y <i>Yōga</i>	98
3.3 Buntens y la institucionalización del desnudo femenino	102
3.4 El desnudo femenino en el arte como parte del proyecto cultural de élite.....	108
3.5 El desnudo femenino y la construcción de una masculinidad moderna.....	113
Capítulo 4: Nūdo shashin	
4.1 La economía libidinal de <i>nūdo shashin</i>	123
4.2 Genitalidad y visualidad modernas.....	130
4.3 La fantasía pornográfica moderna de Meiji	134
4.4 El semidesnudo femenino en <i>Yokohama shashin</i>	140
4.5 <i>Nūdo shashin</i> en el archivo de Keishō Ishiguro.....	150
Conclusiones	172
Bibliografía	176

Introducción

En la presente tesis abordaré el contexto de la producción de retratos fotográficos femeninos sexualmente explícitos en Japón durante el periodo de la Restauración Meiji (1868-1912), principalmente la colección privada de Keishō Ishiguro.¹ Desarrollaré mi análisis a partir de las posibles relaciones y los préstamos iconográficos que se establecieron entre estas imágenes y otros espacios de la representación durante la segunda mitad del siglo XIX.²

En este periodo histórico, se conformaron una serie de imaginarios y discursos en torno al cuerpo desnudo femenino y al deseo sexual a partir de la emergencia de fantasías modernas basadas en los nuevos ideales implementados por la nueva ideología *bunmei kaika* (traducido como civilización e ilustración), la cual promulgaban la conformación de un nuevo cuerpo moderno en Japón. Por otra parte, en este momento el concepto occidental de ‘obscenidad’, importado y traducido en Japón como *waisetsu*, tuvo un papel importante en la conformación de una moral moderna al funcionar como una nueva herramienta legal en el Código Penal (*Kyūkeihō*) emitido en 1880. Tanto el término *waisetsu* como el castigo por su "exposición pública o venta", aparecieron por primera vez como delito a la moral

¹ Deseo agradecer profundamente el apoyo recibido de parte de mi director de tesis el Dr. Amaury A. García Rodríguez, quien al mostrarme por primera vez estas imágenes me ofreció la posibilidad de iniciar la presente investigación. En esta tesis trabajaré con las fotografías de la colección privada de Keishō Ishiguro, a quien agradezco el haberme abierto las puertas de su colección para trabajar directamente con el material fotográfico durante mi estancia de investigación realizada en el verano de 2010 en Japón como parte del programa de maestría del Centro de Asia y África de El Colegio de México y gracias al apoyo de Fundación Japón.

² He consultado para esta tesis los tres catálogos publicados en Japón de fotografías de desnudos femeninos datadas en el periodo Meiji (1868-1912) por los tres coleccionistas privados Chōichi Hoshino, Kōshi Shimokawa y Keishō Ishiguro; Chōichi Hoshino, Kōshi Shimokawa y Keishō Ishiguro; Chōichi Hoshino, *Meiji ratai shashincho. Hoshino Chōichi korekushon (Álbum de fotografías de desnudos de Meiji. La colección de Hoshino Chōichi)*, Tokio, Yūkō Shobō, 1970; Kōshi Shimokawa, *Nihon ero shashinshi (Fotografía erótica japonesa)*, Tokio, Seikyūsha, 1995; Keishō Ishiguro, *Meijiki no porunogurafi (Pornografía del periodo Meiji)*, Tokio, Photo Musé, Shinchosha, 1996; Keishō Ishiguro, *Bikkuri nūdo, omoshiro porno (Desnudos sorprendentes, pornografía entretenida)*, Tokio, Heibonsha, 2002.

pública en los artículos 258 y 259 bajo la nueva categoría de 'Actos Obsenos' (*Waisetsu No shogyō*).³ Bajo esta nueva categoría legal, la fornicación (*inkō*) se consideró un acto criminal al estar asociada con la sodomía (*keikan*) y el incesto (*sōkan*), entre otras prácticas sexuales, denominadas ahora como actos 'bestiales' (*jūkan*). De esta forma, la nueva lógica moral de Meiji criminalizó la homosexualidad y la prostitución por medio de la instrumentalización del aparato legal moderno. Es precisamente a partir de este contexto ideológico que intentaré problematizar la emergencia del nuevo género fotográfico conocido como *nūdo shashin*.

Al analizar el heterogéneo archivo de *nūdo shashin* (literalmente fotografías de desnudos) dentro de la colección de Ishiguro, se pueden identificar varios niveles de significación en la imagen, en los que la genitalidad femenina se fabrica a través de diversos recursos iconográficos y compositivos. Al ir desarrollando mi análisis explicaré cómo los imaginarios civilizatorios modernos operaron de manera implícita como dispositivos disciplinarios en el proceso de domesticación del cuerpo y del deseo sexual en Japón, principalmente el control del deseo sexual masculino, mientras que el cuerpo desnudo femenino se representaba ya fuera como símbolo de masculinidad 'civilizada' o como signo de barbarismo, transgresión y obscenidad.

Es difícil identificar con precisión el momento en que el término *nūdo shashin* comenzó a utilizarse para denominar este tipo de retratos fotográficos de desnudos femeninos producidos en el periodo Meiji. Es probable que la palabra *nūdo* —escrita con el

³ En 1907, tras la modificación del Código Penal promulgado en 1880, los artículos equivalentes al 258 y 259 serán los 174 y 175 correspondientemente; Takuya Hasegawa, *Waisetsu shuppan no rekishi: Shōwa 22-37-nen* (Historia de las publicaciones obscenas: de 1947 a 1962), Tokio, San'ichi Shobō, 1978, p. 13.

silabario *katakana*⁴ por ser un vocablo de una lengua extranjera— fuera traducida del inglés *nude* o del francés *nue* o *nu*, según lo indica Yū Kawai en su estudio sobre el uso de la palabra *nūdo* en la lengua japonesa.⁵ En la segunda mitad del siglo XIX, los artistas japoneses dentro de la nueva pintura al estilo occidental *Yōga* y la emergente pintura ‘tradicional’ *Nihonga* no utilizaron la palabra *nūdo* en los títulos de sus primeras obras de desnudos, más bien usaban vocablos diversos como *hadaka* (desnudo), *ratai* (cuerpo desnudo) y *rafu* (mujer desnuda), los cuales denotan diferentes estados y condiciones de desnudes.

En el caso del catálogo fotográfico publicado en 1970 por Chōichi Hoshino,⁶ *Meiji ratai shashincho. Hoshino Chōichi korekushon* (*Álbum de fotografías de desnudos de Meiji. La colección de Hoshino Chōichi*), no se incluye ni en el título ni en el contenido el término *nūdo* (desnudo); más bien se utilizó el vocablo en japonés *ratai* (cuerpo desnudo) para denominar este tipo de imágenes. En el título de dicho catálogo el *kanji* (ideograma) de *tai* (cuerpo) en la palabra *ratai* (cuerpo desnudo) está escrito con un *kanji* antiguo, que para 1970 ya había entrado en desuso.⁷

⁴ La lengua japonesa se conforma de *kanji* (ideogramas / caracteres chinos) y dos silabarios *kana*: *hiragana* y *katakana*. Con *hiragana* se pueden representar todos los sonidos del japonés y el silabario *katakana* permite transliterar palabras de lenguas extranjeras al japonés.

⁵ Yū Kawai, *Nūdo*, en Shōichi Inoue (et. al.), *Seiteki na kotoba (Palabras sexuales)*, Tokio, Kōdansha, 2010, pp. 152-163.

⁶ Los nombres personales en japonés están escritos en el orden nombre-apellido.

⁷ Chōichi Hoshino, *Meiji ratai shashincho. Hoshino Chōichi korekushon* (*Álbum de fotografías de desnudos de Meiji. La colección de Hoshino Chōichi*), Tokio, Yūkō Shobō, 1970; Este álbum lo pude consultar gracias a las becas mixtas de CONACYT durante mi estancia de investigación en el verano del 2011 en la Biblioteca Hamilton de la Universidad de Hawai, con el apoyo de la encargada de la Colección de Asia, la bibliotecóloga Tokiko Bazzel; Este álbum, constituido por más de 200 fotografías de mujeres japonesas desnudas producidas a finales del siglo XIX, tiene en el título algunas palabras escritas con los *kanji* antiguos, específicamente el *kanji* de *tai* (cuerpo) en la palabra *ratai* (cuerpo desnudo) y el *kanji* antiguo de *sha* (*utsusu* / real o verdadero) en la palabra *shashin* (copia real), la cual se utiliza para traducir “fotografía” en japonés desde el periodo Meiji. La simplificación de la lengua japonesa fue implementada por el Ministerio de Educación (Mombushō) en 1946; sobre el tema consultar Nanette Gottlieb, *Language and Society in Japan*, Cambridge, Cambridge

Según Kawai, la palabra *nūdo* fue introducida del inglés al japonés primero como *niyūdo* –escrita con *katakana*–, tal como se incluyó en el *Modan yōgo jiten* (*Diccionario de términos modernos*) publicado en 1930.⁸ Posteriormente, se estandarizó como *nūdo* en artículos de periódicos a partir de 1950 y con mayor frecuencia después de 1970. Sin embargo, las publicaciones más recientes de los coleccionistas Kōshi Shimokawa y Keishō Ishiguro incluyen términos como *ero shashin* (fotografía erótica) y *poruno shashin* (fotografía porno). Ambos autores también utilizan el término *nūdo shashin* al referirse y al analizar las fotografías de sus colecciones, quizás por resultar un término que a la vez que describe de manera literal el tipo de imágenes que contienen, resalta de cierta forma el carácter ‘extranjero’ del medio fotográfico. A lo largo de esta tesis utilizaré este mismo término al referirme al archivo fotográfico de Keishō Ishiguro, tomándolo el léxico que utiliza este coleccionista en sus publicaciones sobre su colección privada de fotografías de desnudos del periodo Meiji, la cual he seleccionado como el estudio de caso para esta investigación.

Cabe mencionar que en algunas ocasiones también usaré el término “imágenes pornográficas” al describir las funciones simbólicas de éstas fotografías. Llamo pornográfica a la fabricación de una poderosa estructura de representación basada en el exceso de aquello que debería permanecer oculto, definido por la normatividad hegemónica. En este tipo de imágenes, el exceso de representación centrado en lo sexual también puede significar pérdida, generada a partir de la insuperable dislocación entre el escenario

University Press, p. 61. En algunas publicaciones los autores siguieron utilizando los *kanji* antiguos (*kyūjitai*) que no se habían incluido en la nueva lista de 1850 *kanji* de uso general (*Tōyō Kanji hyō*), como es el caso del álbum de Hoshino, lo cual enfatizaba el carácter antiguo de los contenidos de las publicaciones.

⁸ Yū Kawai, Op. Cit.

representado y la fantasía deseada, justo en el momento en que la fantasía se transforma en imágenes físicas concretas con la intención de reproducir una realidad, la cual produce a su vez, nuevos estereotipos y normas del deseo.⁹

Al distinguir los diferentes modelos fotográficos producidos entre 1868 y 1912 dentro de la categoría de *nūdo shashin*, deseo analizar la manera en que se reconfiguró tanto la mirada en torno a la corporalidad femenina como el deseo sexual masculino, al mismo tiempo que se introdujeron y asimilaron nuevos conceptos como “civilización”, “sexualidad”, “arte” y “obscenidad”, todos importados desde Occidente durante este complejo periodo. Los argumentos que sustentan esta investigación se basan en la función instrumental de la fotografía, definida como una herramienta visual introducida desde Occidente que participó –junto con otros dispositivos, instituciones y conceptos– en la conformación de un cuerpo moderno. Mi hipótesis es que una de las principales funciones sociales de *nūdo shashin* fue el reforzar, de manera directa o indirecta, el proceso de ‘domesticación’ del deseo y de la identidad sexual masculina siguiendo los ideales civilizatorios introducidos en Japón. Por otra parte, estos retratos también formaron parte de una nueva cultura visual producida en torno al sujeto femenino y al desnudo a partir del siglo XIX.

Entre los trabajos publicados desde la producción académica occidental sobre los albores de la fotografía japonesa durante el periodo Meiji, se puede identificar una tendencia hacia el recuento historiográfico centrado en el impacto que la técnica fotográfica generó al llegar a Japón a mediados del siglo XIX. A pesar de las diversas publicaciones recientes sobre la historia de la fotografía japonesa de este periodo, producidas por

⁹ Peter Lehman, *Pornography: film and culture*, Toronto, Rutgers University Press, 2006, p. 56.

investigadores occidentales, el tema del desnudo femenino ha sido omitido en la producción académica en general, centrándose en el contexto de los primeros estudios comerciales y en las tipologías de los primeros fotógrafos, extranjeros y Japoneses, así como en la descripción de las diversas colecciones existentes en Europa y Estados Unidos.¹⁰ Entre estos textos, el tema de la mujer japonesa en el retrato fotográfico de Meiji suele ser escaso y las dos referencias consultadas en esta tesis sobre el tema, publicadas en inglés, se enfocan principalmente en la representación de la mujer japonesa como sujeto exótico ante la mirada occidental en la fotografía comercial de Meiji.¹¹

En las publicaciones producidas en Japón sobre la historia de la fotografía de los periodos Bakumatsu (1853-1868) y Meiji (1868-1912), el tema ha sido abordado de manera diversa, principalmente desde la historia del arte, aunque también existen publicaciones realizadas por investigadores independientes y por coleccionistas privados.¹² Las

¹⁰ Eleanor M Hight, *Capturing Japan in nineteenth-century New England photography collections*, Burlington, VT, Ashgate, 2011; E M Hight, "Japan as Artefact and Archive: Nineteenth-Century Photographic Collections in Boston," en *History of Photography*, London, número 28, 2004, pp. 102-122; Terry Bennett, *Early Japanese Images*, Rutland, VT, Charles E. Tuttle's Company, Inc., 1996; Carmen Perez Gonzalez, *Yokoyama Matsusaburo (1838-1884): A Pioneering Experimental Japanese Photographer*, Viena, *PhotoResearcher: ESHPh European Society for the History of Photography*, Number 15, 2011; Eleanor M. Hight, *Felice Beato: Photographer in Nineteenth-Century Japan, Selections from the Tom Burnett Collection*, Durham, New Hampshire, Museum of Art University of New Hampshire, 2011; Isobel Crombie y Luke Gartlan (eds), *Shashin: 19th century Japanese studio photography*, National Gallery of Victoria, Melbourne, National Gallery of Victoria, 2005; Luke Gartlan, *Japan Day by Day? William Metcalf, Edward Sylvester Morse and Early Tourist Photography in Japan*, *Early Popular Visual Culture*, volume 8, number 2, 2010, pp.125-146; Eleanor M Hight, *Capturing Japan in nineteenth-century New England photography collections*, Burlington, VT, Ashgate, 2011; Christine W. Laidlaw, *Charles Appleton Longfellow, Twenty Months in Japan, 1871-73*, Cambridge, Mass., Friends of the Longfellow House, 1998.

¹¹ Eleanor M. Hight, "The many lives of Beato's 'beauties'", en Eleanor M. Hight, Gary David Sampson (et al.), *Colonialism and photography: imag(in)ing race and place*, Londres, Routledge, 2002; Mio Wakita, "Selling Japan: Kusakabe Kimbei's image of Japanese women", *History of Photography*, no. 33, Mayo, 2009; Mio Wakita, *Staging desires: Japanese femininity in Kusakabe Kimbei's nineteenth-century souvenir photography*, Berlin, Reimer, 2013.

¹² Sin duda Keishō Ishiguro has sido un coleccionista preocupado por hacer pública su extensa colección fotográfica por medio de sus publicaciones, las cuales han contribuido considerablemente a la divulgación de la historia de la fotografía japonesa del siglo XIX dentro de Japón; Ishiguro Keishō, *Utsusareta bakumatsu meiji : Ishiguro korekushon / Kikakuten* (Bakumatsu y Meiji copiados: La colección de Ishiguro / Exposición), Tokio, Akashishoten, 1990; Ishiguro Keishō, *Zoku Bakumatsu Meiji no omoshiro shashin* (Fotografías divertidas de Meiji y Bakumatsu, Segunda Edición), Tokio, Heibonsha, 1998; Ishiguro Keishō, *Bikkuri Tōkyō*

publicaciones en japonés sobre los inicios de la fotografía en Japón se diversifican desde las investigaciones dedicadas a los primeros fotógrafos y la producción de sus estudios, hasta las publicaciones sobre la fotografía como documento histórico y la producción en diferentes regiones y ciudades.

Takeshi Ozawa es reconocido como el pionero en el estudio de la fotografía de los periodos Bakumatsu y Meiji, entre el círculo de especialistas sobre el tema –conformado por académicos, coleccionistas, fotógrafos y curadores. Sus publicaciones abarcan la fotografía de guerra, la mirada de fotógrafos como Felice Beato y Hikoma Ueno y la historia cronológica de la fotografía.¹³ La mujer en la fotografía de Meiji también ha sido de gran interés para los investigadores y coleccionistas en Japón, desde las mujeres bellas de la época hasta las hijas de los nobles y las mujeres que hicieron historia al viajar al extranjero, hasta aquellas que consumieron la nueva identidad occidental en el salón de baile Rokumeikan y las mujeres que participaban en los diversos concursos de belleza.¹⁴

Por otro lado, existen investigaciones académicas, producidas dentro y fuera de Japón, que han dejado a un lado los enfoques introductorios, descriptivos e historicistas,

hensen annai : Ishiguro korekushon (Soprendente guía sobre los cambios de Tokio: Colección Ishiguro), Tokio, Heibonsha, 2003; Ishiguro Keishō Ishiguro, *Bakumatsu Meiji no shōzō shashin* (Retratos fotográficos de Bakumatsu y Meiji), Tokio, Kadokawa Gakugei Shuppan, 2009

¹³Takeshi Ozawa, *Renzu ga toraeta Bakumatsu no shashinshi Ueno Hikoma no sekai* (El mundo de Ueno Hikoma, la historia de la fotografía de Bakumatsu tomada por la lente), Tokio, Yamakawa Shuppansha, 2012; Takeshi Ozawa y Nihon Shashin Kyōkai (eds) *Nihon shashin shi nenpyō, 1778-1975* (Cronología de la historia de la fotografía Japonesa, 1778-1975), Tokio, Kōdansha, Shōwa, 1976; Takeshi Ozawa, *Shashin no makuake* (The origins of photography in Japan), Tokio, Shōgakkān, 1985; Takeshi Ozawa, *Shashin de Meiji no sensō*, (Wars of the Meiji Era in Photographs), Tokio, Chikuma Shobō, 2001.

¹⁴ Takeshi Ozawa, *Koshashin de miru Bakumatsu, Meiji no bijin zukan* (Libro ilustrado de mujeres bellas de Bakumatsu y Meiji tomadas por la cámara), Tokio, Sekai Bunkasha, 2001; Pōra Bunka Kenkyūjo, *Bakumatsu Meiji bijinchō*, (Colección de mujeres bellas de Bakumatsu y Meiji), Tokio, Shin Jinbutsu Oraisha, 2002; Shin Jinbutsu Oraisha, *Kamera ga toraeta bakumatsu sanbyakuhan hanshu to ohimesama/ 300 Feudal lords and princesses* (300 señores feudales y princesas de Bakumatsu tomados por la cámara), Tokio, Shin Jinbutsu Oraisha, 2012; Keishō Ishiguro y Rentarō Taki, *Meijiki no kaisuigi bijin* (Mujeres bellas del periodo Meiji en traje de baño), Tokio, Shinchōsha, 1997.

para realizar investigaciones más enfocadas en la historia cultural de la fotografía en Japón, su impacto social y comercial así como sus relaciones epistemológicas con otras disciplinas y espacios de la representación.¹⁵ Sin embargo, el tema del desnudo en el contexto de la fotografía del periodo Meiji tampoco ha sido abordado en el trabajo de estos investigadores. Hay una carencia notable en las publicaciones dentro y fuera de la academia, en Japón y fuera de Japón, sobre el tema de la fotografía japonesa de desnudos durante el siglo XIX.

Por esta razón, en esta tesis me centraré en los primeros retratos fotográficos de desnudos femeninos producidos en Japón, argumentando que estas imágenes respondieron a los discursos hegemónicos que emergieron en este periodo sobre la identidad sexual y la producción social de la mirada. Dichos discursos modificaron directamente la manera de representar y mirar el cuerpo de la mujer japonesa, concebido a partir de este momento como símbolo de modernidad y de masculinidad civilizada, al mismo tiempo que se visualiza como un sujeto marginal y obsceno dentro de la fotografía erótica.

¹⁵ Naoyuki Kinoshita, *Shashingaron: shashin to kaiga no kekkon* (Sobre la imagen fotográfica: el matrimonio entre la fotografía y la pintura), Tokio, Iwanami Shoten, 1996; Naoyuki Kinoshita, "The Early Years of Japanese Photography," en Anne Wilkes T., Dana Riis H. (eds), *The History of Japanese Photography*, New Haven, Yale University Press, Museum of Fine Arts, Houston, 2003; Maki Fukuoka, *The Premise of Fidelity*, Stanford, Stanford University Press, 2012; Maki Fukuoka, "Early Photographic Business in Asakusa", *Japan History of Photography*, No. 35, issue 4, 2011; Donald Keene, "Portraits of the Emperor Meiji", *The Journal of the Japanese Art Society of America*, número 21, 1999; Terry Bennett, *Japan and The Illustrated London News: 1853-1899*, Global Oriental, 2006; Allen Hockley, "Expectation and Authenticity in Meiji Tourist Photography", en Ellen P. Conant (ed), *Challenging Past and Present*, Honolulu, University of Hawaii Press, 2006; David Odo, *Unknown Japan: Reconsidering 19th-century Photographs*, Amsterdam, Rijksmuseum Amsterdam, Vol. 4, 2008; Karen M Fraser, *The Tomishige Studio and the development of domestic commercial photography in Meiji Japan (1868-1912)*, Tesis Doctoral, Stanford, Stanford University, Dept. de Arte e Historia del Arte, 2006; Nicole Coolidge Rousmaniere y Mikiko Hirayama (eds), *Reflecting truth : Japanese photography in the nineteenth century*, Sainsbury Institute for the Study of Japanese Arts and Cultures, Amsterdam, Hotei, 2004.

A partir del análisis de las imágenes seleccionadas en esta tesis, intentaré reflexionar en torno a los usos sociales de la fotografía y a su impacto en la reconfiguración de la distinción de género en el Japón del periodo Meiji. Como parte de mis objetivos deseo esbozar tres historias simultáneas que se articulan y entrecruzan de manera directa o indirecta con la producción de los retratos *nūdo shashin*: la historia de la fotografía en Japón y su papel como medio de representación de una nueva identidad moderna, principalmente en el retrato comercial; la historia de lo que llamaré “el cuerpo moderno” y de la ideología que le dio forma bajo los ideales de “ilustración y civilización” (*bunmei kaika*); y la historia de los primeros desnudos femeninos producidos en la pintura moderna del Japón del siglo XIX.

Cabe mencionar que, hasta este momento los retratos denominados *nūdo shashin* sólo se han publicado como parte de los archivos privados de los tres principales coleccionistas en Japón, quienes al conservar y datar cientos de fotografías en sus diversos formatos, han reactivado la historia de estos complejos objetos históricos.¹⁶ Los retratos que he seleccionado para esta investigación a partir de la colección personal de Keishō Ishiguro, me han permitido analizar, por un lado, discursos sobre sexualidad y modernidad desde y a través de la representación fotográfica. Por otro lado, las imágenes *nūdo shashin* exigen la expansión del campo de análisis hacia otras esferas de la representación como la sexología moderna y la pintura estilo occidental *Yōga*.

Para desarrollar el presente estudio sobre la visualización de la distinción de género en los retratos sexualmente explícitos del periodo Meiji, he organizado el orden de los

¹⁶ Keishō Ishiguro, Chōichi Hoshino y Kōshi Shimokawa; Sólo he logrado encontrar dos publicaciones que contienen algunas imágenes de estas colecciones publicadas pero sólo como parte de sus ilustraciones:

capítulos a partir de dos niveles de análisis: primero introduzco el marco histórico, así como las transformaciones ideológicas y culturales que acontecieron durante el periodo de la Restauración Meiji en torno al cuerpo y la sexualidad; y segundo, presento algunos casos estudio que me permiten sustentar mis argumentos, para finalmente, realizar el análisis de las imágenes seleccionadas. De esta forma, en el primer capítulo introduzco de manera breve los albores de la fotografía en Japón así como el desarrollo de la fotografía comercial centrándome principalmente en el retrato; en el segundo capítulo abordo la historia cultural del cuerpo moderno y la reformulación del desnudo en el contexto sociocultural, a partir de la introducción en Japón de los ideales civilizatorios occidentales; el tercer capítulo está enfocado en los primeros desnudos realizados en la pintura académica japonesa durante la segunda mitad del siglo XIX; y en el cuarto y último capítulo, analizo los préstamos iconográficos que identifiqué en las fotografías *nūdo shashin*, tomando como principales referentes los diagramas anatómicos de los textos sexológicos que circularon bajo el título de *Zōkakiron* (Teoría de la creación), los primeros desnudos en la pintura al estilo occidental *Yōga* y el legado de la estampa erótica *shunga* (imágenes de primavera). A partir de esta estructura deseo proporcionar un panorama completo que me permita identificar y explicar las transformaciones y los cambios que acontecieron en los discursos sobre la sexualidad y la corporalidad femenina en el periodo Meiji, tomando como caso estudio la producción de fotografía erótica.

Entre los enfoques teóricos que considero han servido como modelos para elaborar mi aproximación al tema,¹⁷ me interesa mencionar aquellos que centran su atención en la

¹⁷ El trabajo de Amaury A. García Rodríguez ha abierto el camino para las investigaciones académicas enfocadas a la historia de las representaciones eróticas y sexuales en Japón en la producción académica de los

exhibición de la sexualidad femenina y su relación con la construcción social de lo visual en la fotografía. El análisis realizado por Abigail Solomon-Goudeau¹⁸ aborda los factores ideológicos y sociales que dan lugar a la visualidad que se produce en torno al desnudo femenino, principalmente durante el siglo XIX. Su propuesta metodológica abarca la construcción ideológica de la exhibición del cuerpo femenino como mercancía (mujer-imagen) bajo la mirada orientalista. Por otra parte, el texto de Eleanor M. Hight¹⁹ presenta un estudio sobre la vida de algunas prostitutas, quienes servían como modelos para algunos fotógrafos europeos y japoneses en el Japón de Meiji.

Para la elaboración del marco teórico de esta tesis partiré de los conceptos elaborados por Michel Foucault, centrados específicamente en la sexualidad como experiencia, la producción de un conocimiento verídico y la creación de dispositivos disciplinarios y de sujetos deseantes dentro del contexto de la modernidad.²⁰ Para abordar el tema de la distinción de género durante el periodo Meiji tomaré prestadas las propuestas metodológicas y conceptuales de los especialistas Ueno Chizuko y Ogino Miho, en particular sus aproximaciones históricas en torno al género y la sexualidad dentro del contexto ideológico del Japón de fines del siglo XIX.²¹ El material visual al que he podido

países de habla hispana. Este ejemplo nos permite reconocer las exigencias terminológicas pertinentes y requeridas al abordar temas de ésta índole; Amaury A. García Rodríguez, *El control de la estampa erótica japonesa shunga*, El Colegio de México, México, 2011.

¹⁸ Abigail Solomon-Goudeau, "The Other Side of Venus: The Visual Economy of Feminine Display", en Victoria de Grazia, *The Sex of Things: Gender and Consumption in Historical Perspective*, University of California, Berkeley, 1996.

¹⁹ Eleanor M. Hight, Op. Cit.

²⁰ Michel Foucault, *Vigilar y Castigar. Nacimiento de la prisión*, México, Siglo XXI, 1998; Michel Foucault, *La historia de la sexualidad. 2: El uso de los placeres*, Siglo XXI, México, 2007.

²¹ Chizuko Ueno, *In the Feminine Guise: A trap of reverse orientalism*, Japón, U.S. Japan Women's Journal, English Supplement, No. 13, 1997; Chizuko Ueno, Ogi Shinzō, Kumakura Isao, (et al.), *Fūzoku / sei* (Costumbres / Sexo), Iwanami Shoten, Tokio, 1990; Miho Ogino et al., *Seido toshite no "onna"* ("Mujer" como sistema), Tokio, Keinbonsha, 1990; Miho Ogino, *Jendāka sareru shintai* (*El cuerpo de género*), Tokio, Keisō Shobō, 2002, pp. 164-96.

tener acceso me ha permitido elaborar un marco teórico-conceptual en torno a la construcción del género dentro del marco de la modernidad, principalmente sobre el tema de la sexualidad femenina y los discursos que se produjeron a partir de la terminología occidental introducida y reelaborada en este periodo en Japón. Bajo esta perspectiva, la mujer como agente histórico tiene un lugar importante en la historia de la imagen fotográfica en Japón, así como el contexto ideológico que le dio forma en el campo de la representación a finales del siglo XIX y principios del XX

Al estudiar los elementos visuales que conforman los retratos *nūdo shashin* deseo esbozar la economía visual que se produjo en torno al cuerpo en Meiji. El conjunto de imágenes seleccionadas para esta tesis también me permitirá explorar la manera en que se redefinió la sexualidad masculina moderna a partir de ciertos mecanismos como la invisibilidad, la fantasía y la fabricación del deseo en un periodo en que se buscaba adoptar e interpretar la moral victoriana, así como los estándares de civilización y progreso occidentales.

Capítulo 1 Shashin

1.1 Una Mirada a la Historia de la Fotografía de Meiji (1868-1912).

En este primer capítulo presentaré una breve introducción a la historia de la fotografía en Japón, desde el periodo Bakumatsu (1853-1868) hasta finales de Meiji (1868-1912). Para analizar a grandes rasgos las características que dieron forma a la fotografía durante estos años en Japón, centraré mi atención en el retrato producido principalmente en el contexto de la fotografía comercial, su emergencia y proliferación.

La fotografía comercial del periodo Meiji, considerada como una práctica social y cultural moderna, jugó un papel importante como herramienta ideológica y visual en la creación de una identidad histórica compleja producida a partir de la doble articulación de la representación. Por un lado, el retrato fotográfico respondió a una clientela extranjera occidental deseosa por consumir imágenes del “Japón tradicional,” al producir retratos de tipos populares que presentaran una imagen fija y estática de Japón. Este tipo de retratos reforzó una imagen estereotipada de Japón como un país atrasado y “exótico,” al circular como mercancías-souvenir en Occidente. Por otro lado, con la aparición de los primeros retratos del emperador, seguidos por los de samuráis y personajes políticos, la fotografía de estudio creó un repertorio de retratos oficiales donde los sujetos adquirieron un estatus público dentro de una nueva jerarquía visual. Estos retratos enmarcaron a los individuos en escenarios modernos rodeados de mobiliario y telones de fondo occidentales, otorgándoles un aura de progreso y distinción.

La doble articulación de la representación en la fotografía de Meiji, respondió a los cambios e intercambios que caracterizaron este periodo histórico, no sólo entre Occidente y

Japón, sino entre las convenciones estéticas existentes en Japón previas a la Restauración y los modelos visuales que surgieron a partir de la introducción de la fotografía. La escena fotográfica del Japón de la segunda mitad del siglo XIX no se limitó al control político del Estado-nación que comenzaba a gestarse, más bien, participó de manera activa en el comercio y el tráfico de imágenes que se estableció durante esta época en la arena global.

Al centrar mi atención en los modos de producción y consumo del retrato fotográfico de Meiji, y al analizar la construcción de una nueva forma de representar el cuerpo y la identidad, intentaré identificar los diferentes momentos y particularidades que dieron forma a una nueva realidad representada a través del artificio. El artificio como estrategia de representación visual se convirtió en elemento inmanente del proceso creativo y lúdico de la fotografía comercial de este periodo. Aunque cabe señalar que, a pesar de su artificialidad, la fotografía defendió su carácter “auténtico” como copia fiel de la realidad. Desde esta ambigüedad surgieron nuevas convenciones generadas dentro de lo que identifico como “crisis de la representación” en Meiji.²²

²² Tomo la idea de “Crisis de la Representación” de Michel Foucault, la cual desarrolla en *Las Palabras y las Cosas* escrito en 1966. En este texto habla sobre la transformación de la relación entre el signo y su referente a partir del modelo semiótico de Ferdinand de Saussure. Esta transformación la ubica en el desplazamiento del signo como copia, definición fundamentada por la relación del signo con su objeto de referencia por medio de una relación de semejanza más o menos “evidente,” hacia una arbitrariedad del signo. Foucault, entiende por *representación* sólo una cierta forma de uso signico que “representa” la racionalidad de una lógica universal, basada en la arbitrariedad y en la convención. A partir del concepto-clave *crisis de la representación* surge el cuestionamiento de la naturalidad de la relación establecida entre el signo y su objeto, y comienza un distanciamiento entre los dos. Como consecuencia, nuevos signos sustituirán esos objetos para convertirse en los equivalentes del signo. Después del cambio de paradigma del Renacimiento al de la era clásica, “una red de signos se coloca en lugar del conocimiento (...) A través de signos las cosas se vuelven distintas, se conservan en su identidad, se deshacen y se vinculan. La razón occidental entra en la era del juicio. En el siglo XIX acontece otro cambio en el umbral del empirismo y del historicismo y se abandona el modelo clásico de representación. En la representación que se hace de las cosas (...) es la apariencia de un orden que ahora pertenece a las cosas mismas y su interior”; Lucia Santaella, Winfried Nöth, *Imagen: comunicación, semiótica y medios*, Edition Reichenberg, Barcelona, 2003, pp. 11-13; Michel Foucault, *Las palabras y las cosas, una arqueología de las ciencias humanas*, Siglo XXI Editores, 1968.

Lo que identifiqué como “crisis de la representación” responde principalmente a la introducción de nuevos referentes lingüísticos y categorías occidentales en Japón a los cuales se les produjo un equivalente en la lengua Japonesa durante el proceso de la Restauración, generando una relación arbitraria entre el signo y su objeto. El sistema de representación que se conformó en Meiji no sólo abarcó el plano lingüístico y conceptual, sino también la esfera de lo visual. Como consecuencia, el conocimiento sobre el que se había fundamentado la realidad experimentó una re-estructuración epistémica, al modificar la relación existente entre los signos y los significantes, para así naturalizar la nueva terminología recién importada dentro de los códigos culturales de Japón.²³ La nueva episteme se convirtió en paradigma de modernidad en Meiji no sólo al buscar establecer una relación *vis-à-vis* con Occidente, sino al reinterpretar los signos que definían el pasado, la identidad, y la tradición en Japón.

En el plano visual, la fotografía también permitió recodificar al mundo creando un sistema de representación propio a partir de la incorporación de elementos estéticos característicos de la estampa japonesa *ukiyo-e*, como el color aplicado sobre las imágenes fotográficas, generando un efecto de ilusión aún más realista. Por otra parte, en el género del retrato se desarrolló una especie de auto-reflexividad o consciencia por medio de la mirada construida en el acto fotográfico. Los sujetos al observar ser observados se descubrían a sí mismos en el acto de observar. Esta nueva posición del modelo-espectador

²³ Palabras concebidas desde Occidente como “sociedad”, “ciudadano,” “arte,” y “realismo,” se introdujeron por medio de la re-semantización del lenguaje, produciendo nuevos significados a partir de las palabras o ideogramas existentes. De esta forma, el lenguaje y los sistemas de representación, ya sean lingüísticos o visuales, se re-estructuraron bajo una lógica interna propia dando lugar a un nuevo paradigma en la construcción de la realidad externa y la forma en que se produjo el conocimiento a partir de esa misma realidad.

fotográfico moldeó en gran medida la subjetividad moderna, creando una nueva dimensión en la producción de la identidad. La fotografía en Meiji, al desarrollar nuevas convenciones de representación visual creadas entre los códigos culturales de Occidente y Japón, se puede asociar al famoso concepto de Sakuma Shōzan *wakon yōsai*, el cual se traduce literalmente como “espíritu japonés y técnica occidental.” Pero como medio de visualización, la fotografía no sólo estableció una relación dialéctica entre Japón y Occidente, sino que produjo un espacio de discontinuidad en la consciencia histórica al representar escenas del Japón “tradicional” justo en un momento de transición y modernización. El complejo diálogo que la fotografía estableció tanto entre Occidente y Japón como entre el pasado y el presente histórico, nos permite comprender la producción fotográfica del Japón del periodo Meiji a partir de lo que Walter Benjamin define como “imágenes dialécticas.” Benjamin crea este concepto confrontando la imagen mítica del progreso histórico el cual suponía que el significado de la historia residía en una gran estructura. Si esta supuesta estructura de la historia se define más bien a través de su “discontinuidad,” entonces el significado de la historia debe concentrarse en eventos fragmentados, individuales, aparentemente insignificantes y hasta marginales.²⁴

El concepto de imagen dialéctica, según la interpretación de José María Luelmo, se define a partir de un *desplazamiento inverso* de lo “ya sido” sobre el presente, sobre el momento clave del “tiempo-ahora” (Jetztzeit).²⁵ Como afirma Benjamin, “Sólo las imágenes dialécticas son imágenes auténticamente históricas, no arcaicas” en la medida en

²⁴ Michael W., Jennings, *Dialectical Images. Walter Benjamin's Theory of Literary Criticism*, Ithaca N.Y., Cornell University Press, 1987, p. 51, citado en, José María Luelmo Jarañero, “La historia al trasluz: Walter Benjamin y el concepto de imagen dialéctica,” *Escritura e imagen*, Vol. 3 (2007): 163-176

²⁵ O sea, la imagen no como portadora de su sentido propio, sino que el sentido real de cada imagen nace de una colisión entre ella misma, que viaja *hacia nosotros* desde el pasado, y la mirada que la lee en la actualidad. José María Luelmo Jarañero, *Ibidem*, p. 172.

que permanecen inconclusas, abiertas de par en par a cualquier nueva lectura, y dispuestas a comunicar sentido en perpetuidad.²⁶ Las imágenes dialécticas activan la consciencia histórica, ya que dichas imágenes ofrecen un conocimiento crítico de la historia al yuxtaponer, “esteroscópicamente,” imágenes de dos dimensiones temporales: el “haber sido” y el “ahora”.²⁷ Al desplazar la categoría de “imagen dialéctica” hacia los imaginarios fotográficos sobre el “Japón tradicional” ahistórico, producidos por los fotógrafos comerciales extranjeros y japoneses, me permite analizar la compleja relación establecida entre las fantasías occidentales y los intereses comerciales de estos fotógrafos. Por otra parte, hay que recordar que la fotografía, como documento histórico, está abierto a cualquier lectura, ya que el “documento que duerme en los archivos,” tomando las palabras de Paul Ricoeur, “es no sólo mudo sino también huérfano.”²⁸

La estructura y los contenidos de esta breve introducción se han tenido que limitar al reducido espacio que ofrece este capítulo. Por esta razón, he decidido enfocarme en los fotógrafos y ejemplos que mejor ilustran las formas de crear el retrato dentro de la fotografía comercial de Meiji, no sin procurar ofrecer dentro de mis posibilidades una primera aproximación a la rica y heterogénea escena de la fotografía. Así mismo, considero

²⁶ Walter Benjamin, *Libro de los pasajes*, (nota 29), Madrid, Akal, 2005, p. 465.

²⁷ Benjamin situó las imágenes dialécticas en el inconsciente colectivo, cuya “fantasía icónica”, debía remitir “al pasado más remoto,” porque así, cada época sueña la siguiente. En este proceso, las sociedades producen, por medio de sus experiencias colectivas, al entremezclarse con lo nuevo, la utopía. La modernidad evoca la “prehistoria” mediante la ambigüedad característica de las relaciones y productos sociales de esta época, *Ibidem*, p. 27.

²⁸ La imagen dialéctica puede funcionar como categoría de análisis al distinguir las dos formas de representación que yo identifico dentro del retrato fotográfico comercial de Meiji, ya que la noción de “imagen dialéctica” de Benjamin presenta una constelación crítica del pasado y el presente, constituida no por continuidades históricas sino por contingencias. Esto me hace pensar en la fotografía de Meiji como huellas silenciosas del pasado, las cuales no pueden definirse como firmes y unívocas, sino que esperan una voz para relatar una nueva historia que les devuelva el pulso vital que las originó, Paul Ricoeur, *La memoria, la historia, el olvido*, Madrid, Trotta, 2003, pp. 221-222, citado en José María de Luelmo Jareño, “La historia al trasluz: Walter Benjamin y el concepto de imagen dialéctica,” p. 169, *Universidad Complutense, Escritura e imagen*, Vol. 3 (2007): 163-176, p. 169.

necesario presentar algunas de las genealogías conceptuales que se conformaron a partir del concepto *shashin*, término que se usó para referirse a la fotografía. Esbozaré a grandes rasgos la problemática en torno a la producción epistemológica y etimológica que se generó al asociar la nueva tecnología fotográfica con este concepto. Por otra parte, introduciré de manera breve los diversos agentes (fotógrafos, modelos, comerciantes y coleccionistas), las técnicas fotográficas que posibilitaron el mejoramiento de la imagen, así como a las particularidades de la producción y el consumo que caracterizaron el retrato fotográfico comercial en Japón bajo la forma de mercancía. La estandarización de temas y escenarios dependió de los intereses de los diversos agentes sociales involucrados en las transacciones dentro del mercado de las imágenes-mercancías en manos de fotógrafos extranjeros y japoneses, coleccionistas, turistas, viajeros, *daimyō* y samuráis, entre otros. Todo esto dentro del complejo tejido que la naturaleza fotográfica implicaba, producida entre la dinámica del tiempo histórico y su contención en el momento fotográfico.

1.2 Transformaciones del término *shashin*

Un aspecto fundamental en la historia de la fotografía en Japón se centra en definir el concepto de *shashin*, el cual ha sido frecuentemente traducido como fotografía por su carácter supuestamente “realista” bajo los principios occidentales, sin problematizar, en primer lugar, la relación asumida como evidente entre fotografía y realismo, misma que se reitera en el significado literal de los ideogramas de la palabra *shashin*, al traducirse como “copia verdadera”. La historiadora del arte Maki Fukuoka ha dedicado gran parte de su

investigación a los inicios de la fotografía en Japón, haciendo evidente la necesidad de establecer una genealogía conceptual del término *shashin*:

In writing on the history of photography in Japan, scholars commonly note that the Japanese word *shashin* neither translates easily into nor conveys the equivalent meanings of the English word “photography.” While the term *shashin* existed prior to the introduction of photography in Japan, it was only in the 1870s that it became a relatively stable reference to the technology. Indeed, in the discourse on Japan’s photographic history, *shashin* appears like a white elephant—a cumbersome term that does not seem to yield valuable discussion.²⁹

Las diferentes asociaciones y significados que se le han asignado a *shashin* han imposibilitado datar y documentar los diferentes momentos históricos en que el concepto y lo material comenzaron a “fijarse” bajo una nueva nomenclatura. Es importante mencionar que en el momento que se descubrió la fotografía en Europa en 1839 también coexistieron diferentes terminologías, como lo menciona la autora.³⁰ Al cuestionar la asociación directa entre *shashin* y sus equivalencias asignadas y asumidas en otros idiomas con la fotografía y el “realismo,” Fukuoka se remonta a las definiciones etimológicas de *shashin* creadas en el contexto de las ilustraciones de plantas *honzō shashin* en el Japón del siglo XVIII. En este contexto, este término se comenzó a emplear como parte de la práctica científica de la

²⁹ Al escribir sobre la historia de la fotografía en Japón, los investigadores habitualmente notan que la palabra japonesa *shashin* no se traduce fácilmente, ni transmite los significados equivalentes de la palabra en inglés “photography” (fotografía). Mientras que el término *shashin* existía antes de la introducción de la fotografía en Japón, no fue sino hasta la década de 1870 que se convirtió en una referencia relativamente estable a la tecnología. De hecho, en el discurso sobre la historia de la fotografía de Japón, *shashin* aparece como un elefante blanco, un término complicado al cual no parecen dar una valiosa discusión (traducido por la autora de esta tesis); Maki Fukuoka, “Toward a Synthesized History of Photography: A Conceptual Genealogy of *Shashin*”, texto en proceso de publicación, *Impressions*, The Journal of the Japanese Art Society of America No. 32, 2011, (manuscrito facilitado por la autora).

³⁰ La aparición de la fotografía como invención surgió en Europa como un fenómeno que suscitó en diversos lugares de forma simultánea. En 1839, Joseph Nicéphore Niépce llamó a su invento “heliografía” en Francia,” que literalmente significa escribir o dibujar con el sol. En Inglaterra Henry Fox Talbot nombró a su descubrimiento “dibujos fotogénicos”, mientras que Daguerre prefirió imprimir su nombre al momento de llamar a su objeto inventado, “daguerrotipo”.

botánica *honzō*, dentro de una comunidad específica de médicos de finales del periodo Tokugawa (1603-1867).

A pesar de que el origen del término *shashin* encuentra sus raíces en China, en el momento en que se introduce a Japón es enmarcado por los discursos de evaluación estética junto con los conceptos *sha/i* (esencia, intuición) y *sha/sei* (vida, esencia, naturaleza propia). Las definiciones producidas por intelectuales a partir de estos tres términos, *shashin*, *shai* y *shasei*, se enfocaban en el carácter metafísico que los ideogramas denotaban en cada uno de ellos. Si nos fijamos en el significado de los ideogramas se *shai*, el primero *shin* (verdad, real, esencia), el segundo *i* (esencia, intuición, entendimiento), y el tercero *sei* (vida, esencia, naturaleza propia), claramente desafían cualquier demarcación lingüística y filosófica.³¹ Aún cuando en 1870 se le asignó a la fotografía el término *shashin*, también existían otros términos como *rueikyō* (espejo que mantiene sombras), *in'eikyō* (espejo que delinea sombras), o su transliteración fonética *potogurafi*, lo que sugiere que no siempre se acordó usar *shashin* como el único término que expresara conceptualmente lo que la tecnología efectuaba. En otro texto sobre fotografía, Claudia Delank afirma que el término *in'eikyō* apareció para denominar al daguerrotipo en lugar de *ginpan* (placa de plata) y que la autora traduce como “espejos estampados”, al explicar que *in* significa “estampar” o “imprimir”, *ei* o *kagare* “sombra”, “reflejo” o “figura”, y *kyo* o *kagami* “espejo”. Finalmente deduce que la forma en que el daguerrotipo en Japón era comprendido era como un nuevo medio es en que se “imprimían figuras” o retratos³².

³¹ Maki Fukuoka, Op. Cit. 2/42

³² Claudia Delank, Philipp March, *The Adventure of Japanese Photography 1860-1890*, Heidelberg, The March Collection, 2002, p 8.

