

Lugares antiguos, lugares modernos. El papel del género *meisho-e* en la configuración de la identidad nacional japonesa a través del estudio de caso de la serie *Souvenir de Illustraciones de Lugares Famosos de Keihan* (1895)

Salvador Valera-Paterna¹

Recibido: 31 de enero de 2022 / Aceptado: 2 de mayo de 2022

Resumen. En este artículo estudiaremos el papel del género *meisho-e* en la estampa del período Meiji como un instrumento de configuración y transmisión de imágenes visuales sobre la identidad nacional japonesa. Para ello, acudiremos al estudio de caso de la serie de litografías '*Souvenir de Illustraciones de Lugares Famosos de Keihan*' (*Keihan miyage meisho zuga*) (1895), de Hayashi Motoharu (1858-1903), en el contexto de la Cuarta Exposición Nacional de Industria (1895). Esta serie ofreció un conjunto de ilustraciones sobre 'lugares famosos' (*meisho*) de Kioto y Osaka, cargados de referencias y significados que reivindicaban estos escenarios como símbolos de la modernidad y la tradición de Japón, así como de sus respectivas regiones. Gracias a su coste asequible y su fácil difusión, la serie contribuyó a promocionar entre el público una imagen de Japón y sus regiones a través de paisajes culturales, y a fijarla, así, en la memoria colectiva.

Palabras clave: *Meisho-e*; Cuarta Exposición Nacional de Industria; Kioto; Osaka; Hayashi Motoharu.

[en] Ancient Places, Modern Places. The Role of the *Meisho-e* Genre in the Formation of Japanese National Identity through the Case Study of the Series *Souvenir of Illustrations of Famous Places of Keihan* (1895)

Abstract. In this article we will study the role of the *meisho-e* genre in Meiji period prints as an instrument for the configuration and transmission of visual images of the Japanese national identity. To do so, we will turn to the case study of the series of lithographs '*Souvenir of Illustrations of Famous Places of Keihan*' (*Keihan miyage meisho zuga*) (1895), from the artist Hayashi Motoharu (1858-1903), in the context of the Fourth National Industrial Exhibition (1895). This series offered a set of illustrations of 'famous places' (*meisho*) in Kyoto and Osaka, loaded with references and meanings that claimed these sceneries as symbols of Japan's modernity and tradition, as well as of their respective regions. Thanks to its affordable cost and easy diffusion, the series helped to promote among the public an image of Japan and its regions through cultural landscapes, and thus fix it in the collective memory.

Keywords: *Meisho-e*; Fourth National Industrial Exhibition; Kyoto; Osaka; Meiji; Hayashi Motoharu.

Sumario: Introducción. La construcción de la identidad nacional durante el período Meiji (1868-1912). La estampa como medio de comunicación visual en el período Meiji (1868-1905). El *Souvenir de ilustraciones de lugares famosos de Keihan* de Hayashi Motoharu y la Cuarta Exposición Nacional de Industria de Kioto. La Cuarta Exposición Nacional de Industria de Kioto (1895). Hayashi Motoharu (1858-1903) y el *Souvenir de ilustraciones de lugares famosos de Keihan* (1895). La configuración de un imaginario colectivo a través del *Souvenir de ilustraciones de lugares famosos de Keihan* (1895). La función comunicativa del *Souvenir* en la promoción de las identidades regionales. El género *meisho-e* y la construcción de imaginarios colectivos nacionales de los 'lugares famosos'. Conclusiones. Bibliografía. Fuente de las imágenes.

Cómo citar: Valera-Paterna, S. Lugares antiguos, lugares modernos. El papel del género *meisho-e* en la configuración de la identidad nacional japonesa a través del estudio de caso de la serie *Souvenir de Illustraciones de Lugares Famosos de Keihan* (1895), en *Mirai. Estudios Japoneses*, 6, 2022, 141-158.

Introducción

La segunda mitad del «largo siglo XIX» fue un período decisivo en la historia contemporánea de Japón. Para hacer frente al proceso de modernización del país y resistir las presiones del exterior, las élites políticas del período Meiji (1868-1912) tuvieron que forjar una identidad nacional que inspirara un sentimiento de unidad y

¹ JAE Intro, Instituto de Historia, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Email: salvadorvalerapaterna@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0557-1852>

lealtad entre sus súbditos.² Esta identidad se basó en una imagen del país como una nación moderna y civilizada, conforme a los discursos de las grandes potencias de la época, pero también en la reivindicación de una tradición propia donde los monumentos, los cultos o el propio pasado del archipiélago fueron reinterpretados bajo la óptica de la nación.³ Así, lo moderno y lo antiguo, en un cuidadoso acto de equilibrio, constituyeron la base de la legitimación del nuevo Estado Meiji.⁴

En todo este proceso, la stampa japonesa ayudó a configurar y difundir la nueva identidad nacional mediante el lenguaje visual. Durante el período Meiji, estas pequeñas ilustraciones fueron emitidas en masa para satisfacer la demanda popular de imágenes sobre temas de actualidad, como los avances en la modernización del país, la renovada figura del emperador o las victorias del ejército japonés en la contienda contra China (1894-1895).⁵ Con un coste muy reducido y una gran capacidad de reproducción, la stampa pronto se convirtió en un poderoso medio con el que modelar los discursos e imaginarios de la ciudadanía.⁶

Desde la publicación del clásico libro de Julia Meech-Pekarik, *The World of the Meiji Print: Impressions of a New Civilization* (1986), una serie de trabajos académicos han contribuido a explorar las estampas de esta época como una valiosa fuente histórica y un medio de comunicación visual. La mayor parte de los investigadores han centrado su interés en los géneros que surgen durante este interesante período: la representación gráfica de los occidentales llegados a Yokohama (*yokohama-e*); las ilustraciones sobre el proceso de modernización del país (*kaika-e*); o el uso de la stampa como un vehículo de información y propaganda durante las contiendas imperiales japonesas (*sensō-e*). Sin embargo, consideramos que no se ha explorado con profundidad la faceta comunicativa de géneros como el *meisho-e* ('imágenes de lugares famosos') en la stampa del período Meiji, un tema clásico del arte japonés dedicado a la representación de lugares anclados en la memoria colectiva por sus referencias culturales.⁷

Los autores que han abordado este género solo han subrayado la aparición de nuevos elementos relacionados con los marcadores visuales de lo «occidental»: trenes, tendidos de telégrafo, puentes de hierro, vestimenta europea, etcétera. De esta forma, se ha perpetuado un discurso de la «occidentalización» del país, que simplifica la narrativa de la modernización de Japón a una mera adopción de instrumentos y prácticas occidentales y que ignora, por otra parte, la reconfiguración y el uso de la «tradición» en el nuevo marco nacional. Con el fin de superar estas interpretaciones, proponemos una serie de preguntas enfocadas a revisar este género durante esta época: ¿Cómo encajó en el nuevo sistema de referencias culturales del período Meiji? ¿qué transformaciones experimentó en el contenido de sus representaciones? ¿y qué nuevos usos tuvo en este período?

En este artículo estudiaremos papel de la stampa del género *meisho-e* en la configuración y transmisión de una imagen visual de la identidad nacional japonesa durante el período Meiji (1868-1912). Para ello, acudiremos al estudio de caso de la serie '*Souvenir de ilustraciones de lugares famosos de Keihan*' (*Keihan miyage meisho zuga*) (1895) del artista Hayashi Motoharu (1858-1903) desde un análisis iconológico e iconográfico, y lo ubicaremos en el contexto histórico en el que fue producida: la Cuarta Exposición Nacional de Industria de Kioto. Coincidiendo con el 1100º Aniversario de la fundación de la ciudad (1895), el Estado decidió celebrar en la vieja capital imperial una exhibición nacional de gran impacto que pretendía mostrar e impulsar las innovaciones tecnológicas y la industria local, siguiendo el modelo de las ferias y exposiciones internacionales de la época. Para conmemorar la exhibición, la editorial Furushima Takejirō decidió publicar esta serie de litografías, que fueron vendidas en la exhibición y en las tiendas cercanas de Kioto. Las ilustraciones muestran las vistas de un conjunto de 'lugares famosos' (*meisho*) de Kioto y Osaka, los cuales contribuyeron a la visualización de una imagen cuidadosamente elaborada de estas regiones y de la propia nación.

En base a este estudio de caso, señalaremos la importancia del *meisho-e* en la comunicación visual de la identidad nacional japonesa. Al contrario que otros géneros surgidos tras la abolición del sogunado, el *meisho-e* ya tenía una larga tradición pictórica en el País del sol naciente, la cual fue reconfigurada en función del nuevo marco cultural del período Meiji. Así, muchos de estos 'lugares famosos' se representaron ahora siguiendo ideas tan novedosas como el progreso y la tradición nacional –no como elementos contrapuestos, sino complementarios.

Además, estudiaremos la representación visual de la identidad regional y su conexión con la identidad nacional. Expondremos, en la línea de otros estudios locales, que regiones como Kioto y Osaka tuvieron que definir su identidad en conexión con el nuevo Estado centralizado y la identidad nacional, y para ello, los agentes de estas regiones acudieron a las estampas como un instrumento comunicativo. El uso de estos materiales destaca especialmente en el contexto de la Cuarta Exposición Nacional de Industria de Kioto, un espacio donde las industrias locales competían bajo la sanción del gobierno.

Finalmente, este estudio de caso pretende rescatar del anonimato historiográfico la obra de un artista muy poco conocido: Hayashi Motoharu. Si bien se han clasificado y catalogado algunas de sus obras, la información

² Ravina, *To Stand with the Nations of the World*, 7.

³ Ravina. "Locally Ancient and Globally Modern...", 212.

⁴ *Ídem*.

⁵ Meech-Pekarik, *The World of the Meiji Print*, 228.

⁶ *Ídem*.

