SISTEMA DE OBJETOS DEL HABITAR JAPONÉS

ACCIONES Y ENSERES EN EL ESPACIO DOMÉSTICO DURANTE EL PERIODO DE MODERNIZACIÓN

autora: NADEZHDA VASILEVA NICHEVA. ARQUITECTA
director de tesis: PEDRO FEDUCHI CANOSA. DOCTOR ARQUITECTO

DEPARTAMENTO DE PROYECTOS ARQUITECTÓNICOS
ESCUELA TÉCNICA SUPERIOR DE ARQUITECTURA / UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE MADRID

SISTEMA DE OBJETOS DEL HABITAR JAPONÉS

ACCIONES Y ENSERES EN EL ESPACIO DOMÉSTICO DURANTE EL PERIODO DE MODERNIZACIÓN

autora: NADEZHDA VASILEVA NICHEVA. ARQUITECTA
director de tesis: PEDRO FEDUCHI CANOSA. DOCTOR ARQUITECTO

2017

Tribunal nombrado por el Mgfco. y Excmo. Sr. Rector de la Universidad Politécnica de Madrid,
el día _____ de _____ de _____.

Presidente D. _____

Vocal D. _____

Vocal D. _____

Vocal D. _____

Secretario D. _____

Realizado el acto de defensa y lectura de la Tesis el día _____ de _____ de _____

en _____

Calificación _____

EL PRESIDENTE

LOS VOCALES

EL SECRETARIO

En primer lugar, y sobre todo, a Pedro Feduchi, el Director de esta tesis, por haberme ayudado a descubrir a lo largo de este trabajo mucho más que lo japonés; por haber abierto y cerrado caminos de investigación a tiempo; por haber hecho las sugerencias exactas en su justo momento; por su infinita paciencia; por haberme hecho confiar en que era posible acabar una tesis a pesar de los tiempos, hasta el final.

Al profesor Takeshi Nakagawa, por las distendidas conversaciones en su Laboratorio de Historia de la Arquitectura durante mis dos estancias en la Universidad de Waseda que atesoro de un modo particular, no solo por su valor académico, sino también en el ámbito de lo personal y de lo humano.

A Masaki Koiwa, quien en aquel momento era mi nexo con el resto de investigadores y alumnos, dado que mi escaso japonés dificultaba mucho la fluidez de las conversaciones; por su incondicional ayuda no solo durante las estancias, sino en todo momento desde entonces; por su simpatía y su aprecio.

A Reiko Manabe, por su entregada cordialidad, por su perseverancia en encontrar el modo de entendernos a pesar de la barrera lingüística; por haberme enseñado a agudizar los sentidos para poder captar el significado de las palabras desconocidas en una mirada, en un gesto, en el timbre de la voz...

A Paloma Ubeda, por la desinteresada ayuda en la preparación de la solicitud de la beca.

A Keiko Higashi, quien a lo largo de los últimos cinco años no se ha cansado de insistir en que aprender japonés es un reto posible y quien, junto con el idioma, me sigue acercando día a día a un mundo cada vez más comprensible.

A Jorge Sainz, por haberme confiado la traducción de un libro; por haber despiezado conmigo la casa japonesa palabra por palabra; por su inagotable buen humor, por sus cenas académicas...

A Rie Okada, por todas las consultas extraoficiales sobre mi eterna búsqueda de lo japonés.

A Masahiro Hikita, por su amabilidad y prontitud en poner a mi disposición una copia de sus trabajos de investigación sobre el espacio doméstico durante la segunda mitad del siglo pasado.

A Jin Taira, por haberme animado a seguir buscando los objetos incluso cuando no están.

A Raquel Bouso, por haberme dado la oportunidad de encontrar, ya al final del recorrido, ese entorno multidisciplinar que la tesis pretendía buscar desde el principio.

A Yuko Morimoto, por haber rescatado el tiempo necesario a apenas un mes del depósito de la tesis para hacer algunas sugerencias importantes sobre la redacción del capítulo introductorio.

A José María Cabeza Lainez, por su generosa e incansable ayuda, siempre pendiente del avance y de los tiempos.

A mi amiga Belén, eterna compañera de viaje - a Japón, a la tesis, a las clases de japonés; por su simpatía, por su inagotable energía, por compartir todas las inquietudes a lo largo del camino y por ver siempre el lado bueno de las cosas.

A Juanma, Alex y Fran, por haber sido unos compañeros de viaje extraordinarios, por haber compartido la fascinación del descubrimiento, por las *nama biru*, y por la amistad que nos sigue reuniendo siempre con el mismo tema: Japón.

A Toty, Reni, Joro y Niki, por haber estado allí justo en el momento

cuando más los necesitaba; por haberme enseñado a descubrir un Japón diferente, por contemplar las luciérnagas, y por tanto más...

A toda la gente que ha querido sumar con una conversación informal, una sugerencia, un aviso sobre alguna exposición o algún libro y un "Me he acordado de ti".

A mis padres que, desde la distancia, han sido en todo momento un apoyo incondicional con un libro, una consulta, una pregunta contestada.

A Rafa, por estar a mi lado siempre, a pesar de las circunstancias, de los destiempos, de las horas perdidas; por apoyarme y animarme a seguir adelante; por haber sobrevivido también a una tesis después de un fin de carrera... Espero que podamos recuperar el tiempo.

0. PRESENTATION

O.1. abstract (SPANISH)	19
O.2. abstract (ENGLISH)	23
O.3. abstract (JAPANESE)	27
O.4. summary (SPANISH)	31
O.5. summary (ENGLISH)	61
O.6. the choice of the subject	91
O.7. note on Japanese terms	97

1. INTRODUCTION 99

1.1. thesis extents	105
- definition of <i>object</i>	109
- <i>living space</i> boundaries	113
- time frame: the Japanese vs. the Western in the period of modernization	115
1.2. formulation of the hypothesis	127
1.3. state of the art	129
1.4. methodology	137
- documentary analysis	137
- empirical analysis	137
- anthropological analysis	138
- linguistic analysis	139
- graphic analysis	140

0. PRESENTACIÓN

O.1. extracto (ESPAÑOL)	19
O.2. extracto (INGLÉS)	23
O.3. extracto (JAPONÉS)	27
O.4. resumen (ESPAÑOL)	31
O.5. resumen (INGLÉS)	61
O.6. la elección del tema	91
O.7. nota sobre los términos japoneses	97

1. INTRODUCCIÓN

1.1. límites de la tesis	105
- ¿qué entender por <i>objeto</i> ?	109
- límites del <i>espacio habitado</i>	113
- marco temporal: lo japonés vs. lo occidental en el periodo de transición	115
1.2. formulación de la hipótesis	127
1.3. estado de la cuestión	129
1.4. metodología	137
- análisis documental	137
- análisis empírico	137
- análisis antropológico	138
- análisis lingüístico	139
- análisis gráfico	140

2.	THE ACT OF HABITATION AS A GENERATOR OF HABITAT.	143
	cultural patterns and archaeological relics in the domestic space	
2.1.	SITTING	147
2.1.1.	to take a seat	153
2.1.2.	to separate from the ground	171
	- first introduction of the chair from the outside (4th-8th cent.)	171
	· <i>KOSHŌ</i> (5th cent)	
	· <i>SHŌGI</i> (7th cent)	
	- second introduction of the chair (12th cent)	178
	· THE CHAIR OF BUDDHIST CULTURE	
	- third and definitive introduction of the chair: period of transition	181
	· THE WESTERN CHAIR AS A MODEL OF MODERNIZATION	
2.1.3.	learning to live with the chair in the domestic space	185
	- change in bodily behavior and habits	186
	- change in the role of furniture in the configuration of space	188
	- change in the perceptual plane of the user	190
	- change in the sensory and affective perception of the system of objects	195
2.1.4.	sitting today	199
	- the plane of the seat in the inhabited space	200
	· ISANA HOUSE · NIKO DESIGN STUDIO · 2011	
	· COMMON CONTEMPORARY HOUSES	
	· NANA'S GREEN TEA · KAMITOPEN · 2013	
	- design objects	205
	· SHIMA SHIMA BENCH · MICHİ KIYOMOTO · 2008	
	· A FOOTBALL CHAIR · ANNA KOSHIKAWA · 2008	
	· KUSU · HIROMI ONO · 2008	
	· CLOUD · MAKIKO ABE · 2008	
	- everyday objects	206
	· OJAMI STOOL · TAKOAKAYA + TENDO · 2012	
	- symbolic elements in contemporary design	208
	· FAMILY CHAIRS · JUNYA ISHIGAMI · 2010	

2.	EL HABITAR COMO GENERADOR DEL HÁBITAT.	143
	patrones culturales y reliquias arqueológicas en lo doméstico	
2.1.	SENTARSE	147
2.1.1.	tomar asiento	153
2.1.2.	separarse del suelo	171
	- primera introducción de la silla desde el exterior (s.IV-s.VIII)	171
	· <i>KOSHŌ</i> (s.V)	
	· <i>SHŌGI</i> (s.VII)	
	- segunda introducción de la silla (s.XII)	178
	· <i>LA SILLA DE LA CULTURA BUDISTA</i>	
	- tercera y definitiva introducción de la silla: periodo de transición	181
	· <i>LA SILLA OCCIDENTAL COMO MODELO DE MODERNIZACIÓN</i>	
2.1.3.	aprendiendo a convivir con la silla en el espacio doméstico	185
	- cambio en el comportamiento y los hábitos corporales	186
	- cambio en el protagonismo del mueble en la configuración del espacio	188
	- cambio en el plano perceptivo del usuario	190
	- cambio en la percepción sensitiva y afectiva del sistema de objetos	195
2.1.4.	sentarse hoy	199
	- el plano del asiento en el espacio habitado	200
	· <i>CASA ISANA</i> · <i>NIKO DESIGN STUDIO</i> · 2011	
	· <i>VIVIENDAS COMUNES CONTEMPORÁNEAS</i>	
	· <i>NANA'S GREEN TEA</i> · <i>KAMITOPEN</i> · 2013	
	- objetos de diseño	205
	· <i>SHIMA SHIMA BENCH</i> · <i>MICHI KIYOMOTO</i> · 2008	
	· <i>A FOOTBALL CHAIR</i> · <i>ANNA KOSHIKAWA</i> · 2008	
	· <i>KUSU</i> · <i>HIROMI ONO</i> · 2008	
	· <i>CLOUD</i> · <i>MAKIKO ABE</i> · 2008	
	- objetos cotidianos	206
	· <i>OJAMI STOOL</i> · <i>TAKOAKAYA + TENDO</i> · 2012	
	- elementos simbólicos en el diseño contemporáneo	208
	· <i>FAMILY CHAIRS</i> · <i>JUNYA ISHIGAMI</i> · 2010	