Al repensar la relación del término con la tecnología, Fukuoka nos traslada al campo de la medicina China introducida en Japón. Con la ayuda de diarios, cartas e ilustraciones producidos dentro del marco de *honzō* el término *shashin* mantenía una relación directa con el pensamiento canónico sobre el mundo natural. Dentro del discurso epistemológico derivado de ideología *honzō* previo al arribo de la fotografía en Japón en la década de 1850, el término se relaciona con otros diversos medios pictóricos creados dentro del grupo de médicos *shōhyakusha*, fundado en la década de 1820 por Hōbun Mitzutani en el dominio de Owari, hoy prefectura de Aichi.³³ A mediados del siglo XIX, la actitud de algunos estudiosos en Japón no era siempre receptiva ante la fotografía, más bien ambigua y contradictoria. Shunsan Yanagawa, instructor de la oficina de traducciones operado por el *bakufu* Tokugawa y miembro de la comunidad intelectual *shōhyakusha*, primero mostró reticencia al admitir que la fotografía nunca llegaría a crear imágenes tan bellas como las pinturas provenientes de China. En su texto *Registro de la Prosperidad de Yokohama* (*Yokohama hanjōki*), publicado en 1861, expresaba abiertamente su rechazo. Su comentario sobre *shashinkyō* aparece en la sección titulada *yōga* (pintura occidental), junto con sus observaciones sobre las mercancías y las costumbres de los occidentales que se habían asentado en el puerto comercial de Yokohama:

Some say that photography is capable of arresting shadows via chemical solutions. It joins with the rules of the natural world to the extent that it is hard to distinguish photographic pictures [from the natural world]. It can be said that [they] move the monsters and gods to tears with its earnestness. But others say that although pictures from the West are useful, in regard to the elegance and sophistication, [pictures from the West] cannot come close the levels of those [pictures] from China, and are far from them.³⁴

³³ Maki Fukuoka, Op. Cit. p. 6

³⁴ Algunos dicen que la fotografía es capaz de detener las sombras a través de soluciones químicas. Se une con las reglas del mundo natural en la medida en que es difícil distinguir las imágenes fotográficas del mundo

Al año siguiente de que Yanagawa publicara su libro, Renjō Shimooka abrió su estudio comercial de fotografía en Yokohama y Hikoma Ueno en Nagasaki en 1862, vendiendo paisajes, retratos y escenas de eventos políticos relevantes a la población extranjera en busca de las primeras fotografías sobre Japón. Durante estos años, muchos japoneses mantenían la idea de que al tomarse una fotografía se perdía años de vida o que su sombra se reduciría, como parte de las supersticiones que la tecnología representaba. Pero para Yanagawa, la fotografía ya no merecía su desprecio sino su admiración al mostrar una nueva actitud frente a los encantos del mejoramiento de la técnica. En 1867 publica el *Libro ilustrado sobre fotografía (Shashinkyō zusetu)*, en donde describe sistemáticamente algunos procesos técnicos como el colodión húmedo a manera de manual. Al pertenecer al grupo *shōhyakusha* Yanagawa estaba familiarizado con los usos que el grupo de estudiosos sobre materia médica le asignaban al término *shashin* al verlo mencionado repetidamente para referirse a pinturas botánicas que se registraban en textos y documentos.

Es importante notar las diferentes referencias e interpretaciones que Doris Croissant presenta sobre Yanagawa en su texto *In Quest for the Real*, donde también elabora un estudio sobre el origen del concepto *shashin*, sólo que en la versión de Croissant se nota una forzada reiteración al carácter supuestamente “realista” del término. Para esta autora, Yanagawa era un pintor que se volvió pionero en la fotografía en Japón, sólo que en su texto este personaje aparece como “Shunzō Yanagawa (1831-1869)” y traduce su libro de

natural. Se puede decir que [ellas] conmueven a los monstruos y dioses hasta las lágrimas con su seriedad. Pero otros dicen que aunque las imágenes de Occidente son útiles, en lo que respecta a la elegancia y sofisticación, (las imágenes de Occidente] no se acercan a los niveles [de las imágenes] de China, y están alejadas de ellas”; Maki Fukuoka, Op. Cit, p. 5

1867 como “Introducción ilustrada a la fotografía”³⁵ Croissant afirma que para Yanagawa, “la fotografía representaba el paso final en el desarrollo del realismo, injerto encarnado en la pintura Europea”, y lo sustenta introduciendo un extracto traducido quizás por la autora del libro de 1867 *Shashinkyō zusetu*:

The technique of reproducing a true appearance through light-painting (*shashin eiga*) is the best method of capturing a faithful likeness of a person and a true-to-life representation of the world. Based on the principle of perspective and with its roots in physics and chemistry, its uses are diverse. It has nothing to do with "frivolity" (*ganrō*).³⁶

Como podemos distinguir, esta autora difiere de los cuestionamientos de Fukuoka, al insistir en que la fotografía por su capacidad de “reflejar la realidad” vino a ser percibida como la perfección del retrato partiendo del texto de Yanagawa, haciendo una lectura unidireccional que le ayuda a sustentar sus argumentos. Continuando con la relación que nos presenta Fukuoka entre Yanagawa y *shōhyakusha*, uno de los primeros textos que incluye el término *shashin* fue un manuscrito ilustrado realizado en 1828 por Hōbun Mizutani bajo el título *Honzō shashin*. Este cuaderno ilustrado, contiene dieciocho representaciones pictóricas de especímenes botánicos, de los que dieciséis son dibujados en color, uno con la tinta untada directamente con la planta o flor, y uno con el delineado

³⁵ “Illustrated Introduction to Photography”. Croissant pone como referencia bibliográfica para sustentar su información sobre “Shunzō Yanagawa” el texto *Kaika Shashin-kyō: shashin ni miru bakumatsu kara Meiji e (Fotografía de la Ilustración: viendo la fotografía desde Bakumatsu hacia Meiji)*, ed. Ishiguro Keishichi Korekushon Hozonkai, Tokio, Daiwa Shobō, 1975, pp. 207-222 citado en nota no. 49 en Doris Croissant, “In Quest for the Real. Portrayal and Photography in Japanese Painting Theory”, en Ellen P. Conant (ed), *Challenging Challenging Past and Present: The Metamorphosis of Nineteenth-Century Japanese Art*, Honolulu, Hawaii University Press, 2006, p. 159.

³⁶ “La técnica de la reproducción de una verdadera apariencia a través de la pintura con luz (*shashin eiga*) es el mejor método para la captura de una imagen fiel de una persona y una representación fiel del mundo. Basado en el principio de la perspectiva y con sus raíces en la física y la química, sus usos son diversos. No tiene nada que ver con la "frivolidad" (*ganrō*)”; *Ibidem*, p. 159.

monocromático de la planta.³⁷ La existencia de una sección titulada “imágenes coloreadas” dentro de los varios textos de *shōhyakusha* coincidió con la introducción del sistema de nomenclatura de Linneo a Japón por el médico holandés Philipp Franz von Siebold durante estos años.³⁸ La característica más relevante de las imágenes botánicas *shashin* era el nivel de fidelidad que ofrecían al realizarse frotando el papel con los objetos o por contacto con los pigmentos extraídos de la misma hoja o pétalo de la especie que se deseaba representar, aunque también se realizaban por medio de grabados y aguafuertes. Estas imágenes tenían un terminado muy detallado y permitían distinguir la fidelidad de la imagen con el “original”. El valor de fidelidad que se le da a *shashin*, así como su relación directa con el mundo natural y material al reproducirlo fielmente, es lo que va a seguir imbricado en el concepto cuando eventualmente se le asocia con la tecnología fotográfica en Meiji, la cual también va a establecer una relación física e indicial con el mundo visible.

Para contrastar la genealogía conceptual del *shashin* que nos ofrece Fukuoka, los intentos de Croissant por rastrear los orígenes de *shashin* en el retrato pictórico la desvían hacia un camino donde la única finalidad semántica es el realismo occidental, a pesar de

³⁷ Como parte de las labores de este grupo de científicos Mitzutani buscó las equivalencias entre los nombres de los elementos y especímenes naturales que se mencionaban en textos chinos y los que se podían encontrar en Japón. Todo esto llevó a este estudioso a elaborar uno de los primeros sistemas de nomenclaturas en Japón, al crear términos para las diversas plantas, insectos, animales, minerales, y rocas que aparecían en el texto canónico de la materia médica ortodoxa china de Li Shizen, *Honzō kōmoku* (*Compendio de Materia Botánica*). Esto dio lugar a la formulación de una compleja *episteme* que encuentra su locus en el lapso que se abre entre las cosas y las palabras, un lapso silencioso articulado de acuerdo a los elementos de la representación, como señala Fukuoka al referirse el análisis de Michel Foucault en *El Orden de las Cosas*, Michel Foucault, *The Order of Things: An Archeology of Human Sciences*, NY, Vintage Books, 1994, pp. 129-130, citado en Maki Fukuoka, Op. Cit., p. 9/42.

³⁸ Las ilustraciones que se incluían en estas publicaciones sirvieron a los médicos botánicos en el uso de sustancias y la cura de pacientes, permitiendo una relación más directa entre la mirada y el entorno natural. Otros médicos como Heisuke Itō y Sukeyuki Kako también se referían a *shashin* al hablar de las ilustraciones de especies como la *Indian canna* o la *mignonette* conocida en latín como *Reseda Odorata Linn*, al comentar en cartas sobre la necesidad de producir imágenes *shasei* de estos ejemplos botánicos. Las *shashin* o *shasei* circularon dentro de los cuadernos anotaciones y en la correspondencia que mantenía la comunidad botánica, y se usaban como términos intercambiables, *Ibidem*.

presentar un detallado y minucioso estudio etimológico del término al encontrar sus raíces en la teoría pictórica china. Desde la primera página de su texto, Croissant utiliza la palabra *mimesis* para hablar de la conciencia que desde el periodo Edo³⁹ se tenía sobre la visualidad occidental en Japón, considerada dentro de un “sistema de valor dualista que negaba a la representación mimética la distinción de un ‘alto arte’ indígena”,⁴⁰ siguiendo los argumentos de la autora. En un primer momento Croissant critica el cliché utilizado al distinguir el supuesto idealismo asiático del racionalismo occidental, sin embargo ella misma reproduce de cierta manera esta falsa asociación. A lo largo de su ensayo, el término *shashin* está definido principalmente a partir de la producción simbólica y pictórica del retrato, siempre relacionando los diferentes ejemplos con la capacidad de crear imágenes “realistas” que caracterizaba el canon de la pintura occidental. Las primeras definiciones que esta autora encuentra datan de finales del siglo XVIII, en textos sobre pintura *ranga* (pintura occidental) que usaban *shashin* para referirse al método pictórico de Occidente, al traducir el término como “reproducir la verdadera apariencia”. De esta manera se mantendrá un constante diálogo entre el significado de *shashin* y la pintura *ranga* a partir de la idea de “realismo” y “mimesis”, esta última concebida como la sobreposición de la reproducción mecánica de la naturaleza y la representación pictórica. Para los pintores *ranga*, *shashin* expresaba “reproducir la verdadera apariencia del individuo en su retrato”, encontrando cierta continuidad en la producción de retratos de los pintores *yōga* de Meiji. Las diferencias que Croissant identifica entre el género retratístico de la tradición en China y la que se desarrolló en Japón parten de la oposición entre realismo y espiritualidad en el retrato. En China, la virtud de la representación realista y su efecto de veracidad se

³⁹ Edo fue el nombre que durante el shogunato Tokugawa (1601-1853) se le dio a Tokio.

⁴⁰ Doris Croissant, “In the Quest of the ...”, Op. Cit., p. 153.

enfocaba más en la función iconológica de la ‘efigie’ en los retratos de ancestros. El realismo con efectos miméticos no se utilizó sino hasta el siglo V con la producción de Gu Gaizhi (ca. 345–ca. 406). Gu afirmaba que al representar las pupilas en un retrato se lograba transmitir la apariencia espiritual (*chuanshen xiezhao*). Dentro del budismo, la efigie adquiere un alma presentando al modelo *in corpore* animado por su alma y su espíritu. Esto parece darle un carácter mágico y críptico al discurso que Gu generaba en torno a sus retratos, según las interpretaciones de Croissant, ya que:

A likeness should convey not only the physical features of the sitter, but also his individual aura. In later Chinese texts the formula has often been transposed into "using form to describe spirit" (*xiezhao chuanshen*) and has been adduced to prove Gu's interest in human psyche and character.⁴¹

El término *xiezhen* (*shashin*) del chino antiguo, se introdujo para denominar el retrato en Japón, usado por primera vez por el pintor Kōyō Nakayama en su texto *Gadan Keiroku* (1775), aunque tiempo después *shashin* adquiere una segunda denotación a partir de la mezcla entre el realismo pictórico europeo y elementos de la tradición de la pintura Tang. Shiba Kōkan advierte las ventajas técnicas de la verisimilitud de la pintura occidental y las aplica en sus retratos, al ofrecer métodos para “representar el modelo viviente” (*sha* o *utsusu*). Sin embargo, *shashin* como término que denota “realismo” significaba más la idea occidental de reproducción exacta de la naturaleza o *mimesis* para los pintores *yōga* del siglo XIX. Un ejemplo de esto es el "Retrato de una cortesana” de Yuichi Takahashi, realizado en 1872, uno de los representantes de esta escuela pictórica junto con el pintor y fotógrafo Matsusaburō Yokoyama, quien abrió su estudio fotográfico en Yokohama en

⁴¹ En el contexto de Japón del siglo XVIII los retratos realistas se introducen a través de la tradición escultórica y pictórica budista, principalmente las imágenes de monjes, pero en esta transición ocurrió una pérdida de prototipos e ideales chinos en el retrato, dando lugar a un clímax de verisimilitud en los retratos de monjes *Zen* (*chinsō*), Doris Croissant, “In the Quest of the Real”, Op. Cit., pp. 154 y 155.

1868, aunque desde 1880 había comenzado a especializarse en retratos fotográficos pintados al aceite conocidos como *shashin abura-e*. Para comentar la relación entre pintura y fotografía que aconteció en Japón, Croissant se remite al comentario que hace Timon Screech sobre los pintores *ranga*, quienes según él intentaron borrar la frontera entre el objeto y su doble pictórico⁴² como una herramienta eficiente.⁴³ De esta forma, la idea de continuidad entre la fotografía y la pintura *ranga* se define a partir del espacio que ambos medios crearon como discurso, usando como nomenclatura propia el polisémico término *shashin*.

Entre las dos propuestas genealógicas de *shashin* que aquí he intentado entrelazar, dos líneas argumentativas nos presentan la atmósfera en la que la fotografía fue relacionada con su término en Japón, un diálogo entre el mundo material y la autenticidad de la copia por un lado, y por el otro, la marcada influencia que la idea de “realismo” desde los discursos de la pintura occidental *yōga* asignaría a la nueva tecnología fotográfica. Sin embargo todavía queda preguntarnos si bajo la supuesta “autenticidad” y el “realismo” que se le atribuyen al concepto *shashin*, estos elementos fundamentales de la representación nos ayudan a comprender las características y la pluralidad de los estilos que se inventaron dentro del género del retrato fotográfico de Meiji.

⁴² Timon Screech, *The Lens within The Heart: The Western Scientific Gaze and Popular Imagery in Later Edo Japan*, University of Hawaii Press, 2002, p. 53, citado en Doris Croissant, “The Quest for the Real,” *Ibidem*, p. 158.

⁴³ Sobre la relación entre fotografía y pintura en Meiji consultar Naoyuki Kinoshita, *Shashingaron: shashin to kaiga no kekkon* (Sobre la imagen fotográfica: el matrimonio entre la fotografía y la pintura), Tokio, Iwanami Shoten, 1996.

1.3 Las primeras cámaras, técnicas y fotógrafos

Para poder entender las transformaciones que experimentó la fotografía desde su introducción en Japón, hay que situarla dentro del periodo histórico de la Restauración Meiji y sus antecedentes. Esos años se pueden dividir en dos principales momentos: *Bakumatsu* o literalmente el fin del poder del *Bakufu* (gobierno del shogunal), y el periodo Meiji (1868-1912). El primero se caracteriza por la entrada de la primera cámara fotográfica, la producción de las primeras imágenes, y la difusión del conocimiento por medio de la traducción de manuales traducidos por extranjeros y japoneses, así como la formación de la primera generación de estudiantes japoneses, principalmente en dos puertos comerciales: Nagasaki y Yokohama. El segundo momento se caracteriza por el desarrollo tecnológico y sus implicaciones en la comercialización de imagen fotográfica, así como la proliferación de estudios de fotógrafos japoneses por todo el país. El amplio espectro temporal de Meiji se puede dividir por décadas para introducir de manera resumida los fotógrafos y las técnicas más representativas.

Con el flujo de conocimiento científico y tecnológico occidental que entró a Japón desde el siglo XVI, y en mayor volumen durante el siglo XVIII, se generaron respuestas ambiguas ante tales curiosidades provenientes de Europa por medio de los comerciantes holandeses vía Nagasaki.⁴⁴ Con la experimentación de las lentes de aumento y los dispositivos ópticos, como el microscopio y el telescopio, la curiosidad de algunas élites intelectuales japonesas, principalmente los que favorecían los estudios *rangaku* (estudios

⁴⁴ La ambigüedad radicaba en el asombro y rechazo simultáneo de ciertos grupos de intelectuales. Por un lado, se encontraban los que promovían los estudios nacionales *kokugaku*, y que al mismo tiempo, estaban los que se sentían atraídos por los avances que la ciencia y los estudios occidentales o *rangaku* ofrecían desde diferentes áreas del conocimiento, como la medicina, la historia natural y la óptica.

holandeses) sobre los *kokugaku* (estudios nacionales), los hizo reflexionar sobre la necesidad de adquirir y dominar el conocimiento que provenía desde Occidente. Es necesario rastrear los primeros indicios desde las últimas décadas del siglo XVIII hasta las últimas décadas del shogunato Tokugawa, para comprender mejor el impacto que la fotografía de Meiji generó dentro de Japón, produciendo un nuevo modo de ver el mundo a través de una profunda consciencia óptica.

Desde 1788 el término *camera oscura*, aparece traducido por primera vez del alemán *donkelcamer* al japonés como *shashin-kyō* (literalmente espejo para hacer ver la verdadera apariencia) por Gentaku Ōtsuki,⁴⁵ como lo indica el investigador Jun'ichi Himeno, experto en la historia de la fotografía y encargado de la colección fotográfica de la Universidad de Nagasaki. Ōtsuki, reconocido dentro de los estudios *ranga*, utilizó el término *shashin-kyō* en su diccionario holandés/japonés *Investigación sobre conocimiento holandés (Ransetsu benwaku)*, publicado en 1799. Sin embargo, en un grabado de Toyohiro Utagawa publicado en 1805 y que ilustra el libro titulado *Diseños extraños en luz y sombra (Kage to hinata chinmon zui)*, del escritor de ficciones del periodo Edo Takizawa Bakin,⁴⁶ muestra la escena cuando el mismo Bakin experimenta las maravillas del fenómeno físico de la camera oscura en Osaka. La escena representada en el libro relata exactamente la experiencia que impactó a Bakin en 1802, cuando vio dentro de una habitación oscura la proyección de la imagen del exterior de la casa, por medio de los rayos de luz que pasaban

⁴⁵ Jun'ichi Himeno, "The Encounter With Foreign Photographers. The Introduction and Spread of Photography in Kyūshū", en Nichole Coolidge Rousmaniere y Mikiko Hirayama, *Reflecting Truth, Japanese Photography in the Nineteenth Century*, Amsterdam, Hotei Publishing, 2004, p. 18.

⁴⁶ Timon Screech, *The lens within the heart: the Western scientific gaze and popular imagery in Later Edo Japan*, Honolulu, Hawaii University Press, 2002, p. 57.

por un diminuto orificio hecho en la pared.⁴⁷ Posiblemente se creía que algo mágico se ocultaba en la habitación para hacer posible que se proyectara tal imagen.⁴⁸ Tal pareciera que la imagen proyectada dentro de aquella habitación replicara una perfecta imagen *saiku*, imágenes impecables producidas por una máquina.⁴⁹

Con su arribo a Japón, la camera oscura sirvió como herramienta óptica adoptada por artistas y estudiosos de la ciencia holandesa a finales del shogunato Tokugawa. En *Notas de Shunparō (Shunparō hikki)* de 1811, el pintor *ranga* Kōkan Shiba (1747-1818) menciona la *camera obscura*, y parece que la llegó a usar para proyectar imágenes sobre las superficies donde realizaban sus obras. En este texto el autor menciona que el grado de fidelidad del artefacto daba el efecto de una ilusión:

An optical device called *shashin-kyō* reproduces scenes with utmost faithfulness, so that, directed at a landscape, it evokes the illusion of being able to enter the place.⁵⁰

Al practicar con este tipo de imágenes,⁵¹ Kōkan llegó a desarrollar un profundo respeto y admiración por los planteamientos teóricos de la manera pictórica occidental (*seiyō no gahō*). Si la camera oscura había causado un gran impacto en la experiencia visual

⁴⁷ La imagen de los “...dieciocho metros del jardín exterior, completo con su estanque,...bambúes...”, se reprodujo con tal exactitud y nitidez sobre la pared que hasta el mismo pudo leer la fecha escrita sobre una caligrafía colgada secándose bajo el sol, Timon Screech, *Ibidem*, p. 57.

⁴⁸ Lo que más impactó a Bakin según registró en su diario, fue la precisión de la proyección y el color azul del cielo, un cielo azul como nunca había sido pintado en Japón. Sin embargo, lo que le pareció totalmente occidental de la técnica de la *camera obscura* fue el hecho de que la imagen apareciera proyectada automáticamente en la pared sin que ninguna persona interviniera en la fabricación de la imagen, Timon Screech, *Ibidem*, p. 59.

⁴⁹ Timon Screech, *Ibidem*, p. 60.

⁵⁰ Sin lugar a dudas, Kōkan llegó a experimentar con diversos artefactos ópticos y visuales como los famosos grabados portátiles *veduta*, producidos a finales del siglo XVIII en Europa, los cuales generaban la sensación repentina de “estar ahí”, en un lugar donde uno nunca había estado antes. Estas imágenes, “liberaban a los espectadores de los confines que los rodeaban, posibilitándoles la sensación de entrar en un nuevo mundo expandido,” Doris Croissant, “The Quest for the...”, *Op. Cit.*, p. 159.

⁵¹ Timon Screech, *Op. Cit.*, p. 97.

de algunos intelectuales *ranga*, con la introducción del daguerrotipo (*ginpan shashin*), en el que se podía fijar la imagen del mundo exterior de forma permanente sobre una placa de plata por medio de un proceso químico, se generó un mayor impacto.

En 1843, durante la última década del shogunato Tokugawa, se introdujo por primera vez el daguerrotipo en Japón vía Kyūshū, en el puerto comercial de Nagasaki, específicamente a través del comercio con los holandeses establecidos en la isla artificial Deshima creada desde el siglo XVI. La primera cámara de daguerrotipos fue solicitada por el comerciante Shunnojō Ueno⁵², padre de uno de los pioneros japoneses en la producción fotográfica, Hikoma Ueno. Esta cámara parece que finalmente fue adquirida por Shimazu Nariakira, el señor del clan de Satsuma, quien ordenó a Kōmin Wakamono y Kōan Matsuki (quien cambió su nombre a Munenori Terashima),⁵³ estudiar la recién importada tecnología para realizar el que fue el primer retrato en daguerrotipo creado en Japón por japoneses el 2 de Septiembre de 1857, y el primer sujeto retratado fue el mismo Nariakira vestido con *kashimono* (traje ceremonial).⁵⁴ Entre las primeras descripciones de daguerrotipos en Japón data una de 1854 en el texto de Matajirō Kojima, en donde se refiere a las imágenes capturadas por Eliphalet Brown Jr., fotógrafo oficial que acompañó en su primera expedición a Japón a Comodoro Perry en 1853:

On the 23rd or 24th two or three persons disembarked at jitsugyō temple. They seemed to be geographers. In order to take pictures of everything they set up a mirror. In this mirror everything, whether sceneries or people, was imprinted (reflected) as it

⁵² Doris Croissant, “The Quest for... Op. Cit., p. 161.

⁵³ Jun’ichi Himeno, Op. Cit., p. 20.

⁵⁴ Tras su muerte, este daguerrotipo se convirtió en objeto de adoración al representar el cuerpo de un *daimyō* muerto (*miei*). Esta imagen se colocó en el santuario Shōkoku, construido en honor a Nariakira en Kagoshima, Naoyuki Kinoshita, “The Early Years of Japanese Photography,” Anne Wilkes T., Dana Riis H. (eds), *The History of Japanese Photography*, New Haven, Yale University Press, Museum of Fine Arts, Houston, 2003, p. 18.

was, and even when the mirror was removed from its place, the [reflection of] things would not fade away.⁵⁵

En la descripción de Kojima, el espejo que él vio dentro de la máquina era más bien la superficie de la placa de plata (*ginpan*) sobre la que se registraba la imagen proyectada, como indica Doris Croissant. De los cientos de daguerrotipos producidos por Eliphalet Brown, Jr., sólo quedan algunos en buen estado, entre ellos se encuentran representaciones de Mitsuyoshi Tanaka, un guardia de bajo rango en Uraga (imagen 1), y Gohachiro Namura, intérprete de Nagasaki (imagen 2), así como funcionarios de los nuevos puertos comerciales de Hakodate y Shimoda.



(Imagen 1) Eliphalet Brown, Jr., *Mitsuyoshi Tanaka, guardia de bajo rango en Uraga*, Daguerrotipo, 1854, Colección Shimura Toyoshiro

(Imagen 2) Eliphalet Brown, Jr., *Gohachiro Namura, interprete de Nagasaki, daguerrotipo*, 1854, Colección Museo Bishop, Honolulu.

⁵⁵ Doris Croissant, “The Quest for...”, Op. Cit., p. 159.

El histórico arribo de la flota de Perry generó diversas representaciones por parte de artistas japoneses, al documentar la escena de la llegada de las embarcaciones en una serie de rollos ilustrados conocidos como “Los rollos de los barcos negros”.⁵⁶ En las diversas versiones de este rollo ilustrado, también incluyeron una escena en la que se representaba el momento en que Eliphalet Brown Jr. y un asistente realizaban un daguerrotipo de una cortesana (imagen 3).



(Imagen 3) The Black Ship Scroll (Rollo ilustrado de los Barcos Negros), Eliphalet Brown, Jr. y asistentes realizando el daguerrotipo de una cortesana, 1854. Colección Academia de Artes de Honolulu.

Como parte de las primeras menciones sobre el daguerrotipo en textos de *literati* japoneses, Totsuan Ōhashi en 1852 se refiere a estos objetos como *shashin-kyō*, pero como uno de los oponentes a la apertura del país se refiere a esta tecnología de forma displicente,

⁵⁶ Brown realizó aproximadamente 500 daguerrotipos durante su estancia en Japón, en los que registró la vida cotidiana, paisajes, vestido, tipos sociales y ocupaciones de la sociedad Japonesa. Estas imágenes fueron copiadas en las litografías que formaron parte de la introducción del libro ilustrado de Perry, titulado *Expedition of an American Squadron to the China Seas and Japan*, compilado por Francis L. Hawks y publicado en 1856, Bonnell D. Robinson, *Transition and the Quest for Permanence: Photographers and Photographic Technology in Japan, 1854-1880s*, Melissa Banta, Susan Taylor (ed.), *A timely encounter. Nineteenth-century photographs of Japan*, Peabody Museum Press, Cambridge, Massachusetts, Wellesley College Museum, Massachusetts, 1988, p. 39.

al decir que la ciencia occidental (*yōgaku*) había alcanzado un gran parecido al arte de los magos (*genjutsu*)”.⁵⁷

A mediados de la década de 1850 se introduce el colodión húmedo (*shippan shashin*) que funcionó como negativo, facilitando la impresión múltiple de una misma imagen, aunque la emulsión fotosensible debía permanecer húmeda sobre la plata de metal durante la toma y el revelado.⁵⁸ En esta década la investigación fotográfica se desarrolló tanto en la isla artificial de Deshima como en Satsuma, con la traducción de manuales de fotografía holandeses, como el realizado por Kōmin Wakamono en 1854 bajo el mandato del señor de Satsuma, titulado *Ensei kikijutsu (Sobre artefactos extraños provenientes del occidente distante)*. Este primer momento fue un periodo de experimentación exitosa en manos de maestros extranjeros y alumnos samuráis y comerciantes de los dominios de Chōshū, Mito, y Kawasaki, quienes iban a Nagasaki y a Yokohama para adquirir conocimiento. De esta forma se fue formando la primera generación de fotógrafos pioneros japoneses. En 1853 llega a Deshima Jan Karel van den Broek, médico holandés y uno de los primeros extranjeros que experimentaron y enseñaron la técnica fotográfica en Japón.⁵⁹ Pocos años después, otro médico Holandés arribó en 1857, Julius L. C. Pompe también realizó experimentos y pruebas fotográficas en Nagasaki pero con muy poco éxito debido a ciertos químicos necesarios en el proceso. Su primer alumno fue Genzō Maeda y

⁵⁷ La exagerada idealización que en algunos ámbitos intelectuales tenían de la pintura bajo los preceptos realistas occidentales se tomaba como posible amenaza o peligro, Doris Croissant, “The Quest for... Op. Cit., p. 159.

⁵⁸ El colodión húmedo consistía en una placa de metal o vidrio recubierta de una emulsión sensibilizada a base de nitrato de plata, la cual debía de mantenerse húmeda durante el proceso de exposición a la luz durante la toma y aún durante el revelado, lo que hacía muy complicado su producción. Por esta razón, la mayoría de estas imágenes representaban objetos o personas principalmente dentro de estudios fotográficos, Naoyuki Kinoshita, “The Early Years of Japanese Photography,” Op. Cit., p. 21.

⁵⁹ Van den Broek consiguió una cámara por medio de un comerciante basado en Java y formó el primer estudio fotográfico en Nagasaki al lado de su farmacia. Su primer alumno fue un médico de Fukuoka, Shumpei Furukawa.

posteriormente también enseñó a Shumpei Furukawa, ambos provenientes de Fukuoka. Hikoma Ueno⁶⁰ también estudió con Pompe en la escuela naval de Nagasaki en 1858.⁶¹

Por estos años, el fotógrafo francés Pierre Joseph Rossier llegó a Nagasaki como corresponsal de la firma *Negretti and Zambra*, empresa especializada en introducir en toda Asia material químico y equipo fotográfico. También enseñó a estudiantes como Hikoma Ueno. Rossier pronto se volvió el primer fotógrafo que vendió paisajes fotográficos de China y Japón en Europa en la forma de vistas estereográficas entre 1869 y 1871.⁶² Sin embargo, las fotografías de Japón de Rossier representado por *Negretti and Zambra* no se publicaron sino hasta 1861 reportado en la edición de noviembre de *The Art Journal*.⁶³ Rossier no sólo produjo imágenes de paisajes, también retrató sacerdotes, mendigos y multitudes en las luchas de *sumō*. La década de 1860 se puede definir como el comienzo de la fotografía comercial con el arribo de Felix Beato y la apertura de los estudios comerciales de la primera generación de fotógrafos japoneses. Desde su arribo a Japón, Beato adquirió el apodo de “El Conde Colodión di Poli castro,” publicado en *The Japan*

⁶⁰ Hikoma Ueno desarrolló un exitoso estudio fotográfico en Nagasaki y para 1882 logró abrir un estudio mucho más grande con paredes de cristal para mejorar el iluminado. En 1877 fue comisionado por el gobierno prefectural de Nagasaki para documentar la Rebelión de Satsuma. Naoyuki Kinoshita, “The Early Years of Japanese Photography,” Op. Cit., p. 21. Ueno siguió con el negocio que había iniciado su padre tras importar la primera cámara, y continuó con la manufactura de nitrato de potasio, sustancia fotosensible recurrente en la producción del colodión.

⁶¹ Pompe escribió en sus notas que después de enseñarle a Maeda, éste fue nombrado oficial de fotografía artística del señor de Fukuoka y lo acompañó en cada uno de sus viajes. Posteriormente Maeda estableció un laboratorio fotográfico en el Castillo de Fukuoka, Jun’ichi Himeno, Op. Cit., p. 21.

⁶² Rossier también viajó por Manila, Filipinas, Formosa (Taiwan), y Hong Kong. Posiblemente algunas de sus imágenes producidas en estos lugares fueron publicadas en *The Photographic News* y en *The Illustrated London News*. Su primera imagen publicada en un diario oficial en el Este de Asia fue el 17 de Julio de 1858 en el *North China Herald*, aunque también parece que fueron publicitadas algunas estereó vistas en el *Times* en Londres el 28 de Mayo de 1860 pero sin dar ninguna referencia al autor, y más tarde el 3 de Octubre del mismo año, Terry Bennett, *Photography in Japan*, Singapur, Tuttle Publishing, 2006, p. 44.

⁶³ Terry Bennett, *Ibidem.*, p. 44.

Punch en enero de 1869.⁶⁴ Luego de perder su archivo en un incendio y rehacer su *stock* de placas y negativos, finalmente en 1877 vende su estudio al austriaco Barón von Stillfried, quien años después de que Beato dejara Japón siguió reimprimiendo sus negativos pero ahora bajo la firma de Stillfried e incluyó algunas de estas imágenes en su famoso álbum *Vistas y Costumbres de Japón*. Esto ha generado una confusión a la hora de datar e identificar las fotografías de estos autores, ya que consecutivamente Stillfried vendió una parte de su archivo fotográfico a Adolfo Farsari y a Kimbei Kusakabe. Esto complica aún más la identificación de imágenes ya que desde un principio este corpus contenía negativos mezclados tomados originalmente por Beato.

Por el lado de los fotógrafos japoneses, los primeros estudios comerciales que se abrieron fueron en el de Hikoma Ueno en Nagasaki, y el del fotógrafo autodidacta Renjō Shimooka en Yokohama, ambos en 1862. De los alumnos de Ueno destacaron Kuichi Uchida y Rihei. Tomishigue Con la apertura de la primera línea ferroviaria en 1872, se volvió accesible el tránsito entre Yokohama y Tokio, incrementando el flujo de fotógrafos, turistas y fotografías de manera considerable.

1.4 El retrato moderno de Meiji

En 1872 Kuichi Uchida realizó los primeros retratos del emperador vestido a la usanza tradicional, y en 1873 transformado totalmente con el uniforme militar occidental

⁶⁴ Beato registró la Guerra de Crimea antes de llegar a Japón, además de documentar el ataque Británico contra el clan de Chōshu en Shimonoseki en septiembre de 1864, junto con el diplomático Ernest Satow, como fotógrafo oficial de la fuerza militar británica, Sebastian Dobson, “I been to keep up my position: Felice Beato in Japan, 1863-1877,” en Nicole Coolidge Rousmaniere, Op. Cit., p. 32-33

(imágenes 4 y 5). Estos retratos significaron un cambio en la producción simbólica del poder centrado en el cuerpo del tennō, visible por primera vez en estas fotografías.



(Imagen 4) Kuichi Uchida *Retrato del Emperador Meiji* 1872, Colección Museo Metropolitano de Fotografía de Tokio.

(Imagen 5) Uchida Kuichi, *Retrato del Emperador Meiji* 1872. Colección Museo Metropolitano de Fotografía de Tokio.

Entre 1860 y 1870 los primeros retratos que introdujeron elementos de la fotografía europea presentaban a personajes públicos dentro de la arena política y cultural de este momento, realizados tanto por fotógrafos japoneses como extranjeros. Hikoma Ueno realizó un ambrotipo de Ryōma Sakamoto en 1866; William Sanders, publicitado en diversos periódicos como el *Hiogo and Osaka Herald*⁶⁵ y *Japan Herald*, capturó los rostros de los oficiales del shogunato Tokugawa dentro del palacio de Edo el 14 de Octubre de

⁶⁵ Sanders publicitaba álbumes que incluían imágenes de China y Japón, con escenas y retratos de Pekín, Shanghai, Ningpo, Foochow, Yokohama, Edo, Nagasaki, Osaka, y Kobe, publicados por su agente Llewellyn & Co's en Kobe, Terry Bennet, Op. Cit, p. 100.

1868 y en 1876 retrató al político y diplomático Arinori Mori. Frederick W. Sutton fue el primer extranjero en retratar al *shōgun* Tokugawa Yoshinobu en traje ceremonial en 1867. Posteriormente, al viajar a Hokkaido, Sutton realizó los primeros retratos de ainu, mismos que aparecieron ilustrando el álbum de Felice Beato *Native Types*.⁶⁶

A finales de 1868 el fotógrafo austriaco Wilhelm Burger arribó a Nagasaki como parte de la misión astro-húngara para establecer relaciones diplomáticas y comerciales con Siam, China y Japón. Durante un corto tiempo realizó retratos en el estudio de Hikoma Ueno usando toda la utilería que había en él. Para 1870 ya existía una marcada competencia entre extranjeros y japoneses por obtener la mejor clientela y ofrecer los mejores servicios mientras el país se modernizaba de manera acelerada.⁶⁷ Todos estos eventos acontecían al tiempo que arriban más fotógrafos extranjeros como Raimond von Stillfried, quien abrió su primer estudio en Yokohama en 1871. Tras sufrir un incendio años más tarde, decidió comprar el estudio de Felice Beato en 1877 con todo y negativos, sin embargo, en 1885 Stillfried vende todo su estudio a Adolfo Farsari. Por otra parte, Kimbei Kusakabe había desarrollado una excelente técnica fotográfica y de coloreado de imágenes siguiendo a su maestro Beato, de quien también tomaría como modelos escenas y retratos para elaborar su propio repertorio fotográfico. A pesar de que en 1876 se crea una ordenanza sobre los derechos de autor de fotografías,⁶⁸ este tipo de transacciones siguieron re-actualizando las imágenes de Beato mucho tiempo después de su producción. La introducción de las placas

⁶⁶ Suttons también retrató ejecuciones de criminales en Japón y realizó retratos de los nativos de Okinawa en 1866 (Loo-Choo), Terry Bennett, *Ibidem.*, p. 106-109.

⁶⁷ Se inaugura el telégrafo entre Tokio y Yokohama y las vías del tren entre estas dos ciudades ya estaban en construcción. En 1871 zarpa la misión liderada por Iwakura Tomomi hacia Norteamérica y Europa con el fin de adquirir un mejor perfeccionamiento del conocimiento occidental. En 1872 se crean edictos para regular el desnudo en el espacio público, se regula y legaliza la prostitución, y se prohíbe el peinado tradicional de los samuráis así como portar sables en 1876. En 1873 se adopta el calendario occidental y para 1877 la inestabilidad política llegó a su clímax con la Rebelión de Satsuma.

⁶⁸ Kinoshita, Naoyuki, "The Early Years of..." p. 30.

de colodión seco (*kankan*), como nueva técnica, permitió exponer el negativo y revelarlo con mayor rapidez. Esto permitió a los fotógrafos salir de sus estudios y capturar por primera vez objetos en movimiento, y el primer evento documentado fue el funeral de Tomomi Iwakura el 1ero de Julio de 1883 por Reiji Ezaki. En estos años Kazumasa Ogawa, reconocido por ser uno de los mejores fotógrafos japoneses, abre su estudio y en 1882 crea una revista especializada en fotografía *Shashin Shinpo (Diario de fotografía)*. En 1888 Ogawa acompaña a Ernest Fenollosa en su viaje a Nikko.

Durante este periodo varios estudios comerciales japoneses ofrecían un espacio donde los sujetos japoneses podían retratarse rodeados de la parafernalia occidental, constituida por telones de fondo pintados con paisajes o arquitectura europea, sillas y sillones franceses, columnas, cómodas, mesas, lámparas tapetes y cortinas. A todo el conjunto de accesorios y objetos que constituyen el retrato decimonónico se le denomina *atrezzo*, como lo explica Claudia Negrete, esta palabra proviene del lenguaje teatral al referirse a la utilería empleada en la puesta en escena. El telón de fondo junto con el *atrezzo* integran el espacio escénico de la representación fotográfica.⁶⁹ Todo esto resultó en una nueva consciencia visual, al demandar este nuevo tipo de escenarios donde la identidad de los japoneses que pudieran costearlo se travestía, produciendo a un nuevo sujeto moderno y occidentalizado. Esta nueva consciencia visual se puede ver reflejada en los grabados *ukiyo-e* y fotografías donde mujeres japonesas son retratadas experimentando la nueva tecnología (imágenes 6 y 7).

⁶⁹ Claudia Negrete Álvarez, *Valleto hermanos: fotógrafos mexicanos de entresiglos*, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2006, p. 101.



(Imagen 6) Toyohara Kunichika, *Espejo de la naturaleza humana: la fotografía*, ca. 1878, xilografía. Colección Institución Smithsonian.



(Imagen 7) Anónimo, Mujer observando una fotografía en un grafoscopio 1900-1905 ca.

Entre 1870 y 1880, los retratos realizados por fotógrafos japoneses como Reiji Ezaki, Riyō Maruki⁷⁰ y Kazumasa Ogawa en Tokio, Raisuke Narui en Kioto, y Suzuki Shin'ichi I y II en Tokio y Yokohama,⁷¹ marcaron una clara distinción en la producción de retratos “modernos” de japoneses vestidos ya sea con el kimono tradicional o con ropa occidental, enmarcados por todos estos accesorios occidentales sin ninguna dramatización o gestos. En los ejemplos que presento a continuación muestran a la mujer como portadora de la tradición vestida con el kimono aún cuando posa rodeada de elementos occidentales, mientras que los hombres, se mostrarán, en algunos de los caso con vestimenta occidental. (imágenes 8-12).⁷²

⁷⁰ En una de sus *carte de visite* aparece la dirección Atarashibashi Kado, Tokio, impresa de 1900, sin embargo, en 1910 el *Japan Directory* publicó un anuncio de Maruki con otra dirección en Tokio, ubicada en No. 18 Shinsakurada-cho, Shiba-ku, Tokio, Terry Bennet, Op. Cit., p. 217. Maruki realizó retratos de la familia imperial y de personajes políticos como el General Kuroki Tamemoto.

⁷¹ Según la publicidad estampada en la parte trasera de sus *cartes de visite*, Suzuki abrió un estudio en No. 1 y 2 Nasago-cho Itchome, Yokohama y otro en Kudanzaka, Tokio, el cual atendía su hijo adoptivo Suzuki Shin'ichi II (Okamoto Keizō). Estos estudios aparecían anunciados en el *Japan Directory* entre 1893 y 1903. Suzuki II se casó con la hija de Suzuki I, Terry Bennet, Op. Cit., pp. 169-171.

⁷² Toda la nueva generación de políticos y oficiales del gobierno de Meiji fueron retratados ahora como vizcondes, duques y generales, y en muchos casos es a partir de su retrato que se puede ver la transición de

Estos retratos se pueden analizar a partir de la descripción del retrato “honorífico” de Allan Sekula,⁷³ el cual se caracteriza por crear un nuevo “cuerpo social” a partir de la visualización del estatus social de la persona. El retrato fotográfico moderno logra articular un doble sistema de representación encarnado en el sujeto de manera *honorífica y represiva* de manera simultánea. La instrumentalización del retrato fotográfico recae, por un lado, en proveer una presentación ceremonial y pública del *ser* burgués.



(Imagen 8) Renjō Shimoka, ca. 1865, *carte de visite* albúmina, Colección Shimooka Renjō shashin kinenkan (Shimooka Renjo Foto Memorial)

La fotografía puede asignar un rol apropiado a los sujetos dentro de una nueva jerarquía del gusto, creando nuevas convenciones honoríficas (imágenes 13 y 14), que en el caso de Japón, fueron copiadas de Europa y de Estados Unidos.⁷⁴

sus apariencias, del atuendo tradicional al moderno. Aunque cabe señalar que de los japoneses retratados con vestimenta occidental el mayor número de ejemplos son hombres, mientras que las mujeres siguen siendo representadas con kimonos, sólo en algunas excepciones se les puede ver posando con ropa occidental. Es importante mencionar que los retratos de samurai serán una excepción, como el famoso retrato de Ryōma Sakamoto realizado por Renjō Shimooka y los retratos de Gotō shōjirō y Takasugi Shinsaku producidos por Ueno Hikoma. Sin embargo, en éste capítulo me enfocaré en los retratos comerciales en los que se muestran a los sujetos masculinos con una apariencia más ‘moderna’ y ‘occidentalizada’.

⁷³ Allan Sekula, “The Body and the Archive”, *October*, Vol. 39, Massachusetts, The MIT Press, 1986.

⁷⁴ Allan Sekula, *Ibidem*, p. 6.



(Imagen 9) Reiji Esaki, *Geisha*, ca. 1875 en Terry Bennett, *Photography in Japan*.



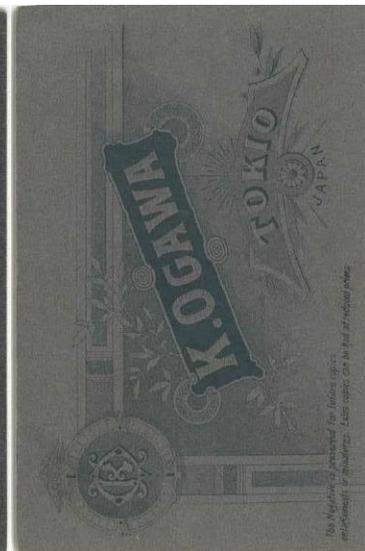
(Imagen 10) Raisuke Narui Studio, *Retrato de Publicada una maiko (aprendiz de Geisha)*, ca. 1885. Publicada en Terry Bennett, *Photography in Japan*



(Imagen 11) Riyō Maruki, *Retrato del zoólogo Ogawa Minori, carte de visite* ca. 1896. Colección Instituto de Ornitología de Yamashina.



(Imagen 12) Kazumasa Ogawa, *carte de visite* por las dos caras ca. 1890. Colección Torin Boyd y Naomi Izakura



Al mismo tiempo, establece y delimita el terreno del otro a partir de una estructura de poder represivo que opera sobre el cuerpo dentro de la imagen. De esta forma, se creó un espacio de representación donde los signos de estatus y modernidad se hicieron visibles,

mientras que la función principal de dichos signos recaía en la auto-disciplina del cuerpo y del sujeto moderno japonés dentro de una nueva estructura social jerarquizada, fuera y dentro de Japón.



(Imagen 13) Anónima, *El poeta y consejero de la corte Takasaki Masakaze*, ca. 1905. Imagen publicada en *Kinsei meishi shashin (Fotografías de celebridades modernas)*, Osaka, Kinsei Meishi Shashin Hanpukai, 1939, Colección Biblioteca Nacional de la Dieta



(Imagen 14) Maruki Riyō, *General Kuroki Tamemoto*, ca. 1907. Imagen publicada en *Kinsei meishi shashin (Fotografías de celebridades modernas)*, Osaka, Kinsei Meishi Shashin Hanpukai, 1939, Colección Biblioteca Nacional de la Dieta

El retrato “honorífico” de Meiji, visto a partir de esta definición, puede considerarse como un instrumento social meliorativo y al mismo tiempo represivo.⁷⁵ Dentro de este nuevo modo de ver, el cuerpo adquirió una nueva visualización en la esfera social y cultural, ya sea bajo el aura de la modernidad y el progreso, o como parte de la puesta en escena del “Japón tradicional,” producido como una nueva mercancía de exportación.

⁷⁵ Allan Sekula, *Ibidem*, p. 8.

1.5 El retrato comercial de *Yokohama shashin*

Al analizar la producción de imágenes escenificadas del Japón “tradicional”, es importante ubicarlas en un periodo de modernización en el que se buscaba abolir dicha “tradicición” al mismo tiempo que se re-inventaba.⁷⁶ A partir de esta paradoja, tanto las instituciones como los individuos construyeron representaciones de Japón que no siempre respondían al nuevo proyecto homogeneizador, centrado en los ideales de “progreso y civilización”. Los usos de la fotografía o *shashin*, como se le denominó en Meiji, revelan una preocupación por alcanzar la modernidad por un lado y mantener la tradición por el otro, o de alguna forma mantener las dos, como observa Allen Hockley:

Sweeping social changes impel many samurai into commercial photography studios to have themselves memorialized in traditional costume. Others used photography for precisely the opposite motive: desiring to present an appropriate modern image, they have themselves photographed in Western dress. Kabuki actors distribute photographs of themselves to their fans. Proprietors of many Yoshiwara brothels modernized the practice of displaying courtesans fronting their establishments by displaying their photograph instead⁷⁷

La constante llegada de viajeros y turistas europeos y americanos al archipiélago en busca de un Japón exótico, romántico y pintoresco provocó la proliferación de imágenes artificiales que reproducían estilos, prácticas y tipos tradicionales o feudales. A este tipo de imágenes se les conoció como *Yokohama shashin* (fotografía de Yokohama)⁷⁸, fabricadas en los estudios fotográficos comerciales con la ayuda de telones de fondo, vestuario y toda

⁷⁶ Me refiero a la invención de la tradición como un concepto construido desde la modernidad, creando su opuesto como parte de una lista de dicotomías producidas desde Occidente. De esta forma se inventa una historia y se imagina un pasado a finales del siglo XIX, como parte de los discursos ideológicos de los emergentes Estados-Nación, incluyendo el proyecto en Japón en Meiji. Stephen Vlastos, *Mirror of modernity: invented traditions of modern Japan*. University of California Press, 1997, p. 3.