⁷ Berry, *Japan in Print*, 95 y 149.

sobre su trabajo artístico es escasa. Con el estudio del *Souvenir de ilustraciones de lugares famosos de Keihan* queremos contribuir al conocimiento de la obra de un artista que, como tantos otros, quedó olvidado bajo la sombra de los grandes maestros.

La construcción de la identidad nacional durante el período Meiji (1868-1912)

Desde el período Edo (1600-1868), el archipiélago japonés desarrolló una temprana identidad colectiva moderna semejante a la descrita por Benedict Anderson en su clásico libro *Comunidades imaginadas*.⁸ Mucho antes de que el Comodoro Matthew Perry llegara a la bahía de Edo (1853), pensadores como Motoori Norinaga (1730-1801) ya habían fundado una escuela de pensamiento nativista (*kokugaku*), e incluso otros, como Aizawa Seishisai (1782-1863), propusieron la definición de un cuerpo político japonés (*kokutai*) basado en una «continuidad cultural localizada en la monarquía que convertiría a Japón en algo distintivo respecto a otros lugares».⁹ Por otro lado, una floreciente industria editorial había generado una comunidad de lectores capaz de imaginar Japón gracias a toda una serie de referencias culturales compartidas en sus publicaciones.¹⁰

Sin embargo, esta primera identidad colectiva moderna fue notablemente reconfigurada tras la Restauración Meiji (1868). Cuando las élites políticas japonesas decidieron establecer un Estado-nación moderno, burocrático y centralizado, éstas tuvieron que transformar las rígidas jerarquías sociales heredadas del período Tokugawa – abolidas poco después, en 1872– y establecer nuevos vínculos entre el Estado y la población. En otras palabras: fue necesario convertir a los plebeyos en japoneses nacionales, súbditos de su soberano y obedientes hacia el Estado.¹¹ Y para lograrlo, las élites y otros actores nacionalistas tuvieron que apropiarse y reinterpretar, o «inventar», en los términos de Eric Hobsbawm,¹² la tradición, la cultura, el pasado histórico o la lengua en clave nacional, impulsando una homogeneización hacia el interior y una distinción frente al exterior.

En la creación de esta cosmología nacional, la élite política del Estado Meiji fue capaz de capitalizar e impulsar mediante mecanismos institucionales dos grandes discursos que configuraron la imagen de la nación japonesa. En primer lugar, los burócratas promovieron los discursos de «progreso y civilización» procedentes de Occidente. Así, bajo el lema de *bunmei kaika* (lit. ‘civilización y progreso’), intelectuales como Fukuzawa Yukichi (1835-1901) o Nakamura Masanao (1832-1891) difundieron ideas políticas, económicas y sociales como las jerarquías evolucionistas y el pensamiento social-darwinista, el culto a los nuevos materiales y tecnologías, o la economía política occidental.¹³ Con ello, se procuraba obtener el reconocimiento internacional de Japón y la consecución del lema *fukoku kyōhei*: ‘enriquecer al país y fortalecer al ejército’.¹⁴

En segundo lugar, se reivindicó la tradición de Japón como un elemento de distinción, singularidad y grandeza del país frente a otras naciones. El *Rescripto Imperial de Educación* (1890) será un punto de inflexión en la creación y adoctrinamiento de una noción esencialista de la nación japonesa, centrada en la figura aglutinante y sacrosanta del emperador. Los contenidos educativos, especialmente los relacionados con la enseñanza patriótica de la historia y de los mitos nacionales se diseñaron con el fin de reforzar su figura simbólica.¹⁵ Además, el significado y uso del arte y el patrimonio fue completamente transformado bajo el nuevo paradigma nacional, puesto que en palabras de Alice Y. Tseng «muchos lugares, objetos y convenciones hasta entonces limitadas al alcance de la élite fueron resignificados como la prerrogativa de la nación, para ser mantenidos por fines nacionales».¹⁶ De esta forma, los museos y las escuelas de arte promovieron la protección de estas obras,¹⁷ así como su empleo para mantener «la imaginería visual y la narrativa maestra de la nación».¹⁸

Como afirma Mark Ravina, la modernidad y la tradición no fueron discursos enfrentados, sino complementarios.¹⁹ La antigüedad revistió de un carácter ancestral a la figura del emperador, que sin embargo fue mostrado ante el mundo como un monarca moderno –vestimenta incluida. Así mismo, encontramos esta combinación en la instauración de un sistema de conscripción en 1872, diseñado para modernizar el ejército, pero justificado en su promulgación mediante la invocación de una vuelta al sistema de reclutamiento imperial «antiguo».²⁰ Las estampas y las ferias internacionales no solo fueron un reflejo de esta doble condición de la imagen de Japón, sino que también contribuyeron a promoverla.

⁸ Cfr. Anderson, *Comunidades imaginadas*, 23.

⁹ Doak, “National Identity and Nationalism...”, 530. Todas las traducciones del artículo son nuestras.

¹⁰ Berry, *Japan in Print*, 22 y 208.

¹¹ Ravina, *To Stand with the Nations of the World*, 7.

¹² Hobsbawm y Ranger, *La invención de la tradición*, 7-8.

¹³ Jansen, *The Making of Modern Japan*, 457.

¹⁴ *Ibid.*, 460.

¹⁵ Pérez y San Emeterio, *Japón en su historia*, 392-393.

¹⁶ Tseng, *The Imperial Museums of Meiji Japan*, 3.

¹⁷ Sastre, *Arte y nación*, 47.

¹⁸ Tseng, *The Imperial Museums of Meiji Japan*, 19.

¹⁹ Ravina, “Locally Ancient and Globally Modern...”, 212.

²⁰ *Ídem*.

La estampa como medio de comunicación visual en el período Meiji (1868-1905)

La estampa funcionó en Japón durante siglos como un medio para satisfacer las demandas de información, ideas y conocimientos a través de la cultura visual.²¹ Como señala David Almazán, los editores (*hanmoto*) acostumbraron a «publicar estampas con todo tipo de temas de actualidad que tuvieran éxito popular», motivados por la oportunidad de obtener unas ganancias con sus ediciones; por lo tanto, estas impresiones sirvieron para acercar a la audiencia a una amplia variedad de temas de interés público.²² Ya en el período Edo, el *ukiyo-e* transmitió a una población masiva una imagen de los ‘mundos flotantes’ que quedaban lejos de su alcance, sirviendo como «plataformas de despegue para la imaginación y las recreaciones mentales» sobre lugares famosos, cortesanas o actores de kabuki que probablemente nunca contemplarían en persona.²³ En el período Meiji, esta imaginación fue desplegada ahora en torno a las ilustraciones que plasmaban la realidad política del país, como las visitas del emperador, las victorias del ejército y el proceso de modernización, configurando un nuevo lenguaje iconográfico, y por tanto, un nuevo imaginario colectivo.²⁴

Aunque en el período Edo la censura editorial del *bakufu* persiguió cualquier publicación de temas políticos, el contacto con las potencias occidentales generó una auténtica demanda de estampas sobre los exóticos extranjeros que llegaron a Yokohama (*yokohama-e*). Más tarde, las élites burocráticas del Estado Meiji entendieron el potencial de las imágenes para difundir los nuevos discursos oficiales entre la población: era más beneficioso permitir su propagación que intentar suprimirlas.²⁵ De esta forma, las impresiones no solo se convirtieron en «meros instrumentos para satisfacer la curiosidad y transmitir información, sino también en instrumentos de propaganda e instrucción para producir -y reproducir- una nueva nación, identidad y concepto del Yo japonés».²⁶ No fue necesario que el Estado promocionara directamente las publicaciones, puesto que fueron los propios editores –por búsqueda de beneficios y confluencia de intereses– quienes más promovieron la representación visual de «los mitos del progreso, la civilización, el éxito y la identidad nacional».²⁷

Además de la representación del emperador y las gestas militares durante la expansión imperialista (*sensō-e*), uno de los temas más repetidos durante el período Meiji fue la celebración del progreso de la nación (*kaika-e*). Los edificios de ladrillo, los puentes de hierro, la iluminación nocturna, el ferrocarril, el tendido telegráfico o la vestimenta europea aparecieron como elementos visuales recurrentes en buena parte de las xilografías y litografías, y todos ellos se tomaron como marcadores visuales del avance de Japón por la senda de los países civilizados, conforme a los discursos del *bunmei kaika*.²⁸ Prueba de ello es la conmemoración y promoción visual de las Exposiciones Nacionales de Industria, símbolos de la modernización del país, en las xilografías de Yōshū Chikanobu (1838–1912) o Utagawa Kunitoshi (1847-1899). Así pues, como bien señala Julia Meech-Pekarik, estas imágenes resultaron claves para «familiarizar, avalar, informar y aclamar el proceso de modernización».²⁹

No obstante, la reivindicación de la tradición también fue a la par en las representaciones visuales. Conforme se consolidó el nacionalismo cultural en la década de 1880 y 1890, el encomio de un «espíritu» japonés –sostenido en la idea de una cultura ancestral y distintiva– apareció de manera recurrente en estas imágenes, reforzando la creencia de que la tradición y la modernidad eran las dos caras de la identidad nacional japonesa. Las estampas de finales de siglo, caracterizadas por un estilo más relajado, introspectivo y emocional, no se basaron tanto en la promoción indiscriminada de lo occidental (más característico de las décadas anteriores), sino en una fusión de estos símbolos del progreso con lo «nativo» (*wakon yōsai*).³⁰

Así mismo, la importancia de la estampa como medio de comunicación no solo se debe a su capacidad de producir imágenes que transmitan una serie de informaciones, discursos, símbolos y mitos a través del lenguaje visual, sino también de hacerlas accesibles a un público amplio mediante su reproducción masiva. Como consecuencia del abaratamiento de los costes de producción durante la primera mitad del s. XIX, una estampa podía alcanzar el módico precio de «una ración de fideos *soba*».³¹ El volumen de copias por edición, si bien era dependiente de la demanda, también era elevado: se cree que ya en el período Edo un mismo bloque de cerezo podía reproducir entre 3000 y 10.000 xilografías sin deteriorarse considerablemente, por lo que la media de una edición se estipula en 5000 impresiones.³² Esta capacidad de reproducción quedó amplificada con la introducción en Japón de la litografía en color (1877), una nueva tecnología que hizo más sencillo el proceso

²¹ García, *Cultura popular y grabado en Japón*, 88.