2.2. SLEEPING	213
2.2.1. sleeping together. the shared space of sleeping	215
2.2.2. composure and aesthetics in the space of sleeping	219
- the graph of the corporal gesture	224
· <i>dai</i> · 大 · the male posture	
· <i>kinoji</i> · き · the female posture	
2.2.3. the minimal essential objecthood in the oneiric space	231
· <i>makura</i>	231
- <i>hakomakura</i>	
· <i>futon</i>	239
- <i>yōbusuma</i>	
- <i>kamibusuma</i>	
* <i>jūnihitoe</i>	
2.2.4. defining personal space in the shared area of sleeping	245
· <i>shindai</i> · <i>nedai</i>	
· <i>(mi)chōdai</i>	
· <i>beddo</i>	
2.2.5. a western bed for a Japanese room · <i>'beddo de nemuru' bunka</i>	253
· <i>the folding bed</i>	
· <i>bamboo and rattan</i>	
· <i>karāsukīmu</i>	
2.2.6. the sleeping culture today	257
- the <i>Japanese bed</i> DNA	257
- some contemporary examples	258
· <i>Cabbage chair</i> · <i>Nendo</i> · 2008	
· <i>Fusion sofa</i> · <i>Nendo</i> · 2014	
· <i>Mobile cushion</i> · <i>Nendo</i> · 2016	
· <i>NA House</i> · <i>Sou Fujimoto</i> · 2010	
· <i>Cuartetto House</i> · 2005	

2.2. DORMIR	213
2.2.1. dormir juntos. el espacio compartido del sueño	215
2.2.2. compostura y estética en el espacio del sueño	219
- la grafía de la gestualidad corporal	224
· dai · 大 · la postura masculina	
· kinoji · き · la postura femenina	
2.2.3. la objetualidad mínima imprescindible del espacio onírico	231
· makura	231
- <i>hakomakura</i>	
· futon	239
- <i>yōbusuma</i>	
- <i>kamibusuma</i>	
* <i>jūnihitoe</i>	
2.2.4. definiendo el espacio personal en la estancia colectiva	245
· shindai · nedai	
· (mi)chōdai	
· beddo	
2.2.5. una cama occidental para una habitación japonesa · <i>'beddo de nemuru' bunka</i>	253
· la cama plegable	
· bambú y ratán	
· karāsukimu	
2.2.6. la cultura del sueño hoy	257
- el ADN de la <i>cama japonesa</i>	257
- algunos ejemplos contemporáneos	258
· Cabbage chair · Nendo · 2008	
· Fusion sofa · Nendo · 2014	
· Mobile cushion · Nendo · 2016	
· NA House · Sou Fujimoto · 2010	
· Cuartetto House · 2005	

2.3. EATING COOKING	265
2.3.1. the objecthood of the eatable	267
2.3.2. the separation of the eatable from the ground plane	269
* <i>HAKOZEN</i>	
2.3.3. object containers. the measure of the indispensable	279
* <i>CHABAKO</i>	
* <i>SAGE JUBAKO</i>	
2.3.4. layer and fragment in the objecthood of the eatable	285
2.3.5. space as canvas	287
2.3.6. the utensil as an extension of the human body	291
2.3.7. to cut, to prick and to pinch	293
* <i>HASHI</i>	
2.3.8. the utilitarian and the symbolic	297
2.3.9. visual stimulation of appetite	301
2.3.10. the cultural identity of the eatable	303
2.3.11. the appearance of the shared table	305
* <i>CHABUDAI</i>	
2.3.12. laboratory utensils	313
2.3.13. objecthood reaffirmation	317
- the shadow and the white	317
- exhibition objects	
* <i>MAGIC TABLE</i> * JUNYA ISHIGAMI * 2005	321
* <i>LITTLE GARDENS</i> * JUNYA ISHIGAMI * 2007-2008	322
* <i>GARDEN PLATE</i> * JUNYA ISHIGAMI * 2010	323
* <i>SNOW PLATE</i> * YANOBI * 2011	323
- design objects	
* <i>BONDI COFEE SANDWICHES</i> * ĀRI CLUB * 2014	326
* <i>STARBUCKS COFFEE SETAGAYA</i> * MÔMENTO * 2014	328
* <i>LATTE CHANO-MAMA</i> * TSUJIMURA HISANOBU DESIGN OFFICE * 2014	331
- everyday objects	
* <i>HASHIOKI</i>	332
* <i>OBENTÔ</i>	335

2.3. COMER COCINAR	265
2.3.1. la objetualidad de lo comestible	267
2.3.2. la separación de lo comestible del plano del suelo	269
· <i>HAKOZEN</i>	
2.3.3. contenedores de objetos. la medida de lo imprescindible	279
· <i>CHABAKO</i>	
· <i>SAGE JUBAKO</i>	
2.3.4. estrato y fragmento en la objetualidad de lo comestible	285
2.3.5. espacio-lienzo	287
2.3.6. el utensilio como prolongación del cuerpo humano	291
2.3.7. cortar, pinchar y pinzar	293
· <i>HASHI</i>	
2.3.8. lo utilitario y lo simbólico	297
2.3.9. estimulación visual del apetito	301
2.3.10. la identidad cultural de lo comestible	303
2.3.11. la aparición de la mesa compartida	305
· <i>CHABUDAI</i>	
2.3.12. instrumentos de laboratorio	313
2.3.13. objetualidad reivindicada	317
- la sombra y el blanco	317
- objetos de exposiciones	
· <i>MAGIC TABLE · JUNYA ISHIGAMI · 2005</i>	321
· <i>LITTLE GARDENS · JUNYA ISHIGAMI · 2007-2008</i>	322
· <i>GARDEN PLATE · JUNYA ISHIGAMI · 2010</i>	323
· <i>SNOW PLATE · YANOBI · 2011</i>	323
- objetos de diseño	
· <i>BONDI COFFEE SANDWICHES · ĀRI CLUB · 2014</i>	326
· <i>STARBUCKS COFFEE SETAGAYA · MÓMENTO · 2014</i>	328
· <i>LATTE CHANO-MAMA · TSUJIMURA HISANOBU DESIGN OFFICE · 2014</i>	331
- objetos cotidianos	
· <i>HASHIOKI</i>	332
· <i>OBENTŌ</i>	335

3. THINKING OF THE INHABITED SPACE.	335
domesticity, spirituality and rite of Japanese living space	
3.1. LOOKING BACK TO THE ORIGINS	337
3.1.1. <i>moya-hisashi</i> : the traditional compositional model	337
3.1.2. the compositional model in the sacred space	341
- <i>himorogi</i> : the delimitation of the sacred space	341
· <i>the altar of offerings</i>	
- <i>dohyō</i> : the sumo ring	343
· <i>livingshintai</i>	
- <i>jinja</i> : the Shinto shrine	345
· <i>shintai</i>	
- <i>otera</i> : the Buddhist temple	347
· <i>honzon</i>	
3.1.3. the compositional model in the domestic space	349
- <i>shinden zukuri</i> : the dwelling of the Heian aristocracy	353
- <i>shoin zukuri</i> : the housing of the military elite	359
- <i>sukiya zukuri</i> : the refined house of Edo period	361
- <i>minka</i> : the common house	363
3.1.4. the constants of the model	365
3.2. THE PROTAGONISM OF THE SYSTEM OF OBJECTS IN THE CONFIGURATION OF THE LIVING SPACE.	369
three contemporary projects	
3.2.1. the space between floor and ceiling	371
3.2.2. lightness	373
3.2.3. spatial fluidity and functional flexibility	375
3.2.4. free arrangement of objects according to activities	377
3.2.5. the paradigm of the nomad girl	379
3.2.6. overwhelmed by objects	383

3.	PENSANDO EL ESPACIO HABITADO.	335
	domesticidad, espiritualidad y rito del habitar japonés	
3.1.	EL RETORNO A LOS ORÍGENES	337
3.1.1.	<i>moya-hisashi</i> : el modelo compositivo tradicional	337
3.1.2.	el modelo compositivo en el espacio sagrado	341
	- <i>himorogi</i> : la delimitación del espacio sagrado	341
	· el altar de ofrendas	
	- <i>dohyō</i> : el ring de sumo	343
	· shintai viviente	
	- <i>jinja</i> : el santuario sintoísta	345
	· shintai	
	- otera: el templo budista	347
	· honzon	
3.1.3.	el modelo compositivo en el espacio doméstico	349
	- <i>shinden zukuri</i> : la vivienda de la aristocracia Heian	353
	- <i>shoin zukuri</i> : la vivienda de la élite militar	359
	- <i>sukiya zukuri</i> : la vivienda refinada del periodo Edo	361
	- <i>minka</i> : la casa común	363
3.1.4.	las constantes del modelo	365
3.2.	EL PROTAGONISMO DEL SISTEMA DE OBJETOS EN LA CONFIGURACIÓN DEL ESPACIO HABITADO.	369
	tres proyectos contemporáneos	
3.2.1.	el espacio comprendido entre el suelo y el techo	371
3.2.2.	livandad	373
3.2.3.	fluidez espacial y flexibilidad funcional	375
3.2.4.	libre disposición de objetos en función de las actividades	377
3.2.5.	el paradigma de la mujer nómada	379
3.2.6.	desbordados por los objetos	383

