
GUERRAS (NO TAN) EXÓTICAS DESDE EL SALÓN DE SU CASA. LAS VISTAS ESTEREOSCÓPICAS SOBRE LA GUERRA RUSSO-JAPONESA (1904-1905) DE LA COLECCIÓN FOTOGRÁFICA DEL MUSEO UNIVERSIDAD DE NAVARRA¹.

(NO SUCH) EXOTIC WARS FROM THE LIVING ROOM OF HIS HOUSE. STEREOSCOPIC VIEWS ABOUT THE RUSSIAN-JAPANESE WAR (1904-1905) IN THE PHOTOGRAPHIC COLLECTION OF THE MUSEUM OF THE UNIVERSITY OF NAVARRA.

Carolina Plou Anadón. Universidad de Zaragoza, España.

E-mail: carolinaplou@gmail.com

Resumen: La Guerra Ruso-Japonesa fue un conflicto bélico de gran importancia para Japón, no solo a nivel político y estratégico, sino a la hora de su asentamiento como una de las grandes potencias mundiales en los albores del siglo XX. En este sentido, la fotografía, y concretamente imágenes como las presentes en el Museo Universidad de Navarra, fueron un valioso medio de difusión para mostrar la modernización de Japón y configurar la opinión pública internacional a favor del País del Sol Naciente.

Palabras clave: Japón, fotografía, vistas estereoscópicas, Guerra Ruso-Japonesa, Museo Universidad de Navarra.

Abstract: The Russo-Japanese War was a very important armed conflict in Japanese history, not only in a political and strategic way, but also in terms of settling the country as one of the great world powers at the beginning of the 20th Century. In this way, photography, and pictures like the ones in the Museo Universidad de Navarra, were a valuable informative medium to show both the Japanese modernization and to configure the international public opinion in favour of the Land of Rising Sun.

Keywords: Japan, photography, stereographic views, Russo-Japanese War, Museo Universidad de Navarra.

¹ Recibido: 26/10/2014 Aceptado: 04/01/2015 Publicado: 20/01/2015

1. LA COLECCIÓN FOTOGRÁFICA DEL MUSEO UNIVERSIDAD DE NAVARRA

La institución en la que se enmarca el presente estudio es el Museo Universidad de Navarra, en el que se integra la vasta colección fotográfica del desaparecido Fondo Fotográfico Universidad de Navarra, el cual fue durante su existencia uno de los centros más importantes a nivel nacional en lo que se refiere a custodia patrimonial, estudio y difusión de fotografía, especialmente del siglo XIX, pero también de épocas posteriores.

El Fondo Fotográfico de la Universidad de Navarra se constituyó en 1990, bajo la denominación de Legado de José Ortiz-Echagüe, con el objetivo de preservar los fondos del célebre fotógrafo español (1886-1980), negativos, positivos, su biblioteca y su laboratorio fotográfico. Este primer Legado recibió, con el paso del tiempo, nuevas incorporaciones, entre las que resultaron claves el legado Juan Dolcet (1914-1990, integrante de la llamada Escuela de Madrid), el legado de José M^a Álvarez de Toledo y Samaniego, Conde de la Ventosa (1881-1950, fotógrafo aficionado y miembro fundador de la Real Sociedad Fotográfica de Madrid), así como las adquisiciones de notables colecciones fotográficas, principalmente del siglo XIX, pero también de los siglos XX y XXI. Esta ampliación del Legado original supuso también un cambio en la concepción y denominación, cambio que se produjo en 1999, cuando pasó a conocerse por la denominación Fondo Fotográfico Universidad de Navarra. En la actualidad, con la inauguración del Museo Universidad de Navarra, toda la colección del Fondo Fotográfico ha pasado a esta última institución, desapareciendo como Fondo Fotográfico para pasar a ser una parte integrada de la colección del Museo.

Dentro de los fondos fotográficos del Museo, la colección decimonónica es la más voluminosa y valiosa y recoge un amplio muestrario de prácticamente todas las técnicas de la centuria, aplicadas en un gran número de tipologías de la época. En ella pueden encontrarse ejemplos de los más notables fotógrafos, tanto españoles como extranjeros, que tienen en común la representación de la España del siglo XIX, pudiendo llevarse a cabo una sólida aproximación a la realidad fotográfica del país. Siendo España el tema principal de las fotografías del fondo, condicionando incluso los criterios de adquisición de la institución, resulta llamativa la presencia de fotografías de tema japonés, aunque sea de manera tan minoritaria (como se verá más adelante). De todas formas, esta presencia puede resultar significativa del interés que Japón despertaba en Europa (también en España) en las postrimerías del siglo XIX.²

² Para más información, consultar:

- «Museo de la Universidad de Navarra» (2013-2014). <http://www.unav.es/museo/> Consultado por última vez 26/10/2014.

- «Colección del Fondo Fotográfico de la Universidad de Navarra» en colaboración con la Universidad Politécnica de Valencia:

<http://coleccionfff.unav.es/bvunav/i18n/estaticos/contenido.cmd?pagina=estaticos/presentacion> Consultado por última vez 26/10/2014.

- DOMEÑO MARTÍNEZ DE MORENTÍN, Asunción: “La gestión del Fondo Fotográfico de la Universidad de Navarra: Custodia, difusión y función académica.” en *Actas de las Jornadas Técnicas: ¿Qué hacemos con las fotografías en los archivos?*, 2005, Córdoba, Archivo Municipal de Córdoba.

- DOMEÑO MARTÍNEZ DE MORENTÍN, Asunción: “El Fondo Fotográfico Universidad de Navarra: un Museo dedicado a la conservación y la investigación del patrimonio fotográfico en España”. En M^a C. García y R. Fernández (coords.) *Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro*, Pamplona, Universidad de Navarra, 2011, pp. 93-122.

2. LA FOTOGRAFÍA JAPONESA EN EL MUSEO UNIVERSIDAD DE NAVARRA

La colección de fotografía japonesa del Museo Universidad de Navarra asciende a un total de cuarenta fotografías, divididas en un álbum *souvenir*³ con veinticuatro álbuminas coloreadas, dedicado al tema de la mujer japonesa,⁴ y dieciséis fotografías que constituían un conjunto heterogéneo, cuya única característica en común era, a priori, su tipología: todas ellas son vistas estereoscópicas.

Todas estas imágenes de tema japonés pertenecían a un lote que «...no constituye propiamente una colección sino una recopilación de fotografías realizadas por un aficionado de oficio librero de antiguo, que fue agrupando todo aquel material fotográfico que localizó en el ejercicio de su trabajo. Se trata de un conjunto [...] compuesto por más de 3000 obras, y más heterogéneo, en el que también existen gran variedad de autores, técnicas y tipologías y donde coexisten piezas de primera calidad con otras cuyo interés resulta más accesorio».⁵ Dicho lote fue adquirido en 1999 a la madrileña librería Renacimiento, y respondía a la labor coleccionista indiscriminada de su propietario a lo largo de las dos décadas anteriores, de forma que aquí acaba su pista, a la espera de la aparición de nuevos datos que pudiesen confirmar las conjeturas y elucubraciones que pudieran realizarse respecto a la procedencia anterior de las fotografías.