²² Almazán “La modernización de Japón...”, 18; Almazán “El grabado ukiyo-e...”, 231.

²³ García, *Cultura popular y grabado en Japón*, 43.

²⁴ Meech-Pekarik, *The World of the Meiji Print*, 228-229.

²⁵ Sharf, Morse y Dobson, *A Much Recorded War*, 35 y 49.

²⁶ Suzuki. “Yokohama-e and Kaika-e Prints...”, 684.

²⁷ Meech-Pekarik, *The World of the Meiji Print*, 77 y 228.

²⁸ *Ibid.*, 77, 85, 86, 89, 93.

²⁹ *Ibid.*, 228.

³⁰ Meech-Pekarik, *The World of the Meiji Print*, 217. Para el reflejo del lema *wakon yōsai* en las estampas, véase Bytheway, “The Arrival of the “Modern” West...”, 260.

³¹ García, *Cultura popular y grabado en Japón*, 102.

³² *Ibid.*, 103-104.

de impresión y que, por otro lado, aportaba al artista nuevas técnicas para producir un estilo más similar al de la pintura.³³ Aunque muchos artistas trabajaron con ambas técnicas, se cree que a la altura de 1896 la litografía ya había tomado el puesto de la xilografía en la representación de géneros clásicos como el *meisho-e*.³⁴

El *Souvenir de ilustraciones de lugares famosos de Keihan* de Hayashi Motoharu y la Cuarta Exposición Nacional de Industria de Kioto

La Cuarta Exposición Nacional de Industria de Kioto (1895)

La Cuarta Exposición Nacional de Industria (1895) fue un evento de gran importancia política, cultural y económica para la ciudad de Kioto. Unas décadas atrás, en mayo de 1869, la antigua capital imperial había entrado en una seria crisis tras la marcha del emperador a Edo, ahora renombrada como Tokio (lit. ‘capital del este’). El impacto de la marcha del emperador afectó al corazón simbólico de la ciudad, que había basado su identidad urbana, social y cultural en un estatus de capitalidad imperial desde su antigua fundación como Heian-kyō (794). Como resultado del fin de la vida cortesana, se produjo un desmantelamiento de las residencias nobiliarias y una notable pérdida de población (de 410.000 habitantes a apenas 230.000), dos fenómenos que afectaron profundamente al paisaje urbano imperial de la capital.³⁵ «Sin un emperador y su palacio para anclar la ciudad, y una población significativa para vigorizar su economía y cultura», como menciona Alice Y. Tseng, «a partir de 1868, Kioto dejó de cumplir los rasgos definitorios de una *miyako*» (‘capital’), pasando a convertirse en lo que denomina una «*miyako* retirada».³⁶

En los decenios posteriores a la pérdida de la capitalidad, la ciudad de Kioto tuvo que reinventar su identidad dentro del nuevo marco nacional y moderno. La crisis tuvo una respuesta por las élites políticas y económicas locales, que de manera temprana emprendieron una modernización de las infraestructuras: se construyó una red de tranvías, el Gran Canal de Biwako, y una serie de hoteles y restaurantes en el distrito de Higashiyama y el parque de Maruyama, los cuales se convirtieron en poco tiempo «en un nuevo símbolo de civilización».³⁷ Sin embargo, igual o más importante fue el apoyo vinculado al gobierno y la Casa Imperial. La ciudad de Kioto, con casi más de mil años de vinculación con la Corte, «poseía el pasado utilizable deseado por la naciente burocracia Meiji para servir a sus fines contemporáneos, de forma más tangible en la gran concentración de edificios históricos y propiedades directamente relacionadas con la familia imperial».³⁸ De esta forma, Kioto experimentó una reinversión identitaria como «un símbolo y un lugar viviente de la tradición cultural de la nación», especialmente frente a la imagen «moderna» de Tokio.³⁹ Los templos, santuarios y palacios, como el templo Tō-ji, el Byōdō-in de Uji, o el propio Kyōto Goshō (el hasta entonces palacio imperial) fueron desprovistos de sus antiguos significados religiosos y políticos para ser interpretados bajo la nueva óptica del patrimonio nacional y la historia artística japonesa, es decir, utilizados como repositorios materiales atemporales de la esencia nacional y conectados al pasado imperial, «donde los japoneses pueden acudir a entender qué les hace grandes como nación y donde encontrarán ese espíritu que se ha transmitido de generación en generación, como se sostenía en la retórica Meiji».⁴⁰

En este contexto de reinversión de la ciudad, las élites políticas y económicas locales presionaron de manera activa para la celebración de una edición de las Exposiciones Nacionales de Industria, hasta entonces celebradas únicamente en Tokio (en 1877, 1881 y 1890).⁴¹ No era para menos: las Exposiciones Nacionales de Industria eran todo un símbolo de la era del *bunmei kaika* y unos auténticos eventos de masas que movilizaban a cientos de miles de asistentes (pasando de reunir casi medio millón de asistentes a casi cuatro millones y medio en la quinta edición de Osaka).⁴² Además, en el plano político, el gobierno pretendía asentar y reforzar la posición central del Estado mediante la organización y tutela de estos eventos,⁴³ proveyendo de un espacio para que las «industrias regionales compitieran bajo la sanción del gobierno de la misma forma que las naciones intentaban demostrar su supremacía nacional a través de las exposiciones globales», según señala Satō Dōshin.⁴⁴ Así pues, se trataba de una oportunidad privilegiada para contar con la aprobación del gobierno

³³ Smith, “Japanese Prints...”, 364.

³⁴ *Ídem*.

³⁵ Sastre, “Monumentos y nación...”, 22.

³⁶ Tseng, “The Retirement of Kyoto...”, 211.

³⁷ Sastre, “Monumentos y nación...”, 23; Takagi, “The Restoration of the Ancient Capitals...”, 255.

³⁸ Tseng, *Modern Kyoto*, 2.

³⁹ Tseng, “The Retirement of Kyoto...”, 216.

⁴⁰ Sastre, “Monumentos y nación...”, 28.

⁴¹ Tseng, “The Retirement of Kyoto...”, 218.

⁴² Noriko, *Public Properties*, 33.

⁴³ *Ibid.*, 37.

⁴⁴ Satō, *Modern Japanese Art and the Meiji State*, 115.

y del emperador Meiji, lo cual permitiría favorecer la recuperación de un lastrado capital económico, político y simbólico.

En un contexto de dura competición con otras candidaturas atractivas como la de Osaka, el elemento decisivo para recibir el visto bueno del evento fue hacerla coincidir con la celebración del 1100° Aniversario de la Fundación de Kioto. Este movimiento fue todo un plan destinado a conectar el pasado y el presente de la ciudad en una misma operación: el gobierno compró unos terrenos vírgenes en la zona de Okazaki, al este del río Kamo, e integró en el mismo espacio el recinto de la Cuarta Exposición Nacional de Industria, símbolo de la era del progreso, con el Santuario de Heian, un nuevo edificio neo-tradicionalista que pretendía reconstruir el antiguo palacio imperial de Heian-kyō, el Daidairi [Fig. 1]. En definitiva, se trató de un cuidadoso acto de legitimación cultural para Kioto y el nuevo emperador.⁴⁵



Fig. 1. Hayashi Motoharu, 'Plano del Recinto de la Cuarta Exposición Nacional de Industria de Kioto' (*Daiyonkai Daikoku Kangyōhakurankai Jyō Ban no Zue*), 1895. Kyoto Institute, Library and Archives.

La Cuarta Exposición Nacional de Industria fue todo un éxito. Superando a las tres pasadas ediciones de Tokio, la exposición de Kioto logró movilizar a 1.136.695 asistentes, algo especialmente significativo si tenemos en cuenta que apenas quince días antes (el 13 de febrero de 1895) China había solicitado la paz con Japón tras casi un año de guerra. Esta última coyuntura hizo que la exposición abriera bajo el «emocionante resplandor de la victoria», en palabras de Tseng, algo que debió ayudar a revindicar el enfoque nacionalista del evento.⁴⁶ De esta forma, la ciudad aprovechó su capital cultural para ocupar un lugar simbólico en la nueva identidad de la nación, al tiempo que el Estado y la Casa Imperial aumentaban su legitimación en el interior.

⁴⁵ Tseng, *Modern Kyoto*, 29.

⁴⁶ Tseng, "Kuroda Seiki's "Morning Toilette"...", 421.