4.	LA IDENTIDAD CULTURAL DE LOS HECHOS ARQUITECTÓNICOS. CONCLUSIONES	389
4.	THE CULTURAL IDENTITY OF ARCHITECTURAL DEEDS. CONCLUSIONS	401
APÉNDICE I.	PERIODIZACIÓN HISTÓRICA DE JAPÓN	411
APÉNDICE IV.	BIBLIOGRAFÍA	417

"[...] si Oriente y Occidente hubieran elaborado cada uno por su lado, e independientemente, civilizaciones científicas bien diferenciadas, ¿cuáles serían las formas de nuestra sociedad y hasta qué punto serían diferentes de lo que son? [...] las múltiples máquinas de uso cotidiano, los productos químicos, los productos industriales, habrían sido más adecuados a nuestro espíritu nacional. [...] ¿Quién sabe? Probablemente nos habríamos encaminado hacia un mundo nuevo completamente original. [...] la forma de un instrumento aparentemente insignificante puede tener repercusiones infinitas".

La reflexión de Tanizaki sobre "la forma de un instrumento aparentemente insignificante" como precursor y a la vez reflejo de una idiosincrasia particular constituye el punto de partida de la tesis doctoral, cuyo objetivo principal es ofrecer una reflexión actual sobre la forma en la que se genera el espacio habitado japonés, en lo doméstico y en relación con el sistema de objetos, alrededor de los cuales adquiere forma y se hace habitable. A partir de la relación objeto-mueble-estancia, su propósito es penetrar en el hábitat japonés desde los hábitos de lo doméstico, analizando los objetos como manifestaciones físicas de un conjunto de patrones culturales profundamente arraigados en la cultura japonesa, pero con una gran capacidad de renovarse y reinventarse, cambiando de forma para adaptarse a las nuevas circunstancias.

La primera hipótesis planteada gira entorno al protagonismo del objeto en la generación del hábitat. Mientras en la cultura occidental el

hábitat ha respondido con carácter general al concepto de contenedor en el cual los objetos domésticos se "depositan", en la cultura japonesa ha sido el conjunto de objetos el que ha conformado un hábitat que reúne las condiciones adecuadas para realizar las funciones básicas de la vida, un contenido habitado a lo que el contenedor ha sido subsiguiente.

La segunda hipótesis hace referencia a los principios que rigen un determinado modo de vida: los patrones culturales, los hábitos y la tradición, y su materialización a través del objeto cotidiano. Se trata de estudiar la forma en que nacen los objetos domésticos en la cultura japonesa contemporánea, partiendo del supuesto de su germen en la tradición y su recreación en la actualidad.

Por último, el estudio se centra en el periodo más drástico en el de-

sarrollo del espacio doméstico japonés, durante el cual Japón, y en particular la configuración del espacio habitado, se enfrenta a un cambio radical: la implementación de estructuras espaciales occidentales, de doctrinas políticas y sociales en la realidad cotidiana, así como de nuevas prácticas en la vida diaria. Son los años que abarcan el final del periodo Edo, el principio del Meiji y el periodo de transición intermedio, conocido como Bakumatsu, y que marca el final del sistema feudal en Japón. En lo doméstico, la clave de la "modernización" reside en cambiar no simplemente un conjunto de artefactos, sino un sistema de comportamiento -fenómeno denominado *wayō setchū*,- a través de fusionar dos formas de vida: hecho que conlleva a una multiplicidad de prácticas espaciales y corporales, a una división conceptual de los espacios, y a un desdoblamiento de la identidad del hábitat (TEASLEY, 2001).

La hipótesis se construye sobre los siguientes argumentos:

- el espacio habitado japonés no se configura como un contenedor, sino como un sistema de objetos ligero y móvil que coloniza un plano versátil y libre de compartimentaciones;

- ese sistema de objetos nace y evoluciona como prolongación del propio cuerpo a partir de sencillas acciones cotidianas y de acuerdo con una serie de características particulares, de extrema sencillez, como una materialización de lo mínimo imprescindible;

- esas características, aunque en parte reconocibles en otras culturas durante periodos históricos pasados, adquieren matices locales en la cultura japonesa y siguen conservándose en la arquitectura y diseño contemporáneos;

- la razón por la que se siguen conservando está doblemente argumentada: por el aislamiento geográfico y social de Japón como unidad idiosincrática y por el esfuerzo de construir una identidad cultural propia a partir del periodo de modernización.

Desarrollada en una estructura de cuatro capítulos, la tesis tiene por objetivo identificar la presencia de una serie de patrones idiosincráticos en el diseño y arquitectura japoneses contemporáneos, tratando de averiguar la relación entre pensamiento y materialización de las ideas en el ámbito de lo doméstico.

[...] I always think how different everything would be if we in the Orient had developed our own science, [...] what would have been the forms of our society and to what extent would they differ from what they actually are? [...] would not our myriads of everyday gadgets, our medicines, the products of our industrial art—would they not have suited our national temper better than they do? [...] Who knows, the Orient quite conceivably could have opened up a world of technology entirely its own. [...] An insignificant little piece of writing equipment, when one thinks of it, has had a vast, almost boundless, influence on our culture.

Tanizaki's remark on the form of an apparently insignificant instrument as a precursor and, simultaneously, a consequence of a particular idiosyncrasy constitutes the starting point of this Doctoral thesis. Its main objective is to offer a contemporary reflection on the generation of the Japanese living space, in the domestic sphere and in relation to the system of objects, around which it takes shape and becomes habitable. From the relation object-furniture-living space, its purpose is to penetrate the Japanese habitat from the domestic habits, analyzing the objects as physical manifestations of a set of cultural patterns deeply rooted in Japanese culture, but with a great capacity to renew and reinvent themselves, changing their form to adapt to new circumstances.

The first hypothesis emphasizes the role of the object in the generation of the living space. While in Western culture the living space has generally responded to the concept of a container in which do-

mestic objects are "deposited", in Japanese culture it has been the set of objects to shape a habitat with the necessary conditions to perform the basic functions of everyday life, an inhabited content to which the container has been subsequent.

The second hypothesis refers to the principles that govern a certain way of life: the cultural patterns, habits and tradition, and their materialization through the everyday objects. It refers to the way in which domestic objects are born in contemporary Japanese culture, based on the assumption of their germination in traditional milieu and their recreation today.

Finally, the study focuses on the most dramatic period in the development of Japanese domestic space, during which Japan, and in particular the configuration of the domestic space, faces a radical change: the implementation of Western spatial structures, political

and social doctrines, as well as new practices in daily life. These are the years that span from the end of the Edo period, the beginning of Meiji and the intermediate transition period, known as Bakumatsu, which marks the end of the feudal system in Japan. In the domestic space, the key to "modernization" lies in replacing not simply a set of artifacts, but a whole system of behavior - a phenomenon called *wayō setchū*, - by merging two forms of life: a historical event that leads to a multiplicity of spatial and bodily practices, to a conceptual division of space, and to a fractionalization of the living space identity (TEASLEY, 2001).

The hypothesis is built on the following arguments:

- the Japanese living space is not configured as a container, but rather as a system of light and portable objects which colonize a versatile horizontal plane, free of compartmentalization;
- this system of objects is originated and evolves from simple daily

actions, as a natural extension of the body itself; it is of extreme simplicity, and represents a physical materialization of the basic indispensable features of a series of particular characteristics;

- these characteristics, although in part recognizable in other cultures during past historical periods, acquire local nuances in Japanese culture and are still at the basis of contemporary architecture and design;

- the reason why these characteristics are still preserved has a twofold justification: the geographic and social isolation of Japan as an idiosyncratic unity and the effort to build a cultural identity of its own during the period of modernization.

Developed in four chapters, the thesis aims to identify the presence of a series of idiosyncratic patterns in contemporary Japanese design and architecture, trying to trace back the interconnection between thought and materialization of ideas in the boundaries of the domestic space.