⁷⁷Helen P. Conant (ed.), *Challenging past and present: the metamorphosis of nineteenth-century in Japanese art*, Hawaii University Press, 2006, p. 115.

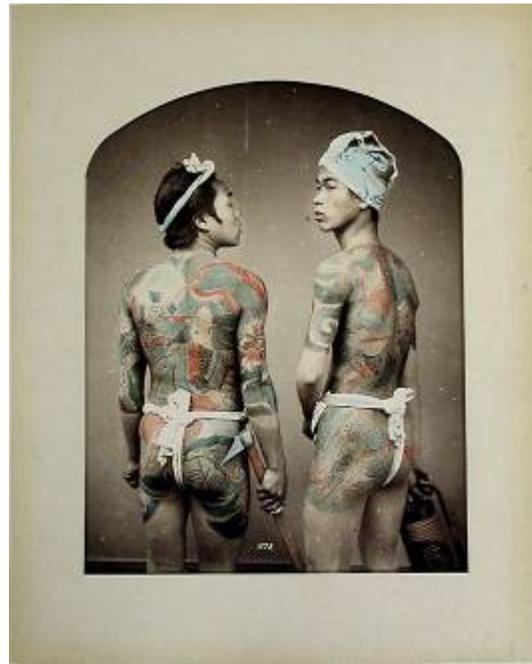
⁷⁸Margarita Winkel, *Souvenirs from Japan. Japanese Photography at the turn of the century*, London, Bamboo Published, 1991, p. 20.

la parafernalia necesaria para recrear escenas cotidianas y retratos de todos los tipos sociales, desde sacerdotes shinto, monjes budistas, comerciantes, actores de kabuki y cortesanas, hasta *burakumin* (literalmente “gente del pueblo,” miembros de la comunidad de parias) y ainus. Estas imágenes, producidas como postales individuales o en forma de álbumes, no sólo eran consumidas por extranjeros sino por los mismos japoneses, quienes participaban en la producción de la imagen fabricada de Japón.

Entre la producción de retratos de *Yokohama shashin* se pueden identificar varias tipologías, mismas que permanecieron durante todo el periodo Meiji casi sin ninguna alteración. Los retratos de Felice Beato, Raimond von Stillfried, y Kimbei Kusakabe son sin duda los más representativos. La función de los telones de fondo en la recreación de ambientes exteriores era crear una ilusión de realismo, al elaborar pinturas de paisajes virtuales que reproducían paisajes reales característicos de Japón, con elementos representativos como el monte Fuji o los árboles de cerezo. Como ya he mencionado anteriormente, entre estos fotógrafos existe una gran similitud en la producción de retratos de estudio debido a que utilizaron las mismas placas o negativos, o porque ciertas escenas resultaban muy atractivas para los viajeros y deseaban mantener satisfecha a su clientela.

En el retrato de Kimbei Kusakabe titulado *Hikyaku* (literalmente “pies voladores”), un hombre con el cuerpo descubierto viste sólo un *fundoshi* (calzoncillo para hombre), los hombros y los muslos cubiertos de tatuajes, posa como si estuviera corriendo, cargando en la mano derecha una vara larga la cual sostiene en la punta una carta. Esta fotografía representa el sistema de comunicación por medio de mensajeros llamados *hikyaku* que existía en el periodo Edo.

En otro retrato producido por Raimond von Stillfried también presenta a dos hombres cubiertos de tatuajes, pero en esta fotografía los modelos posan estáticos de pie y de espaldas para dirigir la mirada a los tatuajes sobre el cuerpo (Imagen 15 y 16).



(Imagen 15) Kimbei Kusakabe, *Hikyaku*, ca. 1885. Colección Biblioteca de la Universidad de Nagasaki.
(Imagen 16) Raymund von Stillfried, *Dos hombres tatuados*, ca. 1880. Colección Instituto Smithsonian.

En el caso del *Hikyaku* (mensajero) de Kimbei, la acción contenida es un elemento importante que implicaba que la pose del actor indicara el movimiento, aunque en otras ocasiones también se utilizaban otros efectos para generar la ilusión de movimiento. El movimiento del cuerpo como un elemento distintivo en la obra de Kusakabe, se complementará con los accesorios que conforman la escena, como arena, hierba o arbustos en el suelo para simular el camino, dando la impresión de realismo. Este nivel de “realismo” artificial se puede distinguir mejor en la escena *Peregrinaje* de Felice Beato y

la del *Peregrino rumbo al Monte Fuji*, atribuido también a Kusakabe, ambas producidas probablemente entre 1875 y 1885 (imágenes 17 y 18).



(Imagen 17) Felice Beato, *Peregrinaje*, impresión albúmina iluminada con acuarela, 260 x 205 cm ca. 1875-85. Colección Instituto Smithsonian.

(Imagen 18) Kimbei Kusakabe, *Peregrino rumbo al Monte Fujia*, impresión albúmina iluminada con acuarela, 252 x 199 cm, ca. 1875-85. Colección Instituto Smithsonian.

Ambos ejemplos presentan dos retratos muy similares en los que los actores que posan en cada uno de ellos, están colocados justamente en la misma posición de pie y apoyados en un bastón largo de bambú. Al comparar las dos imágenes pareciera que están realizadas a manera de espejo. En el retrato el primer retrato el modelo tiene la pierna derecha como si fuera a dar el paso hacia delante, mientras que en el segundo es la pierna opuesta, la izquierda. La vestimenta y la expresión de los rostros son casi idénticas en ambos casos. Es probable que Kusakabe se basara en la fotografía de Beato para realizar la suya. En ambos ejemplos el paisaje virtual del Monte Fuji, en combinación con el *atrezzo* compuesto por elementos naturales como rocas, tierra, pasto y árboles, producen en el

espectador el efecto de tridimensionalidad. Esta continuidad entre la imagen pintada en el telón de fondo y el escenario en el estudio se enfatiza en la producción de *Yokohama shashin*, aunque al revisar la producción de retratos de estudio producidos en este periodo en otras partes del mundo por fotógrafos occidentales, como en Indonesia o India también encontramos estos elementos. Los retratos *mujer de las montañas de Java* y *Actor Shakuntala* (imágenes 19 y 20), presentan a los modelos en “escenarios exóticos” muy elaborados en donde se recrean los espacios naturales característicos de cada región. Pero al revisar y comparar la obra de Kusakabe y de otros fotógrafos contemporáneos en Japón, es evidente el uso de recursos técnicos y de poses específicas para generar efectos de movimientos por medio de la performatividad y gesticulación de los modelos.



(Imagen 19) Woodbury and Page, *Mujer de las montañas de Java*, ca. 1875, Colección Luminous Lint.
(Imagen 20) A.W.A. Platé & Co, *Actor Shakuntala*, Albúmina, ca. 1900, Staatliche Museen zu Berlin, Museo Etnológico de Berlin.

El movimiento va a ser un elemento característico de la obra de Kusakabe. Tanto la expresividad del cuerpo del modelo como la aplicación del color en la fotografía serán

elementos fundamentales para alcanzar el nivel de “realismo” que caracteriza la producción de *Yokohama shashin*. Stillfried, Beato y Kusakabe llevaron este nivel de “realismo” hasta sus máximas consecuencias (Imágenes 21-24).



(Imagen 21) Raimond von Stillfried, *Mujer con Sombrilla*, impresión albúmina iluminada con acuarela, ca 1880. Colección Instituto Smithsonian



(Imagen 22) Kusakabe Kimbei, *Mujer con paraguas en la lluvia*, impresión albúmina iluminada con acuarela, 23 x 17 cm, ca. 1868. Colección Howard Greenberg.



(Imagen 23) Kimbei Kusakabe, *Joven con atuendo de invierno*, impresión albúmina iluminada con acuarela, 205x264 cm, ca. 1885. Colección Universidad de Nagasaki.



(Imagen 24) Felice Beato, *Belleza en la nieve*, impresión albúmina iluminada con acuarela, 260 x 201 cm, ca. 1968, Colección Museo J. Paul Getty.

Utilizaban hilos imperceptibles a la vista colgados del techo para sostener las telas de los kimonos de las modelos para representar el aire, producían marcas en el negativo para generar el efecto de lluvia o recurrían a materiales similares a la nieve para poder escenificar paisajes invernales dentro de los estudios. Las modelos portaban el atuendo adecuado a la estación del año que se representaba, como en el caso de los dos retratos representando mujeres bajo la nieve.

Un tema recurrente en las imágenes de *Yokohama Shashin* era la mujer dentro del espacio doméstico, donde se distinguía claramente aquellas mujeres que servían para entretener a los hombres o geishas, y las mujeres que representaban a la buena madre o esposa. En estas representaciones la producción del sujeto femenino se recubría con un velo de exotización, resaltando el carácter sexual del sujeto retratado al presentar a la mujer japonesa con los senos expuestos como parte de las escenas “tradicionales” dentro de estos álbumes para viajeros y turistas. Estas escenas constituyen las tipologías de “el baño,” “la siesta de verano,” y “maquillaje”, entre otras (imágenes 25 y 26).

Las series de imágenes de medios desnudos femeninos que se incluían en cada uno de los álbumes que se producían bajo el título de *vistas y costumbres del Japón* durante la segunda mitad del siglo XIX, reforzaron el estereotipo de Japón como “paraíso erótico” a partir de los retratos de geishas realizados por Felice Beato y Stillfried. Este tipo de escenas en las que el cuerpo femenino se convierte en el espectáculo de exotización y erotización de la “tradición” van a circular constantemente de manera notable junto con retratos de samuráis, luchadores de sumo, de vendedores ambulantes, y monjes budistas,

entre otros, reforzando los estereotipos e imágenes románticas de Japón como un país detenido en el tiempo.



(Imagen 25) Anónimo, impresión albúmina iluminada con acuarela, s/f, 279x209 cm. Colección Biblioteca de la Universidad de Nagasaki.

(Imagen 26) Raimond von Stillfried, *Tres mujeres bañándose*, impresión albúmina iluminada con acuarela, 18.8 x 24.2 cm., ca 1880. Colección Instituto Smithsonian

En estos imaginarios, la mujer va a ser un elemento simbólico fundamental y su cuerpo va a transmitir su disponibilidad a través de la mirada, representada en espacios íntimos realizando actividades cotidianas mientras es consumida como mercancía-souvenir.⁷⁹ A diferencia de la fotografía, la instrumentalización del cuerpo femenino como elemento simbólico tendrá otras funciones en el campo de la pintura a la occidental *Yōga* durante este periodo, aunque esta nueva escuela también buscaba expresar un cierto nivel de realismo e intimidad, lo que generó la censura de muchas obras pictóricas, como mencionaré en el segundo capítulo.

⁷⁹ Es importante mencionar que como elemento simbólico el cuerpo femenino y la imagen de la mujer no es un elemento nuevo dentro de la economía visual de Japón. En la producción de *ukiyo-e* del periodo Tokugawa la mujer era uno de los elementos más importantes, entre prostitutas y geishas de Yoshiwara, temas centrales en la producción visual y literaria de Edo. La imagen de la mujer como mercancía en Meiji nos remite más bien a la continuidad de elementos existentes en el repertorio visual de Japón en el periodo Edo. La fotografía viene a desplazar de manera paulatina el consumo y la producción de la estampa *ukiyo-e* como medio visual representativo.

La eficacia preformativa y la dramatización de las escenas de *Yokohama shashin*, radicaba en la corporalidad y los gestos de los actores y geishas que representaban la escena. Los recursos técnicos y los efectos especiales (las luces, los telones de fondo, la nieve, los hilos, etc.), permitían representar aquello que es in-visible ante la vista. La invisibilidad técnica es lo que propiciaba el “aura mágica” que caracteriza el retrato en *Yokohama Shashin*, ya sea en el espectáculo teatral de la caracterización de los actores, o al momento de seleccionar y ordenar la serie de imágenes que se acomodaban en los álbumes para turistas, se lograba activar la fascinación e imaginación de la clientela. El éxito de la ilusión dependía en que la técnica fuera invisible. Lo que se experimentaba era un acto de magia, el poder de la racionalización técnica sobre las apariencias, la habilidad de transformar el mundo en una nueva realidad. Esta capacidad transformativa y subversiva convierte a *Yokohama Shashin* en una verdadera quimera, a los fotógrafos, en demiurgos de ilusiones y realidades, pero sobre todo, en representante de la tecnología del encantamiento.

Dentro de este complejo escenario, la constante tensión entre “modernidad” y “la invención de la tradición”, esta última considerada como “una cualidad invariante del pasado”,⁸⁰ deben abordarse principalmente a partir de su representación en la imagen fotográfica. Esto con el fin de abordarla no como una relación inocente y transparente, sino como un problema epistemológico que posibilite el análisis de los imaginarios, los juegos y artificios que subyacen en la imagen, y que dieron y siguen dando sentido a la producción de un pasado histórico de Japón. A lo largo de mi relato historiográfico sobre las diferentes caras de la fotografía en Meiji, he intentado presentar a grandes rangos la manera en que

⁸⁰ Referencia al texto de Eric J. Hobsbawm and Terence O. Ranger, eds, *The Invention of tradition*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, p. 2.

estas imágenes dialogan y al mismo tiempo cuestionan la relación problemática entre la modernidad y la tradición durante uno de los momentos de mayor transformación y cambio. Al situar mi análisis sobre la construcción del cuerpo en el retrato fotográfico comercial de Meiji en este escenario, la producción de *shashin*, como categoría dialéctica, no es ni fija ni estable, más bien “heterogénea” y “fragmentada.” Esto permite la yuxtaposición de la representación y la contra-representación del tiempo histórico de manera simultánea. De esta forma se crean dos espacios que evocan temporalidades disímiles y opuestas; en una, el sujeto dramatiza la permanencia del pasado “tradicional” fijo en la imagen, en la otra, participa de la era moderna y del progreso creando una nueva jerarquía visual a partir de la visualización del estatus social en escenarios occidentales. Ambas temporalidades permanecerán distantes y opuestas produciendo una constante discontinuidad entre la representación del cuerpo social y el cuerpo imaginario durante este complejo periodo en Japón.

El cuerpo social experimentará una serie de prohibiciones que buscaban convertir a las personas en sujetos disciplinados y “civilizados” por miedo de estructuras institucionales y discursos hegemónicos para construir una nueva apariencia de Japón como Estado moderno, tal y como se visualiza en el retrato “honorífico.” Sin embargo, dentro del espacio de la representación fotográfica, el cuerpo también se reproduce en un espacio aparte, con un tiempo y una realidad propia, como en el caso *Yokohama Shashin*. Como veremos en los siguientes capítulos, el cuerpo que se produce en este periodo en Japón se mantendrá en constante articulación con los discursos de modernidad, civilización, y progreso, mientras que en la representación se presentará un cuerpo más complejo,

construido entre la hibridación cultural, la distinción de género, la tradición, y los imaginarios modernos.

Capítulo 2 Cuerpo, imagen, y discurso en Meiji

2.1 La construcción del cuerpo moderno

Para analizar las repercusiones de la fotografía en la producción de un cuerpo moderno en Meiji, específicamente la construcción del desnudo como objeto erótico en la producción de *shashin* durante este periodo histórico, me referiré principalmente a la creación de un cuerpo imaginario construido artificialmente desde la representación. Como he mencionado en el primer capítulo, identifico que el cuerpo en la producción fotográfica comercial de Meiji se construyó principalmente a partir de dos discursos: uno que reflejaba la modernidad a través de la transformación de la apariencia, y otro que mostraba al cuerpo dentro de escenarios “tradicionales” como parte de las costumbres y la vida cotidiana. Pero para referirme a la esfera de la representación fotográfica considero necesario esbozar las coordenadas ideológicas y dispositivos que dieron sentido a la emergencia de nuevas formas de representación del cuerpo, convertido en un complejo soporte donde se encarnaba tanto la modernidad y la tradición, como la sexualidad a partir de la desnudez. Como aparato ideológico me refiero al conjunto de leyes e instituciones, así como a la producción visual que estas instancias legitimaron en la creación de nuevos discursos sobre

género, sexualidad, y estatus social en los que el cuerpo funcionó como el medio para visibilizar los ideales e imaginarios civilizatorios modernos.

El nuevo aparataje ideológico y el conjunto de instituciones producidas de manos de los burócratas y políticos del nuevo estado moderno japonés, pueden describirse como lo que Michael Foucault denominó *microfísica del poder*. El concepto de poder en el pensamiento foucaultiano tiene una relación directa en la construcción del cuerpo y el sujeto en sociedades occidentales industrializadas, al definir tanto al cuerpo como al sujeto por medio de relaciones de poder no exclusivas de aquellos que lo poseen. Según la definición de Foucault, el poder es una propiedad que no se aplica pura y simplemente como una obligación o una prohibición sobre aquellos que no lo tienen.⁸¹ El poder es una propiedad que invade a los individuos, pasa por ellos, los atraviesa, y se apoya sobre ellos dando forma a las relaciones que establecen entre ellos.⁸² El conocimiento que se genera a partir de estas relaciones cobra formas específicas de poder, por lo que Foucault identifica una asociación inseparable entre poder y saber. De tal forma “el sujeto que conoce, los objetos que conoce y las modalidades del conocimiento” no son más que efectos de las implicaciones de las relaciones de poder que se modifican como parte de las transformaciones históricas.⁸³

Las relaciones de poder que dieron forma a los cuerpos modernos en Meiji también pueden analizarse de acuerdo con esta definición, al articularse bajo una serie de engranajes complejos no unívocos sobre la producción de un saber “verídico” en torno al cuerpo y al

⁸¹ Michael Foucault, *Vigilar y Castigar. Nacimiento de la prisión*. México, Editorial Siglo veintiuno editores, México, 1998, pp. 33 y 34.

⁸² Michael Foucault, *Vigilar y Castigar*, Ibidem, p. 34.

⁸³ Michael Foucault, *Vigilar y Castigar*, Ibidem, p. 34.

sujeto; a la vez que permiten identificar determinadas continuidades en sus manifestaciones a partir de la regulación de prácticas existentes. Las formas que moldearon las relaciones de poder bajo los discursos médico-legales modernos en torno al cuerpo, la sexualidad, y el género respondieron principalmente a los intereses del estado japonés a través de las tecnologías del poder-saber. Como parte de estas tecnologías políticas del cuerpo moderno en Meiji, la construcción, difusión, comercialización y consumo del nuevo saber sobre el cuerpo tuvo un papel determinante en la auto-disciplina e internalización del conocimiento, y su impacto en la nueva consciencia de género.

En este capítulo me enfocaré en la construcción de varios discursos sobre el cuerpo y el desnudo, considerado como signo de transgresión y tabú social tras adoptar la moral victoriana y civilizatoria moderna de Occidente. Previo al periodo Meiji existía la objetivación erótica del cuerpo femenino en la producción de grabados xilográficos conocidos como *ukiyo-e* (imágenes del mundo flotante) producidos en el contexto popular urbano desde el siglo XVII, principalmente en las estampas eróticas *shunga* (imágenes de primavera), las cuales sufrieron de censura y control por nociones morales e ideológicas muy diferentes a las que se implementaron en el periodo de modernización y occidentalización de Japón.⁸⁴ Sin embargo, a mediados del siglo XIX el cuerpo desnudo en

⁸⁴ Sobre las regulaciones, estrategias de subversión, y el papel de los agentes editoriales frente a las regulaciones y prohibiciones de la estampa erótica *shunga* durante el periodo Tokugawa Amaury García ha desarrollado una profunda investigación. Amaury García, *El control de la estampa erótica japonesa shunga*, México, El Colegio de México, 2011. En la producción de *shunga* existía representaciones de género fluidas en donde la sexualidad femenina adquiría diferentes roles y formas; Chizuko Ueno, “The Formation of Female Sexuality in Shunga”, en Sumie Jones (ed.), *Imagining / Reading Eros*, Bloomington, The East Asian Studies Center, Indiana University press, 1995. Aunque Chizuko Ueno sostiene que el la estampa erótica *shunga* era producida por y para los hombres, ella reconoce que algunos ejemplos requieren del reconocimiento de la perspectiva femenina. Identifica un orden diferente de la sexualidad femenina, una fluidez entre el cuerpo de la madre como medio de reproducción y el cuerpo sexualizado de la mujer, el cual ofrece una construcción del cuerpo femenino diferente en el *shunga*. Ella explica cómo la diversidad de temas

el espacio público y en las representaciones visuales debía de cubrirse y alejarse de la mirada siguiendo las nuevas leyes de prohibición por transgresión a la moral pública.⁸⁵ Cabe aclarar que las prácticas disciplinarias sobre el cuerpo no eran algo nuevo en Japón. Existían como mecanismos de control recurrentes durante el periodo regido por el shogunato Tokugawa (1603-1868), a través de una serie de reformas y edictos que buscaban corregir la laxitud moral, fortalecer la estratificación social, regular la acumulación y ostentación de la riqueza, y eliminar de la heterodoxia siguiendo los principios éticos de medida y decoro propios del pensamiento neo-confuciano.⁸⁶ La economía moral que dominó a finales del periodo Tokugawa se basaba en una estructura socio-económica que establecía obligaciones y roles sociales en la que se incluía a todos los miembros de la sociedad. Como Nam-lin Hur explica, esta ideología buscaba “corregir las mentes” por medio de la enseñanza moral.⁸⁷ A diferencia del periodo anterior, bajo las transformaciones ideológicas y políticas del periodo Meiji la disciplina del cuerpo y la mente se redefinió de manera estricta y con nuevos aparatos de control social, a partir del transplante de valores morales desde Occidente junto con la interiorización de la mirada occidental en la mentalidad de reformadores japoneses como Yukichi Fukuzawa (1834-1901) y Arinori Mori (1847-1889). La interiorización del cuerpo moderno occidentalizado en Meiji se activó dentro de un complejo sistema de leyes y normas sociales que buscaba disciplinar el

y de representaciones sexuales en *shunga* desdibuja la frontera tradicional entre la mujer como madre y como prostituta.

⁸⁵ Akira Nakano, *Hadaka wa itsu kara hazukashiku natta ka: Nihonjin no shūchishin* (¿Desde cuándo el desnudo se convirtió en vergüenza?: El sentimiento de vergüenza de los japoneses), Tokio, Shinchōsha, 2010.

⁸⁶ Las principales reformas de finales del periodo Tokugawa (1603-1868) fueron las reformas Kyōhō, Tempō, y Kansei (1787 – 1793), estas últimas realizadas por Sadanobu Matsudaira (1758-1829), consejero y regente del *shōgun* Tokugawa Ienari. Para Sadanobu, la presencia de varias doctrinas atentaba contra la moral pública de acuerdo a la doctrina neo-confuciana, Nam-lin Hur, *Prayer and play in the Tokugawa Japan, Asakusa Sensoji and Edo society*, Harvard University Asia Center, 2000, p. 173.

⁸⁷ Nam-lin Hur, *Ibidem*, p. 182.

cuerpo desde el interior de cada individuo. Esto con la finalidad de producir, por un lado, una nueva consciencia moral y una nueva subjetividad entre la población a partir de la adaptación del concepto de “civilización” implantado desde Occidente, y por el otro lado, domesticar los usos y costumbres locales o *fūzoku*. Sin embargo, en el pensamiento Meiji no se puede distinguir una clara frontera entre las bases ideológicas existentes y la creación de neologismos puramente “nuevos” y “extranjeros”.

Tras adoptar el modelo occidental del Estado-Nación durante la Restauración Meiji, el nuevo gobierno de Japón importó prácticas y conceptos de Occidente que según las élites culturales, los políticos y reformadores japoneses servían para alcanzar la modernidad, al mismo tiempo que se re-instauraba una ética y una moral hegemónica basadas en valores existentes neo-confucianos.⁸⁸

En la primera parte de este capítulo me concentraré de manera general en las regulaciones corporales, tales como la exhibición del cuerpo en los baños mixtos y el desnudo parcial en el espacio público. Intentaré analizar las repercusiones que estas regulaciones oficiales tuvieron en la manera de concebir la desnudez como un signo anómalo propiamente asociado a lo “incivilizado” y a la sexualidad femenina considerada tanto excesiva y desviada, como necesaria en la implementación de un sistema de reproducción sexual sobre las bases de la medicina moderna. En la segunda parte presentaré

⁸⁸ Los educadores de la época promovían entre los alumnos un discurso de la ética nacional basada en la nueva imagen del emperador Meiji. Shigeki Nishimura (1828-1902), cofundador con Fukuzawa del grupo de la Ilustración de Meiji, (*Meirokekusha*), fue sin duda uno de los primeros intelectuales que abogaron por resucitar la ética confuciana de lealtad y filial piedad como la base de una moral nacional. Buscaba la reducción del exceso de individualismo que suponían los movimientos populares por la democracia, considerado como un acto egoísta que atentaba contra el orden social y el poder de las élites; Tetsuya Hirano, “Reconfiguring The Body in Modernizing Japan,” (texto proporcionado por el autor). Este capítulo forma parte del manuscrito titulado *Politics of Dialogic Imagination: Power and Popular Culture in Early Modern Japan*, (en prensa) University of Chicago Press, p. 7.

dos ejemplos que difieren entre sí y que marcaron la forma de representar el cuerpo desde los discursos médicos en dos periodos distintos; uno pertenece a la cultura popular de Edo, el otro es un texto médico ilustrado muy popular durante el periodo Meiji. Contrastar ambos ejemplos me permitirá visualizar el impacto que el conocimiento científico moderno tuvo en la re-configuración de la sexualidad y de la distinción de género en Meiji, basada en una economía visual⁸⁹ moderna centrada principalmente en las funciones fisiológicas de los órganos reproductivos masculino/femenino. A partir de la articulación de estos discursos, ideológicos y visuales, se produjo un re-ordenamiento del campo visual donde se insertó un nuevo cuerpo imaginario en Japón; un cuerpo ideal moderno que replicaba la apariencia y la moral victoriana, al mismo tiempo que se distinguía como diferente al modelo occidental a partir de sus propios referentes culturales y epistémicos.

El rol que tuvo la imagen en la conformación de una nueva consciencia sobre el cuerpo moderno no se debe limitar sólo al plano ideológico, ya que los discursos médico-legales modernos legitimaron su veracidad y sus alcances mediáticos por medio de la visualización de estos discursos, dando lugar a una estética anatómica-sexual muy particular. Para comprender los mecanismos que articularon la imagen como medio de representación visual del cuerpo moderno, el cuerpo como imagen, y su instrumentalización en la “invención” del desnudo en Meiji, dentro de un proyecto político

⁸⁹ Tomo prestado el concepto de “economía visual” definido por la antropóloga Deborah Pool a partir de su estudio de archivos fotográficos en los Andes. Para Pool, el concepto de “economía visual” es más útil para pensar acerca de imágenes visuales como parte de la organización entre personas, ideas y objetos. Al incluir la palabra “economía” la autora sugiere que el campo de la visión está organizado de manera sistematizada. También indica que esta “organización tiene mucho que ver con las relaciones sociales, la inequidad, y el poder.” La “economía visual” sugiere que esta organización tiene alguna relación con la estructura política y le estructura de clases sociales, así como con la producción y el intercambio de bienes materiales o mercancías que dan forma a la vida moderna; Deborah Poole, *Vision, Race, and Modernity: A Visual Economy of the Andean Image World*, Princeton, Princeton University Press, 1997, p. 8.

y cultural nacional, considero pertinente contextualizar la relación que se estableció entre la imagen, la mirada, y los discursos hegemónicos en torno al cuerpo y la identidad de género durante este complejo periodo histórico en Japón.

2.2 Nueva apariencia, cambio ideológico y transformaciones de los significados del cuerpo

Como parte de las reformas que conformaron el aparataje ideológico de Meiji, la visualización del cuerpo del emperador jugó un papel vital en la relación que se estableció entre los ciudadanos y el monarca, como indica Takashi Fujitani, la nueva visibilidad del emperador durante el siglo XIX no sólo lo convirtió en símbolo visual que representó la totalidad de la nación, sino que permitió por primera vez establecer una relación visual entre la gente común y el emperador.⁹⁰ Hasta antes de la Restauración el cuerpo del emperador había permanecido invisible a los ojos de la población manteniéndolo en un plano sagrado como objeto de adoración para legitimar el origen divino de la casa imperial, sin embargo, con la producción y difusión de los primeros retratos pictóricos y fotográficos imperiales se produjo un segundo cuerpo: el cuerpo visible del emperador. La transformación del cuerpo visible del nuevo patriarca de la nación respondió a los intereses políticos del nuevo estado al sustituir las viejas costumbres del pasado por los nuevos ideales liberales modernos, aunque en el discurso que respaldó el Juramento de los Cinco Artículos del emperador el 6 de abril de 1868 se favorecía sólo a aquellas costumbres que respondían a los nuevos intereses del estado:

⁹⁰ Takashi Fujitani, *Splendid Monarchy: Power and Pageantry in Modern Japan*, Berkeley, University of California Press, 1996, p. 24.

All classes, high and low, shall unite in vigorously carrying out the administration of affairs of state...The common, no less than the civil and military officials, shall each be allowed to pursue his own calling so that there may be no discontent...Evil customs of the past shall be broken off and everything based on the just laws of Nature. Knowledge shall be sought throughout the world so as to strengthen the foundations of Imperial Rule.⁹¹

Las transformaciones que se manifestaron en la política del estado moderno de Meiji también se visualizaron por medio de los retratos fotográficos imperiales al mostrar la transición de la nueva nación simbólicamente encarnada en el cuerpo del nuevo monarca. Fujitani observa un cambio dramático de la apariencia del *tennō*, visible a través de los primeros dos retratos realizados en 1872 y 1873 por el fotógrafo Kuichi Uchida. En el primero, el joven Mutsuhito representaba la vieja imagen pasiva, poco marcial y hasta un tanto femenina, en el que se mostraba ataviado en el atuendo tradicional *sokutai* al estilo formal de la corte de Kioto, con el rostro blanqueado con polvo y sin vello facial, como tradicionalmente se representaba la imagen de los monarcas en Japón. El segundo retrato producido en 1873 presenta una nueva imagen del gobernante mucho más “masculinizada, activa y militarista.” El nuevo cuerpo del emperador que presenta el segundo retrato lo muestra vestido con uniforme militar occidental, medallas, y barba imitando el modelo de los monarcas masculinos de los regímenes europeos como símbolo de rivalidad internacional, creando una imagen “viril y madura” a pesar de la subordinación de Japón ante las potencias occidentales.⁹² A partir de la transición que experimentó el cuerpo del

⁹¹ El Juramento de los Cinco Artículos (*Gokajō no Goseimon*) no fue redactado por el emperador Meiji, sino por dos académicos samuráis, Kimimasa Yuri (1829-1901) y Takachika Fukuoka (1835-1919). El lenguaje que se utilizó para la redacción de este documento oficial no corresponde a la tradición política previa de Japón, más bien habla de un lenguaje político sin precedentes. Donald Keene, *Emperor of Japan: Meiji and His Word, 1852-1912*, New York, Columbia University Press, 2002, p. 193.

⁹² Puede que, como señala Fujitani, el emperador haya permanecido simplemente como símbolo de la continuación de la nación al aparecer con el atuendo tradicional en el primer retrato de Kuichi Uchida de 1872. Incluso podría verse como figura de género ambiguo y hasta un poco femenino si lo analizamos a partir de las normas modernas, al posar con su túnica de la corte de Kioto y el rostro blanqueado y sin vello facial tal y como se acostumbraba. Como era una época en donde la política mundial se estaba convirtiendo en un

nuevo monarca junto con las nuevas imágenes del emperador Meiji, se instauró todo un sistema ritual que vinculó el aspecto sagrado del monarca con el nuevo carácter secular del estado moderno.

El nuevo sistema ritual que giró en torno a los retratos del emperador sirvió para reforzar el concepto de *kokutai*, que literalmente significa “cuerpo nacional” o “esencia nacional,” el cual definió el espacio de la nación como una entidad política y un organismo social. Este concepto se articuló dentro del sistema del emperador *tennōsei*. Este sistema junto con el constructo de *kokutai*, definieron al emperador o *tennō* como el gran patriarca de la nación. Fujitani indica que durante este periodo el “cuerpo” físico del monarca, o lo que han llamado “el cuerpo natural” del emperador, se tornó masculinizado y que dicha transformación fue central en la conformación de la narrativa dominante nacional.⁹³ La invención de “cuerpo nacional” dio lugar a la sobre-posición de teorías científicas eugenésicas y una consciencia cultural y racial de Japón, al promover la “reforma del cuerpo y el alma” (*shinshin no kairyō*)⁹⁴ de los japoneses o el mejoramiento de la sociedad (*shakai kairyō*)⁹⁵ como uno de los principales objetivos de la burocracia Meiji. Estas ideas fueron difundidas en las obras como *El estímulo de la educación (Gakumon no susume)* de 1873 y *El mejoramiento de la raza (Jinrui no kairyō)* de 1896 ambas escritas por Yukichi Fukuzawa.⁹⁶ El pensamiento de Fukuzawa motivó el trabajo de Arinori Mori, uno de los

escenario claramente masculinizado, la inmersión del emperador en dicho escenario internacional sólo podría creerse en la medida en que él se imaginaba como un hombre, Takashi Fujitani, Op. Cit., p. 174.

⁹³ Takashi Fujitani, Ibidem, p. 172.

⁹⁴ Sabine Frühstück, “Managing the Truth of Sex in Imperial Japan,” en *The Journal of Asian Studies*, vol. 59, núm. 2, Mayo de 2000, p. 334

⁹⁵ Sabine Frühstück, “Managing the Truth,” Ibidem, p. 336

⁹⁶ Sabine Frühstück, *Colonizing Sex: Sexology and Social Control in Modern Japan*, University of California Press, 2003; Susan Burns, “Bodies and Borders: Syphilis, Prostitution, and the Nation, 1860-1890.” *U.S.-Japan Women's Journal*, no. 16, 1998, p. 18.

primeros educadores y promotor del cuidado y fortalecimiento del cuerpo de las mujeres, particularmente la salud de las madres. Mori marcó el camino de varios reformadores a finales de Meiji, como Hisomu Nagai quien publicó un artículo en 1907 sobre la belleza del cuerpo bajo una perspectiva racial.⁹⁷ Conforme se consolidaba el proyecto de conformación del estado moderno japonés entre 1870 y 1880, la idea en torno a la diferencia racial alimentó los principios ideológicos de Yoshio Takahashi, protegido de Fukuzawa, expresados en su tratado *Teoría del mejoramiento de la raza japonesa (Nihon jinshu kairyōron)* de 1884, donde promovía la unión matrimonial inter-racial entre “blancos” y “amarillos” (*hakkō* o *shiroi zakkonron*), junto con transfusiones de sangre para alargar las proporciones del cuerpo.⁹⁸ La teoría de “civilización” asociada con la re-invencción moderna del concepto de “naturaleza” resultaron conceptos claves en la producción del cuerpo como discurso en Meiji.

Por otra parte, la creación del nuevo “sujeto de la nación” definido como “ciudadano” en el discurso nacional también repercutió en las transformaciones semánticas que el lenguaje experimentó para referirse al cuerpo. Según Dōshin Satō, la palabra *karada* se usaba para decir “cuerpo” en japonés tradicionalmente con el kanji “mi” el cual vino a ser sustituido por “tai/tei”, que al estar en combinación con otros ideogramas se pronuncia *tai* para denotar generalmente una “condición” de algún tipo, como en el caso de *teisai*

⁹⁷ Este artículo tuvo mayor difusión al incluirse en su libro *Sobre La Humanidad (Jinseiron)* publicado en 1916, en el que promovía las ideas compartidas entre varios pensadores de principios del siglo XX sobre “la lucha de la existencia entre las razas (*minzoku to minzoku to no seizon kyōsō*). Nagai fue un portavoz muy importante en el desarrollo de la teoría de “higiene racial” en Japón en los años 1920’s Sabine Frühstück, “Colonizing Sex...,” *Ibidem*, p. 19.

⁹⁸ Sabine Frühstück, “Colonizing Sex...,” *Ibidem*, p. 21.

(apariencia)⁹⁹, sólo que en este caso *tei* es una variante de *tai*. Satō al analizar los cambios semánticos de la palabra “cuerpo” en japonés identifica la transición del significado de *karada* al ir denotando gradualmente el cuerpo actual que existe. Este cambio, siguiendo la explicación de Satō, parece sugerir un grado de consciencia de la existencia de la “persona” como un individuo autónomo inextricablemente relacionado con la vista del cuerpo humano, definido como una entidad sustancial e independiente. Así, la “forma desnuda” *rakei* se convirtió en “el cuerpo desnudo” *ratai*, y la “forma humana” *ningyō* se volvió el “cuerpo humano” *jintai*. En el plano de la representación pictórica, lo que se capturaba del cuerpo en una pintura cambió de *katachi* entendido como “condición,” a *karada*, ahora definido más como el cuerpo que “existe.” Para 1905, el significado de la palabra *jintai* o cuerpo humano se refería también a la capacidad de ejercitar la facultad mental, como lo definió el *Futsū jutsugo jii* (Vocabulario de términos comúnmente conocidos) publicado ese año, mientras que *nikutai* se usaba para el cuerpo puramente como sustancia física. Otro aspecto que Satō desarrolla al relacionar los cambios semánticos con las concepciones ideológicas sobre el cuerpo humano como ente individual en Meiji, es la transición del uso de *hito* a *ningen*. En la historia de Japón, *ningen* no existía para referirse a individuos concretos, más bien los humanos existían como *hito* traducido como persona. *Ningen* denotaba un sentido más social, ya que tampoco existía una palabra que tradujera “sociedad” claramente.¹⁰⁰ De esta forma, durante este proceso de traducción y modificación

⁹⁹ Dōshin Satō, *Modern Japanese Art and The Meiji State: The Politics of Beauty*, The Getty Research Institute, Los Ángeles, 2011, p. 273.

¹⁰⁰ La palabra *shakai* como traducción de sociedad en japonés no fue inmediata. En 1868 Yukichi Fukuzawa utilizó *ningen kōsai* para traducir sociedad en su *Seiyō jijō gaihen* (La condición en Occidente: suplemento), en el que tenía denotación más cercana a las “relaciones humanas.” Indra Levy, *Translation in Modern Japan*, N. Y., Routledge, 2011.

de términos y significados, un nuevo cuerpo fue delimitando tanto en el espacio público como el privado, el individual y el colectivo.

Tomo como ejemplo los cambios visibles del cuerpo del emperador, los principios eugenésicos sobre el mejoramiento del cuerpo, y las transformaciones semánticas en torno al “cuerpo” como punto de partida para abordar la creación de nuevas políticas que tomaron al cuerpo biológico o “natural” de la población como soporte de los discursos sobre orden social y “civilización” en Meiji. Mientras la ideología hegemónica proclamaba el progreso junto con la civilización y la ilustración bajo el eslogan *bunmei kaika*, las nuevas leyes y edictos emitidos en este tiempo produjeron el cuerpo y la sexualidad como discurso,¹⁰¹ principalmente a partir de su domesticación con el fin de promover una corporalidad y sexualidad “civilizada”. Pero a pesar de la implementación de estos nuevos aparatos y discursos hegemónicos de control social y corporal, había cierta resistencia por parte de la población lo cual problematiza la relación entre los discursos hegemónicos y las prácticas sociales en la esfera de la vida cotidiana, así como la efectividad de dicho aparataje ideológico.

2.3 Discursos y políticas sobre el cuerpo: leyes y prohibiciones “civilizatorias”

Cuando en 1871 el emperador ordenó reformar los códigos de vestimenta en la corte, originalmente tomados de los modelos de vestimenta de la dinastía Tang de China, el cambio visible de la vestimenta y la corporalidad del emperador y de los oficiales y

¹⁰¹ Michael Foucault, *Vigilar y Castigar. Nacimiento de la prisión*. México, Siglo XXI, 1998; Michel Foucault, *La historia de la sexualidad I. La voluntad de saber*. México, Siglo XXI, 1982.

burócratas del estado respondió en gran medida a la imagen que Japón deseaba mostrar al exterior, ya que ante los ojos de la modernidad occidental la apariencia tradicional imperial de Japón “daba la impresión de debilidad” (*nanjaku no fu o nasu*).¹⁰² Las leyes que dictaron los administradores del gobierno de Meiji buscaban instaurar lo que algunos autores han denominado “civilidad moral” o “moralidad civilizada.”¹⁰³ En 1880, la conformación de un sistema de educación moderna resultó una herramienta eficaz para la diseminación de una visión moral basada en la autoridad del Estado, combinando una ética de civilización y una ética del espíritu promovida a finales de Meiji. Esta ética, asociada con una moral moderna en Japón, se consolidó bajo la idea de una “moral universal común para toda la humanidad”. Según explica Richard M. Reitan, la nueva “ética de la civilización” condenaba aquellos actos considerados “barbáricos” asociado con las “masas tontas” (*gumin*), ya que frente a los estándares de civilización de Occidente, Japón se ubicaba en una posición media o “medio ilustrada” (*hankai*).¹⁰⁴

Grupos de intelectuales y académicos como el que conformó la disciplina ética de *rinrigaku* justificaron la ejecución de una “legislación civilizatoria” (*kaika jorei*),¹⁰⁵ para llevar a cabo un entrenamiento moral o *shūshin* que literalmente significa “disciplinar el cuerpo” (*mi wo osameru*)¹⁰⁶ y legitimar un discurso sobre el bien de la sociedad. Estos ideólogos pensaban que el alcanzar un nivel más alto de civilización era un proyecto moral

¹⁰² Takashi Fujitani, *Ibidem*, p. 174.

¹⁰³ Gregory M. Plugfelder denomina la construcción de un nuevo paradigma en torno al concepto de “civilización” elaborado en el periodo Meiji como “moral civilizada” (*civilized morality*), Gregory M. Plugfelder, *Cartographies of Desire: Male-Male sexuality in Japanese Discourse 1600-1950*, Berkely, University of California Press, 1999, pp. 148-151; Richard M. Reitan en su estudio sobre el papel de la ética en la re-formulación de una sociedad moral durante el periodo Meiji se refiere a una “moral civil” (*moral civility*), Richard M. Reitan, *Making a Moral Society: Ethics and the State in Meiji Japan*, Honolulu, University of Hawaii Press, 2010, p. xiii.

¹⁰⁴ Gregory M. Plugfelder, *Cartographies of Desire...*, Op. Cit., p. 146.

¹⁰⁵ Richard M. Reitan, Op. Cit., p.xi

¹⁰⁶ Richard M. Reitan, *Ibidem*, p.xii

del cual debían participar. A partir de este momento las autoridades lanzaron varias campañas agresivas contra las costumbres que dañaban la imagen “civilizada” de Japón, tales como los baños mixtos, el desnudo en el espacio público, el tatuaje, y el orinar en público (*tachisho ben*).¹⁰⁷

En el edicto emitido en el verano de 1871, se prohibía el peinado que acostumbraban los amuráis denominado *chonmage*, bajo la nueva ley que ordenaba que los hombres japoneses cortaran desde este momento su cabello a la manera occidental (*danpatsu-rei*),¹⁰⁸ y en el caso específico de las mujeres se les tenía prohibido cortarse el pelo sin razón (*iware naku*), ya que sólo podían llevarlo de esta forma los hombres como un signo de occidentalización y progreso, mientras que las mujeres debían mantener la apariencia “tradicional” japonesa.¹⁰⁹ Sin embargo, no toda la “tradicición” debía de preservarse sino sólo aquellos aspectos seleccionados como “representativos” de lo que culturalmente sería “lo japonés” como parte de las construcciones ideológicas de Meiji. Algunos elementos estéticos de la apariencia “tradicional” de Japón se veían ahora como signos de atraso bajo los discursos civilizatorios, lo que implicó la reconfiguración de las normas que definían el concepto de belleza.

¹⁰⁷ Takashi Fujitani, *Ibidem*, p. 19.

¹⁰⁸ Este edicto tuvo un gran impacto entre la población masculina. Entre 1873 y 1875, prefecturas como Aikawa (hoy Niigata), Nagoya, Shiga y Aichi tenían más del 80 por ciento de la población masculina con el cabello corto, según reportaron medios de información como el periódico *Shimbun zasshi*. Lo contrario pasaba en la zona este, como en Mie y Muroran, donde la mayoría de personas llevaban el peinado tradicional, igual que en Tokio; David L. Howell, *Geographies of Identity in Nineteenth Century Japan*, University of California Press, 2005, p. 165 .

¹⁰⁹ El edicto, que prohibía a las mujeres cortarse el pelo sin permiso y vestir prendas masculinas, respondió a una serie de casos que aparecieron en artículos de periódicos como el *Shimbun zasshi* en marzo de 1872. Varias mujeres estudiantes cortaron sus cabellos y portaron vestimenta de hombre antes de la promulgación de esta ley, lo cual fue considerado una falta a la “tradicición”. Esto fue interpretado como un intento de las mujeres por “de-sexualizarse” (*iro o saru*) a ellas mismas. De esta forma, las mujeres debían mantener la tradición y las costumbres mientras que los hombres debían adaptar su apariencia siguiendo el modelo de masculinidad moderna occidental; David L. Howell, *Ibidem*, p 160; Gregory M. Plugfelder, *Cartographies of Desire...*, Op. Cit., p. 151.

Entre las diversas prácticas estéticas femeninas el oscurecimiento de la dentadura con laca y el rasurar las cejas re-marcándolas con pintura en la frente había sido una costumbre que había prevalecido como signo de estatus social entre las mujeres de clase alta cuando se casaban. Esta peculiar costumbre femenina ante la nueva mentalidad moderna se tornó en objeto de burla al considerarse poco civilizada, como en la sátira escrita por Fukuzawa en 1872 titulada *Fabula de la niña deforme (Katawa musume)*, en donde ridiculiza esta práctica estética al describirla como un hecho “monstruoso” que deformaba la apariencia de las mujeres.¹¹⁰ Por su parte, el médico militar y escritor Rintarō Mori (Ōgai Mori) encontró en el pensamiento racional de la ciencia occidental otra forma de aproximarse al cuerpo femenino al comentar sobre la relación entre higiene y la vestimenta, particularmente el uso del *obi*, el cual se coloca alrededor de torso a manera de *corset* sobre el kimono. Mori desarrolló un estudio sobre higiene y el adorno femenino en Japón publicado en su propia revista médica *Eisei shinshi (Nueva higiene)* en 1889 bajo el título *Joshi no eisei (Higiene femenina)* en el que sustituyó el vocablo “belleza” (*bi*) por “costumbre” (*zoku*) para abarcar una perspectiva social más amplia, “desplazándose de lo trascendente a lo inmanente,” para finalmente sustituir el término de “belleza” por el de “salud.”¹¹¹

Para comprender el ámbito de los discursos legales en torno a la disciplina corporal en Meiji es necesario mencionar los antecedentes que de alguna forma establecieron ciertas

¹¹⁰ Yukichi Fukuzawa, *Katawa musume, Fukuzawa Yukichi Zenshū*, v. 3, Tokio, Iwanami Shōten, 1959, p. 317-319, citado en Eiichi Kyiyoka (ed. y trad.), *Fukuzawa Yukichi on Japanese Women: Selected Works*, Tokio, Universidad de Tokio, 1988, p. 3.