Hayashi Motoharu (1858-1903) y el *Souvenir* de ilustraciones de lugares famosos de Keihan (1895)

El 18 de abril de 1895, apenas dos semanas después de la inauguración de la Cuarta Exposición Nacional de Industria de Kioto, la editorial de Osaka Furushima Takejirō publicó un portfolio de litografías que se distribuyó en el vestíbulo de la exhibición y en las tiendas cercanas de Kioto.⁴⁷ La serie, titulada *Souvenir de ilustraciones de lugares famosos de Keihan*,⁴⁸ contenía una colección de veinte litografías *meisho-e* de lugares conocidos de Kioto y Osaka, diez de cada región, elaboradas en papel y en formato *chūban*.⁴⁹

Como muestra la firma de las litografías, la mano ejecutora de las ilustraciones fue la de Hayashi Motoharu (1858-1903), un nombre casi anónimo para la historiografía artística.⁵⁰ Salvo algunos detalles concretos, la información de su vida es más bien escasa, como la de tantos otros artistas de la stampa japonesa que quedaron bajo la sombra de unos cuantos maestros de renombre. Nacido en Osaka en el seno de una familia acomodada de mercaderes locales, Motoharu desarrolló su vida artística desde 1877 hasta su muerte, en 1903.⁵¹ Allí estudió bajo la tutela de Suzuki Toshimoto (nac. en 1854), que fue a su vez discípulo de Tsukioka Yoshitoshi (1839-1892),⁵² uno de los últimos maestros de *ukiyo-e* en el período Meiji. Sus ilustraciones también están cargadas de referencias a la fotografía de Kusakabe Kimbei (1841-1934) y a las estampas de Kobayashi Kiyochika (1847-1915). Más tarde se convertiría en maestro de Masumoto Harumichi (activo entre 1902-1911), y Hiroshige Harutaka (nac. en 1870), quienes trabajaron con estilos similares.⁵³

Como bien indica David Almazán, la gran mayoría de los autores de *ukiyo-e* del período Meiji fueron artistas polivalentes, «que se adaptaron con facilidad a trabajar en temáticas diversas según la demanda profesional en cada momento».⁵⁴ Hayashi Motoharu encaja bien en esta descripción. Según la demanda, Motoharu trabajó realizando xilografías (*nishiki-e*) del género *yakusha-e*, es decir, imágenes de actores de teatro kabuki, como un díptico que representa al actor Ichikawa Sadanji en el papel del *rōnin* Marubashi Chūya, al mismo tiempo que elabora ilustraciones para abanicos (*uchiwa-e*) con delicadas imágenes de pájaros con flores (*kachō-e*). Motoharu también realizó al menos una xilografía de *sensō-e*, es decir, una imagen de la guerra Sino-japonesa (1894-1895), en un momento de auge de la producción de este género por la demanda de información visual sobre el conflicto. Por último, cabe destacar que el *Souvenir* fue probablemente su primera serie de litografías (*sekihanga*).

Como hemos comentado, la fecha de publicación de la obra y la ilustración del conjunto del parque Okazaki dejan poco lugar a la duda sobre la finalidad de la obra: conmemorar la apertura de la Cuarta Exposición Nacional de Industria de Kioto (1895). Para la editorial Furushima Takejirō, establecida en el distrito de Higashi-ku de la ciudad de Osaka,⁵⁵ el evento de Kioto era una oportunidad para conseguir una buena recaudación. La empresa, inscrita en la Asociación de Litografía y Grabado de la Cámara de Comercio de Osaka, se dedicaba a la creación de litografías y xilografías.⁵⁶ Como tantos otros editores, el principal objetivo de la emisión de estas estampas era la obtención de unas ganancias, y para lograrlo, apostaban por la «representación de todo tipo de temas de actualidad que tuvieran éxito popular».⁵⁷ La emisión del *Souvenir* por parte de esta empresa puede verse así como un acto económico que intentó aprovechar el interés público generado por este tipo de eventos, siguiendo la estela de toda una serie de publicaciones de *nishiki-e* dedicadas a la representación de las exposiciones nacionales.

Parece ser que la empresa cumplió con su objetivo recaudatorio: aunque se desconoce el número exacto de ejemplares vendidos, se tiene constancia de al menos dos ediciones del *Souvenir*, tal y como indica la ausencia de la fecha de edición en algunas litografías de colecciones como la de Kyoto Institute, Library and Archives.⁵⁸ Esto significa que las ventas (y por lo tanto, la visualización del *Souvenir*) fueron como mínimo lo suficientemente altas como para que la editorial decidiese expandir el margen de beneficios con otra tirada. Ciudadanos procedentes de todo el país pudieron adquirir estas litografías en las tiendas de las ciudades cercanas o en la exposición como un recuerdo del aclamado evento, en este momento de celebración nacional y regional, pero también regalarlo como un souvenir (*miyage*) a la vuelta de su viaje, amplificando así su difusión.⁵⁹

⁴⁷ Lavenberg, "Illustration of Military Review".

⁴⁸ En adelante *Souvenir*.

⁴⁹ El formato *chūban* es un formato que tiene como tamaño generalmente 19 x 25,5 centímetros. Es muy común en la zona de Osaka. El tamaño aproximado de las litografías del *Souvenir* es de 18.7 x 25.9 cm. Véase Lavenberg, I. "Illustration of Military Review".

⁵⁰ Lavenberg, "Hayashi Motoharu (1858-1903)".

⁵¹ *Ídem*.

⁵² *Ídem*.

⁵³ *Ídem*.

⁵⁴ Almazán, "El grabado *ukiyo-e*...", 241.

⁵⁵ Ōsaka Toshi Isan Kenkyū Sentā. "Keihan miyage meisho zuga".

⁵⁶ Lavenberg, I. "Illustration of Military Review".

⁵⁷ Almazán, "La modernización de Japón..." 18; Almazán, "El grabado *ukiyo-e*...", 231.

⁵⁸ Cfr. Furitsu Kyōto-Gaku-Reki Aya-kan. "Keihan miyage meisho zuga".

⁵⁹ Bytheway, "The Arrival of the 'Modern' West...", 255-256.

La configuración de un imaginario colectivo a través del *Souvenir de ilustraciones de lugares famosos de Keihan (1895)*

La función comunicativa del *Souvenir* en la promoción de las identidades regionales

El *Souvenir* funcionó como un valioso instrumento de comunicación durante la celebración de la Cuarta Exposición Nacional de Industria. La representación visual de los ‘lugares famosos’ (*meisho-e*) de Kioto y Osaka permitió configurar y proyectar una imagen de estas regiones a través de sus escenarios más icónicos para promocionarlas en este contexto, mientras que el coste asequible y la reproducción masiva de las imágenes pudo facilitar que alcanzaran un amplio público.

La propia inclusión de los lugares famosos de Osaka es por sí mismo una cuestión interesante, puesto que la exposición no se celebró allí, sino en Kioto. Esta inclusión solo cobra sentido si tenemos en cuenta la función de la Exposición Nacional de Industria como un escaparate para la promoción de las regiones: la decisión de la editorial tendría la intención de publicitar una imagen de la ciudad portuaria como un centro industrial y comercial ante los ojos del público. Las ilustraciones de Motoharu –quien, como la editorial, estaba afincado en Osaka– aluden a este carácter industrial y comercial mediante la representación de *meisho* como el ya mencionado puerto de Kawaguchi [Fig. 2], la línea de ferrocarril frente al templo de Sumiyoshi [Fig. 7], el bullicioso barrio teatral de Dotōnbori [Fig. 8], y las chimeneas desde Sakuranomiya [Fig. 9]. Sin embargo, también se juega con la visualización de la otra cara de lo «japonés», la tradición, como algo inseparable del espíritu moderno (*wakon yōsai*).

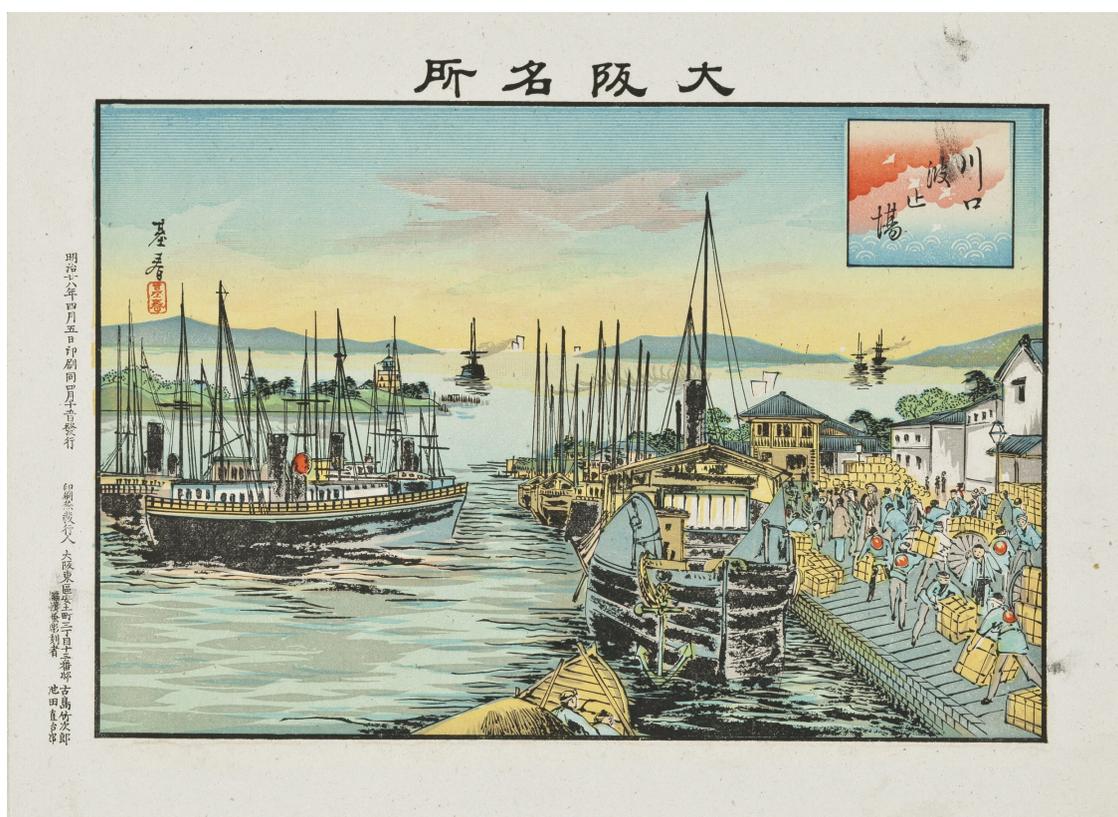


Fig. 2. Hayashi Motoharu. ‘Muelle de Kawaguchi’ (*Kawaguchi Hatoba*), 1895. Kyoto Institute, Library and Archives.