Dentro del conjunto de fotografías del Museo, las fotografías japonesas no alcanzan el 1% del total. Las vistas estereoscópicas japonesas ascienden a dieciséis, dentro de un total de 728 piezas de esta naturaleza custodiadas en el Museo, lo que supone un 2,19% del conjunto. Estas cifras aproximadas no hacen sino subrayar la excepcionalidad de la colección japonesa en el contexto en el que se encuentran. No obstante, a nivel temático permiten establecer una serie de paralelismos que pueden percibirse y que establecen lazos interculturales difíciles de ver a simple vista.

A nivel temático, las fotografías japonesas no están tan alejadas como pueda parecer del que supone el tema principal del fondo. Pese a tratarse de dos culturas muy diferentes y alejadas, la mirada está condicionada por una misma época y por una misma forma de mirar, apoyada en una mentalidad característica y propia del momento en el que se realizaron las fotografías. No debemos perder de vista, por ejemplo, que durante el siglo XIX el pensamiento romántico, que tenía en la seducción por el Oriente una de las vías de alejamiento de la realidad (de manera similar al que se ejercía a través del historicismo medievalista), tenía como modelos de exotismo, habitualmente con una fuerte carga erótica, el Oriente Próximo y el Norte de África como núcleos principales, pero también tenía gran protagonismo a tal efecto España como país exótico, que compartía esta misma concepción de exotismo y erotismo. España llamó la atención de los

³ PLOU ANADÓN, Carolina: “Álbumes souvenir del periodo Meiji: hacer el mundo más pequeño a partir de fotografías”. En *II Congreso Virtual sobre Historia de las Vías de Comunicación*, 15 al 30 de septiembre de 2014, Jaén, Revista Códice, 2014. Disponible en:

http://www.revistacodice.es/publi_virtuales/II_C_H_CAMINERIA/comunicaciones/albumes_souvenir.pdf Consultado por última vez 26/10/2014.

⁴ DÍAZ FRANCÉS, Maite: “El arquetipo femenino en la Escuela de Yokohama”. En P. Garcés García y L. Terrón Barbosa, (eds.), *Itinerarios, viajes, contactos Japón – Europa*, Bern, Peter Lang International Academic Publishers, 2013, pp. 301-314.

PLOU ANADÓN, Carolina: “La imagen de la mujer japonesa en la fotografía del periodo Meiji (1868-1912)”. En *V Congreso Virtual sobre Historia de las Mujeres*, Jaén, 15 al 31 de octubre de 2013, Jaén, Revista Códice, 2013, pp 389-412. Disponible en:

http://www.revistacodice.es/publi_virtuales/v_congreso_mujeres/comunicaciones/la_imagen_de_la_mujer_japonesa.pdf Consultado por última vez 26/10/2014.

⁵ DOMEÑO, A., “La gestión...” *op. cit.*, p. 3.

artistas europeos por su tradición católica, la fuerte presencia de lo medieval, la diversidad de la geografía y el pasado musulmán que seguía vivo y muy presente en los monumentos que podían encontrarse sobre todo en Andalucía, de los cuales el favorito fue la Alhambra.⁶ También las costumbres españolas, el sustrato cultural y las tradiciones llamaban la atención a los europeos.

Este interés por España vivió su apogeo en los años centrales del siglo XIX, y convivió en sus últimos años con los inicios del japonismo, que en definitiva suponía la aplicación de los mismos preceptos de curiosidad y atracción por lo lejano, desconocido y exótico, dirigidos hacia un nuevo modelo estético que renovase un imaginario explotado hasta la saciedad, agotado y demodé.

Este planteamiento no pretende equiparar a la ligera dos fenómenos tan complejos, sino establecer puentes que puedan vincular las fotografías japonesas del Museo Universidad de Navarra con el resto de los fondos fotográficos. Esta relación pretende exponer una reflexión que pueda desarrollarse en otra ocasión sobre la ruptura de una compartimentación temática basada en los elementos más evidentes y apriorísticos, a favor del mismo reflejo de una mentalidad a través de diferentes modelos estéticos, aportando una nueva perspectiva al análisis de la mirada fotográfica decimonónica.

3. LAS FOTOGRAFÍAS DE LA GUERRA RUSO-JAPONESA

Un análisis más pormenorizado de las vistas estereoscópicas permite reconocer los diferentes temas que las articulan. A los paisajes emblemáticos y las recreaciones idílicas que entroncan con las temáticas habituales en la fotografía de la denominada Escuela de Yokohama,⁷ se une un relativamente nutrido grupo de fotografías con una temática en común, lo suficientemente representativas dentro del conjunto como para considerarlas con entidad. Se trata de cinco vistas estereoscópicas relacionadas con la Guerra Ruso-Japonesa (1904-1905), que constituyen el segundo bloque temático en importancia dentro de las vistas.

La Guerra Ruso-Japonesa fue un conflicto bélico que enfrentó a ambas potencias (la europea, consolidada y respetada, la asiática todavía incipiente) por los intereses sobre el control de territorios en las regiones de Manchuria y Corea, particularmente puertos estratégicos para el control naval. Esta guerra tuvo mucho de simbólico, en tanto que constituiría para la nación japonesa una constatación tangible de su éxito en el proceso modernizador que había llevado a cabo desde la Restauración Meiji de 1868.⁸ Aunque previamente ya había demostrado su potencial bélico en la Guerra Sino-Japonesa (1894-1895), y con su participación haciendo frente al Levantamiento de los Bóxers en 1900, se había convertido ya en una potencia a tener en cuenta dentro del panorama internacional; la Guerra Ruso-Japonesa fue determinante para que Japón como nación conquistara el respeto internacional. Si bien los dos primeros conflictos habían generado curiosidad por parte de Occidente, fue el enfrentamiento contra Rusia el

⁶ Valgan como ejemplo de este fenómeno los *Cuentos de la Alhambra*, de Washington Irving (1832).

⁷ Escuela de Yokohama es la denominación que recibe la fotografía llevada a cabo en las décadas finales del siglo XIX en Japón. Esta fotografía tenía una finalidad comercial, estaba dirigida a un público occidental a modo de recuerdo o *souvenir* de su visita al país, y por ello alcanzó su mayor desarrollo en la ciudad de Yokohama, puerto que recibía la mayor afluencia de viajeros extranjeros. No obstante, hay que matizar que la producción de este tipo de fotografías no se limitó a Yokohama, sino que también se desarrolló en otros lugares, como Nagasaki o la recién establecida capital, Tokio.