「(前略)もし東洋に西洋とは全然別箇の、独自の科学文明が発達していたならば、どんなにわれわれの社会の有様が今日とは違ったものになっていたであろうか、(中略)日用百般の機械でも、薬品でも、工藝品でも、もっとわれわれの国民性に合致するような物が生れてはいなかったであろうか。(中略)もっと独創的な新天地へ突き進んでいたかも知れない。(中略)些細な文房具ではあるが、その影響の及ぶところは無辺際に大きいのである」

先駆者として、また同時に特有の独自性の内省として「些細な文房具」に関する谷崎の考察が、本博士論文の出発点となっている。その主なねらいは、家庭というものにおいて、また物を中心に居住空間が形を成し居住可能となる、物の体系と関連して、日本の住まいの空間が生まれる方法について、今日的な考察を行うことである。本論文は、物・家具・住居の關係に基づき、家庭というものの習慣から日本の居住環境について深く理解することを目的としており、日本文化に深く根ざしているが、新たな環境に適応するため変容しつつ、再生されたり再創作される優れた能力を備えた文化様式の物理的な現れとして、物を分析している。

提起する第一の仮説は、居住環境の創出において、物が中心的役割を果たしていることを中心に展開している。一般的に、西洋文化では、居住環境は家財道具が「置かれる」箱に相応していたが、一方、日本文化においては、物の集合が生活の基本的機能を果たすために適した条件を備える居住環境、住まいの中身を形成するものであり、箱はこれに続く二次的なものであった。

第二の仮説は、ある特定の生活様式を支配する原則である文化様式、居住様式、伝統、および日用品を通じたその具体化について述べている。これは、現代の日本文化において家財道具が生み出される方法の研究であり、伝統におけるその萌芽と現在におけるその再生に関する推測に基づいている。

最後に、この研究は日本の家庭空間の発展で最も飛躍的な時期を中心に取り上げている。この間、日本、また特に住まいの空間の構成は、急激な変化に直面し、西洋式空間の構造、日常の現実における政治・社会原理、ならびに日常生活における新たな習慣が導入された。これは江戸時代末期、明治初期、および幕末として知られ、日本における封建制度の終焉を意味する、その移行期を含む数年である。一般住宅に関しては、「近代化」というキーワードがただ単に一連の機械・装置の変化だけでなく、生活の2つの様式の融合を通じた行動体系——和洋折衷と呼ばれる現象——の変化にも潜んでいる。これは、空間の実践や身体の実践の多様性、空間に関する概念の分裂、そして居住環境に関するアイデンティティの展開を伴うことである (TEASLEY, 2001)。

仮説は以下の論拠から成り立っている。

- 日本の住まいの空間は、箱としてではなく、汎用性が高く仕切りのない平面を作り出す、軽く移動可能な物の体系として、形成されている。

- この物の体系は、簡潔な日常活動に基づき、最低不可欠なものの具体化として、極めてシンプルである一連の独特な特徴に従い、本体自身の延長のように生まれ、進化している。

- この特徴は、一部は過去の歴史の中で他の文化にも認められるものの、日本文化におけ

るこの地特有のニュアンスとなり、現代建築やデザインに今も維持され続けている。

- 引き続き維持されている理由は、特異な単体のような日本の地理的・社会的孤立、また近代化の時代以降、独自の文化的アイデンティティを構築する努力により、二重に論拠が示されている。

4章から構成され展開する本論文は、一般住宅という枠における思考とアイデアの具体化との間にある関連性を検討しながら、現代の日本建築やデザインに特有の一連のパターンが存在することを特定することを目的としている。

¿Qué es entonces Japón? ¿En qué consiste su afamado milagro? Eso me preguntaba antes de preparar la maleta para irme allí; eso me sigo preguntando ahora que he vuelto y han pasado ya unos meses para dejarme pensar, rebuscar mis apuntes, poner una línea gorda y recapacitar sobre algunas cuestiones. Incluso allí, en tierra japonesa, en mis conversaciones con algunos de nuestros diplomáticos, ellos me explicaban, me sacaban a pasear, pero cada vez que llegaba el momento de hacer mi pregunta clave, ¿en qué consistía el célebre milagro japonés?, ellos también –gente educada, erudita, sabia,– se encogían de hombros y la respuesta se tornaba vaga y nebulosa, como se torna el mismo Japón cuando se acercan los tifones. Más o menos sonaba así:

- Bueno, cómo decirte, eso es una cuestión... japonesa.ⁱ

El fuerte arraigo a la tradición de la cultura japonesa y su continua re-creación en el contexto actual se ha convertido en tema recurrente de gran parte de los estudios contemporáneos sobre Japón. “Japan: Tradition-Innovation”ⁱⁱ, exposición organizada por el Museo Canadiense de las Civilizaciones en 2011, se sirvió de una imagen ampliamente difundida: lo japonés se nos presenta como un símbolo de lo primitivo en un proceso de constante cambio, aunando tradición y contemporaneidad. Desde esta perspectiva, para aquella parte de Occidente que busca reencontrar ese vínculo con lo primitivo, perdido casi definitivamente durante la era de la modernización, Japón sigue siendo una paradoja de sociedad altamente tecnificada y, a la vez, intensamente tradicional.

ⁱ SEMOV, Marko. Япония като за Япония, [*laponia kato za laponia*], (*Japón como sobre Japón*), 1984. [Traducción de la autora]

ⁱⁱ “JAPAN: Tradition-Innovation”, exposición organizada por el Museo Canadiense de las Civilizaciones y la asistencia del Museo Nacional de Historia de Japón en Sakura (Japón), así como la Embajada de Japón en Canadá. Celebrada entre el 20 de mayo y el 10 de octubre de 2011.

Del mismo modo, en el campo del hábitat doméstico, el diseño japonés contemporáneo constituye un ejemplo de *reinención* del objeto desde el retorno a la tradición. Tanto Occidente como Japón han experimentado de manera similar, aunque con diferencia en el tiempo, el problema de la pérdida de identidad de la vivienda a lo largo del siglo pasado. Pero mientras en Occidente este fenómeno ha sido mucho más contundente, Japón, un país geográficamente condicionado por encontrarse aislado, ha preservado con mayor éxito algunas de las características esenciales de los enseres domésticos, en particular en relación a las costumbres y hábitos.

¿Cuál es la razón de que el sistema de objetos en el hábitat japonés represente un modelo de *reinención* del artefacto doméstico, a la vez fuertemente arraigado a valores y hábitos tradicionales, pero desde necesidades y lenguaje contemporáneos? ¿Desde cuándo y en qué sentido podemos hablar de una idiosincrasia particular de *lo japonés*?

La identidad cultural constituye un agregado complejo de costumbres, relaciones sociales, políticas y económicas, expresiones artísticas, religión, educación, sistema de gobierno, idioma, etc.; es una memoria colectiva construida sobre sucesos y circunstancias que describen a un lugar tal como es (ANÍBAL, 2006), con sus particularidades y matices

que lo hacen distinto y que perviven de generación en generación a pesar de la expresión formal de su cultura material. Por tanto, cuando hablamos de recreación de lo tradicional en la cultura japonesa contemporánea en el contexto presente, nos referimos precisamente a esa idiosincrasia que une en un vínculo indivisible la arquitectura con el trasfondo filosófico inherente en toda la cultura japonesa. Nos referimos al arraigo a la tradición no en un sentido historicista y desde un intento nostálgico de recuperar tiempos ya olvidados (NAKAGAWA, T., 2002), sino a una tradición viva, a un conjunto de patrones culturales profundamente arraigados en la cultura japonesa, pero con una gran capacidad de renovarse y reinventarse, cambiando de forma para adaptarse a las nuevas circunstancias.

Una de las expresiones más “conservadoras” de esa idiosincrasia particular es el espacio habitado y su cultura material, desplegada en el sistema de objetos -mobiliario y útiles domésticos- que lo coloniza. A diferencia de otras esferas de la vida cotidiana, el edificio y sus enseres tienen una naturaleza más duradera, no sólo por su voluntad de perdurar en el tiempo (más propia a Occidente, según Shinohara; SHINOHARA, 1964), sino por estar en estrecha relación con un determinado modo de habitar, cuya alteración requiere lapsos temporales muy prolongados. Como señala Ivan Hadzhiiskiⁱⁱⁱ, los cambios en una

sociedad no transcurren históricamente a la misma velocidad. Tras un cambio iniciado por un nuevo modelo económico, seguidos por una reforma política y legal, se establecen las nuevas formas moral y espiritual. Ese retraso en el ámbito de lo espiritual impide que las nuevas formas de la sociedad se manifiesten en su totalidad en su modo de vida (HADZHIISKI, 1945) y, con ello, en la cultura material que dicha sociedad produce. Por tanto, la cultura material es una de las últimas manifestaciones del pensamiento de su correspondiente tiempo histórico y, a la vez, la más duradera.

Los cambios sociales son procesos naturalmente lentos y hace falta mucho tiempo para una transformación significativa. Sin embargo, el proceso de la industrialización, con su desarraigo intencionado del culto a lo tradicional como consecuencia implícita de la modernización, produjo una aceleración artificial en esa escala temporal. Este fenómeno no ha sido exclusivo para Japón. Como decía Johnson en sus "Siete muletillas de la arquitectura moderna", la muletilla de la Utilidad ha convertido al edificio en un "mero ensamblaje de partes útiles", mientras que la muletilla del Confort ha hecho que el control ambiental reemplazase a la arquitectura. En el caso que nos ocupa, en poco más de medio siglo, "el corazón de Japón" ha sido borrado del hogar japonés^{iv}.

¿De qué forma, entonces, podemos hablar de una conciliación de la contemporaneidad con los valores del hogar, profundamente arraigados en la cultura? Esta es la pregunta que plantea la presente investigación, con el convencimiento de que con su respuesta hallaremos también el modo de conciliar nuestra realidad construida con ciertos valores de un pasado no tan lejano. Incluso en una era tan altamente tecnificada, si miramos bien, veremos que nuestros hogares siguen resguardando tales valores en algún rincón recóndito, porque son ellos los que en última instancia dan sentido a nuestras acciones cotidianas.

Por supuesto, no se trata de afrontar el tema del hábitat japonés desde la premisa de "tratar a Japón como el Otro incondicional" (LUMMIS, 1980), sino de hacer una reflexión sobre el habitar como generador del hábitat, examinado dentro del marco concreto de una cultura. Se trata de establecer una base objetiva entre la cultura japonesa y la occidental desde un cierto distanciamiento, similar al enfoque adoptado por el académico Hisayasu Nakagawa en su *Introducción a la cultura japonesa* (2006): una reflexión sobre la pluralidad y la heterogeneidad de una cultura multifacética, que no puede ser reducida al examen aislado de patrones culturales, pero que, no obstante, conserva una fuerte identidad cultural.

ⁱⁱⁱ Ivan Hadzhiiski, sociólogo búlgaro que desarrolló su actividad en la primera mitad del siglo XX

^{iv} En el prólogo de su libro *La casa japonesa: espacio, memoria y lenguaje*, Takeshi Nakagawa llama la atención sobre la observación de Edward S. Morse en *Japanese homes and their surroundings* (1885), respecto a la belleza perdida de las casas tradicionales de Japón (que él llama "el corazón de Japón") tras el proceso de rápida modernización.