La representación de estas regiones debe ser interpretada en relación con la imagen que se quería proyectar de la identidad nacional. Con el desarrollo de un Estado centralizado y una identidad nacional definida, las unidades regionales quedaron subordinadas al centro, por lo que tuvieron que definir su identidad en relación con éste.⁶⁰ Ya hemos mencionado el caso de Kioto, una región que reinventó su identidad dentro del nuevo marco nacional como el repositorio de la esencia de la nación, concretamente, mediante el uso de sus monumentos.⁶¹ No es de extrañar, por lo tanto, que en la serie de Hayashi Motoharu las ilustraciones de Kioto proyecten esta identidad. El énfasis en la representación de sus grandes templos, santuarios y palacios parece definir visualmente la imagen de Kioto a la «esencia» de la tradición japonesa. Así, el público visualizó un

⁶⁰ Wilson, “The Discourse of National Greatness in Japan...”, 43.

⁶¹ Sastre, “Monumentos y nación”, 28.

discurso de legitimación cultural que venía promocionándose por parte de las élites locales, del gobierno y del emperador, beneficiando a todas las partes por igual.⁶²

El género *meisho-e* y la construcción de imaginarios colectivos nacionales de los ‘lugares famosos’

Al proyectar estas imágenes de identidad regional en relación con el centro, el *Souvenir* estaba contribuyendo a la configuración de una imagen visual de Japón. Como muestra la inclusión de la bandera nacional en su portada, los lugares famosos de Kioto y Osaka también se representaron en la serie como lugares famosos de la nación. A continuación, analizaremos la agencia de este género para configurar una visión nacional del país.

El género *meisho-e* desempeñó un papel destacado en la construcción de un imaginario colectivo sobre la geografía cultural del País del sol naciente. En sus orígenes, el concepto de *meisho* hacía referencia a una serie de lugares tópicos de la poesía clásica japonesa (*waka*), que fueron empleados en conjunción con el recurso retórico del *utamakura*.⁶³ Aunque este concepto estuvo en un principio vinculado con el mundo literario, pronto se trasladó a la cultura visual de los círculos aristocráticos del período Heian (794-1185), momento donde nacieron las primeras representaciones de lugares famosos (*meisho-e*) en formatos compositivos tan diversos como la pintura de biombo (*byōbu-e*) o la pintura en rollos (*emakimono*).⁶⁴ Más adelante, en el período Muromachi (1392-1573), el concepto de *meisho* extendió sus referencias a aquellos lugares escénicos que evocaban referencias históricas, legendarias, folclóricas o, simplemente, lugares notables.⁶⁵

No obstante, en el período Edo (1600-1868) el término *meisho* se generalizó a cualquier «lugar que atrae el interés de las masas». ⁶⁶ Todo tipo de referencias culturales, políticas, simbólicas o de ocio podían generar nuevos lugares famosos en la memoria colectiva, un factor que hizo incrementar su número: Mary Elizabeth Berry señala que la docena de lugares famosos en Edo en 1621 se incrementó a un centenar en 1687.⁶⁷ Esta profunda transformación en el concepto de *meisho* tiene su explicación en la cultura editorial de la época. Entre mediados del s. XVII y el s. XIX, el surgimiento de una poderosa industria editorial hizo posible difundir a un público amplio una serie de publicaciones relacionados con los lugares famosos, lo que permitió extender un concepto hasta entonces monopolizado por la élite letrada.⁶⁸ Nos referimos aquí a la producción de estampas (*ukiyo-e*), a las guías de viaje (*meisho-ki*) y a los libros ilustrados de lugares famosos (*meisho zue*).

Este último género resulta de especial interés: gracias a la representación de mapas pictóricos de lugares famosos, acompañados de textos informativos y literarios que comentaban su historia y sus leyendas, el espectador podía conocer estos escenarios y efectuar un «viaje virtual», con lo cual «satisfacían un deseo de acumulación placentera de elocuencia geográfica entre lectores realmente diversos (...)».⁶⁹ Así mismo, las estampas ejercieron una función similar.⁷⁰ Fue este viaje imaginativo por lugares que el espectador nunca ha visitado (*gayū*)⁷¹ a través de los *meisho-e* de estos libros y xilografías lo que permitió la configuración de un imaginario colectivo de estos lugares famosos, de acuerdo con unas referencias políticas, religiosas y culturales, comunes y compartidas para buena parte de la población.

Con la llegada del período Meiji, la modernización supuso una transformación estructural del sistema de referencias políticas, culturales y religiosas que configuraron y dieron sentido a los *meisho* del período Tokugawa. La identidad nacional y sus discursos maestros –Japón como una nación ancestral y moderna– constituyó un nuevo marco interpretativo para estos lugares famosos, cuyos significados colectivos quedaron apropiados, redefinidos y reconfigurados. El *Souvenir* de Hayashi Motoharu ofrece una muestra de la nueva representación visual de estos *meisho* mediante el género *meisho-e* y su comunicación conforme a estos nuevos discursos, o, en otras palabras, muestra cómo se produjeron y se reprodujeron los nuevos imaginarios colectivos de los lugares famosos de Japón bajo la óptica de la nación.

⁶² Cfr. Takagi, “The Restoration of the Ancient Capitals...” 254-255.

⁶³ Goree, “Meisho Zue and the Mapping of Prosperity...”, 77

⁶⁴ *Ibid.*, 78.

⁶⁵ Shirahata, “The Printing of Illustrated Books...”, 70.

⁶⁶ *Ídem.*

⁶⁷ Berry, *Japan in Print*, 10.

⁶⁸ Shirahata, “The Printing of Illustrated Books...”, 71; Berry, *Japan in Print*, 149-150.

⁶⁹ Goree, “Meisho Zue and the Mapping of Prosperity...”, 75.

⁷⁰ Dower, “Throwing off Asia II”.

⁷¹ Goree, “Meisho Zue and the Mapping of Prosperity...”, 92.

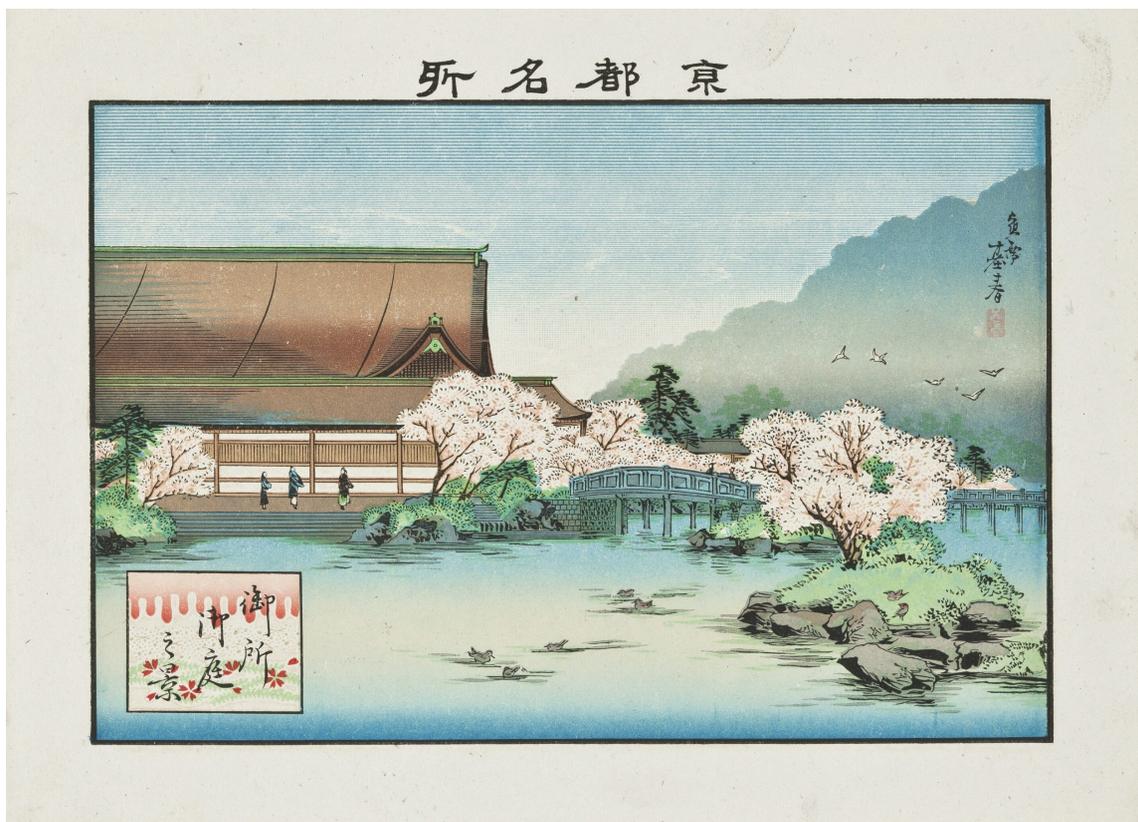


Fig. 3. Hayashi Motoharu. ‘Una vista del jardín del Palacio Imperial de Kioto’ (*Gosho Niwa no kei*), 1895. Kyoto Institute, Library and Archives.

La primera imagen que abordaremos será la ‘Una vista del jardín del Palacio Imperial de Kioto’ [Fig. 3], una representación idílica del este del *Otsune Goten*, el espacio íntimo donde residía la familia imperial dentro del palacio.