¹¹¹ En este ensayo Mori enfatiza las diferencias entre hombres y mujeres al argumentar que las mujeres son más interiores y pasivas mientras que los hombres son más externos y activos. El ensayo de Mori adquiere un carácter multicultural al presentar las distintas formas en que las mujeres se adornan en Delhi, Damasco, Francia, y Japón; Thomas LaMarre, “Meiji Period: Mori Rintarō’s Experiments,” en Helen Hardcare, Adam L. Kern, *New Directions in the Study of Meiji Japan*, Leiden; Nueva York, Köln, Brill, 1997, p. 87-88

continuidades a partir del concepto de “civilidad” y “civilización” antes y durante este periodo histórico en Japón. Gregory M. Plugfelder, en su investigación erudita sobre los discursos médico-legales sobre la sexualidad homo-erótica, reconoce en el sistema penal del periodo Meiji una mayor eficacia en la ejecución de leyes y códigos penales al implantar un sistema legal centralizado y un sistema policiaco siguiendo el modelo occidental. Estos nuevos dispositivos de poder sobre el cuerpo los identifica como elementos fundamentales al hablar de una mayor eficacia jurídica al esquematizar las diferencias legislativas de los periodos Tokugawa y Meiji.

El discurso legal que los oficiales del Bakufu elaboraron sólo tenía un limitado alcance al referirse al ámbito de la sexualidad, ya que durante este periodo no se puede hablar de un sistema legal uniforme. Esto se debía a que las diferencias legislativas dependían de las consideraciones geográficas y jurisdiccionales, así como a las particularidades individuales dependiendo del estatus o clase social que tuvieran los sujetos involucrados. Plugfelder, al referirse al caso específico de las prácticas sexuales entre hombres conocido como *shudō* (*El camino del joven*) encuentra un tanto problemático el definir la diversidad de discursos legales que se produjeron en torno a las prohibiciones referentes a esta práctica sexual durante el periodo Tokugawa.¹¹² Esto lo ejemplifica con varios casos en los que la ley penal se ejecutaba dependiendo del contexto local. En el caso del *shudō*, el instrumento legal encargado de penalizar asuntos relacionados con esta

¹¹² El gobierno del periodo Edo se conformaba por un sistema político y legal centralizado localizado en la capital Edo (que luego cambió su nombre a Tokio en Meiji), y más de 250 dominios con gobiernos semi-autónomos. De esta forma, las leyes podían cambiar dependiendo de las instancias y autoridades locales, ya sea en el caso de los dominios, las ciudades castillo o en las comunidades rurales.

práctica sexual era el *ofuregaki* (*machibure*) o decretos municipales, el cual se diferenciaba de la *ritsu* o ley penal basada en el modelo legal chino.¹¹³

Las nuevas restricciones impuestas por el gobierno central Meiji con la ayuda de las fuerzas policíacas a nivel nacional se dirigían principalmente sobre los cuerpos de los ciudadanos, quienes durante el gobierno Tokugawa (1603-1867), habían permanecido divididos dentro de los cuatro estratos sociales, samuráis (*shi*) campesinos (*nō*), artesanos (*kō*), y comerciantes (*shō*), marcados por leyes suntuarias estrictas que los distinguían entre sí y determinaban el estatus social de cada grupo.¹¹⁴ La población, ahora convertida en *heimin*,¹¹⁵ ciudadanos ordinarios o “gente común,” debían modificar su apariencia y disciplinar el comportamiento corporal en el espacio público para evitar realizar actos indecorosos o bárbaros (*yaban*).¹¹⁶ Es importante señalar que antes de la Restauración no existía en Japón ningún equivalente para “ciudadano”, como lo explica Eiko Ikegami, la

¹¹³ La ley penal del *ofuregaki* no prescribía castigos específicos para cada crimen, estaba considerada para el consumo general de la población dentro de una localidad particular, y por último, era más hortatoria que punitiva; en Gregory M. Plugfelder, *Ibidem*, p. 109 y 143.

¹¹⁴ Durante el periodo Tokugawa (1603-1853) se estableció un sistema de clase basado en el modelo neo-confuciano en el que se dividió a la población en samuráis, campesinos, artesanos y comerciantes (*shi-nō-kō-shō*), siendo esta última categoría la más baja. Frecuentemente se refieren a la sociedad japonesa de este periodo como un todo dividido en “cuatro estados” (*shimin*); David L. Howell, *Ibidem*, p. 24.

¹¹⁵ El nuevo gobierno de Meiji, al dismantelar el sistema social basado en el modelo neo-confuciano de las cuatro clases sociales y al introducir los principios liberales sobre la idea universalista de igualdad humanista (*ningen byōdo*), toda la población fue clasificada como *heimin*, ciudadanos ordinarios. En 1871, con la Proclamación de Emancipación del emperador se incluyó dentro de esta categoría a la comunidad marginada denominados parias, como los *hinin* y *etas*, posteriormente denominados *burakumin* aunque esto no modificó mucho su estatus marginal al seguir viviendo aislados y sufriendo la discriminación social por los estigmas sociales en torno a su asociación con lo impuro; Katsuya Hirano, *Op., Cit.*, p. 4.

¹¹⁶ Algunos posibles antecedentes sobre la manera en que se asociaban ciertas prácticas consideradas bárbaras en Meiji, como el orinar en las calles, encuentran en el periodo Edo la asociación que los ideólogos neo-confucianos hacían con las prácticas concebidas como impropias e irrespetuosas de la gente del campo, a diferencia de las costumbres urbanas. En Meiji, la ubicación del barbarismo cambió de las villas campesinas al centro de las ciudades principalmente donde los trabajadores y las prostitutas autorizadas fueron marginalizados bajo la lógica económica de producción capitalista. Sin embargo, este concepto se le asignó a aquellas identidades que funcionaron como signo de “primitivismo” y retraso ante la nueva identidad moderna del Estado japonés, como la comunidad ainu, o los pobladores de las islas de Okinawa, o en el caso de las islas del sur de Kyūshū, donde se acostumbraba que las mujeres se tatuaran el rostro y las manos como marcas culturales. David L. Howell, *Ibidem*, p. 163.

primera Constitución moderna de Japón de 1889 define al emperador como el supremo poder soberano, al mismo tiempo que codifica los supuestos derechos civiles de los “sujetos imperiales.”¹¹⁷ La palabra “ciudadanía” no fue traducida claramente al japonés en este periodo, de hecho, existieron varios términos que mostraban cierta ambigüedad en el uso del concepto “ciudadano”. La categoría de individuos definida en la Constitución de Meiji enmarcaba a los sujetos más como súbditos sometidos al control de la autoridad que como “ciudadanos” con poder político.¹¹⁸

Al analizar todos estos antecedentes me pregunto: ¿Por qué resultó central el cuerpo dentro de los discursos de “progreso” y “civilización”? ¿Por qué se utiliza al cuerpo para visualizar la modernidad en el Japón de Meiji? ¿Cómo impactó la producción de una nueva apariencia del cuerpo en la construcción del género y la identidad sexual bajo los discursos modernos en Japón? Turner Terance, al analizar el carácter social del cuerpo desde el cuestionamiento antropológico encuentra que el codificar al cuerpo bajo diversos símbolos visuales, o mediante determinados objetos dentro de una sociedad se crea sentido a partir de las relaciones que la conforman y delimitan. Estas prácticas la encontramos en diversas

¹¹⁷ Estos derechos incluían la libertad de opinión y religión, derechos de propiedad y participación política por medio de un sistema parlamentario. Sin embargo, estos ideales no respondían realmente a las bases modernas liberales de democracia, sino más bien fortalecía el discurso del poder absoluto del emperador sobre sus súbditos. La soberanía sólo recaía en el emperador y sobre su legitimación como autoridad máxima; Eiko Ikegami, “Citizenship and National Identity in Early Meiji Japan, 1868-1889: A Comparative Assessment”, en Charles Tilly, *Citizenship, Identity and Social History*, International Review of Social History. Supplement: 3, Press Syndicate of the University of Cambridge 1996, p. 186.

¹¹⁸ Durante las primeras décadas de Meiji, *kokumin* se usaba frecuentemente para traducir “ciudadano” o “nación”, *jinmin* como “la gente”, y *shinmin* se usaba más para referirse a los “sujetos.” Posteriormente, el gobierno se esforzó por controlar el uso de *kokumin* al sustituirlo por el concepto *jinmin* el cual denotaba un sujeto dócil bajo el control del estado. Las discusiones en torno a los derechos y a la ciudadanía se llevaron a cabo en el nuevo espacio delimitado bajo la noción moderna de la esfera “pública.” Durante el periodo Tokugawa, el término “público” (*oyake*) sólo se refería a la esfera del poder político oficial, el cual se alejaba de la definición de “esfera pública” definida por Jurgen Habermas como un fenómeno histórico de la esfera social de la burguesía...la esfera pública representaba un sitio no oficial ni privado donde los hombres participaban de las discusiones “racionales” para promover el bien común; Marnie S. Anderson, *A Place in Public: Women's Rights in Meiji Japan*, Harvard East Asian monographs; 332, 2010, p. 13-14.

sociedades, ya que la superficie del cuerpo no sólo funciona como frontera biológica y psicológica entre los individuos, sino que también marca los límites del ser social. De esta forma la superficie del cuerpo se convierte en el escenario simbólico donde las relaciones y las identidades sociales se personifican y manifiestan.¹¹⁹ Pero el cuerpo biológico y social producido en Meiji no sólo estableció un vínculo entre el ser social y el individuo, entre el Estado y los ciudadanos, sino que constituyó una compleja red ideológica que buscó fijar diversos significados considerados “naturales” en el cuerpo, mientras se inventaban definiciones locales para nuevos conceptos importados como la “sexualidad” y la “civilización”.

Dentro del debate ideológico en torno la definición del cuerpo moderno en Japón, el estatus de los individuos estuvo constantemente relacionado con el bienestar de la nación como un todo, ejerciendo nuevas formas de poder sobre los cuerpos de los individuos.¹²⁰ Cabe notar que durante el shogunato Tokugawa se implementó una filosofía basada en los valores neo-confucianos, y en cierta medida articulando principios budistas, que buscaba la cultivación del ser a través del entrenamiento físico creando una particular estética del cuerpo aparte de la producida por la cultura popular, la cual se centraba en los placeres, la idealización de la belleza de mujer, y una compleja red comercial del sexo. Eiko Ikegami examina el proceso histórico a través del cual la socialización en el plano estético se convirtió en un componente central en la conformación de la civilidad y la educación

¹¹⁹ Terence S. Turner, “The social Skin”, en Margaret M. Lock, Judith Farquhar, *Beyond The Body Proper: Reading The Anthropology of Material Life*, Duke University Press, 2007, p. 83-84.

¹²⁰ Michael K. Bourdaghs, “Shimazaki Toson’s Hakari and its Bodies,” en Helen Hardacre, Adam L. Kern, *New Directions in The Study of Meiji Japan*, New York, Brill, 1997, p. 161.

durante el régimen Tokugawa.¹²¹ A partir de la proliferación de manuales de etiqueta y costumbres, así como la creación de leyes suntuarias durante el periodo Tokugawa, se configuró un sistema de control social, físico y verbal, muy poderoso.¹²² Los códigos de etiqueta de este periodo funcionaron como estrategia de distanciamiento social reforzando la distinción entre las clases sociales, los deberes que cada individuo tenía dependiendo su estatus, y una ética que se basaba en una estructura social jerarquizada. Como estas prácticas se inscribían directamente en los cuerpos, los gestos y la vestimenta por medio de la apariencia las personas se distinguían y clasificaba en las calles por su vestido, estilo de peinado, sus expresiones corporales, los cuales indicaban su estatus, género, ocupación y edad. Se podía observar en las calles cómo la gente se inclinaba entre sí al hacer reverencia dependiendo del estatus, ya que de este dependía el grado de inclinación del cuerpo.¹²³

El sistema legal del periodo Tokugawa reflejaba esta estructura de poder vertical basado en la visualización de las diferencias externas como signos visuales de estatus dentro de una jerarquía social que prevaleció hasta la Restauración a mediados del siglo XIX. La erradicación del sistema de cuatro estratos sociales se llevó a cabo mediante la importación del concepto de derecho moderno de Europa y Estados Unidos; el término *kenrei* se utilizó para crear las leyes emitidas en 1872 basadas en la libertad individual

¹²¹ Ikegami se enfoca en la formación de una dimensión social de la vida estética en Japón durante el periodo Tokugawa, ya que ofrece una nueva perspectiva en la relación entre la formación de un estado centralizado, las asociaciones políticas, y la emergencia de una red comercial nacional. En su estudio hace una asociación entre la esfera política y la estética para presentar un análisis sociológico de las transformaciones estéticas y su rol en la invención de identidades culturales y estándares de cortesía y civilidad; Eiko Ikegami, *Bonds of Civility: aesthetic networks and the political origins of Japanese Culture*, Cambridge, Mass, Cambridge University Press, 2005.

¹²² Este sistema se basaba en reglas de conducta para regular y disciplinar el comportamiento de la gente sin que existiera un sentimiento o “consciencia” de dicho control. Como se implementaban como códigos culturales “propios,” estas reglas y leyes se aceptaban de forma aparentemente voluntaria, ya que se percibían como normas de comportamiento cultivado. De esta forma, el proceso de cultivación encarnó efectivamente una nueva especie de disciplina social; Eiko Ikegami, *Ibidem*, p. 324.

¹²³ Eiko Ikegami, *Ibidem*, p. 325.

(*jishu*), para prohibir la trata de personas (*jinshin baibai*) y la prostitución (*baishun*).¹²⁴ Para 1880 los derechos del cuerpo humano¹²⁵ o de las personas (*jinshin no kenri*) se simplifican como derechos humanos (*jinken*).¹²⁶ Sin embargo, detrás de la creación de dicha ordenanza, lo que el gobierno y los reformadores japoneses buscaban no era establecer un sistema legal basado en la igualdad social, sino mostrar una actitud de “progreso” ante la esfera internacional. 1872 fue un año de edictos sobre el cuerpo; el 9 de octubre el Gran Consejo de Estado (*Daijōkan fukokudai*) emitió el decreto número 2 sobre la liberación de la prostitutas tras haber ocurrido el famoso incidente del barco María de la Luz.¹²⁷ El que Japón aceptara la práctica de la prostitución como una práctica cultural existente y regulada fue mal visto ante las leyes civilizatorias de las potencias occidentales, quienes la consideraban una costumbre “incivilizada,” ya que atentaba contra los derechos y libertades de las personas. Como respuesta, Japón creó una ordenanza en contra del comercio de mujeres. El decreto fue criticado debido a que los reformadores se referían a las prostitutas como “bestias” (*chikushō*) o animales domésticos, con el fin de liberarlas de las deudas infinitas que tenían con los dueños de los burdeles, por lo que a la ley se le conoció como la “Ordenanza para la liberación del ganado” (*gyūba toki hodoki-rei*).¹²⁸ Este mismo año el

¹²⁴ En 1865 se tradujo al japonés el libro titulado *Bankoku kōhō* (Derecho Internacional) escrito por H. Wheaton. En esta primera traducción el derecho no se define como derecho individual, sino como derecho de las naciones (*Yoshi toshite kokusai-hō-jō no kokka no kenri*). Osamu Mihashi, *Meiji no sekushuariti: Sabetsu no shinseishi*, Nihon editasukuru shuppanbu, 1999, p.52-53.

¹²⁵ Ueki Emori, político activista que promovió el Movimiento por la Libertad y los Derechos del Pueblo (*iyū Minken Undō*), consideraba que los derechos debían de concebirse sobre las bases físicas de los cuerpos al repetir la frase “el derecho a la libertad corporal” (*jishin jiyū no kenri*), haciendo un marcado énfasis en la naturaleza visceral de los derechos humanos. Él declaraba “el derecho a la libertad humana (*jinsei jiyū*) puede ser definido como el derecho a mover los corazones y los cuerpos libremente (*shinshin dōsa no jiyū*)”; Julia Adeney Thomas, *Reconfiguring Modernity: Concepts of Nature in Japanese Political Ideology*, Berkeley, University of California Press, 2001, p. 140

¹²⁶ Osamu Mihashi, *Ibidem*, p. 54.

¹²⁷ Osamu Mihashi, *Ibidem*, p. 45.

¹²⁸ La creación de una ley para regular la prostitución en Japón funcionó más como un acto simbólico internacional, ya que las condiciones de trabajo de las prostitutas no mejoraron del todo, aunque se instauró

Ministerio de Justicia (*Shihōshō*) emitió una serie de Leyes de Delitos Menores (*ishiki kiai jōrei*), promulgadas por primera vez en Tokio, y difundidas posteriormente con ciertas modificaciones en las provincias del país en 1873.¹²⁹ Tanto el término *ishiki* como *kiai* se refieren a las infracciones de la ley, por lo que los crímenes que se castigaban con estas ordenanzas tenían multas sustanciales sin ningún tipo de castigo físico debido a que el castigo corporal fue abolido en 1876.¹³⁰

La Ley de Delitos Menores incluía prohibiciones concernientes a la seguridad y el decoro público de las que sólo algunos puntos se centraban directamente contra las costumbres corporales tales como el desnudo en el espacio público. Debo mencionar que a pesar de que estas leyes se llevaron a cabo tanto en las zonas urbanas como en las provincias no siempre fueron bien recibidas, al presentarse un gran número de casos de transgresión entre la población. En 1876, la policía de Tokio arrestó a 2,091 personas por transgredir la prohibición del desnudo y 4,495 por orinar en las calles. Las medidas se reforzaron al año siguiente cuando en 1877 se registraron 3,179 personas arrestadas y 7,545 en 1878 por mostrarse parcialmente desnudos o por andar en la calle sin cubrir el torso por el calor o estar realizando actividades que lo requirieran.¹³¹ El notable número de multas registradas en este año indica la poca efectividad que dichas leyes causaban en los individuos, quienes se resistían a modificar sus prácticas culturales de manera radical.

un sistema de contratos que se estableció para regular las relaciones entre las prostitutas y los dueños de los prostíbulos; J Mark Ramseyer, "Indentured Prostitution in Imperial Japan: Credible Commitments in the Commercial Sex Industry"; en *Journal of Law, Economics and Organization*, Vol. 7, spring, 1991, pp. 89-116.

¹²⁹ David L. Howell, Op. Cit., p. 159

¹³⁰ ¹³⁰ Todavía entre 1862 y 1865 se registraron quince ejecuciones de crucifixión en Edo, castigo que se practicó de forma regular para criminales ordinarios. El Bakufu en estos años ejecutó otras penas corporales como la decapitación y el quemar a los prisioneros, las cuales también fueron tachadas de brutales, bárbaras y atrasadas en Meiji. Daniel Botsman, *Punishment and Power in The Making of Modern Japan*, Princeton University Press, 2005, p. 18.

¹³¹ David L. Howell, *Ibidem*, p 162

Dentro de los delitos menores concebidos en las multicitadas ordenanzas de 1872 la prohibición de los baños públicos mixtos marcó no sólo la distinción del cuerpo a partir de la desnudez, sino también reforzó la distinción entre el cuerpo femenino y el masculino a partir de la desnudez en el espacio público. Sin embargo, la prohibición de los baños públicos no era una práctica de control social nueva en Japón. Desde finales del siglo XVIII existió la necesidad de regular los baños públicos, sobre todo los baños mixtos, conocidos como *sentō*. Como explica Susan B. Hanley, la necesidad regular los baños mixtos públicos en el periodo Tokugawa surgió a partir de que estos espacios comenzaron a asociarse con el desorden social y crímenes.¹³² Sin embargo, las regulaciones que emergieron durante las Reformas Kansei (1787-1793) de Sadanobu Matsudaira respondían a los intereses del Bakufu por ejercer control para establecer un orden social ideal basado en los valores morales neo-confucianos, o sea, un orden social que reflejara una ética basada en la jerarquía y estatus social, la frugalidad, la medida, y el decoro. Para Matsudaira, la política, la economía, y el bienestar común derivaban desde la virtud de la gente.¹³³ Cuando en 1791 los oficiales del Bakufu centraron especial atención en controlar y prohibir los “baños mixtos” (*konyoku*) junto con las imágenes eróticas, estos espacios conocidos como *furoya* o *sentō* habían proliferado causando disturbios por los servicios sexuales que ofrecían ya que comenzaban a asociarse con el comercio sexual de los burdeles.¹³⁴ Pero por otra parte, el espacio del *furoya* o *sentō* permitía que la gente

¹³² Susan B. Hanley, *Everyday things in pre-modern Japan: the hidden legacy of material culture*, The Regents of the University of California, 1997, p. 98.

¹³³ Susan L. Burns, *Before the Nation: Kokugaku and the imaging of community in early modern Japan*, Duke university Press, 2003 p. 31.

¹³⁴ En estos espacios a las mujeres que se prostituían se les conocía como *yuba* y existían desde 1657. Para 1808, el Bakufu forzó a los dueños de los baños a fomentar una “auto-regulación” de los baños mixtos, sin embargo, estos siguieron existiendo en gran número, ya que para este año se tenían registrados 371 baños para ambos sexos, y tan sólo 141 sólo para hombres, y 11 sólo para mujeres; Nam-Lin Hur, Op. Cit., p. 176

socializara por medio de la cercanía y la intimidad del cuerpo. La popularidad de los baños públicos, mixtos o separados, se vio reflejada en la producción de *ukiyo-e*, como en el caso de los trípticos (*oban Tate-e*) de Ochiai Yoshiiku (1833-1904), y Toyohara Kunichika (1835-1900) titulados *Kurabekoshi Yuki no Yanagi Yu* (*Competencia en el Baño Yanagi*) y *Hada kurabe hana no shōbuyu* (*Comparación de las pieles en el Baño Iris*) respectivamente (imágenes 27 y 28), donde se muestra en escenas panorámicas la conducta, la corporalidad y la cercanía entre los cuerpos desnudos como parte de la cotidianidad dentro de un baño público para mujeres. En ninguno de estos grabados se muestran los genitales, ocultos con diversas poses de manera que no se muestren a la vista.

En estos *ukiyo-e* el desnudo se construye a partir de la invisibilidad de los genitales, los cuales tuvieron un papel fundamental en el campo visual del *shunga* y posteriormente en la producción fotográfica de *nūdo shashin*; este último reprodujo sistemáticamente la genitalidad femenina en la fotografía de desnudos producidos en el periodo Meiji.



(Imagen 27) Ochiai Yoshiiku, *Kurabekoshi Yuki no Yanagi Yu* (*Competencia en el Baño Yanagi*), ca. 1853-1890. Colección Museo Nacional de Historia y Etnografía (Kokuritsu rekishi minzoku hakubutsukan)



(Imagen 28) Kunichika Toyohara, *Hada kurabe hana no shōbuyu* (Comparación de las pieles en el Baño Iris), ca. 1853-1890. Colección Librería del Congreso.

Un ejemplo sobre la representación de la práctica cotidiana del desnudo en los baños públicos de finales del periodo Tokugawa es el afamado texto de Sanba Shikitei (1776 - 1822) titulado *Ukiyoburo* o *Los Baños del Mundo Flotante*, escrito entre 1809 y 1813 dentro del género de literatura cómica *kokkeibon*.¹³⁵ *Ukiyoburo* se conforma de cuatro libros divididos en “baño de mujeres” y “baños para hombres,” escritos en estilo *kyōbun* (cómico y humorístico), y que tuvo un gran éxito al narrar escenas y diálogos comunes entre la gente de ese tiempo, así como el comportamiento y pensamiento de las personas que recurrían asiduamente al espacio social del baño público. Estos textos fueron escritos

¹³⁵ El *kokkeibon* era un género de literatura cómica que surge a finales del periodo Edo (Tokugawa) a principios del siglo XIX, en la que los diálogos de los personajes relataban historias sobre el comportamiento de la gente común como parte de la vida cotidiana. El término *kokkeibon* no aparece sino posiblemente hasta 1820, usando hasta este momento *chūbon* en lugar de *kokkeibon*. Este género literario encuentra sus orígenes en el *dangibon*, parodias de mediados del siglo XVIII de sermones relatados oralmente en las esquinas a manera de discursos vernáculos. *Ukiyoburo* contiene ilustraciones de Kuninao Utagawa 1793-1854; Robert W. Leutner, *Shikitei Sanba and the comic tradition in Edo fiction*, Council on East Asian Studies, Harvard University and the Harvard-Yenching Institute, 1985, p. 60 y 132.

de una forma muy simple incluyendo *furigana* o *kana* al lado de los ideogramas para facilitar su lectura.¹³⁶

Al comparar las regulaciones del desnudo y los baños mixtos del periodo Meiji con las reformas de finales de Tokugawa, los principales factores que fomentaron la creación de estas nuevas leyes durante la Restauración, fueron primordialmente motivados desde el extranjero, al responder ante la presión de las potencias europeas y de Estados Unidos por seguir los estándares de civilización occidentales. Como los marcadores civilizatorios universales validaban los derechos de soberanía de cada nación, Japón debía demostrar que podía gobernarse a sí misma, ya que los territorios considerados “incivilizados” requerían del tutelaje occidental antes de gozar de su independencia. La producción de cuerpos modernos en Meiji respondió a esta necesidad, reproduciendo e internalizando de forma paralela la mirada occidental, la cual concebía al cuerpo natural o desnudo como un algo salvaje, desviado y vergonzoso. Esta idea importada desde Occidente también alimentó ideales nacionales en torno a la civilización como un principio de superioridad japonesa frente al resto de las sociedades concebidas “bárbaras” en Asia. Esta nueva actitud fue alimentada tanto por la victoria sobre China en la guerra sino-japonesa en 1894 y 1895, la expedición a Pekín en 1900, así como por la guerra ruso-japonesa entre 1904 y 1905. El concepto de “civilización” como un producto puramente ajeno y occidental fue confrontado por el frente intelectual representado principalmente por el ideólogo Yukichi Fukuzawa. Cuando en 1875 Fukuzawa publicó “Esbozo de una Teoría de la Civilización” (*Bunmeiron*

¹³⁶ Samba Shikitei también fue conocido por haber producido un gran número de *sharebon*, literatura sobre la vida en los barrios de prostitución, hasta que este género sufriera las regulaciones del gobierno de Sadanobu tras las reformas Kansei (1787-1793). Posteriormente Shikitei optó por los libros ilustrados *gōkan* y escribió libros de humor de aspecto social *kokkeibon*, Haruo Shirane, *Early Modern Japanese Literature: An Anthology, 1600-1900*, Columbia University Press, 2002, p. 748.

no gairyaku), desarrolló una nueva versión teleológica sobre la nación japonesa como prospecto de una “civilización”, en la cual definía el “civilización” como una experiencia compartida por toda la humanidad.¹³⁷

2.4 El cuerpo en los discursos médicos modernos

En 1872 Sensai Nagayano fue nombrado jefe de la Junta de Higiene dentro del Ministerio del Interior tras haber trasplantado de Alemania el concepto “higiene” a Japón. Este concepto lo adopta y lo traduce del término *Gesundheitspflege* como *eisei*, que también circuló como un neologismo popular al hablar de *kōshu eisei* o “salud pública.” Sus ideas sobre higiene se centraron principalmente en disciplinar y fortalecer el cuerpo y la vitalidad de los soldados siguiendo el slogan “nación rica, ejército fuerte”. Este principio nacionalista respondía a la idea: “cuerpos sanos y espíritus activos son la mayor fundación del bienestar y el poder de Japón.”¹³⁸ Burócratas como Sensai Nagayo percibían las enfermedades como amenazas al bienestar del *kokutai* o “cuerpo nacional.” Entre 1870 y 1880 se estableció en Japón un nuevo sistema médico que buscó enfrentar los peligros que acarreaban las enfermedades protegiendo a los trabajadores y soldados de la nación. Para enfrentar las enfermedades en el discurso médico moderno, veía que el cuerpo representaba el espacio donde los ideales se practicaban, difundiendo esta noción por medio de libros de texto y artículos de divulgación popular sobre *katei eisei* (higiene doméstica), dirigidas a las amas

¹³⁷ Daikichi Irokawa, Marius B. Jansen (trad), *The Culture of the Meiji Period*, Princeton University Press, 1985, p. 213.

¹³⁸ Susan L. Burns, “Constructing the National Body: Public Health and the Nation in Meiji Japan”, en, Timothy Brook, *Nation Work: Asian Elites and National Identities*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2000, p. 18.

de casa donde se les educaba para mantener un estilo de vida familiar sano dentro del hogar. Para 1880 la ideología nacional buscaba desarrollar una consciencia en los ciudadanos sobre sus propios cuerpos. Cuando la Oficina de Higiene (*eiseikyoku*) pertenecía todavía al Ministerio de Educación en 1875, centró su atención en la educación para luego centrarse en la difusión de información sobre enfermedades venéreas que atacaban a las prostitutas y a los soldados.¹³⁹ Sabine Frühstück, al analizar las prácticas médicas modernas identifica una marcada tendencia por definir el cuerpo a partir de la de lo que ella identifica como la “colonización del cuerpo” moderno, por medio de la normalización y el control de sus prácticas sexuales.¹⁴⁰ En 1890 Shimpei Goto escribió su texto *Sobre Políticas de Higiene* (*Eisei seidoron*), donde resaltó la importancia de fortalecer las leyes sobre salud para mantener a la población saludable.¹⁴¹ Con el descubrimiento de la Teoría de los Virus, el gobierno de Meiji vio en las nuevas enfermedades un nuevo enemigo del cuerpo nacional. Kitasato Shibasaburō, quien también había realizado sus estudios en Alemania, se convirtió en el jefe del Centro de Investigación de Epidemias (*Desenbyō Kenyūjo*) en 1892, creando toda una narrativa sobre los peligros que los virus representaban. Al pasar a manos del Ministerio del Interior, el discurso sobre los virus adquirió un tono monstruoso en las narrativas sobre las enfermedades donde se les representaba como enemigos que invadían los cuerpos como fuerzas invisibles.¹⁴² De esta forma, los discursos sobre higiene

¹³⁹ La Junta de Higiene (*Eiseikyoku*) primero perteneció al Ministro de Educación y luego pasó a manos del Ministro de Asuntos Interiores en 1875. Para 1890 el concepto de higiene fue incorporado al sistema de educación; Sabine Frühstück, “Managing the Truth of sex in Imperial Japan,” *The Journal of Asian Studies*, no. 2 (May), 2000, pp. 332-358.

¹⁴⁰ Sabine Frühstück, *Colonizing Sex: Sexology And Control in Modern Japan*, Berkeley, University of California Press, 2003.

¹⁴¹ Miri Nakamura, “Monstrous Language: The translation of hygienic discourse in Izumi *Kyōka*’s The Holy Man of Mount *Kōya*”, en *Translation in Modern Japan*, Routledge, 2011, p. 168.

¹⁴² “En este mundo, hay enemigos con formas (*katachi aru*) y enemigos sin forma (*katachi naki*). Ellos amenazan consistentemente la vida de la gente y dañan la salud de la gente...Ellos no son detectados por los

tradujeron las fuerzas enemigas invisibles en una metáfora concreta al enfocarse en la visibilidad del cuerpo como una superficie inscribible. Siguiendo los argumentos de Indra Levy, los cuerpos no son siempre presentados como una réplica directa de lo que uno realmente ve; normalmente son capturados en una manera imaginaria y especulativa. Así, el cuerpo provee al lector una versión simplificada y reducida de la enfermedad, así como de su naturaleza amorfa e invisible.¹⁴³ El cuerpo ofrece una superficie sobre la que puede inscribirse lo “invisible” (enfermedad, locura, sexualidad, etc), así como la invención de la enfermedad asociada con el cuerpo femenino y sus funciones sexuales y reproductivas. La historiadora Susan L. Burns ha realizado un estudio exhaustivo sobre la construcción del cuerpo femenino a partir de la imagen de la prostituta producida bajo los discursos médicos modernos como el *loci* donde la identidad sexual de la mujer se convierte en amenaza y patología, al asociar la actividad la prostitución femenina (*baishun*) con la sífilis como enfermedad venérea. De esta forma la enfermedad venérea adquiere una identidad de género específicamente femenina, localizada principalmente en los cuerpos de las prostitutas ilegales o callejeras conocidas como *baita*.¹⁴⁴ El origen de la sífilis en Japón ha sido tema de investigaciones y publicaciones académicas en lenguas occidentales como el trabajo de Susan Burns y Sabine Frühstück,¹⁴⁵ quienes han observado cómo las enfermedades crearon nuevas categorías de sujetos sociales, como fue el caso de las

ojos o los oídos de las personas y uno sólo puede conocer su horror después de que causaron el daño. Estos enemigos son el cólera y otras epidemias”; Miri Nakamura, Op. Cit., pp. 168-169.

¹⁴³ Miri Nakamura, Ibidem, p. 169.

¹⁴⁴ Se cree que la sífilis entra a Asia por medio de la población portuguesa, y a Japón se introduce vía China, por lo que en un principio se reconoció popularmente como “la viruela o sífilis china.” Posteriormente se le conoció simplemente como *kasa*, mientras que en los textos médicos se le refería como *baidoku* o *baiso*; Susan L. Burns, “Bodies and Borders... Op. Cit., p. 9.

¹⁴⁵ Sabine Frühstück, *Colonizing Sex: Sexology and Social Control in Modern Japan*, University of California Press, 2003; Susan Burns, “Bodies and Borders: Syphilis, Prostitution, and the Nation, 1860-1890.” *U.S.-Japan Women's Journal*, no. 16, (1998).

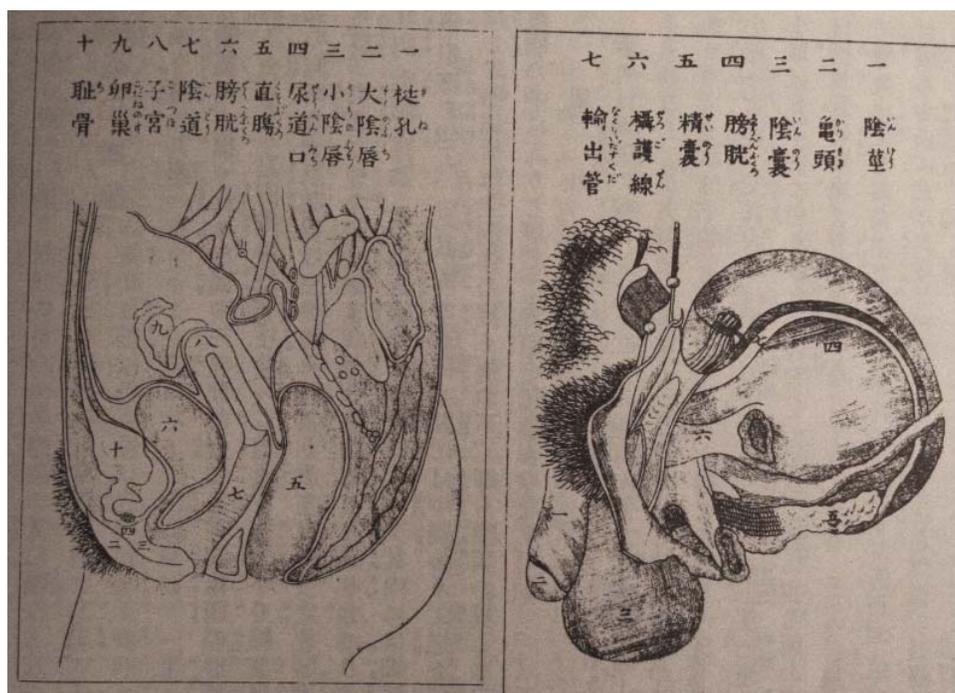
prostitutas asociadas con la difusión de dicha enfermedad “sexual”, así como la producción del “soldado sifilítico” como víctima de esta enfermedad contagiosa. Partiendo de la investigación realizada por la historiadora Susan Burns, la introducción de enfermedades venéreas como la sífilis vino a establecer un replanteamiento sobre la naturaleza del cuerpo durante el siglo XIX en Japón. Entre 1870 y 1880 justo después de la conformación del estado moderno Meiji, las implicaciones públicas de la sífilis fueron incorporadas dentro de los discursos sobre el rol social y sexual femenino, así como en la articulación entre el cuerpo de los individuos y el cuerpo simbólico de la nación.¹⁴⁶

A partir de Meiji la distinción de género también se visualizó por medio de las ilustraciones médicas de los órganos sexuales, produciendo una nueva forma de mirar y racionalizar el cuerpo a partir de la introducción de manuales sobre sexología ilustrados a mediados del siglo XIX en Japón. A diferencia de los primeros textos sobre anatomía traducidos desde el siglo XVIII como el famoso *Kaitai shinsho* (Nuevo Tratado sobre Anatomía), publicado en 1775 y traducido por los médicos *rangaku* Ryōtaku Maeno y Genpaku Sugita,¹⁴⁷ la visualización anatómica en el periodo Meiji marcó una clara distinción de género sobre una base biológica al representar de manera gráfica los órganos reproductivos masculino y femenino. El texto que tuvo más impacto durante el periodo de la Restauración Meiji fue *The Book of Nature*, escrito por médico norteamericano James

¹⁴⁶ Susan Burns rastreó el origen de las prácticas médicas en torno a la sífilis como enfermedad asociada a la sexualidad en el periodo Meiji, principalmente a la sexualidad de las prostitutas, tras un incidente en Nagasaki ocurrido en 1860. Los tripulantes de un barco de marinos rusos llamado *Posadnik*, después de violar y acosar a varias mujeres en el puerto solicitaron de manera oficial los servicios sexuales de las prostitutas en la zona de burdeles autorizado (*yūkaku*), y pidieron a las autoridades del Bakufu en Nagasaki la examinación médica de los genitales de las prostitutas para verificar que no tuvieran sífilis, Susan Burns, *Bodies and Borders:...*, pp. 2 y 3.

¹⁴⁷ Ann Bowman Jannetta, *The vaccinators: smallpox, medical knowledge, and the "opening" of Japan*, Standford, Standford University Press, 2007, p. 96

Ashton y traducido al japonés por Shigeru Chiba en 1873 bajo el título *Zōkakiron* (*Teoría sobre la creación*).¹⁴⁸ Este libro ofrecía información e ilustraciones didácticas sobre el acto sexual y la reproducción humana sobre una base ginecológica, incluyendo métodos de contracepción y métodos para interrumpir el embarazo.¹⁴⁹ Este tipo de literatura ilustrada sobre sexología anatómica tuvo mucho éxito al circular como publicaciones periódicas de divulgación popular conocidas como *Zōkakiron* o *Teorías sobre la creación* (imagen 29).



(Imagen 29) Ilustración del libro de Tsunesaburō Okada, *Shinsen zōkakiron* (*Teoría sobre la creación nueva recopilación*), Kioto, Wakabayashi Kisuke, 1884, publicada en Chizuko Ueno, Shinzō Ogi, Isao Kumakura, (ed.), *Fūzoku/Sei* (*Costumbres/sexo*), Tokio, Iwanami Shoten, 1990, p. 436.

Los diagramas anatómicos y descripciones técnicas de los órganos reproductivos que se incluían en estas publicaciones populares introdujeron a las masas una nueva

¹⁴⁸ Fumiyo Kobayashi, *(M)othering the Empire?: A literary Study of Motherhood in Imperial Japan*, Doctoral Dissertation, University of Washington, The Department of Asian Languages and Literature, 2008, p. 27.

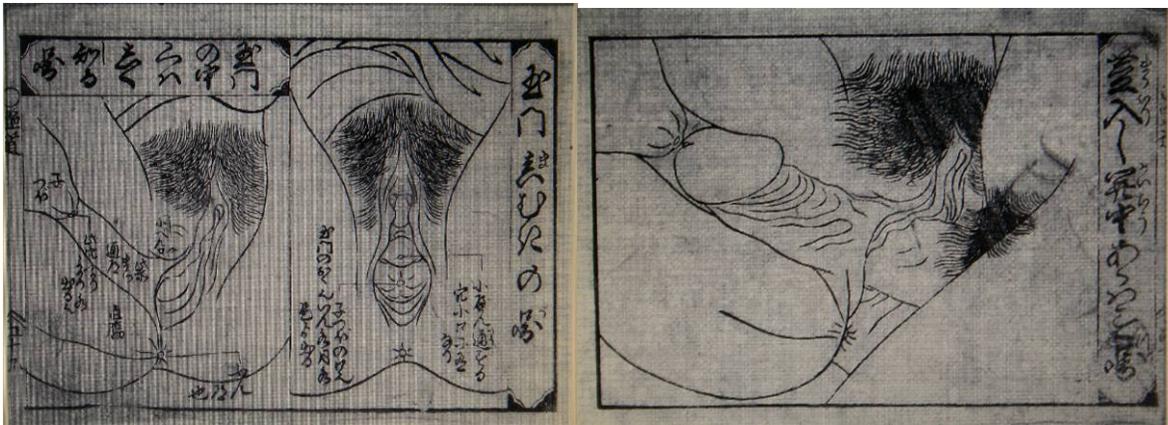
¹⁴⁹ *The Book of Nature* fue publicado en 1861, 1865, 1870, y la más reciente en 1974, Jean L. Silver-Isenstadt, *Shameless: The visionary life of Mary Gove Nichols*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2002, p. 277 (nota 34).

referencia visual para comprender las diferencias de género y sobre la sexualidad.¹⁵⁰ Dado que la centralidad de las regulaciones sexuales de Meiji era el reforzar la unión “natural” heterosexual hombre-mujer, las leyes sobre “la creación” (*zōka*) y la higiene del cuerpo (*eisei*), se alinearon perfectamente con la “moral civilizada” de Meiji, construyendo todo un discurso comercializado en torno a los “órganos creativos” (*zōkaki*) tomando esta forma existente para seguir refiriéndose al sistema reproductivo humano. Sin embargo, en Japón existía un extenso canon desde el periodo Edo sobre las representaciones visuales de los órganos genitales en los grabados eróticos *shunga* (*imágenes de primavera*). Por un lado, la representación del cuerpo en este tipo de imágenes sexualmente explícitas se centraba principalmente en los genitales para diferenciar entre los cuerpos de los hombres y mujeres representados diferentes posturas sexuales con los órganos sexuales agigantados, centrando la atención del espectador en torno a ellos.

Dentro de la heterogénea producción de *shunga* también hay ejemplos en que los artistas creaban versiones humorísticas de libros sobre medicina y anatomía pero cargados de un sentido de humor muy particular. Un ejemplo de este tipo de parodias en *shunga* es *Bidō nichiya johōki* (*Un libro tesoro para las mujeres en el camino del amor, día y la noche*), producido alrededor de 1760 por Settei Tsukioka imágenes 30 y 31)¹⁵¹ En esta parodia se muestran imágenes muy detalladas que ilustran varios métodos para que las mujeres alcancen el máximo placer sexual solas o junto con sus parejas.

¹⁵⁰ Jim Reichert, *In the company of men: representations of male/male sexuality in Meiji literature*, Stanford California, Stanford University Press, 2006, p. 54.

¹⁵¹ Andrew Gerstle (trad.), *Tsukioka Settei, Bidō nichiya johōki (Un libro tesoro para las mujeres en el camino del amor, día y la noche) (Kinsei enpon shiryō shūsei, no. 5)*, Kioto, International Research Center for Japanese Studies, 2010.



(Imágenes 30 y 31) Tsukioka Settei, *Bidō nichiya johōki*, (*Un libro tesoro para las mujeres en el camino del amor, día y la noche*), xilografías, ca. 1760. Colección de Nichibunken (International Research Center for Japanese Studies), Kioto, Japón.

Pero al comparar estas ilustraciones paródicas con la instrumentalidad de la imagen en los manuales y libros de divulgación sobre sexología *Zōkakiron* en Meiji, hay una clara división entre el placer y el “sexo”, concebido en Meiji sólo como una función fisiológica reproductiva, marcando claramente las diferentes funciones de cada uno de los órganos sexuales, el femenino y masculino. Los textos difundidos bajo el título de *Zōkakiron* en Meiji no tenían la intención “erótica” ni cómica de entretener o divertir a los lectores ni tenían la intención de servir como manuales de aprendizaje para alcanzar el goce sexual para las mujeres, como en el caso de la obra de Settei. Un aspecto significativo en esta nueva tendencia sexológica moderna es el marcado énfasis que se le da a las diferencias anatómicas del cuerpo femenino y el masculino, definidos a partir de sus funciones sexuales de sus órganos, totalmente des-erotizados y disociados a ningún tipo de placer o goce reducidos a mera información.¹⁵² Durante este periodo, con la divulgación de estos textos se crearon nuevos términos para denominar las partes de los órganos sexuales, dando

¹⁵² Con esto no quiero decir que los consumidores de fascículos, artículos y libros *Zōkakiron* no les dieran otros usos, más bien me refiero a la intención pedagógica de los médicos, sexólogos, y periodistas que los pusieron en circulación y comercializaban con ellos.

lugar a una diferente identidad sexual centrada en el cuerpo de la mujer como una máquina reproductiva. Los ovarios (*ransō*) y el útero (*shikyū*) se volvieron elementos esenciales de la identidad corporal y sexual femenina moderna. Esta nueva identidad enmarcada en la visualización anatómica de la función sexual del cuerpo, con mayor énfasis en el cuerpo femenino, ha sido reconocida como una nueva disposición epistemológica por la especialista en género Miho Ogino, quien al analizar la construcción de una distinción de género basada en la imagen anatómica de los órganos sexuales ha analizado esta nueva forma de racionalizar la distinción entre hombres y mujeres a partir de lo que ha llamado como “El Ojo Anatómico” (*kaibōgakuteki manazashi*).¹⁵³ El impacto visual que estas imágenes generaron funcionó como herramienta para la conformación de una nueva idea sobre la sexualidad basada en la distinción de género a partir de las diferencias anatómicas y biológicas del cuerpo. De esta forma, el cuerpo moderno también se convierte en signo visible de la distinción entre hombres y mujeres en Meiji a partir de su función sexual y reproductiva.

2.5 La representación del desnudo como anomalía

El cuerpo desnudo antes de la Reforma de Meiji se concebía como parte de las prácticas cotidianas o costumbres (*fūzoku*) en Japón. No es sino hasta la llegada de Mathew Comodoro Perry que la mirada occidental se internaliza en el cuerpo de los japoneses al

¹⁵³ Miho Ogino, “Onna no kaibōgaku: kindaitekishintai no seiritsu” (*La anatomía de la mujer: el nacimiento del cuerpo moderno*), en Miho Ogino et al., *Seido toshite no “onna”* (“Mujer” como sistema), Tokio, Keinbonsha, 1990; Miho Ogino, *Jendāka sarerushintai* (*El cuerpo de género*), Tokio, Keisō Shobō, 2002, pp. 164-96.

convertir la exhibición del cuerpo en un nuevo tabú, un verdadero acto de vergüenza. A partir de la difusión de una litografía producida en 1853 producida por Wilhelm Heine, donde el artista oficial de la primera misión de Perry en Japón representó una escena en el interior de un baño público en el puerto de Shimoda, la práctica del desnudo en los baños mixtos fue capturada y difundida por primera vez por un artista extranjero. Tras la publicación de esta litografía en 1856 en el primer volumen de la Expedición de Comodoro Perry en Japón, la práctica del desnudo en los baños mixtos fue concebida como un acto insólito y vergonzoso ante la mirada de los occidentales. Antes de que se conformara esta nueva forma de mirar el cuerpo desnudo a la manera occidental, en Japón no existía tal distinción en relación a la exhibición pública del cuerpo, ya que el desnudo se constituía en diferentes niveles conceptuales y semánticos, como explica la antropóloga Satsuki Kawano. Al explorar las ideas en torno al desnudo frente a la mirada de los occidentales en el siglo XIX, Kawano encuentra en el léxico japonés más de cuatro términos para referirse a ello. El término *hadaka* mezcla varios grados de exposición de la piel; cuerpo en estado de *maru hadaka* o *ratai* significa estar completamente expuesto, mientras que el estado de *hadanugi* se refiere a un desnudo parcial el cual revela sólo la parte superior del cuerpo.¹⁵⁴ Tras la emisión de la ley de delitos menores en 1872, el cuerpo se vuelve cultural y socialmente “desnudo,” adquiriendo nuevas connotaciones sexuales y morales, lo que reforzará la distinción entre el cuerpo masculino y femenino a partir de su visibilidad en el nuevo espacio público.