"[...] si Oriente y Occidente hubieran elaborado cada uno por su lado, e independientemente, civilizaciones científicas bien diferenciadas, ¿cuáles serían las formas de nuestra sociedad y hasta qué punto serían diferentes de lo que son? [...] las múltiples máquinas de uso cotidiano, los productos químicos, los productos industriales, habrían sido más adecuados a nuestro espíritu nacional. [...] ¿Quién sabe? Probablemente nos habríamos encaminado hacia un mundo nuevo completamente original. [...] la forma de un instrumento aparentemente insignificante puede tener repercusiones infinitas".⁵

La reflexión de Tanizaki sobre "la forma de un instrumento aparentemente insignificante" como precursor y a la vez reflejo de una idiosincrasia particular constituye el punto de partida de la tesis doctoral, cuyo objetivo principal es ofrecer una reflexión actual sobre la forma en la que se genera el espacio habitado japonés, en lo doméstico y en relación con el sistema de objetos, alrededor de los cuales adquiere forma y se hace habitable. A partir de la relación objeto/mueble-estancia, su propósito es penetrar en el hábitat japonés desde los hábitos de lo doméstico, analizando los objetos como manifestaciones físicas de un conjunto de patrones culturales profundamente arraigados en la cultura japonesa, pero con una gran capacidad de renovarse y reinventarse, cambiando de forma para adaptarse a las nuevas circunstancias.

La primera hipótesis planteada gira entorno al protagonismo del objeto en la generación del hábitat. Mientras en la cultura occidental el há-

bitat ha respondido con carácter general al concepto de contenedor en el cual los objetos domésticos se "depositan", en la cultura japonesa ha sido el conjunto de objetos -en su condición de útiles domésticos, de artefactos y enseres "ambulantes"- el que ha conformado un organismo vivo, un hábitat que reúne las condiciones adecuadas para realizar las funciones básicas de la vida, un contenido habitado a lo que el contenedor ha sido subsiguiente.

La segunda hipótesis hace referencia a lo que Juan Herreros denomina "el medio de vida del usuario" (HERREROS, 1994): teniendo en cuenta los principios que rigen un determinado modo de vida, los patrones culturales, los hábitos y la tradición, el propósito es trascender su materialización a través del objeto -el objeto de uso cotidiano- para después deshacer el camino hasta la actualidad y ofrecer una reflexión de cómo ha evolucionado la relación con el objeto y qué es

lo que ha perdido o lo que ha ganado en el contexto actual. Se trata de estudiar la forma en que nacen los objetos domésticos en la cultura japonesa contemporánea, partiendo del supuesto de su germen en la tradición y su recreación en la actualidad.

Por último, el estudio se centra en el periodo más drástico en el desarrollo del espacio doméstico japonés, durante el cual Japón, y en particular la configuración del espacio habitado, se enfrenta a un cambio radical: la implementación de estructuras espaciales occidentales, de doctrinas políticas y sociales en la realidad cotidiana, así como de nuevas prácticas en la vida diaria. Iniciada con la reforma de estado del periodo Meiji y durante la era siguiente, dicha política se convierte en un arma ideológica para los deseos reformistas de crear un nuevo “moderno Japón” (TEASLEY, 2001). Aunque en el ámbito de la arquitectura y del espacio doméstico los cambios no empiezan a notarse hasta finales del s.XIX, los acontecimientos socio-económicos germinales se concentran en las tres décadas comprendidas entre 1850 y 1880. Son los años que abarcan el final del periodo Edo 江戸時代^{vi}, el principio del Meiji 明治時代^{vii} y el periodo de transición intermedio, conocido como Bakumatsu 幕末^{viii}, y que marca el final del sistema feudal en Japón. En un contexto histórico

de numerosas luchas por conciliar la modernización impuesta desde fuera con las propias raíces que definen la idiosincrasia del país, las tres décadas comprendidas entre 1850 y 1880 reciben el nombre de *wakonyōsai* 和魂洋才. Se trata de un término etimológicamente vinculado precisamente a este periodo histórico, y que crea un espacio intermedio que posibilita la conservación de las tradiciones domésticas dentro de una nueva realidad, subordinada a un nuevo modo de vida importado desde Occidente. En lo doméstico, la clave de la “modernización” reside en cambiar no simplemente un conjunto de artefactos, sino un sistema de comportamiento -fenómeno denominado *wayō setchū* 和洋折衷,- a través de fusionar dos formas de vida: hecho que conlleva a una multiplicidad de prácticas espaciales y corporales, a una división conceptual de los espacios, y a un desdoblamiento de la identidad del hábitat (ibíd.). Mientras el modelo de casa tradicional va desapareciendo, la casa como objeto construido sigue siendo un envoltorio para las acciones cotidianas. Entendiendo la arquitectura como el producto de una determinada sociedad, podemos decir que lo que cambia es la forma (o el estilo), pero persiste el hábito (o la espiritualidad). Esas son, a mi entender, las manifestaciones de objetualidad que pueden designarse con el término *wakonyōsai*: aquellos objetos que están en el delicado límite entre el arraigo a la tradición y la sutilmente aplicada tecnología de vanguardia, y que son objeto de este estudio.

^v TANIZAKI, Junichirō. *El elogio de la sombra*, [In'ei raisan], (陰翳礼讃), 1933

^{vi} Periodo Edo 江戸時代, 1603-1868, también conocido como *periodo Tokugawa*.

^{vii} Periodo Meiji 明治時代, 1868-1912

^{viii} Bakumatsu 幕末, 1853-1867, periodo de transición entre el sistema feudal japonés y la era moderna.

Con todo lo anterior, la hipótesis sobre la que se construye la investigación de la tesis, se resume en los siguientes argumentos:

- el espacio habitado japonés no se configura como un contenedor, sino como un sistema de objetos ligero y móvil que coloniza un plano versátil y libre de compartimentaciones;
- ese sistema de objetos nace y evoluciona como prolongación del propio cuerpo a partir de sencillas acciones cotidianas y de acuerdo con una serie de características particulares, de extrema sencillez, como una materialización de lo mínimo imprescindible;
- esas características, aunque en parte reconocibles en otras culturas durante periodos históricos pasados, adquieren matices locales en la cultura japonesa y siguen conservándose en la arquitectura y diseño contemporáneos;
- la razón por la que se siguen conservando está doblemente argumentada: por el aislamiento geográfico y social de Japón como unidad idiosincrática y por el esfuerzo de construir una identidad cultural propia a partir del periodo de modernización.

La tesis se desenvuelve en cuatro capítulos. Después de un primer capítulo introductorio, el capítulo II examina los hábitos domésticos dentro del periodo histórico estudiado, retrocediendo en el tiempo y haciendo un constante contraste con el caso de Occidente, con el fin de rastrear el nacimiento de ciertos comportamientos en ambas culturas, su arraigo y persistencia en el tiempo, así como el papel que han tenido tales comportamientos sobre la formación de la cultura material.

El capítulo III vuelve a recomponer el espacio doméstico a partir del binomio *moya-hisashi*, patrón compositivo procedente de los tempos sagrados y trasladado de forma casi literal al espacio doméstico. Este capítulo examina el significado que imprime dicha composición sobre el hábitat y su vigencia en la actualidad.

Por último, el cuarto capítulo cierra la investigación con una perspectiva acerca de los supuestos de origen, paralelismos y divergencias del concepto de hábitat japonés y occidental. En líneas generales, la teoría arquitectónica occidental ha estado girando primordialmente en torno a tres cuestiones, la suma de las cuales ha designado en cierto modo el "valor" de la arquitectura en cada época determinada. En palabras de Joseph Rykwert, aunque sea sólo por ser el primer tratado sobre

arquitectura que conocemos, esas tres cuestiones descansan sobre las tres características que la tríada vitruviana designa como necesarias para toda construcción. De un modo u otro, la solidez de la construcción (el valor de lo construido), la racionalización de lo construido (o la interiorización de lo funcional, o lo útil) y el problema de lo estético (entendido en estrecha relación con la simetría) han constituido el núcleo de la polémica (RYKWERT, 1972). La relevancia de ésta cuestión reside en el hecho que las principales diferencias que enumeran los teóricos de la arquitectura japonesa con la occidental, son precisamente las posturas adoptadas en cada uno de los supuestos anteriores. Esas tres diferencias constituyen un análisis final, encauzando el discurso en la medida de lo posible al ámbito del espacio habitado.

Sin seguir la estructura expositiva del texto principal, este resumen extrae a continuación de cada objeto / comportamiento / acción las características que se consideran más importantes para el objetivo de esta investigación, exponiendo brevemente el contexto cultural e histórico en el que nacen y se desarrollan y ofreciendo algunos ejemplos de sus reminiscencias en el contexto contemporáneo. A modo de una arqueología de reliquias domésticas, el texto busca las huellas que ha dejado la cultura y la historia sobre la forma en la que nacen los objetos hoy.

CAPÍTULO II

A través de tres simples acciones cotidianas -sentarse, dormir y comer-, la investigación busca los orígenes de la paradoja del tema abordado en este trabajo: el hecho de que, a diferencia de la cultura occidental, donde la objetualidad que construye el universo doméstico responde a un lenguaje creado *ex novo* de forma constante para cada tiempo histórico, el hábitat japonés sigue perseverando alrededor de un sistema de objetos que, en palabras de Takeshi Nakagawa, “parecen estar siempre a punto de desaparecer, pero nunca lo hacen” del todo. Incluso diría que no sólo eso: se reinventan para estar a la altura de los últimos avances tecnológicos, mientras siguen siendo reflejo de una “acumulación constante de tradiciones domésticas” (NAKAGAWA, T., 2002).