El Palacio imperial de Kioto fue uno de los lugares más transformados por la reinención de la ciudad y su patrimonio en el nuevo marco nacional.⁷² Tras encontrarse en un mal estado de conservación por el vacío político y simbólico que había dejado la marcha del emperador en 1869, las élites locales y el Ministerio de la Casa Imperial revitalizaron el lugar mediante un proceso de restauración y reconfiguración simbólica: se cubrieron los desperfectos, se embelleció los entornos cercanos mediante la creación del Jardín Imperial de Kioto (*Kyoto Gyoen*) y se estableció como lugar de entronización de futuros emperadores en la Ley de la Casa Imperial (1890).⁷³ Más aún, desde principios del período Meiji, el palacio fue abierto para visita del público nacional y extranjero, que podía navegar por sus entornos para contemplar el espacio y la arquitectura imperial. Así pues, el «*Kyoto Gosho* como sitio cultural se convirtió en un objeto de muestra por derecho propio», como menciona Alice Y. Tseng.⁷⁴ En contraste, el palacio estaba totalmente restringido en el período Edo como un recinto privado de la corte, a excepción de la conmemoración de fechas solemnes y siempre limitado a espacios concretos [Fig. 4].⁷⁵

⁷² Cfr. Sastre, “Monumentos y nación...”, 28.

⁷³ Takagi, “The Restoration of the Ancient Capitals...”, 254-257.

⁷⁴ Tseng, *Modern Kyoto*, 57.

⁷⁵ *Ídem*



Fig. 4. Utagawa Hiroshige. ‘*Kyoto, Palacio. Imperial*’ (*Kyō, Dairi*), perteneciente a la serie ‘*Cincuenta y tres estaciones de Tōkaidō*’ (*Kyōka Tōkaidō*), 1840-1842. Minneapolis Institute of Art.

Esta reconversión del palacio en un patrimonio público de la nación tuvo su reflejo en los medios visuales. Si las xilografías de épocas anteriores de artistas como Utagawa Hiroshige (1797-1858) [Fig. 4] restringían la representación visual del palacio a sus entornos adyacentes –dado que era un espacio privado de la Corte–, las nuevas representaciones del Palacio Imperial penetrarán en su interior [Fig. 3].⁷⁶ Motoharu tomó sus referencias visuales de las fotografías Kusakabe Kimbei, y en esta línea, se representa al palacio como un espacio idílico, prístino e imperturbable.⁷⁷ Ya no se trataba de un espacio restringido al público, cuyas referencias políticas y simbólicas como *meisho* estaban estrechamente relacionadas con la presencia del emperador y los cortesanos. Ahora, representado en este *meisho-e* como monumento, se convertiría en la «encarnación física de esa herencia sacrosanta» del Japón imperial.⁷⁸

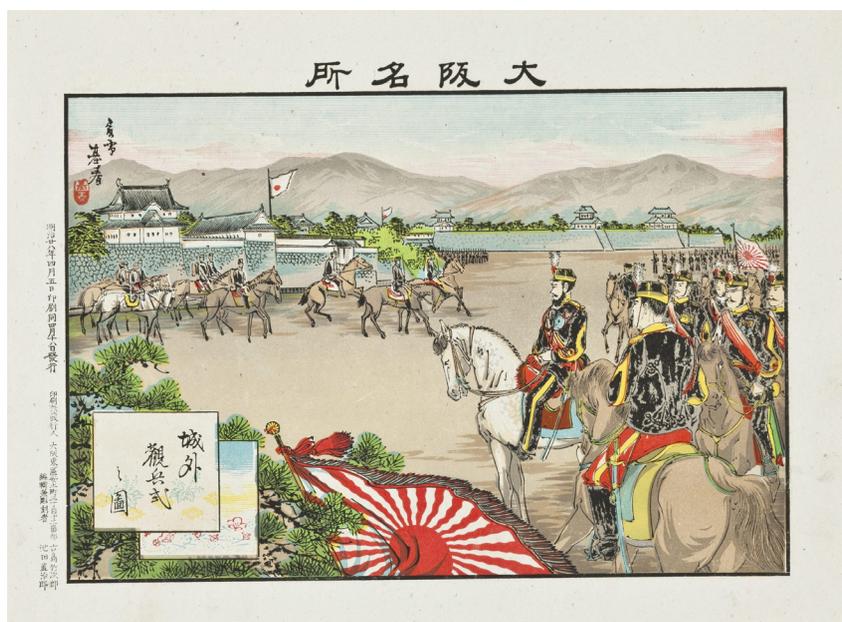


Fig. 5. Hayashi Motoharu, ‘*Revista militar a las afueras del Castillo de Osaka*’ (*Jōgai Kanpeishiki no Zue*), 1895. Kyoto Institute, Library and Archives.

⁷⁶ *Ibid.*, 58.

⁷⁷ *Idem.*

⁷⁸ Sastre, “Monumentos y nación...”, 25.

En esta reconfiguración nacional de los lugares famosos, los castillos también se convirtieron en un patrimonio de una poderosa significación simbólica: pasaron de ser considerados como lugares indeseados del pasado feudal durante los primeros años de Meiji a ser considerados como «uno de los símbolos más importantes de la identidad y orgullo regional y nacional» a partir de la década de 1890.⁷⁹ En la litografía '*Revista militar a las afueras del Castillo de Osaka*' [Fig. 5], los exteriores del castillo sirven como escenario para un desfile militar bajo la atenta mirada del *tennō*. La imagen, pues, comunica el discurso de la grandeza nacional mediante la combinación de varios elementos donde el *meisho* en cuestión (el Castillo de Osaka) sanciona el acontecimiento militar como un escenario nacional donde se combina lo tradicional y lo moderno.

En primer lugar, el emperador, el símbolo por excelencia que aglutina a todos los japoneses, representado en el centro de la imagen y sobre un caballo blanco. Como anteriormente hemos señalado, la imagen del emperador fue difundida a través de las estampas para cimentar su culto,⁸⁰ y es bastante probable que Hayashi Motoharu se inspirara en las numerosas imágenes del emperador en vestimenta militar que circularon desde principios del período Meiji. Se trata de una imagen del emperador como comandante supremo de las tropas, vestido a la europea, que reúne en su figura la antigüedad inmemorial del linaje imperial y la modernidad de los tiempos contemporáneos.

En segundo lugar, el ejército será otro de los elementos simbólicos representados, que además porta la bandera imperial. Más concretamente, se trata de la Cuarta División (*daiyon shidan*), que tenía su guarnición en el Castillo de Osaka.⁸¹ El ejército simboliza ante el espectador de la litografía el poder de la nación, pero también su modernidad, en un momento donde Japón acababa de batirse con China en la Guerra Sino-japonesa (1894-1895), cristalizando los sentimientos patrióticos y militaristas en los discursos nacionales.⁸²

En tercer lugar, el Castillo de Osaka desempeña un papel de sanción temporal, una conexión entre el pasado y el presente. Como señala Oleg Benesch, estos castillos establecieron lazos físicos entre el ejército moderno y el patrimonio simbólico marcial del país a partir de la década de 1870, y, sobre todo, a partir de la guerra Sino-japonesa.⁸³

Por otra parte, no solo se reconfiguraron y se comunicaron los significados de estos *meisho* tradicionales conforme al nuevo marco de referencia de la identidad nacional, sino que también se generaron muchos otros *meisho*, fuertemente promocionados por los discursos oficiales. La serie del *Souvenir* reivindica desde muy temprano la denominación del Santuario Heian y de la Cuarta Exposición Nacional de Industria como *meisho*, al incluirlos en su colección de representaciones de lugares famosos tan solo quince días después de que se inaugurara la exhibición [Fig. 1]. En conjunto, estos dos *meisho* estaban estrechamente interconectados tanto en el espacio real de la exhibición como en su dimensión temporal, al enmarcarse en la celebración del 1100º Aniversario de la Fundación de Kioto. Por separado, el primero remite a la celebración de la Exposición Nacional de Industria de Kioto, símbolo y reivindicación del progreso de la nación, mientras que el segundo pretendía evocar y conectar la memoria de tiempos imperiales con Kioto, el Emperador y Japón, sirviendo a fines de legitimación cultural.⁸⁴ El *Souvenir* comunicó esta conexión no mediante la representación arquitectónica del área del parque Okazaki, como ocurría en otras representaciones de la época, sino mediante una yuxtaposición mucho más directa entre las imágenes de ambos conjuntos: una asociación que remite a la identidad colectiva japonesa como un país que combina lo mejor de lo antiguo y lo moderno.

⁷⁹ Benesch y Zwigenberg, *Japan's Castles*, 95.

⁸⁰ Meech-Pekarik, *The World of the Meiji Print*, 111.

⁸¹ Consejo de la Ciudad de Kioto, *The Official Guide-book to Kyoto and the Allied Prefectures*, 4.

⁸² Wilson, "The Discourse of National Greatness in Japan...", 11.

⁸³ Benesch y Zwigenberg, *Japan's Castles*, 63.

⁸⁴ Tseng, *Modern Kyoto*, 48.



Fig. 6. Hayashi Motoharu. 'Contemplando el puente de Tenmanbashi desde el puente de Tenjinbashi' (*Tenjinbashi yori Tenmabashi-o nozumu*), 1895. Kyoto Institute, Library and Archives.

El *Souvenir* también representa otros *meisho* nacidos en época Meiji al amparo de los nuevos valores y referencias. Por ejemplo, la litografía de 'Contemplando el puente de Tenmanbashi desde el puente de Tenjinbashi' [Fig. 6] recoge varios lugares simbólicos cuyo significado emana de los puentes de hierro, conforme a las ideas del *bunmei kaika*: «una sociedad que tenía edificios de ladrillo y puentes de hierro, ferrocarril y redes de telégrafo era “moderna” y “civilizada”». ⁸⁵ Sin embargo, entre este ir y venir de personas en *rickshaws*, ataviados con ropas occidentales y bajo un paisaje donde se pueden distinguir las chimeneas y los templos, también encontramos a personas con quimonos y *mino* ('capas de paja'). No se trata de una confrontación entre una modernidad arrolladora y las costumbres preestablecidas, sino, de nuevo, una complementación.