¹⁵⁴ Satsuki Kawano, “Japanese Bodies and Western Ways of Seeing in the Later Nineteenth Century”, en *Dirt, Undress, and Difference: Critical Perspectives on the Body's Surface*, Bloomington, Indiana University Press, 2005.p. 149

A partir de la segregación y el control de los sexos en el espacio de los baños mixtos durante el periodo Meiji, la imagen corporal sirvió para crear una nueva distinción entre hombres y las mujeres. Como ya he mencionado antes, las reformas emitidas durante el periodo Tokugawa procuraban controlar toda práctica y representación que atentara contra el orden moral y la jerarquía social siguiendo las bases neo-confucianas que regían la estructura política y social de los gobernantes. A diferencia de estas legislaciones contra los baños públicos, las reformas emitidas en Meiji sobre la exhibición parcial o total del cuerpo buscaban la interiorización de las normas civilizatorias introducidas desde Occidente en la mente de los ciudadanos. Crear un régimen moderno implicaba hacer que la gente a pensara de manera civilizada siguiendo los estándares occidentales para estimular una nueva consciencia subjetiva desde el interior del sujeto, para que a su vez, esta nueva subjetividad se viera reflejada en la apariencia y en el comportamiento corporal. El nuevo régimen moderno implementó una serie de tecnologías y aparatos de control sobre el cuerpo que claramente respondieron a diferentes intereses, si lo comparamos con el sistema ético disciplinario del periodo Edo, el cual tenía como objetivo “fomentar la virtud y castigar el vicio” (*choaku kanzen*) para mantener el orden público bajo la moral neo-confuciana.

La producción de una nueva consciencia moral en torno al desnudo en espacios como los baños mixtos dio un nuevo giro a las connotaciones sexuales y eróticas del cuerpo desnudo, principalmente el cuerpo femenino. Esto también devino en la creación de nuevos términos para definir la mirada, como en el caso de la palabra *debakame*, la cual se inventa para referirse al acto de espiar a alguien. Esta nueva palabra surgió después de un incidente

relatado por Ōgai Mori en su libro *Vita Sexualis*,¹⁵⁵ en el que un hombre después de estar observando a una mujer desnuda dentro de un baño público la siguió y la violó. Después de este acontecimiento la mirada escondida y el espiar se asoció con el deseo sexual concebido como algo anormal.

Cabe mencionar, por otra parte, que el cuerpo desnudo y totalmente visible no era símbolo de erotismo, como explica Midori Wakakuwa, como por ejemplo en la estampa japonesa las representaciones de *bijin* o mujeres bellas el papel que jugaba la ropa, en el caso del kimono, era fundamental para elaborar imágenes que denotaran sensualidad y erotismo. El kimono era el medio por el que la mirada se construía y se asociaba con lo erótico, no el cuerpo mismo, sino el cubrirlo o descubrirlo parcialmente.¹⁵⁶ Así, se podría decir que en el periodo Meiji no solo se reconfigura el cuerpo social y biológico bajo los discursos hegemónicos de modernidad, progreso y civilización, también se produce un sistema simbólico a partir del cual se crea una estética del desnudo.

En Meiji se inventa una nueva condición corporal visible: la desnudes. Antes de Meiji, El desnudo parcial o total del cuerpo era cultural y moralmente aceptable entre la población japonesa, con excepción de las clases altas dentro del contexto social. Además de que las normas de vestimenta eran igual de importante que el desvestirse en un contexto apropiado, y dependía no sólo del estatus social, sino de la cultivación de las reglas o normas que definían la mirada antes de Meiji. Esto se hace notar en la clara distinción entre la producción de la estampa erótica *shunga*, en donde el papel de la representación de las

¹⁵⁵ Ōgai Mori, *Vita Sexualis*, Boston, Tuttle, 2001, p. 26

¹⁵⁶ Midori Wakakuwa, *Kakusareta shisen: ukiyo-e yōga no yosei rataizō* (La mirada pintada: imágenes de desnudos femeninos del ukiyo-e y yōga), Tokio, Iwanami Shoten, 1997, pp. 26-28.

telas y el vestido marcaba el estatus social de la gente representada en la escena del acto sexual, mientras que en las fotografías pornográficas de finales de Meiji el cuerpo desnudo femenino se reduce a la exhibición directa de la genitalidad, desprovista de escenarios y ropajes que pudieran ubicar al sujeto en una temporalidad o espacialidad específica. El desnudo funcionará como una herramienta visual, social y conceptual para distinguir el cuerpo femenino, asociado a lo sexual y erótico, del masculino, el cual no se representará con esas connotaciones y se erradicará casi en su totalidad de las imágenes fotográficas de carácter pornográfico en el siglo XIX y a comienzos del XX.

El cuerpo desnudo concebido como una anomalía surge cuando se piensa que el cuerpo, dentro del campo de la socialización, comienza a afectar de forma negativa a otros cuerpos, y por esta razón debe de ser regulado, disciplinado y controlado. Durante el proceso de modernización en Japón el cuerpo se convirtió en un objeto que respondía a nuevos factores, que a su vez, propiciaban que el cuerpo fuera afectado de varias maneras. Al cuerpo moderno se le cultivó para desarrollar una nueva consciencia colectiva e individual, pública y privada, la cual le hacía apto para afectar a otros cuerpos, al mismo tiempo que era afectado por ellos. Pero para comprender la nueva naturaleza del cuerpo moderno de Meiji, hay que concebirla desde sus complejidades, como producto de la racionalidad moderna, creada entre los intersticios producidos entre Occidente y la perpetuidad de un sistema de poder ideológico existente en Japón.

Pero a pesar de todas estas prohibiciones, la permanencia de prácticas corporales como el semi-desnudo o desnudo parcial se puede observar de manera recurrente en la producción fotográfica comercial conocida como *Yokohama shashin*, la cual circuló

durante este periodo como imágenes souvenir para extranjeros, como introduce en el primer capítulo. En los retratos comerciales producidos en este periodo y que circularon en los puertos de Yokohama y Nagasaki, podemos encontrar hombres jalando el transporte local conocido como *jinrikisha*, vestidos sólo con una tela a manera de calzoncillo llamado *maro* o *fundoshi*, luchadores (hombres y mujeres) *sumō* con el torso descubierto, mujeres en el espacio doméstico con los senos expuestos usando sólo una tela o *koshimaki* y hombres tatuados, los cuales posan con el cuerpo semi-desnudo como parte de la vida cotidiana al representar las costumbres “tradicionales” de Japón (imagen 32).



(Imágenes 32 y 33) Anónimas, albúminas S/f, ca. 1880. Colección Keishō Ishiguro

En el cuarto capítulo desarrollaré un poco más mi análisis sobre la introducción de los textos sexológicos *Zōkakiron* para establecer alguna relación entre las imágenes y los

contenidos de estos textos de divulgación popular sobre reproducción y sexualidad moderna y la conformación de una nueva imagen erótica producida a partir del desnudo y la distinción de género producida en las fotografías, particularmente los retratos de desnudo femenino centrados en la exhibición total de los genitales (imagen 33). En *nūdo shashin* el desnudo se constituye a partir de la visibilidad de los órganos sexuales replicando la forma en que se representan los genitales en *shunga* pero con una notable invisibilidad del sujeto masculino en la escena. Al hablar de *nūdo shashin* no podemos referirnos a una producción homogénea debido a sus diversas referencias iconográficas y tipologías, como explicaré y ejemplificaré más adelante en el cuarto capítulo. El espacio de la representación fotográfica permitirá crear un espacio simbólico de transgresión donde las normas civilizatorias no podían tener cabida debido a los fines comerciales que motivaba la producción de estas imágenes, sin embargo mi argumento busca identificar la producción de estos retratos como parte de un proceso de domesticación de la mirada y del deseo sexual masculino en el periodo Meiji. *Nūdo shashin* estableció un diálogo visual, directo o indirecto, con otros medios visuales como de los textos ilustrados *Zōkakiron*, la estampa erótica *shunga* (imágenes de primavera) y el desnudo femenino dentro de la pintura al estilo occidental *yōga*, al tomar algunos de sus elementos o *leitmotiv* más significativos. El desnudo dentro de los discurso del arte en Meiji respondieron a los intereses de una comunidad de hombres pertenecientes a la nueva élite cultural, quienes deseaban apropiarse de los medios que los líderes occidentales habían definido como “civilizados” y “masculinos” entre ellos la pintura “realista” y el desnudo idealizado femenino. Sin embargo, la “moral civilizada” que caracteriza este periodo en Japón también extendió su censura sobre el desnudo en la representación pictórica, el cual reprodujo primordialmente

primero el cuerpo de la mujer occidental y posteriormente el cuerpo femenino nativo, ambos cuerpos representados de manera diferentes.

Capítulo 3 El discurso del arte

3.1 El cuerpo femenino en la pintura de Meiji

Como parte del proyecto de modernización del gobierno de Meiji, la imagen tuvo un peso determinante en la auto-representación y en la construcción de una nueva identidad nacional, tanto para la presentación de Japón ante los extranjeros como ante los japoneses mismos. Esta nueva imagen tenía que personificar aquellos ideales que expresaran claramente el poder masculino y patriarcal del nuevo Estado Moderno, centrandó esta imagen en el cuerpo del emperador. Dentro de los múltiples procesos que se suscitaron en Meiji, la identidad nacional fue cobrando forma a partir de la articulación y manipulación de discursos sobre clase y género, estableciendo una relación estrecha entre los intereses del Estado y la producción cultural durante la segunda mitad del siglo XIX.

Los ideales que funcionaron como instrumentos del discurso nacionalista en manos de líderes políticos e intelectuales de Meiji, como la filosofía política de Kowashi Inoue y las definiciones de “civilización” de Yukichi Fukuzawa, formaron parte del sistema ideológico *kokutai* o esencia/cuerpo nacional, el cual partía del cuerpo del *tennō* como órgano político del estado. Este nuevo tropo tuvo un peso relevante en los mecanismos de

representación simbólica, permeando constantemente tanto la identidad nacional como la identidad de género de Japón bajo sus nuevas políticas culturales “civilizatorias”. Sin embargo, la nueva apariencia occidentalizada del hombre burgués japonés fue atacada y caricaturizada por aquellos fuera del gobierno, al criticar la actitud mimética con la que la identidad masculina japonesa imitaba los signos corporales occidentales sólo en la apariencia y en la forma.¹⁵⁷ Esto generó a su vez una imagen ambigua del hombre de élite en Meiji al adoptar convenciones y amaneramientos occidentales que lo caracterizaron bajo un aura afeminada. Ante esta ambigüedad masculina, el principio ideológico *bunmei kaika* (civilización e ilustración) sirvió para redefinir la idea de masculinidad política al convertir dicho eslogan en una herramienta indispensable dentro del discurso nacional moderno. Las ideas sobre “civilización e ilustración” se hicieron visibles no sólo a partir de la apariencia mimetizada del hombre japonés de élite con su par occidental, sino paradójicamente por medio de la desnudez del cuerpo femenino, al tomar como modelo el canon de “belleza” occidental localizado en el cuerpo de la mujer europea. En la pintura de estilo occidental *yōga*, los primeros retratos pictóricos de desnudos logran ejemplificar el deseo por reproducir el ideal de masculinidad occidental a través de la representación idealizada del cuerpo femenino. De esta forma, el *yōga* llegó a desempeñar un papel relevante en la construcción de una identidad masculina moderna y civilizada, al crear dentro de la producción pictórica de Meiji un espejo imaginario que proyectara sobre el cuerpo

¹⁵⁷ Jason G. Karlin, *The Gender of Nationalism: Competing Masculinities in Meiji Japan*, Journal of Japanese Studies, Vol. 28, No. 1, The Society for Japanese Studies, Seattle, 2001, p 41.

femenino una identidad varonil y falocéntrica, a partir de la importación de los cánones de belleza artísticos y los íconos de feminidad principalmente europeos.¹⁵⁸

Por otra parte, la representatividad intermitente que el *yōga* mantuvo como parte del discurso nacional, primero en 1876 dentro de las reformas de la educación y posteriormente rehabilitada hasta 1896, tuvo que ceder su espacio de representación a la pintura de estilo moderno neo-tradicional *nihonga* como herramienta del discurso nacionalista. Esto se debió a la influencia de agentes culturales como Ernest Fenollosa (1853-1908)¹⁵⁹ y Tenshin Okakura (1862-1913), al elaborar discursos sobre el “arte”, término implantado en 1870 en Japón como *bijutsu* para traducir directamente la categoría de “bellas artes” (beaux art/fine art/ schōnekunst), promovida en las ferias internacionales en las que Japón comenzaba a participar. Como parte de este entrecruce de miradas entre agentes y actores, extranjeros y japoneses, se cimentaron las bases en Europa para la recepción del *nihonga*, concebida como una invención estética moderna para incentivar las exportaciones culturales de Japón hacia el extranjero junto con otros productos concebidos en este periodo como representativos. Como parte del debate pictórico, la imagen de la mujer tuvo un papel importante en la producción pictórica considerada “tradicional”, al reproducir las imágenes de mujeres bellas japonesas o *bijin-ga*, un género de representación visual establecido dentro de la estampa japonesa *ukiyo-e* desde el siglo XVII. Tanto la imagen de la mujer, occidental o japonesa, como la lucha por la representación nacionalista entre el *nihonga* y

¹⁵⁸ Doris Croissant, “Icons of Fertility: Japanese National Painting and the Paradox of Modernity”, en Joshua S. Mostow, Norman Bryson, *Gender and Power in the Japanese Visual Field*, University of Hawai’i Press, Honolulu, 2003.

¹⁵⁹ Ernest Fenollosa inicialmente enseñó economía política y filosofía en la Universidad Imperial de Tokio, pero al interesarse profundamente en el arte japonés se convirtió en un reconocido coleccionista y se involucró en las políticas culturales y artísticas del gobierno de Meiji como consejero; Hiroshi Nara, *Inexorable modernity: Japan’s grappling with modernity in the arts*, Lanham, Lexington Books, 2007, p. 75.

el *yōga*, conformaron el complejo cosmos de la identidad masculina como símbolo de modernidad y progreso en Meiji.

3.2 El debate entre *Nihonga* y *Yōga*

El impacto que el *nihonga* y el *ukiyo-e* tuvieron en las corrientes pictóricas europeas de mediados del siglo XIX, como el *art nouveau* y el postimpresionismo, repercutió en gran medida en el arte moderno occidental, así como en la promoción de la pintura nativa japonesa en el extranjero. Sin embargo, dicha pintura “tradicional” japonesa realmente resultó un género neo-tradicional, al cual se le denominó *nihonga*, concebido como uno de los tantos productos creados a partir de la invención de la tradición.¹⁶⁰ El *nihonga* se caracterizó por representar temas tradicionales japoneses empleando formatos y tecnologías occidentales, tales como el claroscuro y el sombreado.¹⁶¹ Como parte del cambio de intereses en la agenda política y económica de Japón, el *nihonga* relevó al *yōga* dentro del mercado internacional del arte, lo que permitió que “las artes se politizaran inevitable e inextricablemente”.¹⁶² Con la construcción de los Museos Imperiales en 1882, la capital, Tokio, empezó a trazar los espacios institucionales urbanos donde se resguardarían los tesoros de la nación y el pasado, como la zona del parque Ueno,¹⁶³ produciendo una nueva conciencia histórica y nostálgica por medio de la memoria institucionalizada. Los primeros

¹⁶⁰ Stephen Vlastos, *Mirrors of modernity; invented traditions of modern Japan*, Berkeley, University of California Press, 1998.

¹⁶¹ Marcus B. Jansen, “Cultural Change in Nineteenth-Century Japan”, en Ellen P. Conant (et al.), *Challenging Past and Present: The Metamorphosis of Nineteenth Japanese Art*, Honolulu, University of Hawai’i Press, 2006, p. 48.

¹⁶² Marcus B. Jansen, *Ibidem*, p. 48.

¹⁶³ Alice Yu-Ting Tseng, *The Imperial Museums of Meiji Japan: Architecture and the Art of the Nation*, Seattle, University of Washington Press, 2008, p. 6.

museos representaron la misión de la burocracia Meiji de equiparar a Japón con las prácticas y estándares occidentales de ese tiempo, creando instituciones como el Ministerio de Cultura (*Monbushō*), y el Ministerio de la Casa Imperial (*Kunaishō*).¹⁶⁴ Es relevante mencionar que la introducción del término “arte” como un concepto creado y definido desde Occidente, fue injertado en el nuevo repertorio terminológico de Meiji por parte de la nueva administración cultural para sustentar la imagen idealizada de la nación.¹⁶⁵ La lucha por definir la nueva identidad cultural de Japón a partir de la producción material y simbólica existente fue encarnada por la escuela *nihonga*, la cual mantuvo un constante diálogo entre el rescate de los ideales tradicionales y el perfeccionamiento del realismo de la pintura occidental. Esta tensión giró en torno a dos conceptos clave que, según Sakata Yoshio, podían periodizar la restauración Meiji por temas de *fukko* (restauración) o *ishin* (renovación)¹⁶⁶. En primera instancia, los dos términos son bastante disímiles en su connotación, según identifica Marcus B. Jansen:

Revival suggests nostalgia and conservatism. The Kenkyūsha dictionary, for instance, gives the following examples: “*ōsei fukko*-the restoration of the monarchy; *fukko ronsha*- a reactionary.” By justifying sweeping change in the name of the past, Meiji statecraft might seem...to have injected a problematic into values and culture.¹⁶⁷

¹⁶⁴ La era de los Museos Imperiales en Japón también estuvo imbricada en las continuidades y discontinuidades institucionales y administrativas que constituyeron la reorganización política de la Restauración de 1868. Se creó una zona de museos satélites en el área de Nara y Kioto, donde se crearon nuevas políticas administrativas para resguardar los tesoros del arte religioso de la tradición histórica budista y shintoísta de Japón; Alice Yu-Ting Tseng, *Ibidem*, p. 7.

¹⁶⁵ Durante la primera misión japonesa enviada por el gobierno Tokugawa con el fin de revisar los primeros tratados comerciales desiguales, primero en Norteamérica en 1860, y en 1862 en Europa, se tuvo el primer contacto con los museos occidentales. Para comprender y asimilar todo el lenguaje que giraba en torno a esta institución occidental se creó una nueva terminología que lograba describir lo que el grupo de japoneses había visto en estos espacios modernos. El primer término equivalente a Museo en japonés fue *hakubutsukan* (traducido como “salón de los cien objetos”), junto con otros términos publicados en el libro de Fukuzawa Yukichi, *Conditions in the West (Seiyō jijō)*; Alice Yu-Ting Tseng, *Ibidem*, p. 20 y 21.

¹⁶⁶ *fukko* está conformado por el ideograma *fukusuru* (regresar, revertir, restaurar) y *furui* (viejo, antiguo), que implica un retorno al antiguo régimen, mientras que *ishin* significa renovación, con los ideogramas de *yui* (mantener) y *atarashii* (nuevo).

¹⁶⁷ Restauración sugiere nostalgia y conservadurismo. El diccionario Kenkyūsha, por ejemplo, muestra los siguientes casos: “*ōsei fukko* – la restauración de la monarquía; *fukko ronsha* – un reaccionario”. Al justificar

A pesar de las diferencias semánticas, estos dos términos establecen una lógica conjunta durante la Restauración Meiji al dar sentido a la compleja relación que se establece entre la tradición y la modernidad durante este periodo. Con respecto a *ishin*, el historiador Tetsuo Najita define el significado de *i* como aquello que reagrupa a los diferentes hilos de la sociedad, mientras que *shin* significa comenzar en una nueva dirección.¹⁶⁸ De esta forma, la demanda por el retorno a un pasado moral imaginado hizo posible utilizar ambos conceptos durante el proceso de modernización en Japón.¹⁶⁹ Tenshin Okakura escribió en su famoso libro *The Ideals of the East* 1903 sobre la existencia de dos fuerzas que han fascinado a la mente japonesa: el ideal asiático y la ciencia europea.¹⁷⁰ Todo esto, relacionado con el debate y las tensiones que el *yōga* y el *nihonga* mantuvieron en el plano estético y cultural como parte de la agenda política del gobierno de Meiji, nos lleva a distinguir una lucha intermitente entre la retórica idealista en la ideología del *nihonga* y el realismo del *yōga*, ambos bajo la nueva aura que el canon del “arte” vendría a implantar.

Aunque con frecuencia el origen del *nihonga* se asocia a Ernest F. Fenollosa, reconocido como uno de los líderes intelectuales e ideológicos durante su estancia en Japón entre 1878 y 1890, el gobierno de Meiji ya había comenzado ciertas reformas en la educación artística japonesa desde 1876 con la fundación del Ministerio de Obras Públicas (*Kōbusho*) y la Escuela de Artes Técnicas (*Kōbu Bijutsu Gakkō*). Estas instituciones

este cambio radical en nombre del pasado, el gobierno Meiji parece haber inyectado una problemática en los valores y la cultura.; Marcus B. Jansen, *Op. Cit.*, p. 32.

¹⁶⁸ Najita Tetsuo, “Conceptual Consciousness in the Meiji Ishin”, en Nagai Michio and Miguel Urrutia (et al.), *Meiji Ishin: Restoration and Revolution*, Tokio, United Nations University, 1995, p. 14, citado por Marcus B. Jansen, *Ibidem*, p. 33.

¹⁶⁹ Marcus B. Jansen, *Ibidem*, p. 33.

¹⁷⁰ Tenshin Okakura, *The Ideals of the East*, Tokio, Kenkyūsha, 1941, p. 170.

continuaron el proyecto que había iniciado el gobierno Tokugawa desde el siglo XVIII, al promover la pintura occidental y erigir los espacios oficiales para la enseñanza del *yōga*, en donde la pintura al óleo comenzó a llamar el interés entre los grupos intelectuales bajo las bases del realismo occidental. Para 1883, el *yōga* comenzó a declinar con el cierre de la Escuela de Artes Técnicas¹⁷¹ junto con los nuevos intereses mercantiles del gobierno al impulsar el *nihonga* hacia Europa y Norteamérica.¹⁷² Para Fenollosa, la pintura moderna japonesa debía crear, sobre los fundamentos de la estética occidental, una nueva idea de la tradición. Esto significó en el contexto japonés que la *idea* demandaba consonancia con el tema y la forma representada. Sin embargo, independientemente de la visión que tuviera Fenollosa sobre el renacimiento de la pintura *nativa* bajo el espíritu de la filosofía estética occidental, existían otras razones más pragmáticas para repudiar al *yōga*: la mercantil, que respondía al aumento de las exportaciones motivadas por la fascinación de los occidentales ante el exotismo que lo auténticamente “japonés” representaba.¹⁷³ En este momento se logra identificar dentro del complejo cruce de flujos y transacciones visuales de Meiji, una paradoja inherente representada claramente en la obra pictórica de los primeros pintores *yōga*, particularmente en sus primeros desnudos femeninos, como en el caso de Hyakutake Kaneyuki, Hosui Yamamoto, y Seiki Kuroda. El éxito y prestigio adquirido por estos artistas japoneses durante su estancia en Europa hizo reflexionar al gobierno japonés sobre

¹⁷¹ Doris Croissant, “In Quest of the Real: Portrayal and Photography in Japanese Painting Theory,” en Ellen P. Conant, *Challenging Past and Present: the Metamorphosis of Nineteenth-Century*, Honolulu, University of Hawaii Press, 2006, p. 163.

¹⁷² Por otra parte, uno de los elementos centrales en el ataque de Fenollosa contra del *yōga* en pos del *nihonga* era el realismo como elemento característico de la pintura occidental, ya que bajo sus intereses particulares, argumentaba que el principio realista occidental respondía a la simple creación de convenciones.

¹⁷³ El papel clave que jugó Fenollosa en la invención y la apreciación de esta autenticidad japonesa dentro y fuera de Japón provocó, entre otras cosas, el aumento de la pintura *nihonga* dentro de las colecciones privadas y museísticas en Norteamérica, Doris Croissant, “In Quest of the Real:...”, *Op. Cit.*, 165.

la potencialidad nacionalista e internacional que el perfeccionamiento de la pintura occidental simbolizaba, a pesar de que el desnudo representaba lo inmoral dentro del nuevo principio de obscenidad (*waisetsu*) recién importado en Japón desde Occidente. Es en este momento cuando se reconfigura el repertorio de representaciones visuales y culturales de Japón, con la importación del cuerpo femenino occidental como nueva fisionomía racial y como nuevo canon pictórico, principalmente a partir de *La toilette matutina* (*Chōsho*) de Kuroda,¹⁷⁴ junto con la aparición del nuevo espacio institucional del arte *Monbushō Bijutsu Tenrankai*, mejor conocido como Bunten.

3.3 Bunten y la institucionalización del desnudo femenino

La importancia y el valor simbólico que tuvieron tanto el *yōga* como el *nihonga*, respondieron tanto a los intereses oficiales por construir una imagen interna y externa de Japón como nación moderna digna del respeto internacional, como a los intereses económicos que buscaban incrementar las exportaciones de objetos culturales. Tales exportaciones se generaban principalmente en los espacios de las Exposiciones Internacionales, como la *World's Columbian Exposition* celebrada en Chicago en 1893, en la que el *yōga* no tuvo cabida, debido a que para finales del siglo XIX las metas comerciales y nacionales de Japón buscaban que el mundo obtuviera un conocimiento más preciso y comprensible sobre la nación japonesa, su historia, su progreso y sus aspiraciones. Ante tal omisión, Koyama Shotaro, fundador de la Sociedad de Arte de Meiji (*Meiji bijutsu-kai*), orientada hacia la estética occidental, argumentó que el objetivo del *yōga* no

¹⁷⁴ Fue primero expuesto en París en 1893 y luego en Tokio en 1894.

era el imitar la pintura occidental, sino imbuirla con los valores japoneses y ponerla bajo los intereses de Japón.¹⁷⁵

En 1907 se inauguró el Salón Anual Oficial de Artes Buntens auspiciado por el Ministerio de Educación (*Mombushō*), siguiendo los modelos de Salones de Arte realizados desde mediados del siglo XIX en Francia principalmente. Como sitio de contacto e intercambio cultural entre Occidente y Japón, el Buntens se utilizó como un espacio instrumental simbólico, funcionando como espejo entre los dos y operando de la misma forma que el reconocido salón de eventos y bailes construido en 1884, *Rokumeikan*, mezcla de estilos arquitectónicos francés, inglés e italiano. En este particular espacio se produjo una especie de fantasía racial que motivó a las élites de Meiji a participar en el espectáculo de la identidad, donde las mujeres japonesas burguesas convivían y bailaban con los hombres extranjeros y japoneses siguiendo la costumbre occidental mientras se travestían y moldeaban sus cuerpos como sus “hermanas occidentales”. Norman Bryson identifica un sentido de contaminación sexual en la mente de los hombres japoneses que participaban de este espectáculo racial con respecto a las mujeres occidentales por medio de los cuerpos y las miradas, al mismo tiempo que generaban un deseo perturbador causado posiblemente por el complejo de inferioridad racial, el cual generaba en los japoneses un sentimiento de vergüenza.¹⁷⁶ Las mujeres occidentales eran percibidas como “blancas y bellas” aunque sus ojos parecieran como los de un perro frente a los ojos negros de las mujeres de “raza

¹⁷⁵ Pero detrás de las excusas oficiales, la decisión de apoyar el *nihonga* como símbolo de la integridad cultural nacional de Japón durante la década de 1890, la dicotomía entre idealismo y realismo experimentó una transformación: de una distinción genérica de estilos a una incompatibilidad de principios estéticos e ideológicos; Doris Croissant, “In Quest of the Real...”, Op. Cit. p. 166 y 167.

¹⁷⁶ Norman Bryson, “Westernizing bodies Women, Art, and Power in Meiji *Yōga*”, en Norman Bryson, Joshua S. Mostow (et al.), *Gender and Power in the Japanese Visual Field*, Hawaii University Press, Honolulu, 2003, pp. 94 y 95

asiática”, según las descripciones del Embajador Muragaki durante su visita a Norteamérica en 1860.¹⁷⁷ Estos espacios produjeron una especie de “atracción ilícita” entre hombres japoneses y mujeres occidentales, la cual se fue transformando bajo los intereses de estas mismas élites para legitimar su deseo por lo occidental, y así, crear una nueva piel para la nación moderna japonesa. Por otro lado, se crea una actitud “vencedora” y de “superioridad” por parte de las élites japonesas al “colonizar” los cuerpos de las mujeres occidentales; sin embargo, la domesticación del cuerpo femenino también participó en la lógica colonialista masculinizada de Japón hacia el resto de Asia.¹⁷⁸ Pero la colonización de Japón sobre los “otros” no sólo se efectuó geopolíticamente; el estatus del sujeto colonial se desplazó hacia el territorio simbólico del cuerpo de la mujer al convertirlo en el *loci* de las ansiedades masculinas por alcanzar la modernidad a través de su domesticación y dominio.¹⁷⁹ Entre las diversas personificaciones del sujeto femenino colonizado y domesticado, la imagen del cuerpo desnudo en la pintura sirvió como el escenario donde se llevaría a cabo la puesta en escena de la masculinidad japonesa moderna y civilizada, aunque este escenario se identifica en mayor medida en la fotografía erótica producida en este mismo periodo. Como explicaré en el último capítulo, la fotografía de Meiji, particularmente los retratos de desnudos femeninos (conocidos entre los coleccionistas

¹⁷⁷ Norman Bryson, *Ibidem*, p. 93.

¹⁷⁸ Con la promulgación de la primera Constitución de 1890, basada en el modelo prusiano, el gobierno central desarrolló políticas colonialistas para extender su poder sobre Hokkaidō y Ryūkyū. En 1895, Formosa (hoy Taiwán) se convirtió en colonia Japonesa y para 1910 Corea fue incorporada como territorio del imperio japonés.

¹⁷⁹ Mariko Asano Tamanoi, al partir de la definición de ideología de Antony Giddens, argumenta que la ideología debe formularse en relación a una teoría del poder y el dominio, al hablar de la eliminación del cuerpo y de las diversas experiencias de las mujeres japonesas dentro del discurso de poder nacionalista del gobierno japonés, principalmente desde la Restauración Meiji pero con mayor auge durante la invasión a Manchuria en 1930 y durante la Segunda Guerra Mundial; Mariko Asano Tamanoi, “Japanese Nationalism and the Female Body: A Critical Discourse of Social Reformers on Factory Woman”, en Hitomi Tonomura, Anne Walthall, Wakita Haruko (et al.), *Women and Class in Japanese History*, Center for Japanese Studies, the University of Michigan, Ann Arbor 1999, p. 275.

como *nūdo shashin*), sirvió como un espacio simbólico donde se visualizaba una nueva consciencia en torno a la distinción de género y al deseo sexual, re-definidos en este periodo, de manera directa o indirecta, por la ideología moderna y occidentalizada que empezaba a gestarse en Japón. Los retratos fotográficos conocidos como *nūdo shashin* presentan de manera asilada, fragmentaria y repetitiva el cuerpo desnudo de la mujer japonesa descontextualizado del acto sexual, mientras que el cuerpo del hombre japonés se mantiene invisible en este tipo de imágenes. Sin embargo, al comparar el desnudo femenino en la pintura *yōga* y en *nūdo shashin*, ambos representan el cuerpo femenino bajo convenciones “realistas” para dar un efecto de cercanía e intimidad, y al mismo tiempo generan un distanciamiento entre el cuerpo masculino y el femenino en el campo de la imagen. La pintura occidental suponía una nueva relación entre la obra y el espectador. Según Yuichi Takahashi, el arte establecía leyes de la mirada que requerían cierta distancia y postura del espectador frente a la obra para poder distinguir la verdad dentro de ella.¹⁸⁰ Takahashi se refería a la mirada distante (*nozomu*) al visualizar una especie de estructura donde los individuos fueran capaces de tener control de la mirada.¹⁸¹

El artista más polémico y reconocido por introducir estilos de pintura europea en este periodo es, sin duda, Seiki Kuroda, cuyas obras creadas en Francia fueron premiadas por la *Société des Artistes Françaises*, otorgándole la legitimación necesaria para

¹⁸⁰ Chelsea Foxwell, “Introducción”, en Dōshin Satō, *Modern Japanese Art and the Meiji State: The politics of Beauty*, Los Angeles, The Getty Research Institute, 2011, p. 10.

¹⁸¹ Yuichi planeó la construcción de un edificio con una estructura en espiral, pensado específicamente para exhibir obras al estilo occidental “*Rasen tengakaku*” (Salón de Exhibición de Pinturas). Esta idea inspiró a Kitazawa Noriaki para describir el trabajo realista de Yuichi y a su propio libro como “el templo de los ojos” *Me no shinden*, en el que analiza la definición institucional sistematizada (*seidoka*) del término *bijutsu* (arte). Esto sugiere la encarnación de una nueva forma de percibir las obras a partir de la interpretación de los estándares de representación pictórica occidental en Meiji, como lo explica Noriaki Kitazawa en su libro sobre la recepción histórica del “Arte” *Me no shinden* (El templo de los ojos), citado en Chelsea Foxwell, *Ibidem*, p. 9-11.

introducirse como el representante de la pintura occidental al volver a Japón. Si bien, la obra de Kuroda comprende un vasto repertorio de mujeres occidentales y japonesas, como *Mujer con mandolina* creada entre 1890 y 1891, y *Maiko* de 1893, su *Baño Matutino* de 1893, premiada por la *Société Nationale des Beaux-Arts* en Francia, ha sido reconocida como el parte aguas en el debate del desnudo en el arte en Japón al causar gran sensación cuando se convirtió en el centro de la censura institucional al presentarse en la Cuarta Exposición Industrial realizada en Kioto en 1895. Esto se debió en parte a que, ante los ojos del público, esta imagen presentaba una escena demasiado privada e íntima donde el desnudo se enmarcaba como “arte”, pero esta asociación todavía no era familiar para los espectadores,¹⁸² además de que no se acostumbraba a exhibir desnudos frontales en estos “nuevos” espacios de “arte”. A pesar de que varias de sus obras se volvieron el centro de la censura en Meiji, Kuroda fue reconocido no sólo como artista *yōga*, sino como un importante funcionario cultural. Al año siguiente de la censura de su desnudo femenino, en 1896, Kuroda ocupó el puesto de Director de la Escuela Nacional de Arte y en 1907 fue invitado por el Ministro de Educación, Nobuaki Makino, y el director de la Escuela de Artes de Tokio, Naohiko Masaki, para organizar el Salón Buntan, patrocinado oficialmente por el estado.¹⁸³ El Buntan permitió crear un espacio de intimidad y cercanía entre las esferas de élite japonesas y Occidente por medio de la representación pictórica, donde, junto con las pinturas que exhibía, también movilizaba cuerpos e identidades, centrand

¹⁸² La crítica que recibió esta obra fue satirizada por el caricaturista francés George Bigot en su famosa ilustración titulada *La femme nue de M. Kuroda*, 1895. El lienzo original del *Baño Matutino* (*Chōsō*) fue destruido durante la Segunda Guerra Mundial, Norman Bryson, Op. Cit., p. 112.

¹⁸³ El Buntan fue pensado como un espacio donde se exhibirían pinturas estilo occidental al lado de las obras *nihonga*, ya que era importante presentar esta “armoniosa” convivencia entre los dos estilos, y Kuroda recibió todo el respaldo de los altos mandos dentro de esta institución cultural. Ninguna otra institución presentó ante el público japonés la unión de estos dos estilos como el Buntan, como parte de la asimilación de la cultura occidental.

este flujo e intercambio simbólico principalmente en el cuerpo de la mujer como objeto de intercambio cultural y de identificación racial.

Como parte de la institucionalización del desnudo bajo el discurso del arte en Meiji, en un artículo dedicado al desnudo en el arte moderno japonés, el historiador del arte Naoyuki Kinoshita nos relata en su artículo sobre la representación moderna escultórica del desnudo masculino,¹⁸⁴ cómo varias obras de desnudos fueron reconocidas y premiadas en la Primera y Segunda Exhibición Anual del Bunten, entre las que se encontraban algunas esculturas creadas por Taketarō Shinkai, tales como *El Baño (Yuami)* en 1907 y *Par (Futari)* en 1908. Sin embargo, a pesar de la legitimación que algunos artistas como Kuroda o Shinkai buscaban al presentar sus desnudos bajo el aura del “arte”, estas obras no se vieron libres de censura y de ataques por parte de las autoridades, como en el caso de la obra ganadora del segundo lugar en la Exhibición Anual del Bunten en 1908, creada por Fumio Asakura, que representaba el cuerpo de un hombre desnudo. Según Kinoshita, los oficiales que irrumpieron en el salón de exhibiciones ordenaron al mismo Fumio eliminar las partes “indecentes” de la pieza, es decir, los genitales. Este acto fue conocido como “la castración de la escultura” (*Chōkoku kyosei*).¹⁸⁵ Este evento nos introduce el caso de la desnudez masculina vista de igual manera como una ofensa a la moral pública, la cual no sólo se centraba en el cuerpo desnudo femenino. Todos estos eventos nos presentan un panorama donde las contradicciones y la ambigüedad giraron en torno al desnudo en el arte

¹⁸⁴ Naoyuki Kinoshita, “Kokan wakashu: Nippon kin gendai chōkoku no dansei ratai hyōgen no kenkyū” (La entrepierna de los hombres jóvenes: estudios de la representación moderna escultórica del desnudo masculino), *Geijutsu Shinchō* (mayo), Tokio, Shinchōsha, 2010.

¹⁸⁵ Naoyuki Kinoshita, *Ibidem*, pp. 85-86.

en la institución cultural Buntten, produciendo un nuevo paradigma en la creación de las políticas culturales y estéticas de Meiji.

3.4 El desnudo femenino en el arte como parte del proyecto cultural de élite

Para hablar de la escena de la pintura japonesa donde se insertó el desnudo femenino, hay que contemplar a los artistas que produjeron por primera vez desnudos en la pintura *yōga* durante este periodo. A pesar de que algunos académicos identifican a Kuroda como el creador del canon del desnudo en Japón,¹⁸⁶ él no fue el primero en realizar un desnudo femenino pintado en estilo *yōga*, como lo demuestra la obra de Hōsui Yamamoto, titulada *Mujer desnuda (Rafu)* de 1880 (imagen 34)¹⁸⁷ creada dieciséis años antes que el *Baño Matutino* de Kuroda, lo que la convierte en el primer desnudo pictórico realizado en estilo occidental por un artista japonés. Este desnudo fue realizado siguiendo altos estándares académicos, sin embargo, el desnudo de Hōsui no sigue propiamente el canon del desnudo europeo, al representar a la modelo con ciertos rasgos y atributos de manera más cercana al retrato de una persona real, lo cual era poco recurrente en el género del desnudo pictórico occidental, ya que en éste género, se tendía hacia el anonimato de la persona representada siguiendo un ideal de belleza creado bajo convenciones occidentales. Siguiendo el análisis de Norman Bryson, más que una representación clásica, “universal” e idealizada de un maestro, este retrato nos muestra simplemente a una mujer moderna con

¹⁸⁶ Midori Wakakuwa, *Kakusareta shisen: ukiyo-e yōga no yosei rataizō*, (*La mirada pintada: imágenes de desnudos femeninos del ukiyo-e y yōga*), Tokio, Iwanami Shoten, 1997, p. 4.

¹⁸⁷ Esta pieza es parte de la colección del Museo de Bellas Artes de Gifu.

fisionomía occidental sin sus ropas.¹⁸⁸ Sin embargo, Bryson no analiza el contexto simbolista en el que Yamamoto realiza este desnudo, presentando a su modelo occidental como una ninfa descansando en un paisaje natural de manera idealizada y romántica. Yamamoto asistió al taller del pintor francés Jean-Léon Gérôme en 1880, en donde percibió la capacidad de Gérôme de racionalizar las escenas de desnudos femeninos al fundamentarlas tomando modelos clásicos de la pintura y la escultura griega. La relación entre los pintores y sus modelos, epitomizada por la obra de los pintores franceses como Ingres, generaron en los pintores japoneses la necesidad de naturalizar y superar la distancia social y cultural dentro de las condiciones “artificiales del estudio” para presentar finalmente al hombre japonés dentro del espacio simbólico que iguala a Japón con Occidente.¹⁸⁹ Entre 1882 y 1886, Yamamoto pintó otro cuadro donde representó a una mujer desnuda cubierta con un velo semitransparente con rasgos occidentales recostada bajo los rayos de la luna; esta composición la tituló *Mujer desnuda bajo la luna (Gekka no rafu)*, la cual pertenece a la colección del Museo Prefectural de Arte de Aichi.

Otro precursor del desnudo femenino en Japón fue Hyakutake Kaneyuki, quien realizó dos obras tituladas *Mujer desnuda recostada (Garafu)* (imagen 35) y *Mujer desnuda de pie (Rafu ritsuzō)*, ambas en 1881,¹⁹⁰ en las que presenta a la misma modelo con claros rasgos anatómicos occidentales posando en estas dos posiciones.

¹⁸⁸ Norman Bryson, Op. Cit., p. 103.

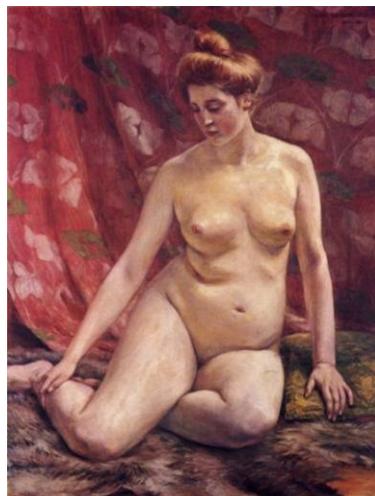
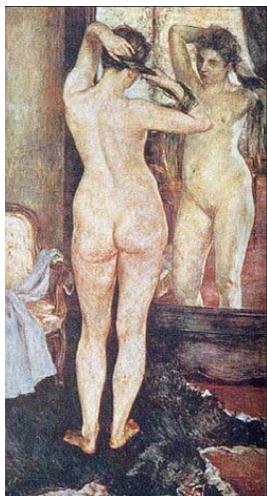
¹⁸⁹ Norman Bryson, *Ibidem*, p. 105.

¹⁹⁰ La pieza titulada *Desnudo recostado* es parte de la colección del Museo de Arte Ishibashi, en Fukuoka.



(Imagen 34) Hosui Yamamoto, *Mujer desnuda (Rafu)*, 1880, Colección, Museo Prefectural de Arte de Gifu.
(Imagen 35) Hyakutake Kaneyuki, *Mujer desnuda recostada (Garafu)*, 1881, Colección Museo de Arte Ishibashi.

Tras realizar sus estudios en París en 1886, Seiki Kuroda ya era reconocido por su trabajo como pintor, sin embargo, al exhibir sus obras de desnudos femeninos en Japón generó todo un debate en torno al desnudo (*ratai mondai*), principalmente por sus obras *Baño Matutino* de 1893 (imagen 36), *Sentimiento*, *Impresión*, *Sabiduría* de 1898¹⁹¹ y *Mujer Occidental Desnuda (Seiyō fujinzō)* de 1901 (imagen 37).



(Imagen 36) Seiki Kuroda, *Baño Matutino (Chōsō)*, 1893. Destruído durante la II Guerra Mundial
(Imagen 37) Seiki Kuroda, *Mujer Occidental Desnuda (Seiyō fujinzō)*, 1901. Colección Museo de Arte Sekaidō Bunko.

¹⁹¹ Este tríptico permanece exhibido en el Salón Kuroda (Kuroda Hal) del Museo Nacional de Arte de Tokio.

El primer ejemplo se trata del polémico retrato de una mujer vista de espaldas completamente desnuda mirándose al espejo en el interior de una habitación; el segundo ejemplo es un tríptico producido en 1897, inicialmente para la segunda exhibición de la Hakubakai (Asociación del Caballo Blanco)¹⁹², asociación de artistas liderada por Kuroda, y posteriormente exhibida en la Exposición Mundial de París en 1900; la tercera obra sufrió la crítica y la censura por parte de las autoridades oficiales durante la exhibición de la Hakubakai en 1901, incidente (*koshimaki jiken*) causado por haber sido cubiertas con una tela justo las partes donde se mostraban los genitales de la modelo, aunque la parte de los senos se dejó a la vista del público.¹⁹³ Para 1910, un grupo de jóvenes artistas *yōga* y *nihonga* se reunieron en Kioto en el club de arte *Chat Noir (Kuroneko Kai)* del que destacó el pintor Bakusen Tsuchida, quien se graduó en 1911 con el retrato de una mujer japonesa peinándose el cabello, sentada en el suelo frente a un espejo, y que tituló simplemente *Cabello*. En esta pintura se identifican elementos visuales del *ukiyo-e bijinga*, particularmente de la obra de Utamaro Kitagawa *Kamisuki bijin (Belleza peinándose)*, producida entre 1794 y 1796. La pintura de 1911 de Tsuchida mantiene mucha similitud con la imagen de Utamaro.¹⁹⁴ En la inauguración anual de arte del Bunten, una de las obras premiadas y comprada en 1912 por el Ministerio de Cultura fue *Shima no onna (Las isleñas)* de Tsuchida (imagen 38). Esta pintura se inspiró en la isla del Pacífico

¹⁹² Hakubakai "La sociedad del Caballo Blanco", una asociación de pintores y escultores de estilo occidental fundada por Kuroda Seiki y otros artistas en 1896 en oposición a la Meiji Bijutsukai, que patrocinaba "arte oficial".

¹⁹³ Naoyuki Kinoshita, *Op. Cit.* p.85; Desde 1889 se registraron varios ataques por parte de las autoridades de Meiji al censurar la publicación o exhibición en público del desnudo, como la imagen de una mujer japonesa desnuda producida por Watanabe Seitei, que sirviera como ilustración de la novela titulada *Lady Butterfly (Kōchō)* de Yamada Bimyō, publicada en 1889. Jaqueline Berndt, "The Female Nude in Japanese Oil Painting and Posters", en Doris Croissant, Joshua Mostow (et al.), *Performing "Nation:" Gender Politics in Literature, Theater, and the Visual Arts of China and Japan, 1880-1940*, Brill, Leiden, 2008, p. 320-321.

¹⁹⁴ Museo Nacional de Arte Moderno de Tokio; Doris Croissant, "Icons of Femininity: Japanese National Painting and the Paradox of Modernity", en Norman Bryson, Joshua S. Mostow (et al.), *Gender and Power in the Japanese Visual Field*, Honolulu, University of Hawai'i Press, 2003, pp. 120-121.

Hachijōjima.¹⁹⁵ En el lienzo se representa una escena cotidiana que muestra un estudio del cuerpo femenino, pero creado con un estilo antinaturalista, con líneas de contornos y sin sombreados, en donde una mujer muestra sus senos al golpear quizá pasta de arroz (*mochi*).

Otro ejemplo de imágenes no idealizadas con las que se asociaba el cuerpo desnudo de la mujer japonesa es el cuadro *Belleza Desnuda* de Tetsugorō Yorozu, realizado en 1912 (imagen 39).¹⁹⁶ Yorozu contextualiza su modelo en un paisaje natural como un motivo “nativo” casi etnográfico.

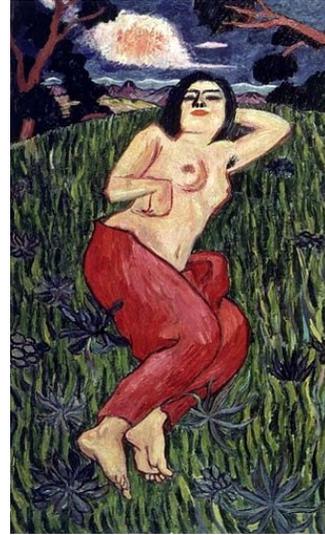
Es importante señalar la marcada distinción en la funcionalidad del desnudo de mujeres occidentales y de mujeres japonesas en el arte de Meiji; retomando las palabras de Bryson, una significó el acercamiento con Occidente y lo “civilizado”; el otro, una especie de atraso o primitivismo basado en la reproducción de la tradición. En la búsqueda de una verdadera belleza estética, la “verdad al desnudo” en la pintura de Meiji nos presenta el proceso por el cual la pintura participó en la conformación de un “arte”

¹⁹⁵ *Ibidem*, pp. 124-125; *Shima no onna (Las isleñas)* de Bakusen es parte de la colección del Museo Nacional de Arte Moderno de Tokio

¹⁹⁶ Tsutomu Mizugawa, “The artist start to dance: The changing image of the body in Art of the Taisho Period”, en John Clark, *Being Modern in Japan: Culture and Society from the 1910 to the 1930*, Honolulu University of Hawai'i Press, 2000, p. 16; *Ratai bijin (Belleza desnuda)* de Tetsugorō Yorozu es parte de la colección del Museo Nacional de Arte Moderno, Tokio



(Imagen 38) Bakusen Tsuchida, *Shima no onna (Las Isleñas)*, 1912. Colección Museo Nacional de Arte Moderno de Tokio.