SENTARSE

Dentro del nuevo sistema de objetos que colonizan el espacio doméstico de forma repentina, la protagonista indiscutible es la silla, cuya introducción desencadena, entre otros, un cambio en los hábitos corporales, en el plano visual del usuario, en la percepción sensitiva y afectiva del sistema de objetos, así como en el protagonismo del mueble en la configuración del espacio. Todos ellos obligan, en definitiva, al desarrollo de un nuevo lenguaje en la cultura material de lo doméstico,

a una nueva forma de habitar, y desencadenan el inicio de un proceso de asimilación de la modernidad occidental, y a la vez, una reflexión sobre lo propio como distinto; es el inicio de la preocupación por lo característicamente japonés, desde dentro y desde fuera (ISOZAKI, 2006).

CAMBIO EN LOS HÁBITOS CORPORALES

Sentarse sobre una estera de *tatami*, con las piernas arrodilladas, implica una serie de cuestiones idiosincráticas. En primer lugar, denota una relación muy cercana con la tierra. También, adquirir la habilidad de estar sentado durante horas en una postura inmóvil requiere un largo proceso de instrucción y disciplina. Sentarse, por tanto, implica haber alcanzado un cierto grado de destreza. Por otra parte, el *tatami*

nace como objeto representativo, pero con un lenguaje muy sutil: la distinción espacial entre un personaje de la nobleza y sus súbditos media unos 6-8 centímetros (el grosor aproximado de un *tatami*): lo mínimo imprescindible para evidenciar la diferencia de rango.

De modo que, tal vez más importante que la propia introducción de la silla en la vida cotidiana, sería la existencia del concepto de separarse del suelo. Lo primero que se pierde con la introducción del asiento elevado entre los siglos V y XII es el contacto con el suelo: se enfatiza el alzamiento, tanto físico del plano de asiento, como en el sentido de autoridad. Esto conlleva a su vez a la pérdida de sutileza: lo distintivo no se insinúa, sino que se hace evidente. Lo que

se sigue conservando en este primer instante es el hábito postural: la postura adoptada era con las rodillas dobladas bajo el cuerpo, y sólo en contadas ocasiones dejando caer las piernas hacia el suelo.

En el caso de la silla budista (s.XIII), pensada para estar sentado con las piernas dobladas, tal vez podemos hablar de los primeros ejemplos donde cabe aplicar el término *wakonyōsai* a la objetualidad en el espacio habitado, tomándolo desde su sentido semántico, aunque descontextualizado históricamente. De hecho, mucho antes de la aparición del término que designa la fusión de lo japonés con lo occidental, ya existía el término *wayōka*, japonización, aplicado principalmente a lo importado desde China continental. Cualquiera que sea el término correcto, la silla budista ilustra la fusión entre dos formas de sentarse. La silla es baja y ancha, para permitir que la persona se siente con los pies cruzados en la 'posición de loto', común en las culturas asiáticas; el reposapiés cumple la función de pequeño podio para facilitar el acceso al plano de la silla y para dejar los zapatos, del mismo modo en la que se dejan en el umbral al entrar en una casa japonesa (FIG.R.03). El objeto es así mueble y edificio; la persona sentada no sólo hace uso de un artefacto, sino que lo habita en el pleno sentido de la palabra.

Mientras que el ejemplo anterior ilustra un acto adaptativo (es decir,

se importa el objeto en estado original, pero se adapta a la costumbre autóctona), la reivindicación de lo propio adquiere forma con el diseño de mobiliario a partir de la época de transición, cuando la silla se introduce de forma definitiva en la vida cotidiana. En las décadas transcurridas desde entonces se puede detectar la presencia de una corriente intencionadamente enfocada hacia la búsqueda de las raíces en el diseño contemporáneo. Algunos ejemplos podrían ser los trabajos de alumnos recopilados por Inoue Noboru en 2008 (FIG.R.02). En las descripciones de los propios autores podemos leer la voluntad de crear un

FIG. R.01. El acto de sentarse y el uso de la silla en Oriente y Occidente

FIG. R.02. Diseños de sillas incluidos en el libro *The book of chair*, de Noboru Inoue.

FIG. R.03. Retrato del monje Enni Ben'en, datado en 1280; pintura sobre seda, período Kamakura, templo Kofukuji, Kioto.

objeto que “armonice con el ambiente japonés” o una silla que permita “sentarse con las piernas cruzadas” (NOBORU, 2004).

CAMBIO EN EL PLANO PERCEPTIVO DEL ESPACIO DOMÉSTICO

La introducción de la silla también implica un cambio importante en la percepción del espacio doméstico, dado que eleva el plano de referencia del asiento y, por tanto, también la altura de los ojos. Podemos definir la perspectiva doméstica occidental como una perspectiva estable, sin apenas cambio de referencia. Muchas tareas domésticas se realizan de

pie y el cambio de plano entre el acto de desplazarse y sentarse para realizar las demás se produce en un margen vertical reducido. La percepción de la casa es fija, prácticamente inalterable.

La realización de las tareas domésticas en la casa tradicional japonesa requiere un constante cambio de referencia; la mayor parte de las tareas se realizan a altura del suelo, desde abrir una puerta corredera hasta preparar la comida. Desplazamos nuestro centro de gravedad desde la altura de la cadera a la altura de los pies. Por tanto, la perspectiva doméstica es variable; la casa cambia de apariencia cada vez

que cambiamos de plano visual. En el contexto occidental, estas mismas tareas, apenas alteran nuestro punto de gravedad desde los 80-100cm de la altura de la cadera hasta los 45-55cm de la altura de un asiento. La perspectiva desde la cual percibimos el mundo alrededor escasamente varía (FIG.R.05).

No se trata sólo de un cambio de perspectiva, sino de una pérdida de referencia, que es otro fenómeno preocupante, acusado por la sociedad en su conjunto durante la época de transición. Entre los ejemplos más reivindicativos cuentan las películas de Ozu Yasujirō y la novela de Sōseki Natsume *Soy un gato* (1905-1906).

De todas las características fundamentales del espacio doméstico ja-

ponés, la perspectiva visual ha sido la más difícil de reconciliar con la modernización de la vivienda. En este caso la *reinención* de lo tradicional ha sido sustituida por una clara delimitación de espacio occidental y espacio japonés dentro de la vivienda, del mismo modo que la escritura japonesa delimita de forma contundente las palabras propias de la importadas que se escriben en otro alfabeto. Proyectos como la Casa ISANA de Niko Design Studio (2011), donde distinguimos un área de suelo bajo y mobiliario occidental y otra, sobre plataforma elevada y cubierta de *tatami*, ilustran de forma clara este fenómeno (FIG.R.04). Los precedentes de dicha segregación espacial ya son visibles en ejemplos de casas construidas durante el periodo de transición, como la residencia de Asano Chuichi (FIG.R.04) en la aldea histórica de Shirakawa-go, declarada Patrimonio de la Humanidad en 1995.

FIG. R.04. Izqda: Casa Isana, Niko Design Studio, 2011; se distingue una zona de suelo bajo y mobiliario occidental y otra sobre plataforma elevada y cubierta de *tatami*.
Dcha: Residencia de Asano Chuichi, Museo arquitectónico al aire libre Shirakawa-go Minka-en.

FIG. R.05. Cambio del plano visual en el acto de sentarse en el espacio doméstico occidental y japonés. Bocetos de la autora.

EL VERDADERO ASIENTO

Al igual que en Occidente, donde los orígenes de la silla datan desde la antigüedad, pero no llega a convertirse en objeto de uso común hasta el siglo XVI, en Japón, aunque por primera vez introducida en el s.V desde China, la silla no se impone como mobiliario generalizado hasta la época de transición. Aún así, la persistencia de los hábitos corporales perdura a lo largo del todo el siglo siguiente, como podemos observar en un video documental realizado por Hikita Masahirō durante

la década de los 1980. Hikita instaló una cámara en el rincón de una habitación *wayō setchū* (amueblada con elementos japoneses y occidentales) y la dejó grabando varias horas con la intención de observar el comportamiento de la familia delante del televisor. Desde su posición inicial, sentados sobre el mobiliario occidental, algunos de los miembros de la familia empiezan a deslizarse hacia abajo para acabar sentados sobre los *tatami* (FIG.R.09). Una vez más, no es el mueble el

que condiciona la práctica corporal, sino el hábito el que subordina al objeto desde la costumbre. El verdadero asiento es el *tatami* y una silla, tal vez, en este periodo de transición, llegue a ser percibida como un *tatami* en un plano elevado. Una ilustración literal de ese posible concepto podría ser la silla de la figura R.07, del Palacio Imperial de Tokio. El tapiz de *tatami* dispuesto sobre el asiento es una metáfora a la idea de asiento en la cultura japonesa. La propia silla es una representación de un templo en miniatura: el respaldo, la representación de una *torii* 鳥居, la entrada tradicional de un santuario sintoísta y los reposabrazos, la barandilla perimetral de la plataforma que envuelve la nave central.

Esa superposición de suelo y asiento sigue latente en muchos ejemplos contemporáneos. En su libro *Karada. El cuerpo en la cultura japonesa*, Michitarō Tada describe el recubrimiento de *tatami* "como una silla, única y enorme, que se extiende por casi toda la vivienda"; hecho que nos hace cambiar de perspectiva y en lugar de ver una vivienda de 2DK como un espacio vital extremadamente pequeño, nos hace verla en cambio como una silla extremadamente grande. "De hecho -añade-, es lo equivalente a un sillón de casi seis metros cuadrados" (TADA, 2002). Publicado a principios del presente siglo, el libro de Tada deja constancia de la consciencia colectiva sobre el asiento, entendido en estrecha relación con el

FIG. R.06. Formatos de esteras de *tatami* y *zabuton*, con rebordes distintivos *tatamiberi*.