Fig. 7. Hayashi Motoharu. 'Sumiyoshi a la luz de la Luna' (*Sumiyoshi no Tsuki kei*), 1895. Kyoto Institute, Library and Archives.

⁸⁵ Wittner, *Technology and the Culture of Progress in Meiji Japan*, 6-7.

Esta sinergia entre lo antiguo y lo moderno también se puede observar en la representación de viejos *meisho* donde los vientos del cambio hacen acto de presencia. Es el caso, por ejemplo, de la litografía ‘*Sumiyoshi a la luz de la Luna*’ [Fig. 7]. Empleando la técnica *kosenga* –un juego de perspectiva, luces y claroscuro– Hayashi Motoharu representa a dos oficiales ferroviarios uniformados contemplando el paso de un tren que transita por la línea entre Osaka y Sakai. En esta litografía, el *meisho* en cuestión queda relegado a un segundo plano: el templo está casi tapado por la rama de un árbol, aunque el *torii* de la entrada y el puente de acceso lo hacen identificable. En consecuencia, el tren se convierte en el auténtico protagonista, un elemento simbólico del *bunmei kaika* que estaba lejos de ser un curioso aparato extranjero, como en los primeros años de 1870, y que, por el contrario, ya había sido dominado e interiorizado como el símbolo del avance de la nación japonesa.⁸⁶ Sin embargo, el *meisho* inserta esta máquina dentro de un escenario vinculado con el sintoísmo y su tradición ancestral. Es, en definitiva, la representación de una convergencia visual de pasado y futuro, de tradición y progreso; una cuidada comunicación de lo japonés.



Fig. 8. Hayashi Motoharu. ‘*Dotōnbori. Vista nocturna del distrito de teatro*’ (*Dōtonbori shibaimae yoru no kei*), 1895. Kyoto Institute, Library and Archives.

En esta misma línea podemos insertar otras dos litografías del *Souvenir*. En la primera de ellas, ‘*Dotōnbori. Vista nocturna del distrito de teatros*’ [Fig. 8], Motoharu elabora una representación nocturna de este famoso barrio de teatro kabuki, situado en Osaka. El elemento fundamental aquí es la iluminación artificial, todo un símbolo de la nueva época que toma el espacio urbano y da un nuevo sentido a la noche: acudiendo al ejemplo de Julia Meech-Pekarik, el propio Natsume Sōseki (1867-1916) «identificará la “iluminación” con el alma de Meiji».⁸⁷ Este elemento, junto con los *rickshaws* o los tendidos de telégrafo, conforman los elementos visuales comunicativos de lo moderno, plenamente insertados dentro de la imagen en un clásico barrio teatral. En la segunda imagen, *Vista de la Ceca desde Sakuranomiya* [Fig. 9], una mujer ataviada con quimono observa como juegan unos niños vestidos con *yukata*. La vista recoge dos lugares distintos, pero que se funden en una misma perspectiva: en la orilla del río Yodo más cercano al espectador se representa el santuario, rodeado de *sakura* y en el que se puede distinguir su *torii* y una estela; al otro lado, las modernas chimeneas, que dominan el paisaje junto con la Ceca Nacional en Osaka. Tradición y modernidad en un mismo espacio pictórico, que remiten a una misma identidad nacional.

⁸⁶ Bytheway, “The Arrival of the ‘Modern’ West...”, 7 y 13.

⁸⁷ Meech-Pekarik, *The World of the Meiji Print*, 93.



Fig. 9. Hayashi Motoharu. 'Vista de la Ceca desde Sakuranomiya' (*Sakuranomiya yori Zōbeikyoku-o nozumu*), 1895. Kyoto Institute, Library and Archives.

En definitiva, el *Souvenir* de Hayashi Motoharu refleja los cambios que experimentó la representación de los *meisho* del período Meiji debido a la irrupción de una nueva serie de discursos y, por tanto, de otro sistema de referencias culturales. En las ilustraciones de estos 'lugares famosos' se representaba y se comunicaba la idea de un Japón tan moderno como tradicional a toda una serie de espectadores que quizás no podían transportarse a estos lugares de manera física, pero sí imaginarlos o recordarlos visualizando las estampas. De esta forma, las litografías contribuyeron a configurar una imagen mental y colectiva de los lugares famosos de la nación.

Conclusiones

El *Souvenir de ilustraciones de lugares famosos de Keihan* de Hayashi Motoharu fue publicado en el contexto de la Cuarta Exposición Nacional de Industria como una serie conmemorativa de la exhibición. El objetivo de los editores con esta publicación fue tanto económico como comunicativo: por un lado, el interés público que desataba el evento de Kioto podía aportarle una buena recaudación, y por otro lado, ilustrar los lugares famosos de Kioto y Osaka podía contribuir a promocionar la imagen de estas regiones en el contexto de la Exposición Nacional de Industria. La serie tuvo, como mínimo, dos ediciones, por lo que las ventas –y la visualización de las ilustraciones– fueron lo suficientemente elevadas como para que la editorial invirtiese en producirlo de nuevo. El público del *Souvenir* pudo desplegar su imaginación gracias a las representaciones de estos lugares famosos de Kioto y Osaka, y por lo tanto, conformar un imaginario de estas regiones en base a la visualización de unas ilustraciones cargadas de discursos y significados.

El nuevo marco cultural de la ideología Meiji reconfiguró buena parte de los significados y las formas de representación de los *meisho* del *Souvenir*, puesto que el sistema de referencias culturales era notablemente distinto al del período Edo: algunos de los lugares famosos tradicionales –o incluso otros surgidos en el período Meiji– fueron valorados ahora como monumentos del pasado de la nación y del culto imperial (el Palacio Imperial o el Santuario Heian); como muestras de los avances del país por la senda de las naciones civilizadas (el edificio de la Cuarta Exposición Nacional de Industria o el puente de Tenjinbashi); como escenarios que conectaban la cultura marcial de anteriores períodos con el nuevo ejército nacional (el Castillo de Osaka); o, en general, como lugares famosos revestidos de los nuevos aires de la modernidad (como el barrio de Dotōnbori).

En la representación de estos *meisho*, la configuración de la identidad visual de las dos regiones quedó estrechamente vinculada con la identidad nacional y sus discursos. Kioto, por ejemplo, quedó definida en el *Souvenir* como el repositorio de la esencia de la nación; Osaka, por su parte, fue representada como una región industrial y comercial. En este sentido, los lugares famosos que simbolizaron la identidad de ambas ciudades

en el *Souvenir* fueron ilustrados siguiendo el discurso dual de la identidad nacional: Japón como un país tan antiguo como moderno. Así, los *meisho* que proyectaron la imagen de Kioto y Osaka en el *Souvenir*, como bien indica la bandera nacional que cubre la portada, también contribuyeron a comunicar una imagen de la nación japonesa.

En definitiva, el empleo del género *meisho-e* en la serie de Hayashi Motoharu muestra una forma de configurar y transmitir una imagen de la nación (y sus regiones) a través de la representación visual de sus lugares famosos en la estampa del período Meiji. Mediante el uso de este género clásico, cargado ahora con los discursos, mitos y simbologías de la nueva época, el público del *Souvenir* visualizó los lugares culturales que caracterizaban a la nación por su modernidad y su tradición.

Bibliografía

- Almazán, V. David. “La modernización de Japón y la apertura a Occidente en la era Meiji”. En *La fascinación por el arte del País del Sol Naciente. El encuentro entre Japón y Occidente en la era Meiji (1868-1912)*, ed. por Elena Barlés y V. David Almazán, 15-38. Zaragoza: Museo de Zaragoza, 2018.
- . “El grabado *ukiyo-e* de la era Meiji”. En *La fascinación por el arte del País del Sol Naciente. El encuentro entre Japón y Occidente en la era Meiji (1868-1912)*, ed. por Elena Barlés y V. David Almazán, 229-306. Zaragoza: Museo de Zaragoza, 2018.
- Anderson, Benedict. *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Aso, Noriko. *Public Properties. Museums in Imperial Japan*. Carolina del Norte: Duke University Press, 2013. <https://doi.org/10.1215/9780822399711>
- Benesch, Oleg y Zwigenberg, Ran. *Japan's Castles. Citadels of Modernity in War and Peace*. Cambridge: Cambridge University Press, 2020. [www.dx.doi.org/10.1017/9781108680578](http://dx.doi.org/10.1017/9781108680578)
- Berry, Mary Elizabeth. *Japan in Print: Information and Nation in the Early Modern Period*. Berkeley: University of California Press, 2006.
- Bytheway, Simon J. “The Arrival of the “Modern” West in Yokohama: Images of the Japanese Experience, 1859–1899”. En *Life in Treaty Port China and Japan*, ed. por Donna Brunero y Stephanie Villalta, 247-267. Singapur: Palgrave Macmillan, 2018. https://doi.org/10.1007/978-981-10-7368-7_10
- Consejo de la Ciudad de Kioto, *The Official Guide-book to Kyoto and the Allied Prefectures*. Nara: Meishinsha, 1895.
- Doak, Kevin M. “National Identity and Nationalism”. En *A Companion to Japanese History*, ed. por William W. Tsutsui, 528-543. Nueva Jersey: Blackwell Publishing, 2007. <http://dx.doi.org/10.1002/9780470751398.ch31>
- Dower, John. “Throwing off Asia II. Prints and propaganda.” *Visualizing Japan*, Consultado el 26-4-2021, https://visualizingcultures.mit.edu/throwing_off_asia_02/toa_essay01.html.
- Furitsu Kyōto-Gaku-Reki Aya-kan. “Keihan miyage meisho zuga”. Consultado el 15-4-2021. http://www.archives.kyoto.jp/websearchpe/detail?cls=152_old_books_catalog&pkey=0000000376
- García, Amaury. *Cultura popular y grabado en Japón. Siglos XVII a XIX*. Ciudad de México: El Colegio de México, 2005. <https://doi.org/10.2307/j.ctv3f8qpk>
- Goree, Robert. “*Meisho Zue* and the Mapping of Prosperity in Late Tokugawa Japan”. *Cross-Currents: East Asian History and Cultural Review* 1, n.º 23 (2017): 73-107. <https://doi.org/10.1353/ach.2017.0023>
- Hobsbawm, E. y Ranger, Terence. *La invención de la tradición*. Barcelona: Crítica, 2002.
- Jansen, Marius B. *The Making of Modern Japan*. Cambridge: Harvard University Press, 2002.
- Lavenberg, I. “Hayashi Motoharu (1858-1903)”. *The Lavenberg Collection of Japanese Prints*. Consultado el 15-4-2021, <https://pages.uoregon.edu/jsmacollections/home/artists/hirose-harutaka-1870.html>
- “Illustration of Military Review Outside [Osaka] Castle from the portfolio *Souvenir Drawings of Famous Sights of Keihan [Kyoto-Osaka]*.” *The Lavenberg Collection of Japanese Prints*. Consultado el 15-4-2021, <https://sites.google.com/a/myjapanesehanga.com/www/home/artists/hirose-harutaka-1870/military-review-outside-of-the-castle-jogai-kanpeishiki-from-the-portfolio-drawings-of-souvenir-sights-of-keihan-kyoto-osaka>
- Meech-Pekarik, Julia. *The World of the Meiji Print: Impressions of a New Civilization*. Nueva York: Weatherhill Incorporated, 1986.
- Ōsaka Toshi Isan Kenkyū Sentā. “Keihan miyage meisho zuga”. Consultado el 15-4-2021. https://www.kansai-u.ac.jp/Museum/osaka-toshi/img_about.html
- Pérez, Andrés y San Emeterio, Gonzalo. *Japón en su historia. De los primeros pobladores a la Era Reiwa*. Gijón: Satori, 2020.
- Ravina, Mark. “Locally Ancient and Globally Modern: Restoration Discourse and the Tensions of Modernity”. En *The Meiji Restoration. Japan as a Global Nation*, ed. por Robert Hellyer y Harald Fuess, 212-231. Cambridge: Cambridge University Press, 2020. <https://doi.org/10.1017/9781108775762.011>
- *To Stand with the Nations of the World: Japan's Meiji Restoration in World History*. Nueva York: Oxford University Press, 2017.
- Sastre, Daniel. *Arte y nación. El discurso de la historia del arte en el Japón Meiji*. Barcelona: Belaterra, 2019.