(Imagen 39) Tetsugorō Yorozu, *Belleza Desnuda*, 1912 Colección Museo Nacional de Arte Moderno de Tokio.

japonés moderno tras adoptar los cánones estéticos europeos y enfrentar lo que Doris Croissant ha identificado como el paradigma del *ukiyo-e* en el modernismo pictórico japonés. Esto nos muestra las varias caras de las interrelaciones entre el género, la identidad, la tradición y la modernidad como factores opacos, lejos de la transparencia o lo evidente, aún en el desmantelamiento de sus encarnaciones.¹⁹⁷

3.5 El desnudo femenino y la construcción de una masculinidad moderna

Tras revisar el contexto donde el desnudo femenino es producido como parte de la producción pictórica en el Japón de Meiji como uno de los diversos espacios de

¹⁹⁷ Claire L. Lyons, Ann Olga Koloski-Ostrow, “Naked Truths about Classical Art”, en *Naked truths: women sexuality and gender in classical art and archeology*, Routledge, Nueva York, 1997, p. 1.

representación visual de la corporalidad femenina, surgen varias preguntas: ¿Cómo se constituye la sexualidad en estas imágenes? ¿Cómo se construye el desnudo a partir de estas obras? ¿Qué intereses políticos se sobreponen a los atributos corporales de la mujer desnuda en la pintura? ¿Cuál es el papel de los espacios institucionales de la cultura de élite de Meiji, principalmente el Bunten, las Exposiciones Industriales o la Escuela de Bellas Artes de Tokio? ¿Qué tipo de discursos sobre la identidad de género se crearon a partir de estas pinturas? La producción de una identidad nacional moderna, vista desde el espacio de la producción simbólica del nuevo Estado Nación de Meiji, impulsó el proyecto de occidentalización el cual cobró forma tanto en el plano visual como en el ideológico, ya sea como efecto ilusorio o como principio epistemológico. Tras la idea de convertirse en occidentales, las élites japonesas deseaban alcanzar un nivel civilizatorio óptimo. Las ideas de perfeccionamiento racial y cultural impactaron en la forma de concebir el cuerpo en diferentes niveles, produciendo la ilusión colectiva de transformación física y mental, alimentando la necesidad de mimetizarse con Occidente por medio del desnudo y el arte. Coincido con Kenneth Clark, quien afirma que la ilusión que genera el desnudo en la pintura es parte de un proceso de transcripción del cuerpo en el arte, definida antes que nada como una actividad mental:

It is widely supposed that the naked human body is itself an object upon which the eye dwells with pleasure and which we are glad to see depicted. But...this is an illusion; the body is not one of those subjects which can be made into art by direct transcription... And it is at the opposite pole of creative activity to the state of mind that has produced the nude. A mass of naked figures does not move us to empathy, but to disillusion and dismay. We don't wish to imitate; we wish to perfect.¹⁹⁸

¹⁹⁸ En general, se supone que el cuerpo humano desnudo es en sí mismo un objeto sobre el cual el ojo habita con placer y el cual nos agrada ver representado. Pero... esto es una ilusión; el cuerpo no es uno de esos temas de los cuales se puede hacer arte mediante una transcripción directa... Y es en el polo opuesto de la actividad creativa que se encuentra el estado mental que ha producido el desnudo. Una masa de figuras desnudas no nos mueve a la empatía, sino a la desilusión y al desaliento. No deseamos imitar, deseamos perfeccionar.; Kenneth Clark, *The Nude: A Study in Ideal Form*, Pantheon Books, Nueva York, 1956, p. 5 y 6.

Bajo esta luz, el desnudo en la representación visual de Meiji se puede identificar como una forma inventada, una construcción ilusoria que respondió a la necesidad de producir un gobierno falocéntrico, deseoso de competir y ubicarse al mismo nivel de las potencias occidentales, como Francia, Inglaterra y Norteamérica. Como parte del proceso de institucionalización del desnudo en el arte, se legitimó la adquisición y conservación de esculturas y pinturas de la época resguardadas como piezas representativas del “arte moderno japonés” bajo la “protección” del Museo Nacional de Arte Moderno de Tokio (*Tōkyō Kokuritsu Kindai Bijutsukan*), o mejor dicho, bajo el ocultamiento de varias piezas de desnudo (masculino y femenino) producidas en Meiji. No fue sino hasta 1969 que dos de las piezas escultóricas más conocidas dentro de la colección salieron de las bodegas del museo para ser exhibidas. Hoy en día, estas obras de desnudo completo se han convertido en paradigmas del arte moderno en Japón. Por otro lado, la función simbólica del desnudo femenino como espejo entre Japón y Occidente también se puede asociar al gran complejo de inferioridad que los grupos de élite y el gobierno japonés experimentaron en este periodo.¹⁹⁹ Frente a la relación asimétrica entre Japón y Occidente, la revisión de los

¹⁹⁹ Dicha superioridad moral se vería plasmada en los tratados comerciales desiguales firmados desde 1854 con los norteamericanos, basados en la extraterritorialidad y en el establecimiento de tarifas arancelarias que dejaban en desventaja a los japoneses, Esto generó un complejo de inferioridad que los llevó a establecer desde el arribo del Comodoro Perry en 1853 una relación de sometimiento y humillación bajo la influencia moral, política y económica de las potencias occidentales sobre los japoneses; Louis G. Perez, “Revision of the unequal treaties and abolition of extraterritoriality”, en Helen Hardacre, Adam L. Kern, *New directions in the study of Japan*, Leiden, Brill, 1997. Décadas más tarde, tras varios intentos fracasados por parte del gobierno, se logró llegar al acuerdo sobre la revisión de dichos tratados con la planeación de la Expedición Iwakura en 1871. En este momento, los líderes oligarcas de Meiji justificaban la imposición de tales tratados por los defectos de sus costumbres tradicionales y jurídicas, ya que Japón desconocía los principios de la Ley Natural del comercio internacional y carecían de sofisticación en las relaciones diplomáticas. Por esta razón, la permanencia de los tratados representaba un insulto a sus derechos soberanos al mismo tiempo que generaba un estigma en la nación. Para mayor información sobre los tratados y la Misión Iwakura: Marlen Mayo, “Rationality in Meiji: The Iwakura Mission” en Silberman & H. D. Harootunian (et al.), *Modern Japanese Leadership: Tradition and Change*, Tucson, University of Arizona Press, 1966.

tratados económicos permitió que Japón completara su proceso de modernización como Estado Nación tanto en el plano simbólico, como en el económico y político, como lo explica Louis G. Pérez en su estudio sobre la revisión de los tratados desiguales:

I would suggest that the level of Japanese political and diplomatic sophistication was in direct relation to and concomitant with the revision process. Japan became a “modern” nation because of the crusade to revise the unequal treaties. Revision was the reason Japan “modernized”; revision was the national goal, socio-political reform was the means to achieve that goal.²⁰⁰

La conciencia que la oligarquía de Meiji tuvo que desarrollar ante la necesaria racionalización de las relaciones de Japón con el extranjero también se vio encarnada en la producción de una masculinidad racionalizada y sistematizada como herramienta estratégica del estado moderno. Bajo la idea de universalidad, la construcción de la masculinidad moderna se buscaba delinear de manera homogénea dentro de los contornos normativos definidos por la moralidad occidental, expresados en la conducta, el comportamiento y la apariencia por medio de la auto-disciplina. A diferencia de las normas establecidas en el periodo Tokugawa, en donde la apariencia marcaba la distinción entre el estatus de las personas como parte de la estratificación y control social neoconfuciano, en Meiji se creó un ideal o estereotipo masculino que se tornó normativo, importado entre muchas otras mercancías, instituciones y conceptos ideológicos desde Occidente a mediados del siglo XIX. Sin embargo, la fetichización del cuerpo femenino en la imagen no fue un fenómeno característico de Meiji; desde el siglo XVI, en la vasta producción de grabados xilográficos *ukiyo-e* se reprodujo la popularización de la imagen idealizada de la prostituta de alto rango, aunque sus funciones socio-culturales respondían a demandas de

²⁰⁰ Sugeriría que el nivel de sofisticación política y diplomática japonesa estaba en relación directa con y concomitante con el proceso de revisión. Japón se convirtió en una nación “moderna” debido a la cruzada de revisión de los tratados desiguales. Revisión fue la razón por la cual Japón se “modernizó”; revisión fue la meta nacional; la reforma sociopolítica fue el medio para lograr ese objetivo.; Louis G. Perez, *Op. Cit.*, p. 231.

consumo diferentes. La estructura de la diferencia sexual en Meiji se instauraba dentro del espacio de la representación visual en la industria, la cultura y la educación durante el proceso de modernización en Japón; tomando las palabras de Bryson:

The subject of Meiji modernization was resolutely male. The images of European women and Japanese women might differ in function. With representations of European women, the female body marked a path of entry to the west, a route of access and familiarization, sometimes softened by friendly intimacy, often energized by frank libidinality. With representations of Japanese women, the female body marked the limit that modernizing male consciousness had surpassed.²⁰¹

Por un lado, las obras que mostraban mujeres occidentales desnudas creadas por pintores japoneses generaban una especie de imagen de superioridad y modernidad en la mentalidad de las élites masculinas de Meiji. Por el otro lado, la desnudez de la mujer japonesa en la pintura de este periodo representaba las costumbres que cubrían a Japón con un aura de primitivismo y exotismo.²⁰² La marcada diferencia sexual que la introducción del desnudo marcó en la pintura y en la consciencia masculina de las élites de Meiji me remite directamente al multicitado cuadro de 1863, *Desayuno en la hierba* de Manet, en donde la asimetría entre los sexos es marcada por la visible distinción entre los hombres burgueses representados vestidos en la escena y la única modelo que se muestra desnuda junto a ellos reposando sobre un prado. Esta obra marcó el punto de partida en lo que Chizuko Ueno ha denominado la “semiótica del desnudo” (*ratai no kigōgaku*), en donde la distinción de género es problematizada a partir del binomio hombre/vestido-mujer/desnuda,

²⁰¹ El tema de la modernización Meiji fue decididamente masculino. Las imágenes de las mujeres Europeas y de las mujeres Japonesas pueden diferir en su función. Con las representaciones pictóricas de mujeres europeas, el cuerpo femenino marcó el camino de entrada hacia Occidente, una ruta de acceso y familiarización, a veces suavizada por una intimidad amistosa, constantemente energizada por una franca libidinosidad. Con las representaciones de mujeres japonesas, representadas más dentro de escenarios “tradicionales”, el cuerpo femenino marcó el límite que la modernizada conciencia masculina había superado (traducción de la autora de esta tesis); Norman Bryson, Op. Cit., p. 116 y 117.

²⁰² Estas dos líneas estéticas que se identifican en la pintura de desnudos femeninos de éste periodo histórico en Japón, también se logran distinguir en la heterogénea producción de fotografías de desnudos femeninos conocidas como *nūdo shashin*, como explicaré en el cuarto capítulo.

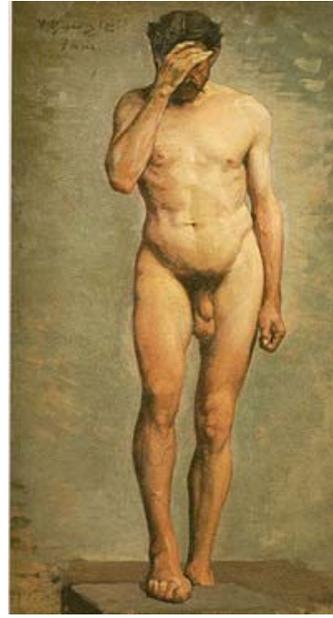
misma que ha legitimado la supremacía cultural del hombre sobre la desnudez o “naturaleza” femenina. Bajo esta estructura asimétrica se conciben dos posiciones en torno a la mirada, distinguiendo a los que miran (hombres vestidos-cultura-artistas productores), de lo mirado (mujer desnuda-naturaleza-objeto-modelo).²⁰³

Con respecto a la creación del desnudo en la pintura de Meiji, Dōshin Satō, al elaborar su estudio en torno a la producción de una política de la belleza creada como parte de los discursos del arte moderno y del gobierno de Meiji, identifica dos características importantes al distinguir los cambios que se suscitaron con la introducción del desnudo en la pintura de Meiji. Primero, el cuerpo humano se representó como una entidad individual, y segundo, se comenzó a reconocer un cuerpo humano como un individuo.²⁰⁴ Esto lo podemos observar al analizar los retratos anatómicos de cuerpos femeninos y masculinos realizados por Yoshimatsu Goseida, *Mujer Occidental* y *Hombre Desnudo*, ambos producidos en 1881 (imágenes 40 y 41).²⁰⁵ Estos retratos muestran un trabajo detallado en la representación del cuerpo, acentuando los músculos y las proporciones del cuerpo.

²⁰³ Chizuko Ueno, *Hatsujō sōchi. Erosu no sinario* (Material de excitación sexual: el escenario de eros), Tokio, Chikuma Shobō, 1998. pp.41-42.

²⁰⁴ Dōshin Satō, *Modern Japanese Art and the Meiji State: The politics of Beauty*, Los Angeles, Getty Research Institute, 2011, p. 266.

²⁰⁵ Ambos cuadros se encuentran en el Museo Universitario de Arte de la Universidad Nacional de Bellas Artes de Tokio.



(Imagen 40) Yoshimatsu Goseda, *Mujer occidental desnuda* (*Seiyō fujin-zō*), 1881. Colección Museo de Arte de la Universidad Nacional de Bellas Artes y Música de Tokio

(Imagen 41) Yoshimatsu Goseda, *Desnudo Masculino*, (*Otoko ratai*), 1881. Colección Museo de Arte de la Universidad Nacional de Bellas Artes y Música de Tokio

Satō identifica un cambio en la forma en que se representó el cuerpo humano en la pintura de Meiji, el cual desplazó el interés sobre la forma humana (*katachi*) para centrarse más en el cuerpo humano (*karada*), así como el cambio de la consciencia abstracta de la forma humana (*hito*), por la idea concreta de la persona (*ningen*). Los efectos pictóricos que varios de los pintores *yōga* utilizaron para representar el cuerpo desnudo femenino se acercaba al medio fotográfico, así como a otro tipo de medios tecnológicos como el fotgrabado o la litografía, los cuales también produjeron desnudos de manera realista, conocidos como “bellezas después del baño” (*yuagari bijin*), como los producidos por Shinjirō Machida en 1890, también llamados “pinturas occidentales falsas” (*misemono yōga*) por el nivel de realismo que mostraban.²⁰⁶ Esto puede considerarse al preguntarnos las causas que hicieron que obras como *Baño Matutino* y *Mujer desnuda* de Kuroda

²⁰⁶ Jaqueline Bernd, Op. Cit., p. 323-324.

intimidara de cierta forma la manera tan íntima y real de exhibir el cuerpo de una mujer europea.

Partiendo de las observaciones de Laura Mulvey²⁰⁷, quien ha analizado el impacto social e ideológico que ciertos medios visuales han tenido históricamente, algunos patrones pre-existentes en la conformación subjetiva se refuerzan con la aparición de nuevos dispositivos de representación visual, desde el realismo pictórico hasta la fotografía o el cine, ya que estos reflejan, revelan, producen y hasta ponen en juego interpretaciones sociales establecidas sobre la producción del cuerpo y la diferencia sexual, la cuales, siguiendo a Mulvey, controlan las maneras eróticas de mirar como una forma de espectáculo. Desde esta perspectiva, se puede analizar la relación entre las nuevas identidades de género y la producción cultural del desnudo femenino como parte de la agenda ideológica de Meiji. A partir de esta relación surge la paradoja del falocentrismo moderno de Meiji, la cual también responde a la necesidad de conservar los valores patriarcales existentes. Tal paradoja radica en la dependencia de la imagen de la mujer para poder dar sentido al mundo simbólico, político y corporal de la masculinidad hegemónica moderna. En este sentido, la estética en torno al cuerpo femenino en Meiji se puede concebir desde la imbricación entre el re-establecimiento de antiguos regímenes (*fukko*) y la renovación (*ishin*) de patrones culturales, al instrumentalizar la imagen del cuerpo de la mujer como elemento mediador entre la identidad patriarcal “moderna” de Meiji y los ideales masculinos de civilización y progreso creados en Occidente. En este plano es importante considerar el juego simbólico establecido entre las proyecciones identitarias

²⁰⁷ Laura Mulvey, “Visual Pleasure and Narrative Cinema”, en Amelia Jones, *The feminism and Visual Culture Reader*, Routledge, Londres, 2003, p. 44

masculinas y el papel de la imagen como pantalla productora y receptora de representaciones donde las múltiples formas de lo femenino son generadas dentro de un orden simbólico de poder falocéntrico y patriarcal. Dentro de este complejo juego de proyecciones e imágenes en la esfera del arte en Meiji, la corporalidad de la mujer queda reducida al plano de la representación, donde se imagina y visualiza su propia alteridad; su papel en este proceso es más como un agente simbólico, mediador, flexible y fluido. Primero, por medio de la importación y reproducción de un ideal de mujer occidental en la pintura *yōga*, el cual sirvió como puente imaginario entre los ideales modernos de masculinidad de Japón y Occidente. Con la apropiación de modelos de representación visual occidental se produjo en Japón un efecto ilusorio de equidad y cercanía entre las élites japonesas con sus equivalentes occidentales. Y segundo, por medio de la continuidad de la imagen de la *bijin* o mujer bella japonesa en la pintura neo-tradicional *nihonga*, la cual reforzó el efecto ilusorio de una continuidad con el pasado encarnada por el cuerpo de la mujer japonesa. Tanto en las escenas donde el cuerpo femenino representaba la modernidad occidental como en las que la corporalidad de la mujer japonesa simbolizaba los valores y las prácticas culturales consideradas “tradicionales”, en ambos escenarios se proyectaban los ideales de las élites masculinas, ya sea para alcanzar la modernidad por medio de la auto-occidentalización del gusto estético o para establecer una cierta “continuidad” con el pasado a partir de la representación de la “tradición.” El desnudo femenino fue una constante en ambas fantasías.

Es así como se constituye el paradigma de la conformación de una identidad masculina moderna en Japón, erigida sobre las bases tradicionales patriarcales y la importación de un modelo de modernidad occidental, pero a partir de una estructura simbólica donde el

cuerpo “femenino” se transformó en símbolo de masculinidad civilizada y moderna. Esto me hace pensar en el periodo anterior a Meiji, cuando la cultura popular giraba en torno al imagen idealizada de la mujer prostituta y los distritos de prostitución como Yoshiwara en Edo y Shimabara en Kioto, tanto en las representaciones literarias y como en la cultura visual popular del *ukiyo-e*. En este contexto, la mujer era concebida como una imagen “idealizada” dentro de la economía visual de la cultura popular urbana, lo que la convirtió en el enclave simbólico de un sistema cultural y económico de consumo. Esta asociación histórica permite identificar las continuidades además de las rupturas y dislocaciones temporales que caracterizan este periodo, ya que son determinantes en la reconfiguración de la distinción de género en el siglo XIX, principalmente en la construcción de una consciencia patriarcal compulsivamente heterosexual y “civilizada” bajo el halo de la modernidad durante el complejo periodo de la Restauración Meiji. Como presentaré en el siguiente capítulo, en la producción de *nūdo shashin* la instrumentalidad del cuerpo desnudo femenino en la fotografía tendrá una función específica: la de visualizar de manera repetida y sistematizada la distinción de género a partir de la exhibición de la genitalidad femenina. La compulsiva diferencia de género que se estableció de manera ideológica y visual en este periodo respondió a la internalización de imágenes anatómicas que inscribieron el cuerpo en el inconsciente colectivo moderno en Japón. La teoría de “la mirada anatómica” (*kaibōgakuteki manazashi*) propuesta por Miho Ogino, surge al analizar la producción, difusión y la popularización de textos sexológicos ilustrados importados de Occidente bajo el título *Zōkakiron*, en donde se visualiza la dicotomía hombre/mujer a partir de sus funciones anatómicas y sexuales.²⁰⁸ Para Ogino, la el fenómeno de la

²⁰⁸ Miho Ogino, *Jendā kasarerushintai* (El cuerpo de género), Tokio, Keisō shobō, 2002, pp. 164-96;

objetivación del cuerpo de la mujer (*on'na no karada no kyakutai-ka genshō*), dentro de las ilustraciones anatómicas modernas, establecen un cambio significativo en la visualización y epistemología del cuerpo moderno. Sin embargo, *nūdo shashin* presenta una iconografía heterogénea, tomando referentes visuales de los textos *Zōkakiron*, de la estampa erótica *shunga* (imágenes de primavera), y también algunas formas de representación idealizada del cuerpo femenino de la pintura estilo occidental *Yōga*, lo cual hace particularmente problemático el definir este género fotográfico de manera general; más bien, exige un análisis profundo para identificar sus propias características iconográficas y semánticas, como expondré en el cuarto capítulo.

Capítulo 4 *Nūdo shashin*

4.1 La economía libidinal de *nūdo shashin*

¿Cómo se utiliza el cuerpo de la mujer para representar la tradición, la modernidad y otras fantasías? Al buscar publicaciones sobre fotografías de desnudos de la época Meiji,²⁰⁹ es posible darse cuenta de que la historia de *nūdo shashin* (fotografía de desnudos) ha ignorado los albores de este género fotográfico. Lo poco que se ha escrito sobre los orígenes de estas imágenes proviene de tres coleccionistas privados: Chōichi Hoshino,

²⁰⁹ Agradezco a mi tutor, el Dr. Amaury García, el haberme mostrado por primera vez la colección fotográfica de Ishiguro Keishō. Desde ese momento la curiosidad estética ha motivado mi investigación en torno a estos complejos documentos históricos y su relación con la conformación de una consciencia sexual moderna en Japón.

Kōshi Shimokawa, y Keishō Ishiguro.²¹⁰ Estos individuos han activado la memoria histórica en torno a la economía libidinal moderna de Meiji al datar y rastrear los trasfondos de estos complejos, oscuros objetos del deseo. Con economía libidinal me refiero a la intensificación de las relaciones e intercambios entre las condiciones materiales (y visuales), los modos de producción del deseo (y de sujetos deseantes), el conocimiento producido en torno a la sexualidad y la conformación de una moral colectiva. Dentro de la economía libidinal todas estas relaciones e intercambios se establecen y transforman dentro de una estructura ideológica y social históricamente determinada.²¹¹

En este capítulo examinaré retratos fotográficos de desnudos femeninos de la colección privada de Keishō Ishiguro, situándolos dentro de un contexto histórico,

²¹⁰ Chōichi Hoshino, *Meiji ratai shashincho. Hoshino Chōichi korekushon* (Álbum de fotografías de desnudos de Meiji. La colección de *Hoshino Chōichi*), Tokio, Yūkō Shobō, 1970; Kōshi Shimokawa, *Nihon ero shashinshi (Fotografía erótica japonesa)*, Tokio, Seikyūsha, 1995; Keishō Ishiguro, *Meijiki no porunogurafi (Pornografía del periodo Meiji)*, Tokio, Photo Musée, Shinchosha, 1996; *Keishō Ishiguro, Bikkuri nūdo, omoshiro porno (Desnudos sorprendentes, pornografía entretenida)*, Tokio, Heibonsha, 2002. Como menciono en la introducción, el trabajo de Keishō Ishiguro sobresale en contenidos y análisis de la imagen si lo comparamos con los dos libros publicados por Chōichi Hoshino y Kōshi Shimokawa. El primero sólo contiene las imágenes que comprenden su colección, mientras que el segundo se centra más en imágenes de medio desnudo (Yokohama Shashin) y en la colección de Edward Morse. Sin embargo, en el catálogo publicado por Shimokawa hay una explicación *in extenso* sobre la producción de *nūdo shashin* durante la guerra ruso-japonesa (1904-1905).

²¹¹ El término ha sido definido por Jean-François Lyotard al analizar las mutuas imbricaciones que establecen lo social y lo libidinal, la ley y el deseo. Lyotard identifica una asociación intrínseca entre el orden del discurso y el deseo, de donde se produce lo represivo, así como la liberación. Según este autor, todos los sistemas políticos y sociales negocian entre sí a partir de redes de deseo y discurso. En su libro *Économie libidinale*, publicado en 1974, Lyotard describe el capital como una estructura social que comparte similitudes con el inconsciente a tal grado que su función es modular y moderar, reprimir y explotar energías libidinales. Al identificar su pensamiento con la teoría psicoanalítica de Freud y al desarrollar su crítica sobre el pensamiento marxista, argumenta que es en el plano consciente donde se articulan la “razón, el orden, la lógica, y la aceptación social para controlar los impulsos biológicos considerados potencialmente peligrosos, aunque no se controlen totalmente. Lyotard identifica una operación comparable al deseo y los impulsos instintivos en el capitalismo. Así como la mente consciente reprime los impulsos ingobernables, la estructura del capitalismo ‘disimula’ las intensidades impulsivas libidinales, de tal modo que las estructuras conceptuales ocultan efectos que por su pura intensidad o exceso disimulan o encubren las estructuras internas propias. El capital controla energía inestable a través de una circulación sistemática de producción y distribución, consumo e intercambio. Según este autor, el capitalismo es mantenido por las intensidades libidinales irracionales que existen para regular y excluir, y lo hace a través del valor de intercambio, o sea, el valor de una mercancía a partir de su intercambio.; Jean-François Lyotard, *The Libidinal Economy*, Nueva York, Continuum, 2004.

ideológico y cultural caracterizado por un cambio en la mirada, asociada a la nueva consciencia que sobre la sexualidad y el cuerpo se había comenzado a promover como parte del proceso de modernización de Japón. Es importante recordar que este momento se caracteriza, entre otras cosas, por la adopción, interpretación e interiorización del ideal occidental de “civilización” (*kaika*) sobre el cual se construyeron gran parte de los discursos nacionales modernos. Antes de presentar los retratos eróticos de la colección de Ishiguro, introduciré de manera breve la forma en que el conocimiento moderno impactó en el pensamiento intelectual y en los discursos de divulgación popular sobre *fūzoku*, concepto de origen confuciano para referirse a los usos y costumbres, así como a la moral pública.²¹² Considero que la aparición de nuevas representaciones sexuales, a partir de nuevas tecnologías visuales como la fotografía, jugó un papel determinante en la fabricación e interiorización de una nueva norma sexual “civilizada”, “heterosexual”, y en cierta medida “occidental”.

Durante este periodo se publicaron varios libros sobre teorías en torno al “mejoramiento” o “reforma” de los usos y costumbres o *fūzoku kairyōron*, como el de Masataka Dohi titulado *Nihon fūzoku kairyōron* (Mejoramiento de las costumbres en

²¹² El término *fūzoku* proviene de China como parte del canon confuciano. En *Las Analectas*, Confucio expresa: “la esencia del caballero es la del viento (*fū*): la esencia de la gente pequeña (común) es la del pasto. Y cuando el viento pasa sobre pasto, este no puede más que doblarse.” *Las Analectas* (12:19). El sentido ético de *fūzoku* adoptado por el gobierno Tokugawa (1603-1868) toma la redefinición del término del filósofo Xun Zi (ca- 298-238 A.C.) según indica Suzanne O’Brien, en la que el viento (*fū*) reforma a la gente común (*zoku*) como una causa natural. Esta idea de reforma significaba “influir y cambiar las costumbres” y se adoptó de manera directa en las concepciones confucianas de “buen gobierno” y la del “gobernante virtuoso” asociándolas a la palabra *fūzoku*. En el primer artículo de la versión de 1630 de las “Leyes para las Casas Militares” (*Buke shohatto*) se les ordenaba a los samuráis “cultivar las artes militares, hacer una moralidad humana clara, y un correcto *fūzoku*”; Ryōsuke Ishii y Shinzō Takayanagi, (et al.), *Ofuregaki kanpō shūsei*, Iwanami shoten, 1934, p. 9, citado en Suzanne O’Brien, “Diverting Desires and Audiences: Kabuki, *Fūzoku*, and the State in Late Tokugawa Japan”, *Studies on Asia*, vol. 4, No. 1, Asian Studies Center 2007, pp. 2 y 3.

Japón).²¹³ Estos textos respondían al proyecto nacional del gobierno de Meiji, el cual buscaba reforzar los fundamentos nacionales modernos a partir de la transformación de la mentalidad y el comportamiento de los individuos. Bajo la luz de esta nueva literatura, las costumbres o *fūzoku* se dividían en “barbáricas” (*yaban*) o “civilizadas” (*bunmeika*), diseminando ideas que alabaran los principios de “civilización e ilustración” (*bunmei kaika*) con el fin de cambiar la mentalidad de la gente. Se buscaba que las personas incorporaran o interiorizaran (*torikomare*) en sus hábitos cotidianos dichos principios para autorregularse y autocontrolarse (*jiko-kisei*), dirigiendo especial atención al comportamiento sexual.²¹⁴ Desde este trasfondo histórico-ideológico presentaré las imágenes conocidas como *nūdo shashin*,²¹⁵ ya que considero que estas imágenes participaron directa o indirectamente dentro del proceso de auto-regulación y auto-domesticación del deseo sexual moderno en Meiji, el cual tendía hacia una heterosexualidad compulsiva, principalmente masculina. La ideología hegemónica de Meiji buscaba establecer una nueva norma sexual dominante, básicamente heterosexual, mientras que la sexualidad femenina se comenzó a redefinir a partir del discurso médico sexológico como una máquina reproductiva, por un lado, o como excesiva y anormal, por el otro.

Como ya he explicado en el segundo capítulo, dedicado a la conformación del cuerpo moderno en Meiji, la transformación del pensamiento durante este periodo se

²¹³ Entre otros títulos publicados en esa época sobre el “mejoramiento” de las costumbres. Estos textos respondieron a la conformación de un nuevo pensamiento (*shin shisō*), el cual se intentaba promover a nivel nacional. Masataka Dohi era originario de la prefectura de Okayama y comenzó una organización local conocida como *Dainippon fūzoku kairyōkukai*, que para 1889 tenía alrededor de quince sedes en diferentes provincias y alrededor de 8,700 miembros, difundiendo esta teoría a nivel nacional, según anunció el periódico *Shinonome shimbun* en marzo de ese mismo año. Véase Shinzō Ogi, “Nihon fūoku kairyōron” (El mejoramiento de las costumbres de Japón), en Chizuko Ueno, Shinzō Ogi, Isao Kumakura, (ed.), *Fūzoku/Sei* (Costumbres / Sexo), Tokio, Iwanami Shoten, 1990, p. 40.

²¹⁴ *Ibidem*, p. 40.

²¹⁵ No podría indicar con exactitud cuándo se comenzó a utilizar el término *nūdo shashin* para referirse a estas imágenes, o desde cuándo se comenzó a usar. Posiblemente hasta después de 1950.

basaba en gran medida en la occidentalización de los usos y costumbres locales, haciendo mayor énfasis en el control del comportamiento (*kōdōteki*). Desde la década de 1880 surgió una nueva consciencia frente a las costumbres o moral pública *fūzoku*, convirtiéndose en un nuevo objeto de estudio para los primeros antropólogos japoneses.²¹⁶ Para el antropólogo Shōgorō Tsuboi, el concepto de *fūzoku* se convirtió en un nuevo objeto medible y comparable; como lo explica en su texto de 1888 *fūzoku shokutei seiseki*, (Registro de la medición de las costumbres) las costumbres y el comportamiento se medían de igual forma como el progreso (*kaika*), asociado con el grado de “occidentalización” o *yōka*.²¹⁷ Dentro de esta nueva conciencia en torno a la conducta humana también se moldeó una nueva norma sexual (*kihan*), la cual funcionó como instrumento clave en la producción del conocimiento sobre la sexualidad. Como indica Chizuko Ueno, esta norma sexual moderna se produjo a partir de la estrecha relación entre el nuevo conocimiento (*shin chishiki*) y la nueva ideología o pensamiento (*shin shisō*), aunque dicha ideología no se basara siempre en teorías científicas.²¹⁸ Como resultado, la concepción del deseo sexual, también asociada con la lujuria o deseo carnal (*shikijō*) dentro de los nuevos contenidos morales (*dōtoku naiyō*), produjo un punto de vista popular (*zokken*) entre la gente ordinaria sobre “los instintos humanos” (*ningen no honnō*) y la “naturaleza humana” (*ningen no shizen*).²¹⁹

De manera simultánea, el cuerpo desnudo en la fotografía de Meiji se comenzó a visualizar quizás tan sólo algunos años antes de que el desnudo femenino se convirtiera en un género de representación pictórica dentro de los nuevos discursos del “arte” en Japón a

²¹⁶ Esta década también marcó un cambio en el sistema político de Japón con la promulgación de la constitución de Meiji en 1889, basada en el modelo prusiano, y posteriormente en 1890 con la conformación de la Dieta. (Parlamento), el órgano supremo del poder político y único órgano del Estado con poder legislativo en Japón.

²¹⁷ Chizuko Ueno, Shinzō gi, Isao Kumakura, (eds.), *Op. Cit.*, p. 59.

²¹⁸ *Ibidem*, p. 356

²¹⁹ *Ibidem*, p. 356 - 357

partir de 1880. Por otro lado, en la esfera social el desnudo se empezaba a definir como un acto de vergüenza (*hazukashiku*), según el análisis de Akira Nakano sobre la formación del desnudo como concepto moderno en Japón.²²⁰ Como ya he explicado con anterioridad, bajo la propagación de una “moral civilizada”, el desnudo junto con otras prácticas fueron controladas por las autoridades mientras se promovía la autorregulación de los sujetos para evitar actos considerados “bárbaros” e “inmorales”, como las relaciones homoeróticas, el *sumō*, el tatuaje y la prostitución; sin embargo, a pesar de las regulaciones estas prácticas siguieron existiendo, ahora en otros espacios marginales. Durante este periodo, la efectividad del nuevo régimen en torno a una sexualidad “civilizada” en Meiji dependía tanto de los discursos populares como de los discursos oficiales,²²¹ creando un tejido discursivo sobre la sexualidad, concebido no sólo como un acto biológico, sino como una

²²⁰La palabra *hadaka*, dentro de las prácticas locales en Japón, se asocia frecuentemente con los festivales religiosos, principalmente dentro del shintoísmo. En varias provincias se celebraban los “festivales desnudos” *hadaka no matsuri*, hasta el periodo Meiji, ya que a partir de este momento se comenzaron a prohibir y controlar todas las prácticas religiosas que no respondieran a la filosofía de la “civilización y la Ilustración”. Akira Nakano, *Hadaka wa itsu kara hazukashiku natta ka: Nihonjin no shūchishin* (¿Desde cuándo el desnudo se volvió una vergüenza? La vergüenza de los japoneses), Tokio Shinchōsha, 2010.

²²¹Gregory M. Pflugfelder identifica una marcada diferencia entre la forma en que se relacionan y distinguen los discursos populares y los oficiales en Edo y Meiji en torno a la sexualidad, principalmente las prácticas homoeróticas. Según Pflugfelder, en el periodo Edo estos dos discursos se mantenían en relativa oposición. Los textos populares solían contradecir las normas de la moral guerrera codificadas por la ley. En Meiji, una situación diferente prevaleció al imbuir las normas “civilizadas” establecidas oficialmente por el estado-nación dentro de los discursos públicos sobre “sexualidad”. Estos discursos se diseminaron rápidamente por medio de edictos legales, tratados médicos, ficciones literarias, poesía y artículos periodísticos. En el caso del sexo entre hombres, en el periodo Edo esta práctica sexual adquirió cierta respetabilidad y tolerancia en los textos populares, mientras que en el periodo Meiji fueron sistemáticamente representados como “barbaros”, “inmorales”, o simplemente “indecibles”. Esta comparación entre las actitudes frente a ciertos discursos sexuales entre Edo y Meiji suelen plantear un desplazamiento de una posición central en Edo a una marginal y represiva en Meiji.; Gregory M. Pflugfelder, *Cartographies of desire: male-male sexuality in Japanese discourse, 1600-1950*, Berkeley, University of California Press, 1999, p. 193; La distinción entre una economía libidinal más relajada en torno a las prácticas y discursos sexuales en Edo, y una puritana, represiva y occidentalizada en Meiji, es común entre la producción académica, según lo ha identificado Joshua S. Mostow al referirse a textos producidos en japonés y en inglés; Joshua S. Mostow, “The Gender of Wakashu and the Grammar of desire”, en Joshua S. Mostow, Norman Bryson, *Gender and Power in the Japanese Visual Field*, Honolulu, University of Hawai’i Press, 2003, p. 49.

categoría del discurso creado desde la medicina, el periodismo, la ley, la literatura y la cultura visual.

Para poder comprender la emergencia de *nūdo shashin*, así como la forma en que se construyeron e imaginaron el cuerpo y el desnudo en la fotografía de Meiji, es importante distinguir sus características y particularidades visuales al compararlas, primero, con la producción comercial de retratos de mujeres japonesas semidesnudas dentro del género fotográfico *Yokohama shashin*, la cual se producía de manera simultánea como souvenir para extranjeros. Y segundo, identificar en la producción de *nūdo shashin* las diferentes formas en que el cuerpo desnudo femenino se representa y exhibe en la imagen. En este nivel de análisis de la imagen presentaré algunos ejemplos del heterogéneo corpus de la colección de Ishiguro.

A continuación expondré algunas de las preguntas que han motivado mi investigación en torno a estas fotografías: ¿Qué se puede interpretar a partir de la visualidad centrada en el cuerpo desnudo de la mujer en este momento histórico en Japón? ¿Cuáles son los referentes iconográficos que se pueden identificar en ellas? ¿Cuáles son los efectos que el “realismo” fotográfico genera en la representación del cuerpo desnudo? ¿De qué manera la producción de *nūdo shashin* supone una nueva forma de concebir la mirada a partir del desnudo femenino asociado a lo erótico? ¿Cómo se fabrica el cuerpo y la distinción de género en *nūdo shashin*? ¿A qué responden estas imágenes? ¿De qué manera se puede asociar la producción de *nūdo shashin* con los discursos hegemónicos modernos sobre sexualidad en Meiji? A lo largo de este capítulo trataré de responder a estas preguntas, a la vez que analizaré las imágenes dentro de los contextos históricos en que fueron producidas.

4.2 Genitalidad y visualidad moderna

Al aproximarme a las fotografías que he seleccionado para mi análisis comprendí que era necesario contextualizarlas en un momento cuando las relaciones sexuales entre hombres y mujeres, bajo el discurso sexológico moderno, se limitaban al "coito", y la vagina se definía sólo a partir de su instrumentalidad como "herramienta esencial" para la procreación. En este momento, la instrumentalidad de los órganos sexuales se fundamenta a partir de la racionalización del sexo convertido en discurso y diseminado como conocimiento popular. Un ejemplo del tipo de literatura promovida entre la población en 1893 es el texto de Sakijirō Suenaga *Keibō hikkei kainin hinin jiyūjizai (Manual de alcoba de libre contracepción y concepción)*, un práctico libro para educar a las mujeres sobre métodos y técnicas reproductivas, en el que se describía el cuerpo femenino como una "maquinaria sexual" (*sei no kikō*).²²² De esta forma, los discursos sexológicos modernos definieron el cuerpo y la sexualidad femenina tan sólo como una máquina reproductiva.²²³

Estos discursos fueron también difundidos exitosamente por medio de libros y folletos sexológicos modernos ilustrados, conocidos como *Zōkakiron* o *teorías de la creación*, los cuales funcionaron como medios visuales de consumo popular para educar a la gente sobre el funcionamiento fisiológico de los genitales. Las teorías reproductivas y sexológicas que prevalecieron en Meiji sirvieron para educar y crear una nueva consciencia visual y corporal sobre los roles y las diferencias sexuales entre hombres y mujeres por medio de ilustraciones esquemáticas. Como Narita Ryuichi y Ayako Kano han afirmado,

²²² Chizuko Ueno, Shinzō, Ogi, Isao Kumakura, (et al.), *Op. Cit.*, p. 417.

²²³ Narita Ryuichi, *Women and Views of Women Within the Changing Hygiene Conditions of Late Nineteenth and Early Twentieth Century Japan*, U.S. Japan Women's Journal, English Supplement, No. 8, Japón, 1995, p. 82

durante el período Meiji el “discurso de la diferencia sexual se alineó con otros discursos con bases biológicas” para crear una categoría de "mujer" a partir de una supuesta naturaleza “inferior”, negando a la mujer el reconocimiento de su propia sexualidad y placer.²²⁴

Sin embargo, si reconocemos que el desnudo concebido bajo la “moral civilizada” de Meiji corresponde a la marginación e invisibilidad del cuerpo en el espacio social, me pregunto si se podría considerar el espacio de representación de *nūdo shashin* quizás como un escenario simbólico donde las mujeres podían experimentar su propia sexualidad y desnudez a partir de su visibilidad, a pesar del hecho de que participaban de su propia objetivación como mercancía sexual. Con esto no quiero decir que en todos los casos se pueda identificar esta “presencia” o participación directa del sujeto femenino en la imagen, ya que como explicaré más adelante, la producción de fotografía erótica de Meiji es muy diversa y se resiste a cualquier generalización. Más bien, me gustaría analizar los diversos tipos de fantasías e imaginarios que se producen dentro y a través de la imagen, los cuales fueron dando forma tanto a una mirada “civilizada,” compulsivamente heterosexual y masculina, así como a un cuerpo “femenino” fabricado como sujeto transgresor e “incivilizado.”

Al plantear mi aproximación a la producción de *nūdo shashin* como una nueva expresión visual de lo sexual en Meiji, quiero definir el concepto de sexualidad como experiencia, tomando la definición que desarrolla Michel Foucault en su *Historia de la Sexualidad*.²²⁵ La sexualidad como experiencia se define como la correlación dentro de una

²²⁴ Narita Ryuichi, p. 74; Ayako Kano, *Acting Like a Woman in Modern Japan: Theater, Gender and Nationalism*, Nueva York, Palgrave, 2001, p. 29.

²²⁵ Michel Foucault, *La historia de la sexualidad. 2: El uso de los placeres*, México, Siglo XXI, 2007.

cultura entre campos de saber, tipos de normatividad y formas de subjetividad. A partir de estos tres ejes se puede analizar en el campo histórico tanto la noción de deseo, como al sujeto que desea. Para Foucault, hablar de la “sexualidad” como una experiencia histórica particular supone también analizar desde sus particularidades:

“...la formación de los saberes que a ella se refieren, los sistemas de poder que regulan sus prácticas, y las formas según las cuales los individuos pueden y deben reconocerse como sujetos de esa sexualidad.”²²⁶

El énfasis que Foucault le da a la producción de una subjetividad particular, es decir, a los modos por los que los individuos se reconocen a sí mismos como sujetos sexuales, recae en la importancia de la conformación histórica del deseo y del sujeto deseante. Su intención era analizar las formas en las que las prácticas se interiorizan en los sujetos y moldean sus conductas, llevados a descubrirse a sí mismos, a reconocerse y declararse como sujetos de una forma particular de deseo. El planteamiento foucaultiano en torno a la “sexualidad” me permite comprender cómo los individuos han sido llevados a ejercer, sobre sí mismos y sobre los demás, una hermenéutica del deseo a partir del comportamiento sexual.²²⁷

Tomo prestados los argumentos foucaultianos para analizar la emergencia y proliferación de *nūdo shashin*, imágenes fabricadas como artefactos culturales e instrumentos visuales, así como para interpretar el papel que tuvieron en la conformación de la experiencia sexual del sujeto moderno japonés, partiendo de la normatividad ideológica que permeaba los discursos sobre la sexualidad, la diferencia de género y su íntima relación con la mirada. En resumen, quisiera analizar la fotografía erótica de Meiji no como una forma de representación visual aislada y espontánea, sino como un medio para

²²⁶ Ibidem, p. 8.

²²⁷ Ibidem, p. 9.

comprender cómo el individuo moderno, al producir la experiencia de sí mismo como sujeto (masculino) de una sexualidad normativa, define al mismo tiempo al otro (femenino) como sujeto transgresor.

Por medio de estas imágenes deseo abordar la fabricación de categorías y sujetos sexuales como parte de un conjunto de manifestaciones de poder generadas desde la economía moral civilizatoria del periodo Meiji. Al analizar las diferentes escenas, poses y modelos retratadas en *nūdo shashin*, puedo inferir que el cuerpo que pretendían ofrecer como "real", asociado a una identidad femenina específica, no es más que el resultado de un nuevo conocimiento fabricado en torno a la conducta sexual moderna "ideal", la cual debía interiorizarse de manera sistemática y colectiva en la mente de los sujetos por medio de imágenes, como las diseminadas en los textos sexológicos *Zōkakiron*, participando en la fabricación de una distinción de género moderna, civilizada y occidental. Al hablar de la posible instrumentalización del *nūdo shashin* en la configuración de nuevas identidades de género producidas en Meiji, como parte del proyecto civilizatorio moderno, me refiero particularmente a las escenas que carecen de elementos iconográficos o de recursos compositivos de sistemas de representación existentes, como la estampa erótica *makura-e* (imágenes de almohada) o *shunga* (imágenes de primavera).

A pesar de que en algunas de las imágenes seleccionadas para esta investigación se pueden identificar referencias directas al *shunga*, hay una gran cantidad de retratos fotográficos en los que se introdujeron artefactos y objetos occidentales (columnas, tapetes, lámparas, etc.) que funcionaban como signos de modernidad y sofisticación, trastocando la escena donde se exhibía el cuerpo femenino convertido ahora en un símbolo de erotismo y modernidad. Por otra parte, a diferencia de los textos e ilustraciones sexológicas

promovidas en este momento, *nūdo shashin* se producía y consumía de manera controlada dentro de circuitos clandestinos debido a la introducción del nuevo concepto occidental de obscenidad traducido como *waisetsu*.

4.3 La fantasía pornográfica moderna de Meiji

En la producción de *nūdo shashin* se puede identificar un elemento recurrente: el cruce de miradas establecido entre la modelo, el fotógrafo y el espectador. En ese encuentro de miradas es difícil distinguir el cuerpo real del cuerpo como fantasía.²²⁸ La fantasía fabricada a partir de estas imágenes es claramente una fantasía sexual en torno al cuerpo de la mujer japonesa desnudo y sexualizado, la cual se repite en cada una de las imágenes a manera de “eco”. El eco, como lo explica Joan W. Scott, simplemente repite de manera imperfecta el sonido, y al relacionarlo con la fantasía, crea una resonancia compleja entre lo imaginado y su repetición.²²⁹ Scott plantea que la existencia de ciertas “fantasías primarias”, tomando este concepto del psicoanálisis, provee términos fundamentales para la conformación de identidades sexuales. Estas fantasías, según Scott, son los mitos que las culturas desarrollan para responder preguntas sobre los orígenes de los sujetos, diferencias sexuales y la sexualidad.²³⁰ De esta forma, las ideas comunes sobre la “feminidad” o la sexualidad “femenina” o “masculina” no preexisten sus invocaciones, sino que son

²²⁸ Judith Butler, *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, Londres, Routledge, 1999.

²²⁹ Joan W. Scott parte de la producción psicoanalítica de Jean Laplanche y Jean Bertrand Pontalis para desarrollar su análisis en torno a la fantasía y la conformación de identidades sexuales y la manera en la que estas maneras trascienden y se mantienen históricamente.; Joan W. Scott, *Fantasy Echo: History and the Construction of Identity*, Chicago, University of Chicago Press, *Critical Inquiry*, Vol. 27, No. 2, 2001, p. 287 y 288.