⁸ Uno de los aspectos clave llevados a cabo en este proceso modernizador fue la abolición (no exenta de polémica) de la clase samurái, y la creación de un ejército de reemplazo a imagen y semejanza de los ejércitos occidentales. BEASLEY, William Gerald, (2008) *La Restauración Meiji*, Gijón, Satori Ediciones.

que causó mayor interés, dado que en esta ocasión no se trataba de un conflicto entre potencias consideradas inferiores, sino que Japón, un país que cuatro décadas antes todavía estaba sumido en un sistema feudal y con un escaso desarrollo tecnológico, sometía todas sus reformas a examen iniciando una guerra contra un país occidental.

La modernización militar que se había llevado a cabo, así como el curso de la guerra, siempre a favor de los japoneses, llamó la atención de Occidente, que siguió muy de cerca el transcurso de la guerra, no solo de los episodios bélicos, sino de cómo se vivía el conflicto en Japón.⁹ En cierto modo, vuelve a tratarse de imágenes que constituyen una visión un tanto idealizada de la vida de un país en guerra, conceptualmente muy parecidas a las que se venían produciendo del Japón tradicional en tiempo de paz. Se ponía el acento en el nuevo ejército, al que se miraba con gran curiosidad (pese a estar basado en modelos militares europeos), también se miraba con atención la repercusión social de la guerra y la implicación de la población civil, que manifestaba su apoyo mediante la participación masiva en los funerales a los militares caídos; además despertaba admiración el trato que se daba a los prisioneros de guerra.

3.1. Tipología de las fotografías de la Guerra Ruso-Japonesa.

Las vistas estereoscópicas del Museo Universidad de Navarra suponen una tipología fotográfica con unas características particulares y un tanto peculiares respecto a la idea habitual de fotografía. Una fotografía o vista estereoscópica se compone de dos imágenes fotográficas casi idénticas, aunque con ligeras diferencias, generalmente montadas sobre una tarjeta. El procedimiento de la estereoscopia se basa en la visión binocular humana, es decir, en la capacidad de percibir dos imágenes simultáneas, una a través de cada ojo, y procesarlas en el cerebro de manera conjunta, obteniendo una sola imagen en la que se percibe el volumen y la tridimensionalidad espacial.¹⁰

⁹ Prueba de ello es el seguimiento informativo que tuvo la modernización del ejército nipón y las Guerras Sino-japonesa y Ruso-Japonesa en la prensa occidental y en particular en las llamadas revistas ilustradas que se editaron en muchos países de Europa. Véase: ALMAZÁN, David, (2001) *Japón y el Japonismo en las revistas ilustradas españolas (1870-1935)*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, edición en microficha. Así mismo fueron muchos los libros vieron la luz en esta época. Por poner algunos ejemplos, destacaremos las siguientes obras que se publicaron en castellano: AA. VV., (1904) *Rusos y japoneses: apuntes políticos y militares*, Madrid, Hijos de M. G. Hernández. ABBAD, D. M., (1896) *Notas militares sobre el Japón*, Madrid, Imp. Del Cuerpo de artillería. AUÑÓN Y VILLALÓN, Ramón, Marqués de Pilares, (1895) *El Combate naval de Ya-Lu entre chinos y japoneses*, Madrid, Estab. tip. de R. Álvarez. AVILÉS ARNAU, Juan, (1906), *Historia de la guerra ruso-japonesa (1904-1905)*, Barcelona, Pons y Ca. FERNÁNDEZ DE CÓRDOVA Y REMÓN ZARCO DEL VALLE, Luis, Marqués de Mendigorria, (1908) *Campaña ruso-japonesa: memoria*, Madrid, Fortanet. ÍÑIGO, Carlos, (1898) *La Marina del Japón*, Madrid, imprenta Hijos de R. Álvarez. MARTÍN ARRÚE, Francisco, (1908), *Breve estudio de la guerra ruso-japonesa 1904-5: ampliación al Curso de Historia Militar*, Toledo, Rafael Gómez Menor. KUROPATKIN, Alessio Nicolajevic, (1909), *Memorias del general Kuropatki: causas de la guerra ruso-japonesa, motivos que influyeron en su resultado, hechos militares en la Manchuria, Port-Artur, Valdivostok*, Barcelona, Montaner y Simón. SELA, Aniceto, (1905?) *La guerra ruso-japonesa*, s/l., Extensión Universitaria. SHÖNMEYR, Alfredo, (1906) *Informe sobre la guerra ruso-japonesa: 1904-1905*, Santiago de Chile, Sociedad, Imprenta y Litografía Universo. TOLSTOI, Lev Nikolaievitch, (s/f.) *La guerra ruso-japonesa*, traducción de Carmen de Burgos Seguí, Valencia, F. Sempere y compañía, editores.

¹⁰ Esta capacidad fue descubierta por el físico inglés Charles Wheatstone (1802-1875) en 1832, ese año construyó para sus experimentos el primer aparato para permitir la visión en relieve de una imagen, formada todavía por dos dibujos, puesto que los fundamentos técnicos de la fotografía todavía no habían sido presentados. Las investigaciones en torno a la estereoscopia prosiguieron de la mano de la fotografía, hasta que, en 1849, el fotógrafo e inventor escocés David Webster, junto con los franceses Moigno, Soleil y Duboscq producen primer visor estereoscópico. Este invento se presentó en la Exposición Universal de Londres de 1851, cosechando un gran éxito y una enorme difusión.

Con el perfeccionamiento de la técnica, las vistas estereoscópicas se obtenían mediante unas cámaras especialmente diseñadas (bien con dos objetivos, bien con objetivos desplazables), que tomaban dos imágenes desde dos puntos de vista separados escasos centímetros entre sí. Estas vistas se presentaban montadas en una tarjeta, de modo que, al contemplarlas con un visor estereoscópico, lo que se percibía era una imagen única tridimensional.¹¹

Muy tempranamente la fotografía estereoscópica se popularizó como un entretenimiento masivo, en un momento de creciente curiosidad hacia el mundo exterior, desde la década de 1850 se convirtió rápidamente en una de las formas de ocio favoritas de la burguesía. Esto propició la creación de numerosísimas empresas editoriales dedicadas a la producción de fotografías estereoscópicas de la más diversa índole. Aunque los temas principales eran paisajes y monumentos (tanto locales como extranjeros) y costumbres de otras culturas, también proliferaron escenas domésticas, fantásticas, eróticas, retratos... de modo que se reprodujeron tridimensionalmente prácticamente todos los temas que se mostraban en la fotografía convencional.