- “Monumentos y nación. Kioto como símbolo del espíritu japonés durante el período Meiji”, *Mirai. Estudios Japoneses* 2, (2018): 21-33. <https://doi.org/10.5209/MIRA.60493>
- Satō, Doshin, *Modern Japanese Art and the Meiji State: The Politics of Beauty*. California: Getty Research Institute, 2011.
- Sharf, Frederic, Morse, Anne N. y Dobson, Sebastian. *A Much Recorded War: The Russo-Japanese War in History and Imagery*. Boston: MFA Publications, 2005.
- Shirahata, Yozaburo. “The Printing of Illustrated Books in Eighteenth Century Japan”. En *Two Faces of the Early Modern World: The Netherlands and Japan in the 17th and 18th Centuries*, ed. por Shirahata Yozaburo y W. J. Boot, 69-83. Kioto: International Research Center for Japanese Studies, 2001. <http://doi.org/10.15055/00001558>
- Smith, Lawrence. “Japanese Prints 1868-2008”. En *Since Meiji. Perspectives on Japanese Visual Arts*, ed. por J. Thomas Rimer, 361-407. Hawai: University of Hawai'i Press, 2012. <http://dx.doi.org/10.21313/hawaii/9780824834418.003.0015>
- Suzuki, Keiko. “Yokohama-e and Kaika-e Prints: Japanese Interpretations of Self and Other from 1860 through the 1880s”. En *New Directions in the Study of Meiji Japan*, ed. por Helen Hardacre y Adam Kern, 676-688. Leiden: Brill, 1997.
- Takagi, Hiroshi. “The Restoration of the Ancient Capitals of Nara and Kyoto and International Cultural Legitimacy in Meiji Japan”. En *The Meiji Restoration. Japan as a Global Nation*, ed. por Robert Hellyer y Harald Fuess 249-265. Cambridge: Cambridge University Press, 2020. <https://doi.org/10.1017/9781108775762.013>
- Tseng, Alice. *Modern Kyoto: Building for Ceremony and Commemoration*. Hawai: Hawai'i University Press, 2018. <http://dx.doi.org/10.1515/9780824876449>
- *The Imperial Museums of Meiji Japan. Architecture and the Art of the Nation*. Washington: University of Washington Press, 2008.
- “Kuroda Seiki's “Morning Toilette” on Exhibition in Modern Kyoto”. *The Art Bulletin* 90, n.º 3 (2008): 417-440. <https://doi.org/10.1080/00043079.2008.10786401>
- “The Retirement of Kyoto as Imperial Capital”, *The Court Historian* 17, n.º 2 (2012): 209-223. <http://dx.doi.org/10.1179/cou.2012.17.2.005>
- Wilson, Sandra. “The Discourse of National Greatness in Japan, 1890–1919”, *Japanese Studies* 25, n.º 1 (2005): 35-51. <http://dx.doi.org/10.1080/10371390500067652>
- Wittner, David. *Technology and the Culture of Progress in Meiji Japan*. Nueva York: Routledge, 2008. <http://dx.doi.org/10.1017/S0021911809001041>

Fuente de las imágenes

- Figura 1. Hayashi Motoharu, ‘Plano del Recinto de la Cuarta Exposición Nacional de Industria de Kioto’ (*Daiyonkai Daikoku Kangyōhakurankai Jyō Ban no Zue*), 1895. Kyoto Institute, Library and Archives. http://www.archives.kyoto.jp/websearchpe/mediaDetail?cls=152_old_books_catalog&pkey=0000000376&ICls=150_media_old_books&IPkey=0000062368&detaillnkIdx=1 (CC. 2.1 JP). Imágenes encuadradas.
- Figura 2. Hayashi Motoharu. ‘Muelle de Kawaguchi’ (*Kawaguchi Hatoba*), 1895. Kyoto Institute, Library and Archives. http://www.archives.kyoto.jp/websearchpe/mediaDetail?cls=152_old_books_catalog&pkey=0000000376&ICls=150_media_old_books&IPkey=0000062381&detaillnkIdx=1 (CC. 2.1 JP). Imágenes encuadradas.
- Figura 3. Hayashi Motoharu. ‘Una vista del jardín del Palacio Imperial de Kioto’ (*Gosho Niwa no kei*), 1895. Kyoto Institute, Library and Archives. http://www.archives.kyoto.jp/websearchpe/mediaDetail?cls=152_old_books_catalog&pkey=0000000376&ICls=150_media_old_books&IPkey=0000062377&detaillnkIdx=1 (CC. 2.1 JP). Imágenes encuadradas.
- Figura 4. Utagawa Hiroshige. ‘Kioto, Palacio Imperial’ (*Kyō, Dairi*), perteneciente a la serie ‘Cincuenta y tres estaciones de Tōkaidō’ (*Kyōka Tōkaidō*), 1840-1842. Minneapolis Institute of Art. <https://collections.artsmia.org/art/34746/kyoto-utagawa-hiroshige> (Dominio público: CC-PDM).
- Figura 5. Hayashi Motoharu, ‘Revista militar a las afueras del Castillo de Osaka’ (*Jōgai Kanpeishiki no Zue*), 1895. Kyoto Institute, Library and Archives. http://www.archives.kyoto.jp/websearchpe/mediaDetail?cls=152_old_books_catalog&pkey=0000000376&ICls=150_media_old_books&IPkey=0000062382&detaillnkIdx=1 (CC. 2.1 JP). Imágenes encuadradas.
- Figura 6. Hayashi Motoharu. ‘Contemplando el puente de Tenmanbashi desde el puente de Tenjinbashi’ (*Tenjinbashi yori Tenmanbashi-o nozumu*), 1895. Kyoto Institute, Library and Archives. http://www.archives.kyoto.jp/websearchpe/mediaDetail?cls=152_old_books_catalog&pkey=0000000376&ICls=150_media_old_books&IPkey=0000062384&detaillnkIdx=1 (CC. 2.1 JP). Imágenes encuadradas.
- Figura 7. Hayashi Motoharu. ‘Sumiyoshi a la luz de la Luna’ (*Sumiyoshi no Tsuki kei*), 1895. Kyoto Institute, Library and Archives. http://www.archives.kyoto.jp/websearchpe/mediaDetail?cls=152_old_books_catalog&pkey=0000000376&ICls=150_media_old_books&IPkey=0000062386&detaillnkIdx=1 (CC. 2.1 JP). Imágenes encuadradas.
- Figura 8. Hayashi Motoharu. ‘Dotōnbori. Vista nocturna del distrito de teatro’ (*Dotōnbori shibaimae yoru no kei*), 1895. Kyoto Institute, Library and Archives. http://www.archives.kyoto.jp/websearchpe/mediaDetail?cls=152_old_books_catalog&pkey=0000000376&ICls=150_media_old_books&IPkey=0000062378&detaillnkIdx=1 (CC.2.1 JP). Imágenes encuadradas.

Figura 9. Hayashi Motoharu. '*Vista de la Ceca desde Sakuranomiya*' (*Sakuranomiya yori Zōbeikyoku-o nozumu*), 1895. Kyoto Institute, Library and Archives. http://www.archives.kyoto.jp/websearchpe/mediaDetail?cls=152_old_books_catalog&pkey=000000376&ICls=150_media_old_books&IPkey=0000062385&detailnkIdx=1 (CC.2.1 JP).
Imágenes encuadradas.