²³⁰ *Ibidem*, p. 288.

aseguradas por medio de las fantasías para fijar su permanencia en el tiempo y en las prácticas que le dan sentido. Para Scott, un aspecto importante de la fantasía es que ésta funciona como la escenificación del deseo. Bajo esta luz, *nūdo shashin* puede interpretarse como un escenario ambiguo que sugiere tanto la visibilidad como la invisibilidad de discursos y sujetos. Mientras se escenifica la degradación del cuerpo femenino, confinado y alienado dentro de la imagen fotográfica como símbolo del instinto sexual “primitivo,” “excesivo” y “transgresor,” el cuerpo masculino se domestica y civiliza a partir de su invisibilidad y des-erotización, permaneciendo fuera de la imagen como simple observador, consumidor y/o productor de imágenes y fantasías sexuales modernas.

Como explicaré más adelante, parte de la intencionalidad de la fotografía erótica de Meiji se centra en la eliminación de la representación del acto sexual, ya que la finalidad de éste sólo se concebía en el plano reproductivo. Entre las fotografías de la colección de Keishō Ishiguro, el acto sexual entre un hombre y una mujer se representa sólo en contados casos, y en estos ejemplos el rostro del hombre es ocultado con sombreros o simplemente se muestra volteando al lado opuesto a la cámara. La imagen fotográfica, como una nueva tecnología moderna de representación visual, en la producción de *nūdo shashin* se centrará particularmente en la reiteración del cuerpo y la genitalidad de la mujer, erradicando del campo visual al cuerpo masculino para colocarlo como espectador y/o creador fuera de la imagen.²³¹ Este será uno de los elementos que distinguirá la producción de *nūdo shashin* de la estampa erótica japonesa o *shunga*, la cual permanecerá produciéndose de manera

²³¹ En algunos ejemplos la presencia de hombres en la escena fotográfica de *nūdo shashin* tiene la función de cubrir el rostro de las modelos con diferentes artefactos para dejar sólo a la vista el cuerpo de la mujer desnudo, sin rostro, sin presencia ni identidad definida. En estas imágenes, lo que se representa es la erradicación de la presencia del sujeto femenino al eliminar el rostro del campo visual, el sitio donde las expresiones humanas se manifiestan y comunican. De esta forma, el sujeto femenino queda reducido a la fragmentación de su propio cuerpo, dissociado de la existencia de la persona.

paralela con sus propios cambios estéticos e iconográficos durante el periodo Meiji, además de que la fotografía añadirá a la modelo real en las imágenes. En algunos ejemplos en *nūdo shashin* la mujer puede ser vista como un agente activo, participando directamente en el acto fotográfico, al mostrar un cierto grado de conciencia de su propia corporalidad y sexualidad, al mismo tiempo que se muestra como el objeto de la mirada masculina.

La producción de la imagen pornográfica moderna en Meiji fue un fenómeno social, cultural y estético, con una particular lógica interna, la cual mantuvo un diálogo con otros sistemas de representación visual, como las ilustraciones sexológicas difundidas en este periodo, la producción pictórica de artistas japoneses *yōga*, y en algunos casos, también tomará referencias iconográficas del *shunga*. En el caso de Japón, la producción de *nūdo shashin* puede concebirse como una pantalla sobre la que se proyectaron discursos de “verdad” sobre los roles de género y el deseo sexual.

Los cuerpos que constituyen el campo visual en *nūdo shashin* ofrecen al espectador un exceso de materialidad (corporal) a través de la sistemática repetición (visual) que le resta poder a la vaguedad de la imagen-fantasía. Peter Lehman explica que la pornografía prospera en la repetición de la pérdida, en la particular tensión generada entre la aproximación y la separación, en la doble separación entre el espectador y la representación, y entre la fantasía deseada y la fantasía que se ofrece a la mirada. De esta forma, la lógica con la que opera la imagen pornográfica depende, por un lado, de que la satisfacción del deseo sexual nunca sea realmente alcanzada a pesar de la exhibición del exceso, y por otro lado, de que la sensación de proximidad se limite a la ilusión. Esta lógica refuerza el carácter fantasmal e inaprensible del cuerpo en la imagen pornográfica a pesar de su exceso de visibilidad.

Si las dimensiones pornográficas del cuerpo son delimitadas por la relación contradictoria, pero complementaria, que se establece entre la fantasía y lo real, se podría suponer que al insertar el cuerpo en la imagen fotográfica, éste adquiriera una doble significación pornográfica, encuadrándose en lo que Allan Sekula ha denominado “realismo instrumental”.²³² Sekula explica cómo la sexualidad moderna, al haber sido inventada y canalizada primordialmente desde la medicina, mantiene una relación estrecha con la visualización científica del cuerpo, de tal manera que cada vista erótica del cuerpo mantiene una relación encubierta con las representaciones clínicas anatómicas. Los usos y apropiaciones socio-científicas de la fotografía durante el siglo XIX dieron sentido al “realismo instrumental”, activado cuando un sistema representacional es:

“...dirigido hacia nuevas técnicas de diagnóstico y control, el nombramiento sistemático, la categorización y el aislamiento de una otredad pensada para ser determinada por la biología, manifestada a través del “lenguaje” del propio cuerpo.”²³³

La “moral civilizada” de Meiji centró su atención en el deseo sexual femenino, definiéndolo sistemáticamente como una fuerza transgresora, una amenaza o peligro que amenazaba el orden simbólico y social moderno, mientras que el deseo sexual masculino se redefinía dentro de la nueva norma heterosexual; el cuerpo sexualizado de la mujer japonesa encarnaba al *otro* primitivo, opuesto al *ser* masculino civilizado. Un ejemplo de esta asociación entre la sexualidad femenina y la conducta desviada o “anormal” en Meiji es la *mujer veneno* o *dokufu*. Christine L. Marran ha realizado un minucioso estudio sobre la emergencia de la nueva categoría social y legal conocida como *dokufu* o *mujer veneno*, la cual dio lugar a la producción de un imaginario en torno al sujeto femenino criminal y

²³² Allan Sekula, “The Traffic in Photographs”, en Coco Fusco and Brian Wallis, *Only Skin Deep: Changing Visions of the American self*, International Center of Photography, Nueva York Harry N., Abrams, Inc, 2003, p. 79.

²³³ Ibidem.

transgresor, fabricado en los discursos periodísticos sensacionalistas durante el periodo Meiji.²³⁴ Marran describe cómo cierto tipo de conductas consideradas criminales y transgresoras se asociaron al comportamiento sexual de un cierto tipo de mujeres en Japón. El caso de la *mujer veneno* de Meiji ha servido para comprender los procesos de marginalización de la mujer, la nueva distinción entre prácticas sexuales normales y anormales, la consolidación de una moral reproductiva-heterosexual y la subjetividad moderna femenina convertida en una narrativa sensacionalista popular. Estas mujeres, tras haber cometido homicidio, fueron juzgadas y ejecutadas públicamente bajo el poder de la ley, utilizando su cuerpo como evidencia de una conducta sexual anormal.²³⁵ En 1879, Kanagaki Robun escribió una versión de la biografía de Takahashi Oden en la que incluía el reporte oficial de la autopsia (*kaibō*) de su cuerpo después de haber sido decapitado. En el reporte original, la zona genital del cuerpo de Oden se describía:

“con una excesiva hipertrofia y carnosidad en los labios menores (*shōinshin*); Por otra parte, el desarrollo del área del clítoris (*inteibu*), la apertura y la expansión del interior de la vagina era considerablemente visible”.²³⁶

²³⁴ Christine L. Marran, *The Poisson Woman: Figuring the Female Transgression in Modern Japanese culture*, Minneapolis, The University of Minnesota Press, 2007.

²³⁵ El juicio de Takahashi Oden circuló en diferentes medios de comunicación como revistas, periódicos y hasta en obras de teatro, convirtiéndose en un verdadero éxito de consumo popular. Tras su ejecución, sus órganos sexuales fueron extirpados y analizados por médicos para sustentar la “verdad” detrás del discurso sobre su inestabilidad mental asociada a la supuesta deformación de sus genitales. Años más tarde se volvió a tomar el caso y se hizo un nuevo estudio de sus gónadas extirpadas para contradecir los argumentos previos por los que se le había acusado y ejecutado. Este caso ejemplifica la manera en que el cuerpo, principalmente la disección de los órganos sexuales de Oden sirvieron como evidencia para el discurso médico legal en Meiji sobre el “exceso” de deseo sexual femenino (*jōyoku*) definido como algo anormal. En 1879, Kanagaki Robun escribió una historia basada en la biografía Oden, titulada *Takahashi Oden yasha monogatari (La historia de el demonio Takahashi Oden)*. En este texto, Robun centra su atención en el cuerpo femenino visto como un problema “fisiológico” (*seiri*) para hablar del cuerpo femenino criminal. Este texto fue ilustrado con imágenes sobre la autopsia del cuerpo de Oden, dando lugar a una nueva visualización del cuerpo femenino y su sexualidad como un elemento transgresor del orden social. La difusión de la “mujer veneno” se produjo en un momento en el que la palabra “reforma” o *kairyō* acompañaba este tipo de imaginarios.; Christine L. Marran, Op. Cit., pp. 1-8.

²³⁶ La disección del cuerpo fue realizada por el Quinto Hospital de la Policía Metropolitana de Asakusa, en manos de Dr. Osanai Takeshi junto con otros colegas, Koizumi Chikamasa, Eguchi Yuzuru, and Takada Tadayoshi. Este reporte fue reproducido en varios periódicos como el *Tokio Nichi Nichi Shinbun* y el *Tokio Akebono*; *Ibidem*, pp. 13-14.

La sexualidad “desviada” o “anormal” de la mujer durante este periodo se produce entre la ciencia médica, la ley y la ficción para legitimar la creación de un nuevo sujeto patológico. La reiterada articulación de género y sexualidad en las diversas narrativas sobre el deseo sexual femenino de Meiji expresa una obsesiva preocupación por crear una visión biocentrista coherente que legitimara la distinción de género entre hombres y mujeres de acuerdo a los ideales modernos, principalmente entre 1870 y 1880. Pero no sólo legitimó el nuevo pensamiento occidental; al mismo tiempo, estos discursos sobre la sexualidad femenina también reforzaron el estatus inferior de la mujer definido desde el periodo Tokugawa bajo la moral confuciana.

Como trataré de argumentar más adelante, las narrativas e imaginarios médicos modernos, al recurrir a la instrumentalidad de la imagen, principalmente la representación visual de los órganos sexuales, moldearon nuevas fantasías sobre la modernidad y el deseo sexual, dando lugar a una nueva codificación visual de la genitalidad femenina. Como parte de mis argumentos, considero que la producción de *nūdo shashin* tendrá el mismo impacto y función didáctica que la nueva cultura visual médica centrada en la sexualidad heterosexual masculina y la distinción biológica de los sexos, retomando el concepto de “realismo instrumental” definido por Allan Sekula, quien asocia el discurso médico sobre sexualidad moderna y la conformación de un sistema de representación anatómica, principalmente femenina, definida y producida como objeto erótico. Al suponer que las primeras imágenes *nūdo shashin* respondieron a la nueva moral civilizatoria de Meiji, funcionando como una herramienta de domesticación del deseo heterosexual masculino, la imagen de la “mujer” no parece tener ningún poder discursivo al presentarla como un objeto inerte sin expresión frente a la cámara.

Conforme la técnica fotográfica fue evolucionando y mejorando, la producción fotográfica se fue volviendo más accesible, difundida en manos de fotógrafos amateur japoneses desde finales de 1880 y principios de 1890. A partir de este momento, *nūdo shashin* adquirió un carácter comercial mayor. Al revisar y comparar las imágenes de desnudos de Meiji publicadas en los catálogos de los tres coleccionistas japoneses, se encuentran varias imágenes repetidas, lo cual permite pensar que esas imágenes se reproducían con mayor facilidad, y en algunos casos pudieran haber sido reimpresas décadas más tarde, permitiendo su reactualización después de su producción original.

Para analizar las formas en que se produce el cuerpo y el desnudo en *nūdo shashin* me interesa cuestionar la relación de poder unidireccional “sujeto-objeto”, asignada frecuentemente a la producción de fotografías pornográficas, donde normalmente se le niega a la mujer cualquier tipo de protagonismo o consciencia de “sí misma” como sujeto de una sexualidad. Para desarrollar mi argumento me enfocaré en las múltiples formas en que se construye la identidad sexual desde la imagen pornográfica para analizar cómo cada una de estas diversas formas de representación visual respondieron a diferentes tipos de fantasías, ya sean fantasías de modernidad, de masculinidad civilizada, de alteridad y/o de diferencia sexual.

4.4 El semidesnudo femenino en *Yokohama shashin*

Como parte de la producción fotográfica comercial de Meiji se pueden identificar dos economías del deseo simultáneas en torno al cuerpo de la mujer japonesa: una

producida en el emergente tráfico de imágenes escenificadas en estudio para satisfacer las fantasías de los turistas occidentales sobre el Japón "exótico" y "tradicional";²³⁷ la otra creada a partir de la introducción del "realismo instrumental" de la fotografía y de los imaginarios sexuales modernos occidentales centrados en el desnudo femenino como elemento transgresor. Antes de analizar las imágenes que constituyeron la categoría fotográfica de *nūdo shashin* introduciré el primer tipo de retrato, los cuales centraban su atención en la exotización del cuerpo de la mujer japonesa, concebida como símbolo de una tradición congelada en el tiempo y como souvenir para turistas extranjeros. Presentaré a continuación algunos ejemplos de éste primer modelo fotográfico con el fin de identificar las diferencias iconográficas existentes entre el género fotográfico *Yokohama shashin*, particularmente los retratos comerciales de mujeres semidesnudas, y las producción de *nūdo shashin*, imágenes en las que las mujeres posan completamente desnudas mostrando de manera directa sus genitales.

Dentro de la categoría fotográfica de *Yokohama shashin*, los retratos producidos por fotógrafos extranjeros y japoneses eran escenificados en estudios comerciales localizados originalmente en los puertos comerciales de Yokohama y Nagasaki, como ya he explicado en el primer capítulo. Pero conforme el comercio de la fotografía fue mejorando tecnológicamente y expandiéndose en diferentes provincias, el término *Yokohama shashin* se volvió una categoría fotográfica más que un tipo de producción local específica. Las imágenes producidas como *Yokohama shashin* produjeron un imaginario visual que

²³⁷ Aunque en un menor número, las imágenes producidas como *Yokohama shashin* también eran consumidas por clientela local; Kaneko Ryuichi, "The Origins and Development of Japanese Art Photography", en Wilkes *Tucker*, Dana Friis-Hansen y Kaneko Ryuichi, eds., *The History of Japanese Photography*, New Haven, CT, Yale University Press, 2003.

respondió a la demanda de una clientela conformada principalmente por occidentales, que en su mayoría, sentían una profunda curiosidad por las costumbres de los japonesas (*nihonjin no fūzoku*) consideradas "tradicionales".²³⁸ En este género fotográfico, al tomar escenas donde las mujeres aparecían en espacios domésticos realizando actividades cotidianas, desnudas o semidesnudas, evitaban la exposición de la zona genital mientras que acentuaban la exposición parcial del cuerpo, principalmente los senos. Conforme la producción fotográfica comercial fue mejorando técnicamente, se produjeron nuevos estereotipos culturales asociados a las actividades y a los usos y costumbres locales representados en escenas supuestamente "reales" y "auténticas" del Japón "tradicional." Los fotógrafos, tanto extranjeros como japoneses perfeccionaron sus puestas en escena al recurrir a efectos especiales que resaltaban el carácter real de la escena. Estos estereotipos contradecían totalmente los ideales de "ilustración y civilización" (*bunmei kaika*) que el gobierno de Meiji promovía entre la población en este mismo periodo. Para el caso de los retratos de mujeres semidesnudas de *Yokohama shashin*, comenzaron a producirse tres subcategorías principales: "el baño" (*nyūyoku*), "refrescarse" (*suzumi*) y "maquillaje" (*keshō*), como ejemplificaré más adelante.²³⁹ Otra característica visible en la producción de *Yokohama shashin* es el coloreado a mano con acuarelas, elemento fundamental de la fotografía comercial japonesa de Meiji, y que además la distingue de las fotografías *nūdo*

²³⁸ Esta curiosidad no fue unidireccional, sino mutua. Para los japoneses las costumbres, así como la vestimenta y los objetos occidentales resultaron sumamente atractivos, por lo que comenzaron a introducirlos en los estudios fotográficos generando un estilo de retrato más moderno y "civilizado", donde los hombres y las mujeres podían posar con ropa estilo occidental. En este tipo de fotografías los que más se retrataban vestidos como occidentales eran los hombre, ya que se promovía la idea de que las mujeres debían de encarnar y representar la tradición, mientras que a los hombres en las ciudades se les inculcaba adoptar la vestimenta y los amaneramientos occidental como parte de la nueva ideología *bunmei kaika* (Civilización e Ilustración)

²³⁹ Keishō Ishiguro, *Bikkuri nūdo, omoshiro porno*, Tokio, Heibonsha, 2002. p. 6.

shashin, ya que ninguno de los ejemplos de la colección de Ishiguro incluye policromía alguna.

La primera fotografía de mujeres japonesas semidesnudas producida por un fotógrafo japonés ha sido atribuida por Keishō Ishiguro a uno de los pioneros de la fotografía en Japón, Renjō Shimooka, imagen datada en 1871 (imagen 42).²⁴⁰ En este retrato, dos mujeres se muestran posando tímidamente ante la cámara con los senos expuestos, representando a dos *Mujeres trabajadoras del campo, Japón*, de acuerdo con el título impreso en la parte inferior del marco blanco que rodea la imagen. La fotografía nos presenta un paisaje "natural" con dos mujeres japonesas vestidas con *koshimaki*,²⁴¹ y un escenario rústico como fondo. El lugar de la toma es la Bahía Negishi en Yokohama y la imagen sirvió para ilustrar el periódico *The Far East* en Hong Kong en 1876.



(Imagen 42)
Renjō Shimooka
87x82mm, 1871-1872 ca.,
publicada en el periódico
The Far East en 1876.

²⁴⁰ *Ibidem*, p. 11.

²⁴¹ **Tela** larga y delgada colocada alrededor de la cintura a manera ropa interior.

En otra fotografía realizada por Shimooka, dos mujeres representan una "escena en el baño" tomada en un exterior con una pequeña tina de madera como única escenografía. Esta imagen fue impresa en el tamaño *meishiban* o *carte de visite* (imagen 43), y se asemeja a una imagen producida por William Burger en 1869, titulada *Bañistas japonesas*,²⁴² en la que tres mujeres desnudas se muestran en cuclillas de perfil y de espaldas contra una pared en una impresión en albúmina montada como estereovista (imagen 44). En ambas escenas de baño las mujeres posan de tal forma que sus genitales permanecen ocultos, fuera de la vista del espectador, mientras que el resto de sus cuerpos se expone de manera natural como parte del aseo cotidiano. De las cinco mujeres retratadas en estas dos fotografías sólo una se muestra volteando, mirando fijamente hacia la lente.



(Imagen 43) Renjō Shimooka, *carte de visite*, 91x58mm, ca. 1860-1870. Colección Keishō Ishiguro
(Imagen 44) William Burger, albúmina montada como estereovista, ca. 1869. Colección Keishō Ishiguro

²⁴² Terry Bennett, *Photography in Japan, 1853-1912*, Tuttle Publishing, Tokio, 2006.

En estos años Felice Beato comenzaba a producir retratos de estudio de mujeres japonesas en espacios domésticos, creando géneros fotográficos como el de la “siesta de verano”, donde la modelo posaba en una habitación, recostada, con los senos descubiertos sobre el suelo cubierto con *tatami* (imagen 45). Estas imágenes fueron re-escenificadas por Raimund von Stillfried años más tarde, utilizando diferentes modelos entre 1873 y 1877 (imagen 46).²⁴³



(Imagen 45) Felice Beato, 55x69mm, ca. 1860, Colección Keishō Ishiguro

(Imagen 46) Baron Raimund von Stillfried, impresión albúmina coloreada tamaño *tefudaban* 97x140mm, ca. 1873-1877. Colección Keishō Ishiguro

En algunos casos los retratos de mujeres semidesnudas utilizaban a la misma modelo para diferentes escenas, como es el de un álbum producido estilo acordeón (*orihon*) en 1887, atribuido a Kimbei Kusakabe. Entre las doce fotografías que comprenden este álbum, todas impresas en tamaño *tefudaban* (135 x 192mm), la misma modelo posa en dos

²⁴³ Este tipo de escenas re-escenificadas por Stillfried han sido datadas antes de que él adquiriera el estudio y el archivo fotográfico de Felice Beato en 1877. En la parte trasera de algunas de las fotografías tamaño *carte de visite* impresas con esta escena tienen la siguiente información: JAPAN PHOTOGRAPHIC ASSOCIATION YOKOHAMA MAINSTREET NO.59B. Esta dirección perteneció al estudio que Stillfried abrió en un principio junto con Hermann Anderson desde 1874, pero esta asociación duró justo hasta 1878, un año después de que adquirieran el archivo de Beato; Keishō Ishiguro, Op. Cit, p. 12-13; Allen Hockley, *Globetrotters' Japan: Places. Foreigners on the Tourist Circuit in Meiji Japan*, Massachusetts Institute of Technology, Visualizing Cultures, 2010, (20/04/2011), http://ocw.mit.edu/ans7870/21f/21f.027/gt_japan_places/ga2_essay03.pdf

retratos, en uno dentro de una bañera de madera y en el otro maquillándose sentada en el suelo (imágenes 47 y 48), mientras que en otra "escena de baño", el rostro de la misma chica se imprimió a manera de montaje sobre el rostro de la modelo original parada a mano derecha (imagen 49).



(Imagen 47 y 48) Kusakabe Kimbei, impresión albúmina coloreada tamaño *tefudaban* 135 x 192mm, ca. 1887. Colección Keishō Ishiguro.



(Imagen 49) Kusakabe Kimbei, impresión albúmina coloreada 198x256 mm, ca. 1880-1890. Colección Keishō Ishiguro.

En otro retrato atribuido también a Kimbei Kusakabe, de la colección de la biblioteca de la Universidad Abierta de Japón, posa la misma modelo semidesnuda y con los mismos objetos que se muestran en la escena donde se muestra maquillándose frente a un espejo (imagen 50).²⁴⁴ Podría ser que las doce fotografías del álbum *orihon* de la colección de Ishiguro hayan sido tomadas en el estudio del fotógrafo conocido como “Yamamoto”, si se comparan con dos impresiones en albúmina iluminadas a mano, tituladas *La mujer en Kago* y *Medio desnuda*. En esta última imagen la modelo posa sentada con los senos descubiertos (imagen 51), y ha sido atribuida por Terry Benett al Estudio Yamamoto, ya que en estas imágenes también aparece la misma mujer.²⁴⁵



(Imagen 50) Atribuida a Kusakabe Kimbei, impresión albúmina coloreada, 280x210 mm, ca. 1880-1890. Colección Keishō Ishiguro.

²⁴⁴ En la colección fotográfica de la biblioteca de la Universidad Abierta de Japón (Nihon Hōsōdaigaku <http://lib.ouj.ac.jp/koshashin/karada.html>) se localiza este retrato el cual ha sido atribuido a Kimbei Kusakabe, en el que aparece esta recurrente modelo.

²⁴⁵ La fotografía titulada *half nude* (medio desnuda), ha sido frecuentemente atribuida al estudio Yamamoto, por lo que resulta un tanto problemático identificar al autor de estos retratos; Terry Bennett, *Op. Cit.*, p. 186-191.

(Imagen 51) *Medio desnuda*, Atribuída al Estudio “Yamamoto” por Tony Bennett, impresión albúmina coloreada, ca. 1890. Publicada en Terry Bennett, *Photography in Japan, 1853-1912*, Tokio, Rutland, VT, Tuttle Publishing, 2006

La inexpresividad de la mirada de las modelos es un elemento estético común en la mayoría de los retratos de mujeres semidesnudas en *Yokohama shashin*, mostrando al sujeto femenino como un objeto exótico y erótico. Estos retratos se pueden analizar como pantallas con doble significado. Por un lado, las mujeres japonesas se representan como el objeto exótico del deseo masculino occidental, mientras que bajo la mirada de los fotógrafos japoneses, las modelos japonesas podrían interpretarse como el producto de lo que Chizuko Ueno ha llamado "orientalismo inverso".²⁴⁶ Siguiendo el argumento de Ueno, mientras que los hombres japoneses son “feminizados” bajo el discurso orientalista de Occidente, los hombres japoneses se apropian de la imagen feminizada de Oriente y proyectan dicha imagen sobre el cuerpo de la mujer japonesa.²⁴⁷ Como resultado, las mujeres japonesas son representadas bajo una doble feminización: como inferiores al hombre japonés dentro de la jerarquía de género, y como sujeto inferior en términos culturales y raciales ante los ojos de Occidente. Como resultado, en la representación fotográfica de *Yokohama shashin* la mujer adquiere una posición como signo cultural, racial y sexual inferior.

Entre todas las imágenes de la colección fotográfica de Keishō Ishiguro, sólo una muestra lo que podría ser una verdadera rareza, si no una excepción: una mujer desnuda sentada con gesto relajado y con las piernas abiertas mirando directamente hacia la lente (imagen 52). El escenario (una tela y una planta), junto con el iluminado en acuarela

²⁴⁶ Chizuko Ueno, “In the Feminine in Guise: A trap of Reverse Orientalism”, *U.S.-Japan Women’s Journal*, No. 13, Japón, Suplemento en inglés, 1997.

²⁴⁷ *Ibidem*, p. 4.

aplicado sobre la impresión, son marcas que indican que esta fotografía fue producida por un fotógrafo de *Yokohama*.²⁴⁸



(Imagen 52) Anónima, impresión albúmina coloreada con acuarela, 109 x 163mm, ca. 1887. Colección Keishō Ishiguro.

Con la aparición de *nūdo shashin* se puede percibir un cambio en la representación del cuerpo femenino como parte de la cultura visual moderna de Japón. Sin embargo, dicho sistema de representación va a producirse desde la ambigüedad y la contradicción. Por un

²⁴⁸ Agradezco a Catherine Johnson-Roehr, curadora de Arte, Artefactos, y Fotografía del Instituto Kinsey (Universidad de Indiana) para la investigación sobre sexo, género y reproducción, quien amablemente me ha informado sobre la existencia de una serie de doce postales en formato *cabinet* de mujeres japonesas desnudas producidas por Raimond von Stillfried y Andersen en Yokohama. Como las impresiones de esta serie se encuentran en muy malas condiciones, la curadora sólo pudo escanear y enviarme una de las imágenes. Esta impresión está coloreada con acuarela y mantiene similitudes iconográficas con la producción de *Yokohama shashin*, aunque se centra en la exhibición del cuerpo desnudo de una mujer sentada en una silla exponiendo la zona púbica a la vista del espectador, un elemento poco usual en la producción de *Yokohama shashin*. Según la información proporcionada por Catherine Johnson, entre las doce imágenes se muestra en una de ellas a una mujer vestida sosteniendo frente a la cámara a una pequeña niña desprovista de ropa.

lado, proliferarán retratos presentando una clase de mujer japonesa devaluada y denigrada en escenarios descuidados y posturas centradas en la exhibición de los genitales, pero por otro lado, en algunos casos se podrá identificar la participación activa del sujeto femenino a partir de la mirada y la manera en que se presenta el cuerpo de las modelos. *Nūdo shashin*, al introducir el cuerpo desnudo femenino junto con su genitalidad como objeto erótico alienado dentro de la imagen, participará en la cultura visual de Meiji reproduciendo de manera indirecta los discursos hegemónicos en torno a la nueva norma sexual y la distinción de género moderna.

4.6 *Nūdo shashin* en el archivo de Keishō Ishiguro

Al estudiar el papel que jugó *nūdo shashin* en la conformación de una cultura visual moderna, me pregunto si a partir de la emergencia de este tipo de imágenes²⁴⁹ se reconfiguró y domesticó la “mirada masculina” siguiendo los nuevos ideales civilizatorios que buscaban erradicar las prácticas homoreróticas e implementar una compulsiva heterosexualidad masculina.²⁵⁰ La distinción entre la mirada “femenina” y “masculina” en

²⁴⁹ Estas preguntas me permitirán identificar tanto las disrupciones como las continuidades iconográficas y semánticas al analizar los modelos visuales de representaciones del cuerpo femenino producidos en la fotografía del periodo Meiji, tomando como caso estudio los retratos *nūdo shashin* de la colección de Keishō Ishiguro. Esto me permitirá comprender la forma en que cambió la manera de mirar y exhibir el cuerpo tanto por el efecto de realismo en la fotografía como en la eliminación del sujeto masculino como partícipe de la escena en las fotografías seleccionadas. Se podría considerar la producción de *nūdo shashin* como la emergencia de nuevos signos culturales de la diferencia de género dentro de los parámetros morales modernos, basados en el binomio mujer/hombre, y que se expresaban por medio de la visibilidad o invisibilidad de los sujetos dentro de las representaciones sexuales.

²⁵⁰ Jim Reichert, Gregory M. Pflugfelder y Gary P. Leupp, en sus investigaciones sobre las relaciones y representaciones homoeróticas en el Periodo Edo (1603-1867) y el periodo Meiji (1868-1912), generados desde la academia occidental, han identificado un notable cambio en las representaciones y expresiones culturales sobre las relaciones sexuales entre hombres (*nanshoku*), con la creación de un nuevo aparato

nūdo shashin se puede distinguir entre el sujeto que observa y consume, y el sujeto que posa y es mirado, aunque esta estructura asimétrica no se reproduce de la misma forma en todos los casos.

En este capítulo voy a examinar la fotografía de desnudos femeninos de la colección privada de Keishō Ishiguro, la cual incluye imágenes en donde las mujeres posan mostrando sus genitales de manera explícita, en espacios híbridos creados a partir de la mezcla de objetos y mobiliario occidental y japonés. Mi principal interés es cuestionar la forma en que operan las relaciones de poder en las representaciones sexuales de *nūdo shashin*, que en la mayoría de los casos es asumida de manera estática y fija (mujer-objeto/hombre-sujeto), donde normalmente se le niega a la mujer la posibilidad de poseer una consciencia de su propia sexualidad y deseo, o la posibilidad de concebirse como un agente que participa en la imagen. En el caso de *nūdo shashin* hay ejemplos donde la corporalidad femenina subvierte la fantasía masculina de consumir al objeto pasivo femenino al presentar a la mujer como un agente activo y dinámico a través de diversos mecanismos como la mirada y la risa desinhibida.

ideológico y legal creado a partir de la importación de la moral victoriana y los principios civilizatorios de Occidente a mediados del siglo XIX. La intención del nuevo Estado Nación era homogeneizar las conductas sexuales y regularlas bajo un mismo marco socio-legal, el cual criminalizaba las conductas no deseables, como el homoerotismo (*nanshoku*) y el deseo sexual femenino, considerado como “desviado” y como una amenaza al nuevo orden social. *Nanshoku* en el periodo Edo se asociaba con los valores de una masculinidad fuerte (*kō*) y tuvo gran impacto en las narrativas literarias populares. Sin embargo, a pesar de las transiciones históricas y las nuevas regulaciones la producción de literatura homoerótica continuó durante el siglo XIX, pero con algunos cambios, como una especie de nostalgia cultural e histórica. Un ejemplo de las medidas legales que tomó el gobierno de Meiji contra las relaciones sexuales entre hombres, fue la creación del artículo 266 cuando se promulgó el Código Legal Reformado (*Kaitei ritsurei*) en 1873. El castigo para aquellos que transgredieran la ley contra el sexo anal (*keikan*), tendrían la sentencia de 90 días de servicio penal. Jim Reichert, *In the Company of Men: Representations of Male-Male Sexuality in Meiji Literature*, Stanford California, Stanford University Press, 2006, P. 14; Gregory M. Pflugfelder, *Cartographies of Desire: Male-Male Sexuality in Japanese Discourse, 1600–1950*, Berkeley, University of California Press, 1999; Gary P. Leupp, *Male Colors: The Construction of Homosexuality in Tokugawa Japan*, Berkeley, University of California Press, 1995.

Las imágenes producidas bajo la categoría de *nūdo shashin* fueron impresas en tamaño *meishiban*, *carte-de-visite*, originalmente producidas para el consumo local. De acuerdo con Ishiguro, *nūdo shashin* se distingue de las representaciones de mujeres japonesas semidesnudas producidas como *Yokohama shashin* al exhibir de manera explícita los genitales femeninos dentro de escenarios híbridos muy particulares, pero además se puede identificar una notable diferencia al carecer de policromía alguna y al utilizar diferentes objetos, muebles y artefactos modernos occidentales para escenificar la exhibición del desnudo femenino. A diferencia de la producción de *Yokohama shashin*, los fotógrafos japoneses de *nūdo shashin* no estaban tan interesados en recrear interiores tradicionales y representar escenas de costumbres en el estudio, más bien comenzaron a producir escenarios eclécticos y heterogéneos donde el cuerpo femenino se re-configuraba en espacios ambiguos y un tanto descuidados.

Dentro de esta colección, en particular siete imágenes producidas como negativos de colodión húmedo (*shippan*),²⁵¹ impresas sobre papel albúmina, han sido identificadas por

²⁵¹ Siguiendo el argumento de Melissa Banta sobre el contexto de la fotografía de Meiji, algunos de los primeros negativos producidos con la tecnología de la placa húmeda (técnica también conocida como colodión húmedo) en Japón, se han datado aproximadamente desde 1853. Esta técnica fotográfica fue inventada en 1851 por Frederick Scott Archer, y consistía en aplicar una emulsión viscosa sobre una placa de vidrio, la cual debía permanecer húmeda durante el proceso de exposición y revelado para alcanzar una densidad homogénea en el negativo. Con el colodión o placa húmeda se podían reproducir un gran número de impresiones del mismo negativo, impresas en su mayoría sobre el papel cubierto de una emulsión producida con huevo (albumina). Esta forma de impresión fue inventada en 1850 por Louis Désiré y se caracteriza por tener una superficie brillante sin granulado producida con una capa delgada de emulsión a base de clara de huevo. Estas técnicas (colodión húmedo y la impresión en albúmina) revolucionaron la reproductibilidad fotográfica en Japón al contribuir considerablemente con la producción y circulación de imágenes mercancía en el mundo, dando un giro radical de la técnica del daguerrotipo (imágenes únicas fijas sobre placas de metal), a la fotografía comercial producida en masa.; en Melissa Banta, Susan Taylor, *A timely Encounter, Nineteenth-Century Photographs of Japan*, Peabody Museum Press, Wellesley College Museum, Cambridge, 1988, p. 43. El historiador de arte Naoyuki Kinoshita ha identificado a Hikoma Ueno como uno de los pioneros en publicar manuales fotográficos describiendo la técnica del colodión húmedo en Japón, diseminado en su texto de 1862, titulado *Seimikyoku hikkei (Manual de laboratorio de química, 3 vols.)*, en el que incluyó una descripción detallada del proceso de este tipo de negativo. Con el tiempo, las investigaciones sobre las técnicas fotográficas incrementaron en Japón, y en 1867 Yanagawa Shunsan, proveniente del dominio de Owari, publicó el primer manual dedicado en su totalidad a la técnica del colodión húmedo en su

el coleccionista como las fotografías más antiguas de desnudos en Japón. A pesar de que la técnica de impresión del colodión húmedo se introdujo por primera vez a Japón entre 1853 y 1862, estos primeros retratos *nūdo shashin* han sido datados por Ishiguro en 1877.²⁵² En este mismo año, el libro erótico ilustrado *Historias de la ventana de primavera* (*Shunsō jōshi*) de Mifune Izumi, incluyó una ilustración de una mujer japonesa sentada en una silla con las piernas completamente abiertas, posando frente a una cámara (imagen 53).²⁵³ Esta imagen indica que para ese año la fotografía de desnudos femeninos ya era una práctica popular y común entre los fotógrafos locales y extranjeros.



manual *Sahshinkyō zuzetsu (Técnicas ilustradas de fotografía)*.; citado en Naoyuki Kinoshita, “The early years of Japanese photography”, Anne Wilkes Tucker (et al.), *The History of Japanese Photography*, The Museum of Fine Arts, Houston, 2003, p. 22.

²⁵² Keishō Ishiguro, *Bikkuri nūdo, omoshiro porno*, Op. Cit. p. 46. No puedo afirmar que las primeras fotografías de desnudo en Japón fueran producidas desde los años setentas, pero al datarse según el periodo en que el colodión húmedo ya se había introducido y popularizado en Japón, Ishiguro aproxima su datación a estos años.

²⁵³ Kōshi Shimokawa, Chōichi Hoshino y Testu Takahashi también han citado en diferentes ocasiones esta referencia visual, publicada en el libro erótico ilustrado *Historias de la ventana de primavera* (*Shunsō jōshi*) de Mifune Izumi en 1977; Kōshi Shimokawa, *Nihon ero shashinshi*, Seikyūsha, Tokio, 1995; Chōichi Hoshino, *Meiji ratai shashincho. Hoshino Chōichi korekushon*, Tokio, Arimitsu Shobō, 1970; Testu Takahashi, *Kinsei kindai 150-nen sei fūzoku zushi*, Tokio, Kubo Shoten, 1969. Estos dos últimos libros pertenecen a la colección especial Kajiyama y han sido consultados en la Biblioteca Hamilton en la universidad de Hawái durante mi estancia de investigación (Junio 28-Agosto 6, 2011), gracias a la invitación de la bibliotecóloga de la Colección de Asia, Tokiko Bazzel, y al apoyo de las Becas Mixtas de Conacyt 2011.

(Imagen 53) Imagen publicada en el libro erótico ilustrado de Mifune Izumi, *Shunsō Jōshi* (Historias de la ventana de primavera), 1877.

Con la evolución técnica, el colodión húmedo (*shippan*) había mejorado el tiempo de exposición de los daguerrotipos, los cuales tomaban varios minutos para su realización, y ofrecía una imagen visualmente diferente, además que ahora las imágenes capturadas podían reproducirse como impresiones albúminas sobre papel. Sin embargo, estos negativos o placas de colodión seco tardaban hasta un minuto en capturar la imagen de la persona retratada, por lo que las posturas seguían siendo rígidas en los primeros retratos, como en el caso de la fotografía de una mujer desnuda sentada en una silla occidental (imagen 54). Sus ojos están cerrados y su torso se parece más a una escultura que a un sujeto vivo, dando la impresión de estar frente a un fantasma. En otra imagen impresa con un negativo de colodión húmedo, una mujer posa parada, inexpresiva, cubriendo su cuerpo con un kimono abierto en la parte frontal, revelando sólo la parte inferior de su cuerpo (imagen 55). Keishō Ishiguro ha atribuido estas dos imágenes a Matsusaburō Yokohama.



(Imagen 54)
Matsusaburō
Yokohama
colodión
húmedo
albumina
carte de visite
62 x 104 mm
ca. 1877. Col.
Keishō
Ishiguro



(Imagen 55)
Matsusaburō
Yokohama
colodión
húmedo
albumina
carte de visite
62 x 104 mm
ca. 1877. Col.
Keishō
Ishiguro

Con la introducción de la tecnología de placa seca o *kanpan* (negativos) en 1880 en Japón, se mejoraron los tiempos de exposición y la fotografía comenzó a ser comercializada en masa, permitiendo la reproducción de un número ilimitado de copias a partir de una imagen, así como la emergencia de fotógrafos amateur. A partir de este cambio tecnológico, los gestos y la corporalidad de los sujetos que se muestran en el resto de las *carte de visite* representan un cambio radical, presentando retratos más expresivos y dinámicos.²⁵⁴

Esto permitió retratar poses más dinámicas, así como la serialización de la imagen. Como Naoyuki Kinoshita ha señalado, con la introducción de la tecnología de la placa seca en Japón, nuevos eventos ahora podían ser capturados, como las erupciones volcánicas y los terremotos. Junto con todos estos nuevos temas fotográficos, el cuerpo desnudo femenino se reprodujo sistemáticamente dentro de una cultura visual basada en el realismo fotográfico, favoreciendo la ilusión de proximidad con lo fotografiado.²⁵⁵

Debido al carácter anónimo de estas imágenes, son muy escasos los signos visuales que pudieran informarnos sobre la identidad de los fotógrafos o de los estudios que las producían. De la colección de Ishiguro, solo una *carte de visite* producida entre 1880 y 1890 tiene el sello publicitando el nombre del estudio, impreso a un lado de la imagen e identificado como Sakura Yamamoto, ubicado en Shimousa, prefectura de Chiba.²⁵⁶ Esto

²⁵⁴ Naoyuki Kinoshita, “The early years of Japanese photography”, Op. Cit., p. 22.

²⁵⁵ Kinoshita reconoce que el mercado de la fotografía en Japón evolucionó de una producción sistematizada centrada en retratos de señores feudales de diferentes dominios y samuráis, a una industria más dinámica y versátil, abierta a un mayor público consumista; Naoyuki Kinoshita, “The early years of Japanese photography,” Op. Cit.

²⁵⁶ La mayoría de las imágenes de desnudos femeninos impresos en postales producidas entre 1880 y 1890 en formato *meishiban* o *carte de visite*, proveen muy poca información referente a la identidad de los fotógrafos y los estudios que producían este tipo de imágenes consideradas “obscenas” bajo el nuevo concepto de “obscenidad”, importado de Occidente bajo la moral victoriana, y traducido al japonés como *waisetsu*. Aunque la mayoría de estas postales no solían tener ningún sello publicitario por su misma naturaleza clandestina, la mayoría de las *carte de visite* de la colección de Ishiguro tienen impreso en la parte frontal “PHOTOGRAPHER JAPAN ARTIST”, lo cual dificulta el proceso de identificación del fotógrafo autor.

podría indicar que para estos años la producción de *nūdo shashin* se había difundido en algunas provincias.

Aunque los muebles occidentales eran caros en ese momento, varios artefactos extranjeros fueron introducidos, como el *atrezzo* de la fotografía de *nūdo shashin*, incluidos los telones de fondo y los tapetes, para hacer la exhibición del cuerpo “tradicional” de la mujer japonesa más atractivo para los japoneses, fascinados con el estilo y la sofisticación occidental (imagen 56).



(Imagen 56)
Anónima
Impresión albúmina de placa seca
Tefudadai
135 x 91 mm
ca.1887-1890
Col. Keishō Ishiguro

Como resultado, el espectáculo visual del cuerpo femenino sexualizado en *nūdo shashin* participó en el complejo proceso de hibridación cultural que caracterizó a este período histórico en Japón. Sin embargo, *nūdo shashin* no se constituye sólo como una

Según las referencias proporcionadas por Keishō Ishiguro, la producción de *nūdo shashin* era originalmente para un público local, Keishō Ishiguro, *Bikkuri nūdo, omoshiro porno*, *Op. Cit.*, p. 64

iconografía homogénea; hay ejemplos donde el cuerpo de la mujer japonesa se muestra con una fisonomía más estilizada, recurriendo a modelos con corporalidades más occidentalizadas, posando en habitaciones tradicionales japonesas decoradas con *fusuma* y biombos. A partir de este momento se comenzó a producir una imagen de la “mujer japonesa” a partir del complejo proceso de hibridación cultural que se comenzaba a gestar entre Japón y Occidente.

En *nūdo shashin* se pueden distinguir dos principales tendencias estéticas predominantes en la forma en que se exhibe el cuerpo femenino: la primera tendencia imita la producción visual occidental, como en el caso de la fotografía pornográfica francesa decimonónica. Como Matsuzawa Kureichi argumenta, durante el periodo Meiji una gran cantidad de fotografía pornográfica de mujeres desnudas europeas, principalmente francesas, fueron introducidas a Japón. Al analizar los retratos publicados en su libro *Erosu no genfūkei (El paisaje original de Eros)*,²⁵⁷ se pueden comparar las diferentes formas en que se produce y exhibe el desnudo femenino en la fotografía a partir de mediados del siglo XIX en Francia y Japón. La estilización y el cuidado con el que se elaboran las escenas en la fotografía erótica europea dan como resultado retratos idealizados de la mujer francesa principalmente, mientras que las poses, escenarios e interiores en *nūdo shashin* son visiblemente más diversos, y en algunos casos descuidados e iconográficamente híbridos como ejemplificaré más adelante. *Nūdo shashin* difícilmente mantiene una misma estética. En cierta medida se podría decir que los fotógrafos que producían *nūdo shashin* copiaron el modelo de la fotografía erótica europea al asociar el cuerpo desnudo femenino como

²⁵⁷ Kureichi Matsuzawa, *Erosu no genfūkei: Edo jidai ~ Shōwa 50-nendai kōhan no ero shuppanshi (El paisaje original de Eros: Historia de las publicaciones erótica del periodo Edo al año Showa 50 (1975))*, Tokio, Potto shuppan, 2009.

sinónimo de erotismo y como elemento de excitación sexual, pero articulando este modelo de representación extranjero de manera tangencial con el proceso de domesticación del deseo sexual del hombre “moderno” y “civilizado” japonés. Por otro lado, podría decirse que los fotógrafos del género *nūdo shashin* adoptaran la forma idealizada de representar el cuerpo desnudo femenino a la manera de la pintura occidental, copiada por los artistas japoneses *yōga*, y que tuvieran acceso a libros de arte europeo con este tipo de pinturas, ya que algunas de las escenas fotográficas parecen remitirnos a este tipo de imágenes, ya sea en las poses de las modelos o incluyendo telones de fondo con paisajes pintados y rocas artificiales para simular un ambiente “natural” (imagen 57), o combinándolo con espacios “tradicionales japoneses” donde la mujer se coloca también de manera “natural” junto con juegos de té o instrumentos que remiten al entretenimiento sexual femenino, como el *shamisen* (imagen 58).



(Imagen 57) Anónima, impresión albúmina de negativo en placa seca, *carte de visite* 85x55mm, ca.1887. Col. Keishō Ishiguro.



(Imagen 58) Anónima, impresión albúmina de negativo en placa seca, *carte de visite* 85x55mm, ca.1887. Col. Keishō Ishiguro.

Si observamos detenidamente las pinturas de desnudos producidas por artistas *yōga* durante la década de 1880, parecen existir elementos de éstas en algunos ejemplos de *nūdo shashin*, tanto en las composiciones y escenarios como en las poses, siguiendo la los estándares estéticos occidentales al representar del cuerpo femenino desnudo. Como ya he introducido en el capítulo dos, las obras de Hosui Yamamoto, *Desnudo Femenino* de 1880, y la de Hyakutake Kaneyuki, *Desnudo recostado* y *Desnudo de pie*, producidas en 1881,²⁵⁸ son referentes iconográficos relevantes en mi análisis sobre la forma de imaginar el cuerpo de la mujer japonesa en la producción de *nūdo shashin* de Meiji.

Como parte mi argumento con el que deseo problematizar la producción de la fotografía erótica japonesa moderna, la mirada y la corporalidad activa de las modelos rompen con la idea monolítica de la mujer como el simple objeto pasivo de la mirada del espectador. En dos *carte de visite*, probablemente producidas por el mismo estudio entre 1887 y 1897 (imágenes 59 y 60), las modelos miran directamente a la cámara en una pose

²⁵⁸ Norman Bryson, “Westernizing Bodies: Woman, Art and Power in Meiji Yoga”, in Norman Bryson, Joshua S. Mostow (et al.), *Gender and Power in the Japanese Visual Field*, University of Hawai’i Press, Honolulu, 2003.

relajada, echadas en el *tatami*, en una habitación tradicional con pinturas en tinta china ilustrando las puertas corredizas del fondo. De hecho, otro elemento importante en la participación activa de las modelos es la sonrisa sutil que se dibuja en el rostro de la mujer recargada sobre su brazo que se muestra en el primero de estos dos retratos.