3.2. Técnicas empleadas

Las vistas estereoscópicas que aquí nos ocupan han sido realizadas con emulsión de gelatina, una técnica introducida en los procesos fotográficos en la década de 1880, una innovación que resultó revolucionaria, ya que permitió el salto de la fotografía a una producción industrial. La gelatina podía prepararse y aplicarse sobre las placas de vidrio de manera industrial, lo que incluía numerosos beneficios: no solo aceleraba y simplificaba enormemente el proceso de producción fotográfica y permitía una reproducción masiva, sino que además favorecía unos resultados de mejor calidad, ya que el producto se repartía de manera homogénea sobre las placas, además permitió reducir el grosor de las placas de vidrio empleadas como soporte.¹²

La gelatina no solo introdujo novedades de cara a la preparación de soportes para negativos, sino que también influyó muy favorablemente en los procesos de positivado. Emulsiones de gelatina-cloruro permitían también la producción de imágenes reveladas a gran escala, de manera industrial, y al igual que en el caso de los negativos, también agilizaba la preparación de los soportes, en este caso, evitaba la doble preparación previa del papel, al llevar las sales de plata fotosensibles emulsionadas en el propio aglutinante. Los papeles preparados con este sistema presentaban una nueva capa, intermedia entre soporte y aglutinante, formada por un pigmento blanco (de barita o sulfato de bario), que permitía ocultar la textura de las fibras de papel, dando un acabado liso y brillante. Esta base blanca, además, favorecía un mayor contraste, permitiendo los blancos profundos en las altas luces de la escena fotografiada.¹³

FUENTES DE CÍA, Ángel M^a: "Notas sobre la fotografía estereoscópica" en VV.AA. *Los Hermanos Faci. Fotografías*, Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza, 1999, p. 3.

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

¹¹ No es obligatorio el uso de visor para poder percibir la profundidad en este tipo de imágenes, ya que el cerebro humano está capacitado para realizar este proceso. Sin embargo, el uso de visores estereográficos evita el cansancio de los ojos, que de otro modo deben realizar un esfuerzo mucho mayor para combinar las dos imágenes que componen una fotografía estereoscópica.

¹² VALVERDE VALDÉS, María Fernanda, (2003) *Los procesos fotográficos históricos*, México DF, Archivo general de la Nación, p. 29.

¹³ *Ibidem*, p.54.

3.3. Autores y editores de las vistas estereoscópicas

A pesar del pequeño tamaño de la colección de fotografía japonesa del Museo Universidad de Navarra, son varios los fotógrafos y editores de fotografías que tienen representación. Por un lado, el álbum *souvenir* presenta dos autorías: los fotógrafos nipones Kanamaru Genzo (responsable de buena parte de las fotografías) y Shimooka Renjo (a quien pertenecería con total seguridad por lo menos una de las fotografías). Por otro lado, dentro de las vistas estereoscópicas existen tres editores (H. C. White Company, Neue Photographische Gesellschaft A. G. Steglitz-Berlin y Leon & Levy), y se conoce la identidad de dos fotógrafos responsables de parte de las fotografías (Herbert G. Ponting realizó algunas de las editadas por H. C. White Co. y T. Enami fue responsable de las fotografías que el Museo conserva de la empresa Neue Photographische Gesellschaft).

Las cinco fotografías de la Guerra Ruso-Japonesa a las que se dedica este artículo fueron obra del fotógrafo Herbert G. Ponting (1870-1935), y fueron editadas por H. C. White Company,¹⁴ empresa fundada por Hawley C. White (nacido en 1847) con sede en North Bennington, Vermont. Esta compañía surgió dedicada a la fabricación de visores estereoscópicos para los principales editores de fotografías estereoscópicas de Estados Unidos,¹⁵ aplicando en cada modelo las especificaciones de diseño que requería cada uno de sus clientes. Con este negocio, lograron abarcar el 90% de la producción de visores estereoscópicos, entre los cuales comercializaban también un modelo propio. Así pues, en 1899 se produjo la lógica ampliación de negocio en la que la H. C. White Co. pasó a realizar y comercializar sus propias vistas estereoscópicas, convirtiéndose en un fortísimo y consolidado competidor para todos aquellos que hasta el momento habían sido sus clientes.

En 1899 se inició un vasto trabajo de recopilación, distribuyendo operarios por todo el mundo en busca de las mejores y más competitivas imágenes, una labor que no cristalizó hasta 1902, con la publicación del primer lote de vistas de la compañía.¹⁶ A este primer lote y los sucesivos acompañó la patente de un nuevo visor, «The PERFEC Stereograph», un producto de gran calidad y con unos acabados insuperables en el mundo de la imagen tridimensional, que incluso hoy en día resultan sorprendentes si pueden apreciarse en buenas condiciones. Este sistema les permitió alzarse como una compañía hegemónica hasta 1915, fecha en la que H. C. White decidió retirarse del ne-

¹⁴ Las únicas fuentes de información fiables que hemos encontrado sobre la compañía H.C. White son:
 - OECHSLE, Rob, <http://www.flickr.com/photos/24443965@N08/sets/72157625013095899/> (álbum digital de la plataforma Flickr dedicado a la H.C. White Company, con información sobre la misma, reproducción de hojas publicitarias y fotografías de las instalaciones). Consultado por última vez 26/10/2014.
 - RUBINSTEIN, Paul, <http://www.yellowstonestereoviews.com/publishers/white.html> 2007. Consultado por última vez 26/10/2014.
 - PHILLIPS, Del, <http://home.centurytel.net/s3dcor/Hwhite/White.htm> 2006-2009. Consultado por última vez 26/10/2014.

En castellano, hemos encontrado menciones a esta compañía en:

- VV. AA., (2011) *Orígenes del cine en España. La distribuidora aragonesa Cinematográfica Daroca (1918-1936)*, Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza, p. 27.
 - SÁNCHEZ VIGIL, Juan Miguel: "La fotografía en la Enciclopedia Espasa" en *Berceo* nº149 (2005), pp 59-86.

¹⁵ Entre las que destacan Underwood y Underwood, Keystone View Co., Griffith y Griffith y otras de menor importancia.

¹⁶ Este salió al mercado formando una serie de 72 imágenes (lo que en la época se conocía por «Six Dozen», seis docenas) agrupadas en una cajita, la presentación estándar de la época para este producto. El éxito del lote provocaría que pronto la compañía expandiese este formato hasta convertir cada serie en un conjunto de cien vistas.

gocio fotográfico, vendiendo los negativos a una de sus rivales, Keystone View Company, aunque esto no supuso su retirada de los negocios, ya que decidió orientar su empresa hacia un nuevo modelo de negocio: la fabricación de juguetes. Fueron los creadores del célebre triciclo Kiddie-car, así como otros modelos de vehículos de juguete, y se mantuvieron en activo como compañía juguetera con gran prosperidad hasta la Gran Depresión, a la que no pudieron hacer frente.

El tema japonés estuvo presente en los lotes de la H. C. White Company desde el comienzo de su andadura: las primeras fotografías se tomaron entre 1899 y 1901, por un operario desconocido, y formaron parte de la primera serie comercializada, que se puso en preventa en 1901 y vio la luz en 1902, con tanto éxito que un año después se amplió este set de imágenes. Los lotes de fotografía japonesa se insertaban dentro de la línea editorial de la empresa, que publicaba lotes temáticos de países exóticos y evocadores, ofreciendo al público burgués viajes temáticos sin abandonar el salón de su casa. En 1905 se comercializó otra caja temática, en este caso de cien fotografías, que fueron encargadas al fotógrafo Herbert G. Ponting.