Fuente: *Reference Book of Courty Customs*

FIG. R.07. Silla de madera con incrustaciones de nácar del Palacio Imperial de Tokio. Es un objeto interesante, pudiendo ser interpretado como una silla sobre una silla, dado que usa un tapiz de *tatami* para el asiento. Imagen de archivo del Centro de Investigación del Museo Nacional de Tokio. Del libro *Edo and Kyo: The Townscape in Asia*.

FIG. R.08. Nana's Green Tea (2013), estudio Kamitopen. Silla y el suelo reciben un tratamiento similar, bordeando el perímetro del asiento y de los despieces del suelo con el mismo motivo decorativo que evoca la pieza de reborde del tapiz de *tatami*, el *tatamiberi*.

FIG. R.09. Ilustración de Hikita Masahirō tras el estudio documental sobre las costumbres de sentarse en el espacio doméstico. Los puntos negros indican la frecuencia del asiento usado, pudiendo comprobar que tienen mayor concentración en la superficie del suelo y muy poca en comparación sobre las silla o sofá occidentales. Fuente: Copia del informe original facilitado personalmente por Hikita Masahirō a la autora.

plano del suelo. Intervenciones tan recientes de diseñadores japoneses contemporáneos, como por ejemplo en Nana's Green Tea (2013) del estudio Kamitopen, siguen dando testimonio de ello (FIG.R.08). Aquí, la silla y el suelo reciben un tratamiento similar, bordeando el perímetro del asiento y de los despieces del suelo con el mismo motivo decorativo que evoca la pieza de reborde del tapiz de *tatami*, el *tatamiberi* (FIG.R.06).

Otro ejemplo interesante es la colección de sillas de Junya Ishigami, titulada *Family Chairs* del 2010. Las sillas de Ishigami son un claro ejemplo de la *reinención* del objeto desde la vuelta a la tradición, personificándolos como entes animados, acorde con la forma de animismo

naturalista del shinto, la religión nativa de Japón que cree que todos los objetos que nos rodean están dotados de alma. Por otra parte, en el hecho de "vestirlas" y de "calzar" los pies con calcetines tejidos (FIG.R.12), puede encontrarse la metáfora a los *yodarekake* y los *chūzabuton*, dos objetos simbólicos que hablan de la relación emotiva con los objetos.

El *chūzabuton* (FIG.R.11) es un cojín de tamaño reducido que sirve para absorber los posibles roces entre dos superficies en contacto. Se emplea en puntos como el apoyo de las patas de una mesa portátil para no dañar los *tatami*; el punto de apeo de elementos pesados (por ejemplo, un marco con inscripciones colgado encima de las entradas de los tem-

plos); o, como en el ejemplo de la FIG.R.11, para el apoyo de un cuenco sobre la superficie de madera de una mesa. A diferencia de posibles equivalentes en la cultura de objetualidad occidental -donde dichos elementos de protección o se limitan a la función de proteger, dejando de lado el valor estético, o son tratados como piezas estéticas en sí mismas que, eventualmente pueden servir como elemento de separación y protección entre dos superficies rígidas- el *chūzabuton* es una pieza pensada exclusivamente para un punto particular que, aparte de ser útil adquiere un valor estético en sí misma. Lo útil, lo simbólico y lo estético aportan valor al objeto a partes iguales.

Mientras que el *chūzabuton* es un ejemplo más abstracto, y su relación con lo sagrado no resulta a primera vista evidente, los *yodarekake* (o baberos votivos) (FIG.R.10) con los que se adornan las estatuas de las deidades para protegerlas de enfermedades a cambio de algún favor, son una muestra concreta de la práctica del animismo. Es fácil entrever este recurso en los diseños de Ishigami, aunque como ya se ha dicho, no tenga que ver directamente con el rito implícito en el uso de los *yodarekake*. Con lo que sí tiene que ver, en cambio, es con la personificación del objeto físico, presentando las cinco sillas como un grupo familiar.

FIG. R.10. *Yodarekake* (baberos votivos). Saidaiji Temple, Nara., fotografía de la autora [27/05/2014].

FIG. R.11. *Chūzabuton*. Templo Zen Jiko-in, Nara. Fotografía de la autora [29/05/2014].

FIG. R.12. Elementos simbólicos en el diseño contemporáneo. Colección de sillas de Junya Ishigami, titulada *Family Chairs*, 2010. Izqda: dibujo de la autora.

DORMIR

Al igual que en el caso del asiento, en la vivienda japonesa el acto de dormir adquiere multitud de matices particulares. Ese pequeño mundo que se despliega dentro del hogar en las horas nocturnas empieza con el *tatami* y se extiende a una colección de objetos y comportamientos, cuyo significado acaba revelando la singularidad del espacio onírico en el hábitat japonés. En este resumen me voy a detener a tan sólo dos de ellas que arrojan una clara idea sobre el legado contemporáneo de la cultura del sueño.

COMPOSTURA Y ESTÉTICA EN EL ESPACIO DEL SUEÑO

La primera de ellas es la compostura y la estética que rodean el espacio del sueño. La gestualidad del sueño, al igual que la gestualidad del acto de tomar asiento, estaba rigurosamente reglamentada por un sistema de buenos modales para la sociedad en su conjunto. El sueño compartido de las estancias palaciegas es uno de los temas recurrentes de *Genji Monogatari*, novela escrita por Murasaki Shikibu alrededor del año 1000 y considerada la primera obra literaria de su género. Emplazada en la vida refinada de la nobleza Heian, con frecuencia retrata a aposentos velados por una luz tenue que permite distinguir vagamente a cierta sombra ambigua detrás de alguna cortina o biombo, dispuestos entre los lechos a modo de un mínimo resguardo de la privacidad

(FIG.R.14). Escenario de encuentros premeditados y fortuitos, el dormitorio compartido era en sí mismo una novela, en lo que Isozaki captaría la esencia de la arquitectura japonesa en su conjunto (ISOZAKI, 2010). En ese continuo devenir de sucesos y circunstancias, la compostura era un requisito imprescindible para la cohabitación del espacio:

Algunas de las más ancianas damas de compañía del Emperador, airadamente increpan a las muchachas para que no sean tan ruidosas; mas ellas no prestan atención y continúan chismeando hasta que, finalmente, se duermen sin la mínima noción de decoro.^{ix}

En muchos sentidos estamos ante el equivalente de la cámara privada del palacio medieval, cámara emancipada con identidad de género, en la cual cada consorte por separado compartía su espacio más íntimo con la compañía de sus sirvientes. Lo único privado era el sueño, corto e interrumpido en multitud de ocasiones (PERROT, 2009). "Dormir, pero no demasiado. En la cultura occidental -según Perrot-, el sueño nunca ha tenido buena reputación" (ibíd.).

No así en la japonesa que, con el transcurso de los siglos, consigue hacer de

la cultura del sueño un patrimonio exclusivo, muy superior a la costumbre occidental de interrumpir las labores cotidianas a la hora sexta romana:

*Dormir es otro placer favorito. Es una de las artes más perfeccionadas por los japoneses. Duermen con una relajación completa, en cualquier posición y en circunstancias en que para nosotros sería totalmente imposible.**

Más de medio siglo después de Benedict, esa facilidad de conciliar el

sueño en cualquier posición y en cualquier circunstancia es testimonio de una cierta liberación del espacio vital del sueño de la rígida y exigente observación de los buenos modales a la hora del descanso. El paisaje de cabezas balanceándose como lirios de agua^{xi} en los asientos del tren -descrito primero por Lafcadio Hearn a principios del siglo pasado y revisado por Tada recién empezado el presente-, realidad tangible a día de hoy, así lo confirma. No obstante, y a pesar de que ambos autores experimenten en ese movimiento descuidado del sueño ligero una súbita experiencia erótica, Tada no se abstiene en observar:

FIG. R.13. Cartel del metro de Tokio.

En la parte inferior se lee: "Por favor, tenga cuidado en no recaer sobre la persona sentada al lado si se queda dormido."

FIG. R.14. Escena del capítulo "YADORIGI" ("La hiedra") del *Genji Monogatari Emaki* (Manuscrito ilustrado de la *Novela de Genji*). El manuscrito fue dibujado alrededor de 1130 y se conserva en el Museo de Arte Tokugawa.

^{ix} SHŌNAGON, Sei. (枕草子. *Makura no Sōshi*). (ca.1000). *El libro de la almohada de la Dama Sei Shōnagon*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2002. 1ª Ed. ISBN: 9972-42-458-8. 546p. P. 260

^x BENEDICT, Ruth. *The Chrysanthemum and the Sword: Patterns of Japanese Culture*. (El crisantemo y la espada). (1946). 3ª Ed. F. Vogel, Ezra (pref.); Alfaya, Javier (trad.). Madrid: Alianza, 2011. 380p. ISBN: 978-84-206-5370-9. p.219

^{xi} *Suiren no fuzei* es un refrán japonés que evoca la imagen de los lirios de agua, balanceándose con la brisa. Lafcadio Hearn fue el primero en utilizar esta frase para describir la imagen de una mujer en un gesto de reflexión.

[...] hay una que, mientras dormita, va balanceando la cabeza como si estuviera en un bote. De hecho, aquel bote se encuentra de vez en cuando tan abruptamente inclinado que las "olas", en la forma de sus cabellos, bañan a su vecino; es decir, precisamente a mí. Me asombra observar cuán descuidada es la relación al sexo opuesto.^{xii}

En Japón, la compostura del sueño es en sumo grado estética. Incluso este sencillo ejemplo tiene matices muy singulares. De un lado, está la sociedad que vela por el bienestar del colectivo. Uno se adentra en ese espacio compartido del transporte público con la advertencia de guardar la compostura en el caso de caer dormido (FIG.R.13), anunciada

en multitud de carteles didácticos que se renuevan con elocuente periodicidad. (En el mundo globalizado contemporáneo, ese recurso educativo ha llegado hasta nosotros, con toda seguridad, con procedencia japonesa). Pero del lado contrario está el durmiente que, consciente de ser un objeto de observación, mantiene la postura más decente posible, dejando caer la cabeza delicadamente hacia delante y, en muchas ocasiones, cubriendo parcialmente el rostro con una mascarilla justo antes de dejarse caer; lo más probable, con el fin de evitar exponer la contorsión de un rostro sumergido en el sueño.