(Imagen 59) Anónima, impresión albúmina de negativo en placa seca, *carte de visite* 85x55mm, ca. 1887 , Keishō Ishiguro



(Imagen 60) Anónima, impresión albúmina de negativo en placa seca, *carte de visite* 65x106 mm, ca.1887. Col. Keishō Ishiguro

En otros ejemplos la mirada de la modelo es más clara y directa, como en el caso de un retrato de dos mujeres posando, simulando una escena de baño con una pequeña tina

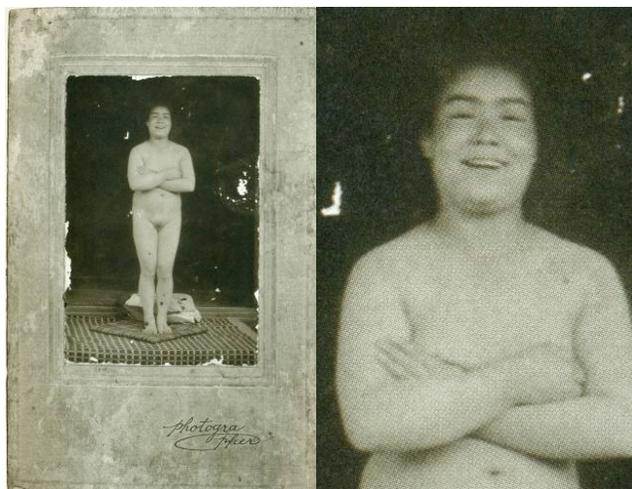
muy parecida a la imagen que introduje como parte de *Yokohama shashin*, sólo que en este caso las mujeres posan de frente, mostrando abiertamente la zona genital (imagen 61); aquí la mirada es tan directa que distraen nuestra atención de sus cuerpos desnudos. Lo mismo ocurre en otra imagen donde una mujer con rasgos japoneses y un cuerpo menos idealizado y estilizado posa con una pipa en la mano derecha, sentada sobre una tapete occidental con objetos a su alrededor, colocados de manera desacomodada (imagen 62); al mirar la imagen lo primero que nos atrae son sus ojos, no su cuerpo desnudo o su vello púbico. La risa en *nūdo shashin* es un elemento que aunque no es constante, existe en algunos ejemplos cuestionando la concepción de la mujer como agente pasivo en la fotografía pornográfica.



(Imagen 61) Anónima, impresión albúmina de negativo en placa seca, *carte de visite* 90x142mm, ca. 1887. Col. Keishō Ishiguro.

(Imagen 62) Anónima, impresión albúmina de negativo en placa seca, *carte de visite* 63 x82mm, ca. 1887. Col. Keishō Ishiguro.

Durante mi entrevista con Ishiguro en Japón me mostró una imagen bastante peculiar de una mujer japonesa desnuda riéndose, producida a finales del siglo XI (imagen 63). En la imagen, una mujer posa de pie mirando de frente a la cara, cruzando sus brazos a la altura del pecho y sonriendo como si se burlara del fotógrafo o por el simple hecho de estar siendo retratada desnuda.



(Imagen 63) Anónima, impresión albúmina de negativo en placa seca montada sobre cartón, 57 x83mm, ca. 1897, Col. Keishō Ishiguro.

Después de revisar el resto de su archivo encontré otra imagen con una mujer sonriente y al ver ambas imágenes juntas, identifiqué un aspecto lúdico en la manera en que estas dos mujeres posan. En esta última imagen una mujer posa con las piernas abiertas, doblando sus piernas, contrayéndolas hacia su torso, centrando la atención en los genitales (imagen 64);



(Imagen 64) Anónima, impresión albúmina de negativo en placa seca, *carte de visite* 90x142mm, ca. 1887. Col. Keishō Ishiguro.

Bajo las normas victorianas en Occidente la risa era considerada como un acto de vulgaridad; sin embargo, la risa en el *nūdo shashin* articula el sexo y el juego, una asociación que existía anteriormente en las representaciones sexuales, como en las estampas eróticas *shunga* (también llamadas *warai-e*).

La segunda tendencia estética en el *nūdo shashin* introduce elementos visuales e iconográficos de la estampa erótica japonesa *shunga*, especialmente el uso de kimonos como el referente visual más recurrente (imagen 65).



(Imagen 65) Kitagawa Utamaro, *Negai no itoguchi (Revelando los hilos del deseo)*, 25.8 x 38.1 cms, 1784, Colección Museo Británico.

La exhibición parcial del cuerpo también lo encontramos en imágenes de retratos de mujeres bellas *bijinga*, donde la parcial visualización del cuerpo femenino (piernas, brazos y senos) juega un importante papel, a diferencia de la construcción del desnudo total, concebido en Occidente como elemento central en la representación de lo sexual. Siguiendo con esta segunda tendencia estética, algunas de las fotografías de la colección pertenecen a un tipo de retratos eróticos en los que los fotógrafos apropiaban del *shunga* la función del kimono para acentuar la exposición de la zona genita (imagen 66).



(Imagen 66) Anónima, impresión albúmina de negativo en placa seca, *carte de visite* 55 x86mm, ca. 1887, Col. Keishō Ishiguro.

En dos fotografías impresas en técnica colotipia, en tamaño postal o *tefudadai* del año 1897, tomadas en el mismo estudio, con el mismo *futón* y la misma lámpara de aceite, dos mujeres posan con el kimono abierto (imágenes 67 y 68). En la primera fotografía la mujer está recostada, y en la segunda la modelo se encuentra de rodillas frente a la cámara.



(Imagen 67) Anónima, impresión albúmina de negativo en placa seca, tamaño *tefudadai* 90 x120 mm, ca. 1885. Col. Keishō Ishiguro.



(Imagen 68) Anónima, impresión albúmina de negativo en placa seca, tamaño *tefudadai* 90 x127mm, ca. 1885. Col. Keishō Ishiguro.

En el segundo ejemplo la mujer mira directamente al espectador, peinada a manera occidental con el cabello recogido en la parte trasera de la cabeza (*sokuhatsu*). Entre 1885 y

1905 este peinado estuvo de moda, primero en el tiempo del famoso salón de baile Rokumeikan, y posteriormente durante la guerra Ruso-Japonesa durante los años de 1904 y 1905. Tanto el peinado *sokuhatsu* como la lámpara de gas simbolizan el progreso y la modernidad occidental.²⁵⁹

En otra impresión tamaño *tefudadai* o postal, una mujer se muestra con la tradicional *misugami* en la boca (imagen 69),²⁶⁰ un pañuelo que utilizaban las mujeres después de tener relaciones sexuales y que también era representado en impresiones *shunga* del Edo sostenido en la boca de las mujeres. En el contexto de *nūdo shashin* de Meiji, este elemento estético particular se refiere a la continuidad visual de las representaciones sexuales y las costumbres previas a la modernización. En otra imagen (imagen 70), dos mujeres cubiertas con kimonos se estimulan entre sí tocando sus genitales en una escena erótica que de nuevo nos remite a las escenas de *shunga*. Entre la vasta producción de *shunga* durante el periodo Edo se representaban una amplia gama de conductas sexuales dentro de un ámbito muy amplio de consumo, incluidas las escenas en donde las relaciones sexuales y la estimulación sexual entre mujeres y también entre hombres eran parte del amplio repertorio temático (imágenes 71 y 72).

²⁵⁹ Keishō Ishiguro, *Bikkuri nūdo, omoshiro porno*, Op. Cit, pp. 72 y 73.

²⁶⁰ *Misugami* era un método contraceptivo usado frecuentemente entre las prostitutas durante el periodo Edo (1603-1868), pero posteriormente fue adoptado como un método eficaz entre las mujeres comunes, ya que era un método práctico contra el embarazo. *Misugami* era un papel hecho de fibra de bambú, mojado con un aceite muy fuerte, el cual se metía dentro de la vagina para evitar el embarazo, *Ibidem*, p. 92.



(Imágenes 69 y 70) Anónima, impresión colotipia, tamaño *tefudadai* 60x140, ca. 1897. Col. Keishō Ishiguro.



(Imágenes 71) Chōkyōsai Eiri, de la serie *Fumi no kiyogaki* (Copia para estudio de mujeres bellas), ca. 1800, publicada en Yoshikazu Hayashi y Richard Lane, *Eiri: Fumi no kiyogaki: ōban nishikie higachō* (Copia para estudio de mujeres bellas: álbum de imágenes secretas impresión de gran formato), Teihon ukiyo-e shunga meihin shusei 9, Tokio, Kawadeshobo Shinsha, 1996.

(Imagen 72), Anónima, tamaño, *ōban* 25x 36.7cm, Siglo XIX. Colección Instituto Kinsey, Universidad de Indiana.

Sin embargo, la apropiación iconográfica de *shunga* en *nūdo shashin* muestra estos elementos (el *misugami*, el kimono, *futón*, *fusuma*, etc.) como parte de imaginarios y narrativas visuales menos elaborados, lujosos, extravagantes, e imaginativos, donde las representaciones de las relaciones sexuales entre hombres y mujeres son eliminadas del campo visual, sustituidas por la sistemática exposición del cuerpo de la mujer japonesa, erotizado ya sea por sí misma o por otras mujeres.

Elementos como la mirada activa y la pose me hacen pensar en *nūdo shashin* como una nueva forma de ver el cuerpo de la mujer, una visualización diferente a la producción de *shunga*, ya que el acto preformativo y la inter-subjetividad que se genera en la fotografía dio un nuevo giro a los imaginarios visuales en torno a lo erótico que circularon en Meiji, principalmente en la producción de este género fotográfico. Sin embargo, si analizamos el caso de los retratos idealizados bajo la categoría *bijin* o “mujeres hermosas”, podemos observar cómo también se enfatiza la cercanía y disponibilidad de la mujer a través de los encuadres centrados a manera de *close up* sobre el rostro y a veces en el busto. Las imágenes de *bijin* también produjeron fantasías que dieron forma al mundo flotante del *ukiyo-e*. *Nūdo shashin* fabrica una imagen moderna del cuerpo femenino producida entre la idealización y la realidad a partir del “realismo instrumental” de la técnica fotográfica y de lo que Miho Ogino²⁶¹ ha denominado “el ojo anatómico,” y que ya he introducido en el segundo capítulo. Tanto el “realismo instrumental” como “el ojo anatómico” articulan los discursos médicos, los imaginarios anatómicos y la producción visual erótica moderna. Así, bajo cualquiera de estas dos aproximaciones conceptuales, el cuerpo femenino en *nūdo shashin* es producido en un espacio simbólico donde el conocimiento científico en torno a la sexualidad moderna cobra sentido a partir de la distinción entre el cuerpo desnudo femenino y el cuerpo invisible del hombre; uno concebido como espectáculo de transgresión sexual, el otro como sujeto deseante, heterosexual e incorpóreo en el espacio de la representación, respondiendo a la nueva norma sexual “civilizada” de Meiji. De esta manera, las imágenes pudieron funcionar como el espacio simbólico y visual donde se

²⁶¹ Miho Ogino, “Onna no kaibōgaku: kindaitekishintai no seiritsu” (*La anatomía de la mujer: el nacimiento del cuerpo moderno*), en Miho Ogino et al., *Seido toshite no “onna”* (“Mujer” como sistema), Tokio, Keinbonsha, 1990; Miho Ogino, *Jendaka sarerushintai* (*El cuerpo de género*), Tokio, Keisō Shobō, 2002.

definió tanto la diferencia sexual, como el sujeto femenino transgresor, justo en un momento en el que el estado de "desnudez" y el "deseo sexual femenino" se transformaron en "tabú".

Cómo he mencionado en los capítulos anteriores, ante los ojos de la nueva nación japonesa el cuerpo desnudo fue declarado como un signo de la vergüenza, y la exhibición pública del cuerpo desnudo fue prohibida después de la proclamación de la Ley de Delitos Menores contra la moral pública en 1872. Esta ley definía la exposición del cuerpo desnudo en el espacio público como un acto de barbarie y atraso al replicar las normas morales victorianas. Una serie de decretos gubernamentales emitidos en este año prohibieron la venta de objetos sexuales y de representaciones visuales como la estampa erótica *shunga* y fotografías de desnudos. En conjunto, estas medidas represivas significaron un cambio radical en la redefinición tanto del cuerpo como del deseo sexual, femenino y masculino, ahora reformulado a través de la fuerza disciplinaria de la "obscenidad", introducida en Japón como *waisetsu*.²⁶² Como consecuencia, el cuerpo desnudo de la mujer se transformó en un objeto dañino que debe permanecer oculto en los márgenes de la sociedad, fuera de la escena (*off-scene*) real.

La pornografía victoriana, como una invención occidental, significa tanto la liberación del deseo sexual como su represión. Una forma de definir el carácter particular de estos imaginarios sexuales modernos, como Stephen Marcus explica, es la *pornotopia*, o sea, la fantasía utópica implícita en la pornografía, donde los cuerpos se reducen a las

²⁶² Hibiki Momose, *Bunmeikaika ushinawa reta fūzoku (Civilización e ilustración: las costumbres perdidas)*, Tokio, Yoshikawa Kōbunkan, 2008, p. 261.

partes sexuales y muestran las infinitas posibilidades de variación y combinación.²⁶³ Se ha supuesto que en la producción de imaginarios sexuales modernos predomina una economía sexual orientada hacia una clientela masculina, ya que el cuerpo de la mujer funcionaba sólo como una mercancía y/o fetiche; la simple plusvalía del placer masculino. Sin embargo, esta clara distinción entre el sujeto masculino y el objeto femenino supone que la fantasía es el producto de relaciones de poder fijas y unidireccionales.

Al hacer énfasis en el placer masculino no se tiene en cuenta la manera en que dicha actividad elimina la posibilidad de representar un cuerpo sexual masculino. Tampoco permite concebir la activación del propio deseo sexual de la mujer representada, como ya he ejemplificado. Sin embargo, entre la heterogénea producción de *nūdo shashin* durante el periodo Meiji hay ejemplos en los que el cuerpo femenino refuerza la fantasía masculina moderna, centrada en la reducción del sujeto femenino al mínimo nivel de existencia, fragmentando su cuerpo en la imagen. En dos fotografías de la colección de Keishō Ishiguro los rostros de las mujeres que posan son cubiertos totalmente; en el primer caso un hombre tiene sus dos manos sobre los ojos de la modelo, la cual posa sentada con las piernas abiertas mientras el hombre oculta su propia identidad agachando su cabeza, la cual cubre con un sombrero occidental. En el segundo caso la modelo tapa completamente su rostro con un libro abierto sostenido por su propia mano (imagen 73 y 74).

²⁶³ Lyn Hunt, *The Invention of Pornography: Obscenity and the Origins of Modernity, 1500-1800*, Zone Books, Nueva York, 1993, p.39.



(Imágenes 73 y 74) Anónima, impresión colotipia, tamaño *tefudadai* 91x139mm, ca. 1897. Col. Keishō Ishiguro.

Mediante la inserción de *nūdo shashin* dentro de la lógica de la economía libidinal de Meiji podemos empezar a considerar la reformulación de una cierta clase de “mujer japonesa”, cuya influencia sobre las nociones modernas de la identidad sexual creció con el tráfico de tecnologías como la fotografía. De este modo, la visualización de la fotografía de desnudos femeninos no sólo participó en la distinción sexual de género, sino también activó la posible relación intersubjetiva entre la modelo, el fotógrafo y el espectador en la conformación de nuevos imaginarios visuales. Pero al final, mientras la exhibición de estas imágenes siga siendo un acto prohibido bajo una moral incongruente y contradictoria, el género fotográfico *nūdo shashin* se mantendrá marginal bajo el aura fantasmagórica del tabú sexual, recordando esta forma compleja de mirar el cuerpo femenino sólo como el producto de una modernidad desencantada, o como la sombra inquietante y decadente de una Venus japonesa.

Conclusiones

Analizar el heterogéneo archivo fotográfico de *nudo shashin*, producido durante el periodo de la Restauración Meiji, implica definir su producción y proliferación como parte de un complejo sistema ideológico fabricado en torno a la nueva moral sexual “civilizada” en Japón. Sus características iconográficas revelan no sólo la emergencia de una nueva tendencia estética asociada a lo erótico, sino que nos remite a la invención de una nueva codificación social y cultural sobre el cuerpo a partir de la visualización del desnudo.

Las características de los nuevos modelos de representación del cuerpo en Meiji, especialmente aquellos centrados en el cuerpo femenino, no se limitan a las connotaciones sexuales de la imagen, ya que como he mencionado a lo largo de esta tesis, previo a este momento histórico en Japón existía una extensa producción visual erótica, como el *shunga*, en la que se mostraban diversas posturas en las que el coito adquiría un papel central en la imagen y los atributos sexuales de los sujetos representados no se diferenciaban dentro de una estructura asimétrica definida entre hombres y mujeres.²⁶⁴ Más bien, el nuevo modelo de representación erótica fabricado e imaginado en el campo visual de *nudo shashin* participó, de manera directa o indirecta, dentro del proceso de modernización y domesticación del deseo sexual, principalmente el deseo sexual masculino. Dicho proceso se caracteriza por la creación de nuevos mecanismos y aparatos ideológicos que buscaban interiorizar en la mente y en los cuerpos de los sujetos una nueva consciencia sexual heterosexual

²⁶⁴ Aunque en el caso de las representaciones de relaciones sexuales homoeróticas sí existía una estructura de poder jerárquica visible en las representaciones *makura-e (shunga)* del periodo Tokugawa, en la que el sujeto deseante (hombre de mayor edad y estatus) se distinguía claramente del sujeto del deseo (hombre joven de menor estatus) en *shunga*. Mostow identifica signos visuales específicos, como el peinado o la vestimenta, para identificar elementos que expresan el poder y estatus de los personajes, incluyendo a las mujeres que entran en la escena. Estos signos juegan un papel más importante en la lectura de la imagen-texto que la simple distinción entre los genitales de los personajes. Sin embargo, dentro del amplio espectro de producción *shunga*, en escenas sexuales homoeróticas, los órganos sexuales de los hombres jóvenes prostitutas, los cuales juegan el rol femenino, son claramente más pequeños que los de los personajes masculinos; Joshua S. Mostow, “Gender of Wakashu and the Grammar of Desire”, en Norman Bryson, Joshua S. Mostow (et al.), *Gender and Power in the Japanese Visual Field*, Honolulu, University of Hawai’i Press, 2003, p. 60.

bajo la nueva norma sexual definida a partir de la articulación de dos conceptos importados desde Occidente: “civilización” y “obscenidad”. Esto dio lugar a nuevos espacios para la visualización del cuerpo a partir de la distinción de los roles de género en las representaciones sexuales modernas en Japón.

Los diversos ejemplos visuales que he analizado en esta tesis, pertenecientes a la colección de *nudo shashin* de Keishō Ishiguro, me han permitido desarrollar un análisis tanto del contexto ideológico y discursivo, como de las formas en que dicha ideología se visualizó por medio de imágenes sexuales. Al analizar la función de la visualización del cuerpo bajo los discursos sobre sexualidad en Meiji a partir de la asociación entre las imágenes *nudo shashin*, sus posibles diálogos iconográficos con el desnudo en la pintura *yōga*, con la estampa erótica *shunga*, y con las ilustraciones anatómicas de los textos *zōkakiron*, deseo abrir un espacio de interpretación sobre el conocimiento que de estas imágenes “eróticas” modernas se pudo haber producido. Las imágenes *nudo shashin* iluminan las formas en que los sujetos y sus identidades sexuales eran “hechos” visibles o invisibles al poder y al conocimiento en un momento histórico determinado en Japón.

El papel de la imagen centrada en el desnudo femenino y en la reiterada fragmentación de la identidad sexual de la mujer reducida a sus órganos sexuales, tuvo un impacto determinante en la redefinición y domesticación tanto de la identidad sexual masculina como femenina. Si analizamos la emergencia y proliferación de *nudo shashin* como parte del proyecto de “modernización” de Japón, dirigido principalmente por ideólogos, políticos, élites culturales y médicos hombres, puedo afirmar que la instrumentalidad de este tipo de imágenes jugó un papel importante en la fabricación de la mirada asociada con la nueva moral sexual “disciplinada”, principalmente masculina y heterosexual, partiendo de lo que Michel Foucault ha denominado “el inconsciente positivo del

saber”.²⁶⁵ Foucault analiza la relación entre los mecanismos disciplinarios y lo visible²⁶⁶ para enfocarse en la formación de un conocimiento que no se revela a primera vista, es decir, estructuras discursivas que permanecen invisibles como parte constitutiva de lo visible. Según John Rajchman, la idea sobre “el inconsciente positivo” de Foucault es que no todas las formas de visualización o de volverse visibles son posibles a la vez, ya que cada período histórico sólo deja ver algunas cosas y otras no.²⁶⁷ La visibilidad-invisibilidad del saber para Foucault pertenece al conjunto de prácticas asociadas a la modernidad, y constituye realidades subyacentes del discurso. Siguiendo este planteamiento epistemológico, la asociación entre conocimiento y visión permite analizar la instrumentalidad de la fotografía como nueva tecnología durante el periodo Meiji, la cual jugó un papel central en la visualización de los discursos y prácticas en torno a la sexualidad “civilizada” y sobre la nueva distinción de género inscrita sobre el cuerpo. El proceso de visualización de la sexualidad moderna en Japón, visto a través de las imágenes *nūdo shashin*, arroja luz sobre la manera en que la fotografía produjo un nuevo esquema “espacial y temporal” del discurso, así como la visualización de una nueva episteme en la que el cuerpo femenino se convirtió en dispositivo sexual y sujeto de alteridad alienado dentro del espacio de representación fotográfica.

Mientras se exhibía el cuerpo desnudo asociado al deseo sexual femenino, redefinido como un signo asociado a lo primitivo y lo anormal dentro de la imagen, el cuerpo y el sujeto masculino ‘deseante’ se domesticaba y disciplinaba fuera del campo visual bajo los ideales de civilización y progreso (*bunmei kaika*). Me interesa enfatizar que este momento histórico se caracteriza, entre otras cosas, por un cambio en la consciencia y la subjetividad, repercutiendo en la necesidad de una nueva apariencia y una nueva identidad de género en Japón. Como he mencionado a lo largo de esta tesis, en este periodo se prohibieron y regularon aquellas formas de experiencia sexual existentes

²⁶⁵ Michel Foucault, *The Order of Things: an Archeology of The Human Science*, Tavistock, Londres, 1970, p. xi.

²⁶⁶ Principalmente a partir de la creación de la prisión y del cuerpo del criminal durante el siglo XIX; Michel Foucault, *Vigilar y Castigar. Nacimiento de la prisión*, Siglo XXI, México, 1998.

²⁶⁷ John Rajchman, “Foucault’s Art of Seeing”, *October*, Vol. 44, 1988, p. 92.

que ante los ojos de los occidentales fueran incivilizadas o bárbaras (*yanban*), como las prácticas y representaciones homoeróticas, la prostitución, o cualquier práctica sexual que amenazara al nuevo reordenamiento falocéntrico moderno. Aunque cabe mencionar que a pesar de la emergencia de nuevas leyes y normas disciplinarias en torno a estas prácticas, como parte del mejoramiento de los usos y costumbres (*fūzoku no kairyō*), no significa que hayan desaparecido totalmente.

Como parte del proceso de domesticación del comportamiento sexual, la visualización de la genitalidad femenina, recortada del acto sexual, adquiere un nuevo valor a partir de la racionalización de las formas de representación. Por un lado, adquiere un carácter didáctico y esquemático como soporte de los discursos sexológicos modernos que deseaban diseminar un modelo de conocimiento occidental sobre el funcionamiento del cuerpo, principalmente el cuerpo femenino, concebido como una máquina sexual reproductiva. Por otro lado, la exhibición del cuerpo desnudo y erotizado de la mujer dentro del sistema de representación visual de Meiji responderá a la conformación de una nueva identidad masculina occidentalizada, claramente heterosexual, a los modelos de representación sexual existentes, así como al nuevo concepto de obscenidad o *waisetsu*. En ambos casos, el cuerpo femenino y su identidad sexual no se deben concebir sólo como simples productos del discurso masculino sobre la sexualidad femenina, sino como un objeto o pantalla simbólica generadora de nuevas realidades sobre los roles de género en Meiji a partir de la visualización de los órganos sexuales, y la racionalización del deseo sexual bajo los ideales civilizatorios modernos.

Bibliografía

Abigail Solomon-Goudeau, "The Other Side of Venus: The Visual Economy of Feminine Display", en Victoria de Grazia, *The Sex of Things: Gender and Consumption in Historical Perspective*, University of California, Berkeley, 1996.

Akira Nakano, *Hadaka wa itsu kara hazukashiku natta ka: Nihonjin no shūchishin* (¿Desde cuándo el desnudo se convirtió en vergüenza?: El sentimiento de vergüenza de los japoneses), Tokio, Shinchōsha, 2010.

Allan Sekula, "The Body and the Archive", *October*, Vol. 39, Massachusetts, The MIT Press, 1986.

Allan Sekula, "The Traffic in Photographs", en Coco Fusco and Brian Wallis, *Only Skin Deep: Changing Visions of the American self*, Nueva York, International Center of Photography, Harry N. Abrams, Inc., 2003.

Allen Hockley, "Expectation and Authenticity in Meiji Tourist Photography", *Challenging Past and Present*, Ellen P. Conant (ed), Honolulu, University of Hawaii Press, 2006.

Allen Hockley, *Globetrotters' Japan: Places. Foreigners on the Tourist Circuit in Meiji Japan*, Massachusetts Institute of Technology, Visualizing Cultures, 2010, (20/04/2011), http://ocw.mit.edu/ans7870/21f/21f.027/gt_japan_places/ga2_essay03.pdf

Alice Yu-Ting Tseng, *The Imperial Museums of Meiji Japan: Architecture and the Art of the Nation*, Seattle, University of Washington Press, 2008.

Amaury A. García Rodríguez, *El control de la estampa erótica japonesa shunga*, El Colegio de México, México, 2011.

Andrew Gerstle (trad.), *Tsukioka Settei, Bidō nichiya johōki* (*Un libro tesoro para las mujeres en el camino del amor, día y la noche*) (*Kinsei enpon shiryō shūsei*, no. 5), Kioto, International Research Center for Japanese Studies, 2010.

Ann Bowman Jannetta, *The vaccinators: smallpox, medical knowledge, and the "opening" of Japan*, Standford, Standford University Press, 2007.

Carmen Perez Gonzalez, *Yokoyama Matsusaburo (1838-1884): A Pioneering Experimental Japanese Photographer*, Viena, PhotoResearcher: ESHPh European Society for the History of Photography, Number 15, 2011.

Chelsea Foxwell, "Introducción", en Dōshin Satō, *Modern Japanese Art and the Meiji State: The politics of Beauty*, Los Angeles, The Getty Research Institute, 2011.

Chizuko Ueno, Ogi Shinzō, Kumakura Isao, (et al.), *Fūzoku / sei* (Costumbres / Sexo), Iwanami Shoten, Tokio, 1990.

Chizuko Ueno, “The Formation of Female Sexuality in Shunga”, en Sumie Jones (ed.), *Imagining / Reading Eros*, Bloomington, The East Asian Studies Center, Indiana University press, 1995.

Chizuko Ueno, *In the Feminine Guise: A trap of reverse orientalism*, Japón, U.S. Japan Women’s Journal, English Supplement, No. 13, 1997.

Chizuko Ueno, *Hatsujō sōchi. Erosu no sinario* (Material de excitación sexual: el escenario de eros), Tokio, Chikuma Shobō, 1998.

Claire L. Lyons, Ann Olga Koloski-Ostrow, “Naked Truths about Classical Art”, en *Naked truths: women sexuality and gender in classical art and archeology*, Routledge, Nueva York, 1997.

Claudia Delank, Philipp March, *The Adventure of Japanese Photography 1860-1890*, Heidelberg, The March Collection, 2002.

Claudia Negrete Álvarez, *Valleto hermanos: fotógrafos mexicanos de entresiglos*, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2006.

Chōichi Hoshino, *Meiji ratai shashincho. Hoshino Chōichi korekushon* (*Album de fotografías de desnudos de Meiji. La colección de Hoshino Chōichi*), Tokio, Yūkō Shobō, 1970.

Christine L. Marran, *The Poisson Woman: Figuring the Female Transgression in Modern Japanese culture*, Minneapolis, he University of Minnesota Press, 2007.

Christine W. Laidlaw, *Charles Appleton Longfellow, Twenty Months in Japan, 1871-73*, Cambridge, Mass., Friends of the Longfellow House, 1998.

Daikichi Irokawa, Marius B. Jansen (trad), *The Culture of the Meiji Period*, Princeton University Press, 1985.

Daniel Botsman, *Punishment and Power in The Making of Modern Japan*, Princeton University Press, 2005.

David L. Howell, *Geographies of Identity in Nineteenth Century Japan*, University of California Press, 2005.

David Odo, *Unknown Japan: Reconsidering 19th-century Photographs*, Amsterdam, Rijks Museum Amsterdam, Vol. 4, 2008.

Deborah Poole, *Vision, Race, and Modernity: A Visual Economy of the Andean Image World*, Princeton, Princeton University Press, 1997.

Donald Keene, *Portraits of the Emperor Meiji*, *The Journal of the Japanese Art Society of America*, número 21, 1999.

Donald Keene, *Emperor of Japan: Meiji and His Word, 1852-1912*, New York, Columbia University Press, 2002.

Doris Croissant, “Icons of Fertility: Japanese National Painting and the Paradox of Modernity”, en Joshua S. Mostow y Norman Bryson (eds), *Gender and Power in the Japanese Visual Field*, University of Hawai’i Press, Honolulu, 2003.

Doris Croissant, “In Quest for the Real. Portrayal and Photography in Japanese Painting Theory”, en Ellen P. Conant (ed), *Challenging Past and Present: The Metamorphosis of Nineteenth-Century Japanese Art*, Honolulu, Hawaii University Press, 2006.

Dōshin Satō, *Modern Japanese Art and the Meiji State: The politics of Beauty*, Los Angeles, Getty Research Institute, 2011-

Eiichi Kiyoyoka (ed. y trad.), *Fukuzawa Yukichi on Japanese Women: Selected Works*, Tokio, Universidad de Tokio, 1988.

Eiko Ikegami, “Citizenship and National Identity in Early Meiji Japan, 1868-1889: A Comparative Assessment”, en Charles Tilly, *Citizenship, Identity and Social History*, *International Review of Social History*. Supplement: 3, Press Syndicate of the University of Cambridge, 1996.

Eiko Ikegami, *Bonds of Civility: aesthetic networks and the political origins of Japanese Culture*, Cambridge, Mass, Cambridge University Press, 2005.

Eleanor M. Hight, “The many lives of Beato’s ‘beauties’”, en Eleanor M. Hight, Gary David Sampson (et al.), *Colonialism and photography: imag(in)ing race and place*, Londres, Routledge, 2002.

Eleanor M. Hight, “Japan as Artefact and Archive: Nineteenth-Century Photographic Collections in Boston,” en *History of Photography*, London, número 28, 2004.

Eleanor M. Hight, *Felice Beato: Photographer in Nineteenth-Century Japan, Selections from the Tom Burnett Collection*, Durham, New Hampshire, Museum of Art University of New Hampshire, 2011.

Eleanor M. Hight, *Capturing Japan in nineteenth-century New England photography collections*, Burlington, VT, Ashgate, 2011.

Eric J. Hobsbawm and Terence O. Ranger, eds, *The Invention of tradition*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994.

Fumiyo Kobayashi, *(M)othering the Empire?: A literary Study of Motherhood in Imperial Japan*, Doctoral Dissertation, University of Washington, The Department of Asian Languages and Literature, 2008.

Gary P. Leupp, *Male Colors: The Construction of Homosexuality in Tokugawa Japan*, Berkeley, University of California Press, 1995.

Gregory M. Pflugfelder, *Cartographies of Desire: Male-Male Sexuality in Japanese Discourse, 1600–1950*, Berkeley, University of California Press, 1999.

Haruo Shirane, *Early Modern Japanese Literature: An Anthology, 1600-1900*, Columbia University Press, 2002.

Helen P. Conant (ed.), *Challenging past and present: the metamorphosis of nineteenth-century in Japanese art*, Hawaii University Press, 2006.

Hibiki Momose, *Bunmeikaika ushinawa reta fūzoku (Civilización e ilustración: las costumbres perdidas)*, Tokio, Yoshikawa Kōbunkan, 2008.

Hiroshi Nara, *Inexorable modernity: Japan's grappling with modernity in the arts*, Lanham, Lexington Books, 2007.

Indra Levy, *Translation in Modern Japan*, N. Y., Routledge, 2011.

Ishiguro Keishō, *Utsusareta bakumatsu Meiji: Ishiguro korekushon / Kikakuten (Bakumatsu y Meiji copiados: La colección de Ishiguro / Exposición)*, Tokio, Akashishoten, 1990.

Isobel Crombie y Luke Gartlan (eds), *Shashin: 19th century Japanese studio photography*, National Gallery of Victoria, Melbourne, National Gallery of Victoria, 2005.

Jaqueline Berndt, “The Female Nude in Japanese Oil Painting and Posters”, en Doris Croissant, Joshua Mostow (et al.), *Performing “Nation:” Gender Politics in Literature, Theater, and the Visual Arts of China and Japan, 1880-1940*, Brill, Leiden, 2008.

Jason G. Karlin, *The Gender of Nationalism: Competing Masculinities in Meiji Japan*, Journal of Japanese Studies, Vol. 28, No. 1, The Society for Japanese Studies, Seattle, 2001.

Jean L. Silver-Isenstadt, *Shameless: The visionary life of Mary Gove Nichols*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2002.

Jim Reichert, *In the Company of Men: Representations of Male-Male Sexuality in Meiji Literature*, Stanford California, Stanford University Press, 2006.

J Mark Ramseyer, “Indentured Prostitution in Imperial Japan: Credible Commitments in the Commercial Sex Industry”; en *Journal of Law, Economics and Organization*, Vol. 7, spring, 1991, pp. 89-116.

Joan W. Scott, *Fantasy Echo: History and the Construction of Identity*, Chicago, University of Chicago Press, *Critical Inquiry*, Vol. 27, No. 2, 2001.

José María Luelmo Jarañero, “La historia al trasluz: Walter Benjamin y el concepto de imagen dialéctica,” *Escritura e imagen*, Vol. 3, 2007.

Joshua S. Mostow, “Gender of Wakashu and the Grammar of Desire”, en Norman Bryson, Joshua S. Mostow (et al.), *Gender and Power in the Japanese Visual Field*, University of Hawai’i Press, Honolulu, 2003.

Joshua S. Mostow, “The Gender of Wakashu and the Grammar of desire”, en Joshua S. Mostow, Norman Bryson, *Gender and Power in the Japanese Visual Field*, Honolulu, University of Hawai’i Press, 2003.

Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, Londres, Routledge, 1999.

Julia Adeney Thomas, *Reconfiguring Modernity: Concepts of Nature in Japanese Political Ideology*, Berkeley, University of California Press, 2001.

Jun’ichi Himeno, “The Encounter With Foreign Photographers. The Introduction and Spread of Photography in Kyūshū”, en Nichole Coolidge Rousmaniere y Mikiko Hirayama, *Reflecting Truth, Japanese Photography in the Nineteenth Century*, Amsterdam, Hotei Publishing, 2004.

Kaneko Ryuichi, “The Origins and Development of Japanese Art Photography”, en Wilkes Tucker, Dana Friis-Hansen y Kaneko Ryuichi, eds., *The History of Japanese Photography*, New Haven, CT, Yale University Press, 2003.

Karen M Fraser, *The Tomishige Studio and the development of domestic commercial photography in Meiji Japan (1868-1912)*, Tesis Doctoral, Stanford, Stanford University, Dept. de Arte e Historia del Arte, 2006.

Keishō Ishiguro, *Meijiki no porunogurafi (Pornografía del periodo Meiji)*, Tokio, Photo Musée, Shinchosha, 1996.

Keishō Ishiguro, *Bikkuri nūdo, omoshiro porno (Desnudos sorprendentes, pornografía entretenida)*, Tokio, Heibonsha, 2002.

Kōshi Shimokawa, *Nihon ero shashinshi (Fotografía erótica japonesa)*, Tokio, Seikyūsha, 1995.

Kureichi Matsuzawa, *Erosu no genfūkei: Edo jidai ~ Shōwa 50-nendai kōhan no ero shuppanshi* (El paisaje original de Eros: Historia de las publicaciones erótica del periodo Edo al año Showa 50 (1975)), Tokio, Potto shuppan, 2009.

Laura Mulvey, “Visual Pleasure and Narrative Cinema”, en Amelia Jones, *The feminism and Visual Culture Reader*, Routledge, Londres, 2003, p. 44

Louis G. Perez, “Revision of the unequal treaties and abolition of extraterritoriality”, en Helen Hardacre, Adam L. Kern, *New directions in the study of Japan*, Leiden, Brill, 1997.

Lucia Santaella, Winfried Nöth, *Imagen: comunicación, semiótica y medios*, Edition Reichenberg, Barcelona, 2003, pp. 11-13; Michel Foucault, *Las palabras y las cosas, una arqueología de las ciencias humanas*, Siglo XXI Editores, 1968.

Luke Gartlan, *Japan Day by Day? William Metcalf, Edward Sylvester Morse and Early Tourist Photography in Japan*, Early Popular Visual Culture, volume 8, number 2, 2010.

Lyn Hunt, *The Invention of Pornography: Obscenity and the Origins of Modernity, 1500-1800*, Zone Books, Nueva York, 1993.

Maki Fukuoka, “Early Photographic Business in Asakusa, Japan,” *History of Photography*, No. 35, issue 4, 2011.

Maki Fukuoka, “Toward a Synthesized History of Photography: A Conceptual Genealogy of *Shashin*”, (manuscrito), *Impressions*, The Journal of the Japanese Art Society of America, No. 32, 2011,

Maki Fukuoka, *The Premise of Fidelity*, Stanford, Stanford University Press, 2012.

Marcus B. Jansen, “Cultural Change in Nineteenth-Century Japan”, en Ellen P. Conant (et al.), *Challenging Past and Present: The Metamorphosis of Nineteenth Japanese Art*, Honolulu, University of Hawai’i Press, 2006.

Margarita Winkel, *Souvenirs from Japan. Japanese Photography at the turn of the century*, London, Bamboo Published, 1991

Mariko Asano Tamanoi, “Japanese Nationalism and the Female Body: A Critical Discourse of Social Reformers on Factory Woman”, en Hitomi Tonomura, Anne Walthall, Wakita Haruko (et al.), *Women and Class in Japanese History*, Center for Japanese Studies, he University of Michigan, Ann Arbor 1999.

Marlen Mayo, "Rationality in Meiji: The Iwakura Mission" en Silberman & H. D. Harootunian (et al.), *Modern Japanese Leadership: Tradition and Change*, Tucson , University of Arizona Press, 1966.

Marnie S. Anderson, *A Place in Public: Women's Rights in Meiji Japan*, Harvard East Asian monographs; 332, 2010.

Melissa Banta, Susan Taylor (ed.), *A timely encounter. Nineteenth-century photographs of Japan*, Peabody Museum Press, Cambridge, Massachusetts, Wellesley College Museum, Massachusetts, 1988.

Michel Foucault, *The Order of Things: An Archeology of Human Sciences*, NY, Vintage Books, 1994.

Michel Foucault, *Vigilar y Castigar. Nacimiento de la prisión*, México, Siglo XXI, 1998.

Michel Foucault, *La historia de la sexualidad. 2: El uso de los placeres*, Siglo XXI, México, 2007.

Michael K. Bourdaghs, "Shimazaki Toson's Hakari and its Bodies," en Helen Hardacre, Adam L. Kern, *New Directions in The Study of Meiji Japan*, New York, Brill, 1997.

Michael W., Jennings, *Dialectical Images. Walter Benjamin's Theory of Literary Criticism*, Ithaca N.Y., Cornell University Press, 1987.

Midori Wakakuwa, *Kakusareta shisen: ukiyo-e yōga no yosei rataizō* (La mirada pintada: imágenes de desnudos femeninos del ukiyo-e y yōga), Tokio, Iwanami Shoten, 1997.

Miho Ogino, "Onna no kaibōgaku: kindaitekishintai no seiritsu" (*La anatomía de la mujer: el nacimiento del cuerpo moderno*), en Miho Ogino et al., *Seido toshite no "onna"* ("Mujer" como sistema), Tokio, Keinbonsha, 1990.

Miho Ogino, *Jendāka sarerushintai* (El cuerpo de género), Tokio, Keisō Shobō, 2002.

Mio Wakita, "Selling Japan: Kusakabe Kimbei's image of Japanese women", *History of Photography*, núm. 33, Mayo, 2009.

Mio Wakita, *Staging desires: Japanese femininity in Kusakabe Kimbei's nineteenth-century souvenir photography*, Berlin, Reimer, 2013.

Miri Nakamura, "Monstrous Language: The translation of hygienic discourse in Izumi Kyōka's The Holy Man of Mount Kōya", en *Translation in Modern Japan*, Routledge, 2011.

Najita Tetsuo, "Conceptual Consciousness in the Meiji Ishin", en Nagai Michio and Miguel Urrutia (et al.), *Meiji Ishin: Restoration and Revolution*, Tokio, United Nations University, 1995.

Nam-lin Hur, *Prayer and play in the Tokugawa Japan, Asakusa Sensoji and Edo society*, Harvard University Asia Center, 2000.

Naoyuki Kinoshita, *Shashingaron: shashin to kaiga no kekkon* (Sobre la imagen fotográfica: el matrimonio entre la fotografía y la pintura), Tokio, Iwanami Shoten, 1996.

Naoyuki Kinoshita, "The Early Years of Japanese Photography," Anne Wilkes T., Dana Riis H. (eds), *The History of Japanese Photography*, New Haven, Yale University Press, Museum of Fine Arts, Houston, 2003.

Naoyuki Kinoshita, "Kokan wakashu: Nippon kin gendai chōkoku no danseï ratai hyōgen no kenkyū" (La entrepierna de los hombres jóvenes: estudios de la representación moderna escultórica del desnudo masculino), *Geijutsu Shinchō* (mayo), Tokio, Shinchōsha, 2010.

Narita Ryuichi, *Women and Views of Women Within the Changing Hygiene Conditions of Late Nineteenth and Early Twentieth Century Japan*, U.S. Japan Women's Journal, English Supplement, No. 8, Japón, 1995.

Narita Ryuichi, p. 74; Ayako Kano, *Acting Like a Woman in Modern Japan: Theater, Gender and Nationalism*, Nueva York, Palgrave, 2001.

Nicole Coolidge Rousmaniere y Mikiko Hirayama (eds), *Reflecting truth: Japanese photography in the nineteenth century*, Sainsbury Institute for the Study of Japanese Arts and Cultures, Amsterdam, Hotei, 2004.

Norman Bryson, "Westernizing bodies Women, Art, and Power in Meiji Yōga", en Norman Bryson, Joshua S. Mostow (et al.), *Gender and Power in the Japanese Visual Field*, Hawaii University Press, Honolulu, 2003.

Osamu Mihashi, *Meiji no sekushuariti: Sabetsu no shinseishi* (La sexualidad de Meiji: historia de la mentalidad de la distinción), Nihon editasukuru shuppanbu, 1999.

Paul Ricoeur, *La memoria, la historia, el olvido*, Madrid, Trotta, 2003

Peter Lehman, *Pornography: film and culture*, Toronto, Rutgers University Press, 2006.

Richard M. Reitan, *Making a Moral Society: Ethics and the State in Meiji Japan*, Honolulu, University of Hawaii Press, 2010.

Robert W. Leutner, *Shikitei Sanba and the comic tradition in Edo fiction*, Council on East Asian Studies, Harvard University and the Harvard-Yenching Institute, 1985.

Satsuki Kawano, "Japanese Bodies and Western Ways of Seeing in the Later Nineteenth Century", en *Dirt, Undress, and Difference: Critical Perspectives on the Body's Surface*, Bloomington, Indiana University Press, 2005.

Sabine Frühstück, "Managing the Truth of Sex in Imperial Japan," *The Journal of Asian Studies*, Vol. 59, núm. 2, 2000.

Sabine Frühstück, *Colonizing Sex: Sexology and Social Control in Modern Japan*, California, University of California Press, 2003.

Shinzō Ogi, "Nihon fūoku kairyron" (El mejoramiento de las costumbre de Japón), en Chizuko Ueno, Shinzō Ogi, Isao Kumakura, (ed.), *Fūzoku/Sei* (Costumbres / Sexo) , Tokio, Iwanami Shoten, 1990.

Stephen Vlastos, *Mirrors of modernity; invented traditions of modern Japan*, Berkeley, University of California Press, 1998.

Susan B. Hanley, *Everyday things in pre-modern Japan: the hidden legacy of material culture*, California, The Regents of the University of California, 1997.

Susan L. Burns, "Bodies and Borders: Syphilis, Prostitution, and the Nation, 1860-1890." *U.S.-Japan Women's Journal*, núm. 16, 1998.

Susan L. Burns, "Constructing the National Body: Public Health and the Nation in Meiji Japan", en, Timothy Brook, *Nation Work: Asian Elites and National Identities*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2000.

Susan L. Burns, *Before the Nation: Kokugaku and the imaging of community in early modern Japan*, Duke University Press, 2003.

Suzanne O'Brien, "Diverting Desires and Audiences: Kabuki, *Fūzoku*, and the State in Late Tokugawa Japan", *Studies on Asia*, vol. 4, No. 1, Asian Studies Center 2007, pp. 2 y 3.

Takashi Fujitani, *Splendid Monarchy: Power and Pageantry in Modern Japan*, Berkeley, University of California Press, 1996.

Takuya Hasegawa, *Waisetsu shuppan no rekishi: Shōwa 22-37-nen* (Historia de las publicaciones obscenas: de 1947 a 1962), Tokio, San'ichi Shobō, 1978.

Terence S. Turner, "The social Skin", en Margaret M. Lock, Judith Farquhar, *Beyond The Body Proper: Reading The Anthropology of Material Life*, Durham, N.C., Duke University Press, 2007.

Tetsuya Hirano, "Reconfiguring The Body in Modernizing Japan," (manuscrito proporcionado por el autor). Este capítulo forma parte del manuscrito titulado *Politics of*

Dialogic Imagination: Power and Popular Culture in Early Modern Japan, (en prensa) University of Chicago Press, 2010.

Terry Bennett, *Early Japanese Images*, Rutland, VT, Charles E. Tuttle Company, Inc., 1996.

Testu Takahashi, *Kinsei kindai 150-nen sei fūzoku zushi* (Historia ilustrada de 150 años de costumbres sexuales del periodo moderno), Tokio, Kubo Shoten, 1969.

Terry Bennett, *Photography in Japan, 1853-1912*, Tokio, Tuttle Publishing, 2006.

Timon Screech, *The lens within the heart: the Western scientific gaze and popular imagery in Later Edo Japan*, Honolulu, Hawaii University Press, 2002.

Thomas LaMarre, "Meiji Period: Mori Rintarō's Experiments," en Helen Hardcare, Adam L. Kern, *New Directions in the Study of Meiji Japan*, Leiden; Nueva York, Köln, Brill, 1997.

Tsutomu Mizugawa, "The artist start to dance: The changing image of the body in Art of the Taisho Period", en John Clark, *Being Modern in Japan: Culture and Society from the 1910 to the 1930*, Honolulu University of Hawai'i Press, 2000.

Walter Benjamin, *Libro de los pasajes*, (nota 29), Madrid, Akal, 2005, p. 465.

Yū Kawai, *Nūdo*, en Shōichi Inoue (et. al.), *Seiteki na kotoba (Palabras sexuales)*, Tokio, Kōdansha, 2010.

Yukichi Fukuzawa, *Katawa musume, Fukuzawa Yukichi Zenshū*, v. 3, Tokio, Iwanami Shōten, 1959.