Herbert George Ponting¹⁷ (1870-1935) fue un fotógrafo especializado en fotografía de viajes y paisaje, célebre por haber sido el primer fotógrafo profesional que trabajó en la Antártida, seleccionado por R. F. Scott para registrar la Expedición Británica a la Antártida (1910-1913).¹⁸

Ponting comenzó a trabajar en torno a 1900 como fotógrafo de viajes para la prensa, contratado por algunas revistas y empresas de gran prestigio, que le llevaron a recorrer Europa, América, Siberia, el Lejano Oriente, el Sudeste Asiático y la India. Muy tempranamente estuvo en Japón, entre 1900 y 1902, y publicaría algunas de sus fotografías del país en un libro,¹⁹ así como una serie de vistas estereoscópicas con la empresa norteamericana CH Graves Universal Photo Art Company. Volvería a Japón en un segundo viaje en 1905, cuando combinó la toma de vistas estereoscópicas de lugares y costumbres con otras imágenes, también estereoscópicas, de la Guerra Ruso-Japonesa (1904-1905). El set de lugares y costumbres de 1905 alcanzó de nuevo un éxito enorme que favoreció la aparición de tres lotes más en años sucesivos. Además, ese mismo año se publicaron también las vistas relacionadas con la Guerra Ruso-Japonesa, puestas a la venta en dos lotes especiales, uno de cincuenta y otro de cien fotografías.

3.4. Las fotografías bélicas

A continuación, abordaremos un pequeño análisis de cada una de las fotografías, que permitirá comprender cuál era el tipo de imágenes que se producían relacionadas con la Guerra.

Valientes soldados japoneses en la Plaza de Armas, Tokio, antes de partir a la guerra:

La fotografía muestra a dos oficiales a caballo, en primer plano, organizando y pasando revista a las tropas de infantería, formadas en hileras. La composición está cuidadosa-

¹⁷ Sobre Herbert G. Ponting existen diversos artículos recogiendo su faceta como reportero en la expedición antártica. Entre ellos, destacamos:

- LYNCH, Dennis: "The Worst Location in the World. Herbert G. Ponting in the Antarctic, 1910-1912", en *Film History*, vol. 3 (1989), pp. 291-306.

- LYNCH, Dennis: "Profile: Herbert G. Ponting", en *Polar Record*, nº 158 (1990), pp. 217-224.

- MILLAR, Pat: "A person separate: H.G. Ponting – photographer on Scott's last expedition" en *The Polar Journal*, vol 1 (2011), pp. 76-86.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ PONTING, Herbert George, (1902) *In lotus-land*, Londres, MacMillan and Co.

mente pensada para que tanto los soldados en formación como los caballos de los oficiales formen diagonales muy marcadas que, al contemplar la fotografía a través del visor estereoscópico, produzcan un gran efecto de perspectiva en una escena a priori muy estable, con una sucesión de planos horizontales. Es una fotografía realizada en el exterior, con una iluminación natural que domina y condiciona toda la imagen.

Durante la Era Meiji (1868-1912), Japón sufrió una profunda modernización a todos los niveles, bajo el signo de Occidente. Una de las reformas más llamativas fue la que afectó al ejército. Aunque ya habían aparecido indicios durante los últimos años del gobierno Tokugawa, fue a partir de la Restauración Meiji cuando se abordó una modernización estructural en el ámbito militar, motivada en gran medida por el temor a una posible invasión extranjera, que requería de un gobierno fuerte y un ejército preparado. En 1878 se adoptó un modelo de ejército reclutado por conscripción, a imagen de Alemania, que en los años sucesivos iría adquiriendo un mejor y más moderno armamento.

Este ejército modernizado vivió su primer momento de esplendor en la Primera Guerra Sino-Japonesa (1894-1895), cuando Japón deslumbró al mundo venciendo a China en una guerra sobre el suelo continental. Esta inesperada victoria le valió la admiración de Occidente, pero también ciertos celos. Japón pasaba a ser visto como una potencia a tener en cuenta, lo cual no resultaba estrictamente beneficioso. La amenaza de la colonización se sustituía por la rivalidad y el conflicto de intereses expansionistas, especialmente frente a la llamada Triple Alianza, formada por Rusia y sus aliadas: Francia y Alemania. Aunque Japón había ganado la guerra, en el Tratado de Shimonoseki (1895) se le presionó para que abandonase el control sobre la península de Liaotung (lugar en el que convergían los intereses de las potencias orientales), de manera que no tuvo más remedio que ceder. Esta pérdida de un territorio no afectaba al resultado de la guerra, pero sí hería en el orgullo al pueblo japonés, y hacía más tirantes las relaciones con Rusia, que se establecía como el enemigo y rival en el continente.²⁰

Como consecuencia de todo esto, el gobierno japonés impulsó una nueva serie de medidas que fortaleciesen su ejército. Así, cuando en 1904 las tensiones con Rusia derivaron en un conflicto bélico abierto, Japón disponía de una fuerza militar poderosa, capaz de hacer frente al enemigo y acabar con su rival.

Todo ello despertaba una enorme curiosidad en Occidente, puesto que sorprendía que una nación que prácticamente había aparecido de la nada cincuenta años atrás, en un sistema feudal y con un escaso desarrollo tecnológico, se hubiera convertido en una potencia occidentalizada de primera fila. En este sentido, Ponting refleja aspectos de la vida militar japonesa aproximándose a la fotografía documental. En este caso, trata de tomar distancia con el objeto retratado, presentando al pelotón al fondo, y dando mayor protagonismo a los oficiales que, a caballo, establecen el correcto orden de las tropas.

El cortejo fúnebre en Yokohama del teniente Suzuki, asesinado en Kinchow, Manchuria. Damas japonesas en primer plano: Vemos una imagen frontal del cortejo fúnebre en memoria de los restos del teniente Suzuki, caído en combate durante la Guerra Ruso-Japonesa (Japonesa (8 de febrero de 1904 – 5 de septiembre de 1905). Ponting ejerce aquí de cronista, retratando simplemente la realidad del día a día nipón en estado de guerra. En esta ocasión, muestra cómo la población civil se vuelca en el homenaje del teniente Suzuki. La única licencia que se permite a la hora de encuadrar la realidad es buscar para la cámara una posición privilegiada, elevada sobre el nivel de la calle, y situada en una curva desde la cual pueda verse a la comitiva aproximarse en perspectiva. De esta manera, consiguió realizar una serie de fotografías que conseguían un efecto

²⁰ BEASLEY, William Gerald, (1968) *Historia Moderna del Japón*, Buenos Aires, Sur.

espectacular cuando se contemplaban a través del visor estereoscópico, con una sucesión de planos que alcanza una enorme profundidad.

Llama poderosamente la atención el contraste que ofrecen las mujeres, vestidas con kimono tradicional, que se refugian del sol no con una sombrilla de papel sino con paraguas occidentales. Esto evidencia un estadio avanzado del progreso de modernización que vivió Japón durante la era Meiji, que ya había convertido al país en una potencia que había logrado asimilar a la perfección el modelo occidental.

Los conflictos bélicos durante la era Meiji, y concretamente, la Guerra Ruso-Japonesa, suponían una exaltación nacionalista para el modernizado estado japonés, una forma de afianzarse como una potencia moderna a nivel internacional, pero también, a nivel interno, era una poderosa herramienta del gobierno para mantener el apoyo y gozar del favor de la población. De este modo, se trataba de poner remedio a una serie de conflictos que la Restauración Meiji (1868) y el proceso de apertura del país habían generado. En primer lugar, existía cierto sentimiento de inferioridad que se había desarrollado a raíz de los primeros tratos con los países occidentales. Más importante, si cabe, era la división de la población en facciones divididas por la actitud que mostraban ante las reformas occidentales: existían grupos que rechazaban por completo cualquier tipo de progreso que tuviera como modelo a Occidente, mientras que otros reivindicaban la tradición japonesa como algo que había que recuperar y conservar, redescubriendo los antiguos divertimentos y placeres de las artes clásicas; tampoco faltaban aquellos que renegaron por completo de la tradición y querían a toda costa adoptar el modelo occidental. Para tratar de unificar todas estas posturas, el gobierno Meiji estableció, por canales como la censura, una serie de pautas que guiaban el patriotismo y reforzaban la idea de culto al emperador, base de todo el sistema. En este sentido, en tiempos de guerra, el ferviente apoyo a las tropas japonesas, tanto en la victoria como en el duelo a los caídos estimulaba a la población a mantener un apoyo incondicional a la figura del emperador.

Hemos podido encontrar otras dos escenas pertenecientes a la misma serie, que completarían el cortejo. Una de ellas lleva por título “Shinto Priests in the Funeral Procession of Lieut. Suzuki”, en ella aparece una hilera de sacerdotes sintoístas, y pueden apreciarse al fondo los sacerdotes budistas que se ven en la imagen nº 000319 del presente catálogo. La otra fotografía que hemos encontrado lleva por título “Japanese School Boys in the Funeral Procession of Lieut. Suzuki”.

Sumo sacerdote de Buda en el cortejo fúnebre del teniente Suzuki, 16 de julio de 1904, Yokohama, Japón: Perteneciente a la misma serie que la fotografía anterior, vemos aquí otro de los tramos del cortejo fúnebre del teniente Suzuki. En esta ocasión, quien aparece en la comitiva es un sacerdote budista, montado en un *jinrikisha* o carro de tracción humana, y protegido, en este caso, con un parasol tradicional. Compositivamente, resulta igual de excepcional que la anterior, ya que, contemplada a través de un visor estereoscópico, consigue un efecto muy llamativo, con un fuerte desarrollo en profundidad y un nivel de detalle que parece inimaginable al verla sobre el cartón o reproducida digitalmente.

El budismo había sido la religión oficial del shogunado Tokugawa durante el periodo Edo (1603-1868), pero a partir de la Restauración Meiji, fue apartado de los ámbitos oficiales y de las altas esferas, por medio de una marcada separación entre las dos religiones del país, en una maniobra política conocida como *shinbutsu bunn*.²¹ El go-

²¹ Encyclopedia of Shinto. <http://eos.kokugakuin.ac.jp/modules/xwords/entry.php?entryID=1354> 2002-2006 Consultado por última vez 26/10/2014

bierno Meiji dirigió apoyo en materia de religión hacia el sintoísmo, puesto que así afianzaba el propio poder imperial, reforzando su origen divino.

El budismo pasó entonces a ser vapuleado por los partidarios del sintoísmo. Surgió incluso una corriente, denominada *haibutsu kishaku* (literalmente, “abolir el budismo y destruir a Shâkyamuni), que pretendía la expulsión del budismo de Japón. Esta corriente, que había tenido manifestaciones en épocas pasadas de la historia japonesa, resurgió con fuerza en el contexto de la era Meiji, sucediéndose ataques contra la religión budista que llevaron consigo la destrucción de templos, imágenes y textos budistas, y la cesión y venta de los terrenos que pertenecían a las sectas budistas (lo cual, como es evidente, puso en juego una serie de intereses que nada tenían que ver con lo religioso).

Oficiales rusos comiendo. Japón: Se trata de una vista estereoscópica cuya tarjeta no presentaba ninguna información adicional sobre el editor o sobre la propia imagen. El título genérico que encabeza el análisis de esta fotografía es el que recibió en el Fondo Fotográfico a partir de unas inscripciones manuscritas en el reverso de la tarjeta, aunque se han encontrado otras reproducciones de esta imagen en colecciones privadas, en las que figura como título *Russian Officers, prisoners of war, at lunch in a garden at Matsuyama, Japan*, permitiendo la confirmación y exactitud de los datos expuestos en el análisis.

Aparece un grupo de seis personajes, de rasgos occidentales, sentados en torno a una mesa dispuesta para un refrigerio, con tazas, vasos y botellas, entre otros objetos. Tras ellos se encuentra un oficial japonés, uniformado, y otro personaje de rasgos occidentales de pie, en último plano. De los personajes sentados, al menos cuatro de ellos llevan un kimono sobre las ropas occidentales. Los personajes se disponen en un arco en torno a la mesa, dejando un hueco para que el espectador se integrase, sin dar la espalda a la cámara. De hecho, se aprecia claramente que el oficial situado en el extremo derecho ha girado su silla para aparecer de frente en la fotografía. Aparentemente, no parece una escena idónea para aprovechar todo el potencial de la fotografía estereoscópica, sin embargo, logra con éxito un efecto de profundidad al incluir al espectador como un miembro más que participa del refrigerio.

La escena se desarrolla en una zona boscosa, en la que se ha levantado una estructura techada, pero sin paredes, apoyada sobre varios troncos de madera, uno de los cuales atraviesa la imagen en primer plano, creando un eje vertical que separa la composición en dos grupos tendentes a la simetría. Esta irrupción en el primer plano contrasta con la actitud de los oficiales, posando para la fotografía, y supone un intento de Ponting de crear un distanciamiento, a través de un elemento arquitectónico que se interpone entre el ojo que mira, la cámara, y el objeto retratado, los oficiales sentados a la mesa, contrarrestando así la integración de la que hablábamos hace un momento. Aunque toda la composición está bien iluminada, por tratarse de un exterior bañado por el sol, los techados y la vegetación que sirven de resguardo hacen que en algunos puntos la luz caiga en haces concentrándose caprichosamente en algunos lugares y dejando otros en sombra.

La Guerra Ruso-Japonesa (1904-1905) supuso la consolidación de Japón como la principal potencia asiática y una de las más importantes a nivel mundial. La ciudad de Matsuyama es la capital de la prefectura de Ehime, en la región de Shikoku. Durante la Guerra Ruso-Japonesa, fue uno de los centros más importantes de prisioneros del país, que llegó a albergar una décima parte de los militares rusos capturados. Japón, que se había adherido con presteza a las convenciones de Ginebra (1864), Bruselas (1874) y La Haya (1899), mostró en todo momento una actitud ejemplar con los prisioneros, proporcionándoles cuidados médicos sin discriminación, y convirtiendo su periodo de cautivi-

dad en una estancia agradable, con libertad para moverse por los alrededores del campo de prisioneros: en Matsuyama visitaban los baños termales del lugar, paseaban por las calles comerciales de la ciudad, hacían excursiones en bicicleta y organizaban competiciones deportivas, podían participar en las excursiones al campo, tenían derecho a trabajar si así lo deseaban y supusieron un estímulo adicional al comercio local. Todo ello proporcionaba a Japón una excelente imagen en la comunidad internacional, contribuyendo a afianzarse como nación moderna y civilizada, muy alejada de la idea de “peligro amarillo” que había generado ciertas reticencias en Occidente a raíz de su victoria en la primera Guerra Sino-Japonesa (1894-1895).²²

Esta es la más estropeada de las vistas estereoscópicas sobre tema japonés presentes en el Fondo Fotográfico de la Universidad de Navarra. Resulta evidente que su deterioro se debe a una mano infantil, que dibujó, con la torpeza propia del que está aprendiendo a escribir, una serie de letras desiguales, y una serie de garabatos y trazos aleatorios.

Cortejo fúnebre de las víctimas del transporte de tropas Hitachi Maru hundido por los rusos – Soldados llevando cajas representando ataúdes por cada hombre muerto, Tokio, Japón: La fotografía muestra una procesión en la que un grupo de hombres uniformados²³ desfilan portando árboles *sakaki*, una especie considerada sagrada por el sintoísmo.²⁴ Esta escena pertenece a la cabecera de un cortejo fúnebre, tras esta comitiva aparecen un grupo de sacerdotes sintoístas acompañados por un hombre vestido a la occidental, de chaqué y tocado con un sombrero de copa. Tanto los militares que observan el paso de la comitiva como los que desfilan visten uniformes a la manera occidental, que corresponden a un ejército de reemplazo, ya modernizado.

En esta imagen, Ponting sitúa su cámara de nuevo como si fuera un espectador más, que contempla desde un lugar preferente el paso de la comitiva, tratando de conseguir una imagen eminentemente documental y con escasa implicación personal. Como cronista, Ponting buscaba la neutralidad en la mirada. Tan solo se dejaba llevar por un criterio que puede considerarse indistintamente estético o técnico, la consecución de imágenes que resultasen poderosas cuando se veían a través del aparato estereoscópico.

Aunque se encuentra montada sobre un cartón en blanco, hemos podido encontrar en una colección privada otra copia de la misma fotografía que sí conservaba la tarjeta original, de manera que sabemos que corresponde a los funerales realizados a las víctimas del barco militar Hitachi Maru, hundido el 15 de junio de 1904 por el barco ruso

²² KOWNER, Rotem, “Becoming an Honorary Civilized Nation: Remaking Japan's Military Image during the Russo-Japanese War, 1904-1905” en *The Historian*, vol. 64 (2001), pp 19-38.

²³ El color blanco del uniforme hace pensar, en primer momento, en que se trate de un uniforme de luto, ya que el blanco es el color del luto para el pueblo nipón. Sin embargo, existen algunos grabados *ukiyo-e*, particularmente de Toshikata Mizuno, en los que muestran escenas de batallas de la Primera Guerra Sino-Japonesa (1894-1895) en las que los soldados combatientes visten de blanco, a diferencia de sus superiores que llevan la chaquetilla azul marino, de manera que entendemos que este uniforme blanco era habitual en la Armada Imperial Japonesa, aunque posiblemente su elección para esta ocasión respondiese al protocolo funerario.

²⁴ El *sakaki*, cuyo nombre científico es *Cleyera japonica*, es una especie de arbusto de hoja perenne, y, junto al *hinoki*, uno de los árboles sagrados del sintoísmo. Dado que estos árboles no pierden sus hojas en invierno, desde temprana fecha fueron considerados residencias de los kami o dioses, y empleados en numerosas celebraciones y rituales sintoístas, y se conciben como altares de la religión sintoísta.

WEHNER,

Kristin, <http://www.botgard.ucla.edu/html/MEMBGNewsletter/Volume5number2/Sakakisacredtreeofshintoh.html> 2001. Consultado por última vez 26/10/2014

Gromoboi en el mar de Japón²⁵. En este episodio, perteneciente a la Guerra Ruso-Japonesa (1904–1905), fueron atacados dos barcos japoneses, el Hitachi Maru y el Sado Maru. Mientras que los rusos mostraron clemencia con el segundo de los barcos, a cuya tripulación permitieron salvarse en un alto porcentaje antes de hundir la nave, con el Hitachi Maru, que fue el primer objetivo, sucedió lo contrario, y apenas consiguieron salvarse ochenta hombres de los aproximadamente mil que iban a bordo.²⁶ Acciones como esa fueron las que hicieron que la opinión pública basculase de la posición inicial de apoyo a Rusia, que se debía a que Japón había dado inicio a las acciones bélicas sin una declaración de guerra previa, hacia el apoyo a Japón, que tenía mucho cuidado en lavar su imagen de cara al panorama internacional, invitando y dando un trato extraordinario a los periodistas y reporteros de guerra que durante el conflicto visitaron el país, así como mediante el trato exquisito que se proporcionaba a los prisioneros de guerra (como se ha podido ver en el comentario de la fotografía anterior, *Oficiales rusos comiendo*).

3.5. Visión general de la guerra ruso-japonesa a través de las vistas estereoscópicas de la h. C. White company

Como se ha podido ver a través de estas fotografías (que, aunque pocas, resultan representativas de los lotes), la imagen que Herbert Ponting transmitía de la Guerra Ruso-Japonesa era la imagen del día a día nipón y su convivencia con el estado de guerra. No existió un especial interés por representar el frente y el enfrentamiento bélico directo (al menos, no por parte de Ponting y la H. C. White Co.), sino que se centró en la representación del nuevo Japón, en contraste con las imágenes exóticas que incluso el propio Ponting había fotografiado.

Respondía todo ello a los intereses occidentales: no interesaba tanto el curso de una guerra (algo que, para Occidente, era relativamente fácil de ver) sino mostrar los cambios producidos en una nación que se había regido por un sistema feudal hasta mediados del siglo XIX, y que en cuatro décadas había conseguido evolucionar lo suficiente como para enfrentarse de igual a igual a una potencia extranjera occidental. Japón, con su modernizado ejército, no solo había logrado vencer a China (una potencia que, a ojos de Occidente, era de segunda fila, sobre todo tras las Guerras del Opio que habían dejado clara la hegemonía de Occidente sobre Oriente), sino que ahora se enfrentaba a una potencia occidental y, por ende, teóricamente superior (siempre, por supuesto, según la mentalidad del momento).

La curiosidad occidental respecto a la Guerra Ruso-Japonesa estribaba, por tanto, en conocer aquellos rasgos que pudieran arrojar algo de luz sobre cómo era posible tal evolución. De todas formas, esta idea subyacente de adquirir un conocimiento más profundo sobre la idiosincrasia nipona era un trasfondo casi subconsciente, pues debe tenerse en cuenta que estas vistas estereoscópicas se producían como una forma de ocio, y

²⁵ CORBETT, Julian Staffor, (1994) *Maritime operations in the Russo-Japanese war: 1904-1905*, Maryland, Naval Institute Press, p, 446.

²⁶“Russians gave no quarter”, *New York Times*, 20/07/1904 (disponible online:

[http://query.nytimes.com/mem/archive-](http://query.nytimes.com/mem/archive-free/pdf?res=F10A15F93E5F12738DDDA90A94DE405B848CF1D3)

[free/pdf?res=F10A15F93E5F12738DDDA90A94DE405B848CF1D3](http://query.nytimes.com/mem/archive-free/pdf?res=F10A15F93E5F12738DDDA90A94DE405B848CF1D3) Consultado por última vez 26/10/2014)

“Massacred by Russians. Men of Hitachi Maru were fired at for three hours”, *New York Times*,

04/08/1904 (disponible online: [http://query.nytimes.com/mem/archive-](http://query.nytimes.com/mem/archive-free/pdf?res=F20F10FA3A5913738DDDAD0894D0405B848CF1D3)

[free/pdf?res=F20F10FA3A5913738DDDAD0894D0405B848CF1D3](http://query.nytimes.com/mem/archive-free/pdf?res=F20F10FA3A5913738DDDAD0894D0405B848CF1D3) Consultado por última vez 26/10/2014)

aunque en ocasiones podían recibir también una finalidad didáctica,²⁷ ésta era muy secundaria. Los canales principales de información y conocimiento eran otros, especialmente la prensa, y estas vistas estereoscópicas bélicas pretendían, ante todo, aprovechar la curiosidad suscitada por el curso de esta Guerra Ruso-Japonesa, uno de los temas de moda en 1905, para incrementar las ventas.

Por otro lado, también debe tenerse en cuenta que estas fotografías respondían a un posicionamiento prácticamente neutro respecto a la guerra: era un conflicto que enfrentaba directamente a Rusia y Japón, más allá de éstas no intervino ninguna otra nación, sino que se limitaron a observar, y aunque las opiniones públicas se fueron mostrando cada vez más favorables hacia Japón, existía una cierta indiferencia entendida como la ausencia de implicación directa.

La producción de imágenes por parte de las facciones implicadas difería de lo que acabamos de comentar. Aunque no se va a entrar en ello, por alejarse del tema principal que ocupa el presente estudio, tampoco está de más hacer una breve referencia a que la fotografía no fue la vía principal a través de la cual se realizó el seguimiento del curso de la guerra en el propio Japón. Aunque indudablemente la fotografía había adquirido mayor fuerza como herramienta informativa, más allá de la producción de las imágenes *souvenir* que se habían realizado desde la introducción de la fotografía en el país nipón (y que todavía se desarrollaría durante varios años más), todavía no podía equipararse para la población general al nivel del *ukiyo-e* o grabado xilográfico como medio de difusión de contenidos, que vivió su último momento de auge antes de su decadencia definitiva gracias a la representación de episodios bélicos para el consumo e información de la población local.²⁸ Estos grabados proporcionaban al público nipón unas imágenes espectaculares, que fomentaban la exaltación nacionalista (y permitían con mayor facilidad la inclusión –más o menos sutil– de elementos propagandísticos) y, por lo tanto, favorecían la cohesión de la nación ante el conflicto.

CONCLUSIONES

Las fotografías japonesas presentes entre los vastos fondos fotográficos del Museo Universidad de Navarra suponen una interesante manifestación que, a pesar de encontrarse aparentemente aislada, tiene el potencial de entablar un interesante diálogo con la temática principal que caracteriza a la colección fotográfica (temática definida según los criterios del desaparecido Fondo Fotográfico Universidad de Navarra).

Estas fotografías japonesas presentan varios temas en estrecha relación con las distintas tipologías. En primer lugar, destaca un álbum *souvenir* con veinticuatro álbums coloreadas, dedicado a la mujer y los temas femeninos. Por otro lado se encuentran dieciséis vistas estereoscópicas, entre las que destacan temas de paisajes, femeninos y el que nos ha ocupado a lo largo del texto: la Guerra Ruso-Japonesa (1904-1905). Estas vistas estereoscópicas estaban concebidas como un entretenimiento, cuya base se encuentra en la visión binocular humana, que en esta tipología fotográfica es aprovechada para conseguir efectos tridimensionales en la imagen.

Aunque la colección de fotografía nipona es muy reducida, su heterogeneidad en cuanto a temas y tipologías permite también la presencia en el conjunto de varias em-

²⁷ PLOU ANADÓN, Carolina: “El exotismo de la mujer como reclamo. La fotografía asiática en la colección Cinematográfica Daroca”. En *VI Congreso Virtual sobre Historia de las Mujeres*, Jaén, 15 al 31 de octubre de 2014, Jaén, Revista Códice, 2014 (pendiente de publicación definitiva).

²⁸ ALMAZÁN, David, “Del samurái al acorazado: evolución de la imagen de la guerra en el grabado japonés de la era Meiji (1868-1912)”. En M. Cabañas Bravo, A. López-Yarto Elizalde y W. Rincón García (Coords.), *Arte en tiempos de guerra*, Madrid, CSIC, 2009, pp. 283-294.

presas editoras y una serie de fotografías, tanto occidentales como japoneses, algunos de gran renombre. Las fotografías de la Guerra Ruso-Japonesa fueron editadas por la H. C. White Company, una de las más prestigiosas empresas dedicadas a la edición de vistas estereoscópicas en Estados Unidos, y habían sido realizadas por Herbert G. Ponting, fotógrafo de viajes que unos años después alcanzaría la fama por participar en una de las principales expediciones a la Antártida.

Las cinco fotografías pertenecientes a la Guerra Ruso-Japonesa se centran en episodios de la población japonesa, mostrando cómo la sociedad se vuelca en los homenajes en memoria de los héroes caídos en la guerra. También hay una fotografía que muestra al ejército nipón en formación, aunque se encuentran en territorio japonés, no en zona de guerra. Por último, otra fotografía muestra el día a día de los prisioneros rusos en uno de los principales campos de prisioneros del país nipón, en un ejercicio de propaganda llevado a cabo por el gobierno Meiji a dos niveles: el primero, un trato exquisito a los presos, que realmente disfrutaban de inusitadas comodidades durante su cautiverio; el segundo nivel era el de la difusión que el gobierno fomentaba de estas buenas condiciones, para que tuvieran trascendencia internacional.

Aunque se trata de una colección pequeña, en la que las fotografías bélicas son todavía una parcela más reducida, éstas resultan muy representativas de las imágenes que llegaban a Occidente del conflicto bélico, y responden a una curiosidad occidental de la época centrada en la modernización del país nipón más que en el desarrollo de los acontecimientos del conflicto.