No parece que se trate de una licencia gratuita. Retrocediendo diez siglos hacia atrás al proceder de la corte, en su lista de "cosas in-

gratas de ver” Sei Shōnagon se indignaba profundamente ante la imagen de “una mujer delgada y fea, [...] que dormite de día con un hombre magro e hirsuto”:

Las personas feas sólo deberían dormir de noche, pues en la oscuridad no se les puede ver y, además, la mayor parte del resto de la gente está en sus lechos a la vez. Pero aquellas deberían levantarse al despuntar la aurora, para que nadie las pudiera ver yacer.^{xiii}

Estamos en el caso de una referencia jovial, casi anecdótica, que sin embargo habla del sentido que imprime la cultura sobre la gestualidad y el espacio del sueño. El sentido de lo estético parece ser una cualidad no solo imprescindible, sino fuertemente arraigada al subconsciente con el que experimentamos y proyectamos nuestra realidad construida.

Pero tenemos ejemplos muy tangibles de la materialización de algunas ideas y hábitos arraigados en el mundo antiguo. Parece especialmente interesante el caso de la predecesora antigua del *futon*, o colcha para dormir: sus orígenes se remontan, a través de la *kamibusuma*, a aquel traje ceremonial de doce capas que vestían las damas de la corte en el periodo Heian. La estructura estratificada del *jūnihitoe* (十二単衣), una indumentaria extremadamente compleja, se materializaba en doce capas

de seda, convenientemente dispuestas para despertar el entusiasmo de las “almas sensibles”^{xiv}. Desde un centro íntimo en seda o algodón blanco, los estratos se desintegraban en un arcoiris colorido y proyectado a medida. Los esquemas de color para la combinación de las capas, conocidos con el nombre de *kasane no irome* (襲の色目; literalmente, capas de color), estaban cuidadosamente estudiados, no solo con un criterio estético, sino también emotivo: aludían a una dimensión poética, a un estado de ánimo y ambientación espacial a través de nombres como “aroma de ciruela rosa”, “rosa kerria en flor”, “bajo la nieve”, etc. Como estudio del color en relación al estado anímico las *kasane no irome* sientan precedente con respecto a la teoría desarrollada por Johann Wolfgang von Goethe en el s.XVIII sobre la reacción psicológica y fisiológica del ser humano ante la exposición a distintos colores.

Ahora bien, si nos detenemos por un instante ante la *Cabbage chair* del diseñador japonés Nendo, será difícil no reconocer en ella la estructura estratificada de capas de tela del *jūnihitoe*. Incluso la propia elección de colores, vista en paralelo con una combinación típica de *kasane no irome*, ayuda a facilitar la comparación. La silla fue diseñada en 2008 para la exposición XXIst Century Man (En hombre del siglo XXI), comisariada por Issey Miyake. Está fabricada a partir del papel de deshecho usado en la fabricación de tela plisada. La silla

FIG. R.15. La Emperatriz Kōjun llevando un *jūnihitoe* con motivo de su coronación, en 1926.

FIG. R.16. *Jūnihitoe*, réplica contemporánea. Detalle.

FIG. R.17. *Cabbage chair*, Nendo. 2008

^{xii} TADA, Michitarō. *Karada no Nihon Bunka*. (Karada. El cuerpo en la cultura japonesa). (2002). 1ª Ed. Adriana Hidalgo: Buenos Aires, 2010. 376p. ISBN: 978-84-92857-26-5. p.29

^{xiii} SHŌNAGON, Sei. (枕草子. *Makura no Sōshi*). (ca.1000). *El libro de la almohada de la Dama Sei Shōnagon*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2002. 1ª Ed. ISBN: 9972-42-458-8. 546p. P. 481

^{xiv} ROCA-FERRER, XAVIER. “Introducción”. En: SHIKIBU, MURASAKI. *Genji Monogatari* (La novella de Genji (I). *Esplendor*). (finales del s.X y principios del XI). 1ª ed. Roca-Ferrer, Xavier (trad., rev.); Bloom, Harold (prol.). Barcelona: Círculo de Lectores, S.A., 2007. 822 p. ISBN: 978-84-672-2745-1 (volumen 1). p.24

se conforma de esta manera a partir de un gran rollo de papel plisado, desplegándolo capa a capa desde el exterior. El diseñador en ningún momento hace alusión a la estructura estratificada del *jūnihitoe*, ni tampoco a los esquemas de colores usados en su confección. No obstante, una mirada atenta dará cuenta del parentesco, dejando la pregunta de si se trata de un acto intencionado, o de lo contrario, de una acción involuntaria, fruto de la interiorización automática de conceptos e imágenes conservados en el subconsciente. El siguiente acto cotidiano objeto de este estudio aporta más claridad sobre esa idea.

COMER

El protocolo y los buenos modales en la mesa reflejan en gran medida el concepto de espacio de una cultura y de un tiempo histórico dado. La cultura de la comida en Japón adquiere matices localmente condicionados: la composición pictórica de la mesa, la estimulación visual del apetito, la libre alternancia para ingerir los alimentos, el alimento entendido como fragmento, la penumbra, o la tendencia a lo minúsculo son solo algunas de las idiosincrasias con las que lo comestible tras-

De izquierda a derecha:

FIG. R.18. Bandejas redondas con disposición formal de alimentos para una ocasión ceremonial. *Reference Book of Courtly Customs*

FIG. R.19. *Little Gardens*. Junya Ishigami, 2007-2008.

FIG. R.20. *Garden Plate*. Junya Ishigami, 2010. [tres imágenes]

FIG. R.21. Presencia del color de los alimentos dispuestos sobre una superficie blanca para una ocasión ceremonial. *Reference Book of Courtly Customs*. [dos imágenes]

FIG. R.22. Disposición tradicional de las bandejas para una comida formal.

FIG. R.23. *Snow Plate*. Yanobi, 2011.

ciende a la configuración del espacio. En el campo del diseño japonés contemporáneo encontramos algunos ejemplos extraordinarios que sintetizan en un solo objeto toda una serie de cualidades idiosincráticas.

Para acotar el resumen, dos de las hipótesis sobre las que trabaja este capítulo son: (1) la materialización física de la tesis de Barthes sobre el alimento como fragmento en la cultura japonesa y (2) el blanco como la nueva sombra, partiendo de la tesis de Tanizaki. Empezando por la segunda, este trabajo parte del supuesto de que a pesar de que en

la vida contemporánea el espacio interior ha adquirido nuevas cualidades, más afines a su tiempo, lo que no ha cambiado es la necesidad de materializar ese espacio de una forma casi etérea, como si los objetos surgieran desde el deseo de densificar el propio aire, reteniendo la cantidad justa de luz o de sombra que ese aire contiene. Los objetos de lacas profundas del espacio domestico tradicional se entretejen con los estratos de sombra y se dejan desaparecer en ella del mismo modo que los objetos blancos flotan sobre el fondo claro de la casa contemporánea. Se tiene esa misma sensación de ingravidez, de que los objetos no pesan, de

que literalmente no tocan la superficie, porque lo que no parecen tener es materia; lo que crea una sensación de limpieza espacial, sin ningún obstáculo que fatigue la vista. En este punto, las dos hipótesis se unen en lo que parece ser la materialización de dichas ideas en una serie de objetos de diseño contemporáneo.

JUNYA ISHIGAMI / MAGIC TABLE / 2005

El primero de ellos, una mesa expositiva de gran tamaño, diseñada en 2005 por Junya Ishigami. En palabras del propio arquitecto, *Magic Table* (FIG.R.25) explora los límites de la proporción arquitectónica: podría entenderse indistintamente como un objeto extremadamente grande, o como una arquitectura extremadamente pequeña. El método constructivo también es propio del diseño arquitectónico: la extraordinariamente delgada superficie de la mesa, de apenas 3mm de espesor, está conseguida por medio de someter la lámina de aluminio a un proceso de pretensado. A simple vista, tanto la exploración de la escala, como la solución constructiva contextualizan el objeto a principios del s.XXI, con la particularidad de que la esbeltez del tablero diseñado por Ishigami está cada vez más cerca al propósito de dejar los objetos de lo comestible literalmente suspendidos en el aire. Visto desde un costado, la materialidad del tablero queda patente únicamente desde la certeza de que debe haber un soporte físico debajo de la considerable colec-

ción de objetos que parecen flotar en el espacio sobre una superficie plana invisible a la vista. Desde una vista aérea, la mesa adquiere más corporeidad dada la extensión de la superficie blanca: corporeidad que queda compensada con la blancura del menaje que sirve de soporte a la materia viva de alimento y plantas. Son el color y la forma de la materia viva los que dibujan un cuadro efímero sobre el lienzo blanco del tablero y sus objetos formados en altorrelieve. Como imagen estética parece una versión contemporánea de las mesas plegables usadas por la nobleza Heian (FIG.R.24). Ha cambiado el formato, el material y la técnica, pero los cerca de diez siglos que separan una imagen de otra parecen no haber pasado en lo que se refiere a la percepción visual. En ambos casos el alimento se dibuja a la vez como fragmento y como pigmento sobre una superficie blanca y limpia.

JUNYA ISHIGAMI / LITTLE GARDENS / 2007-2008

En la trayectoria profesional de Ishigami encontramos otros dos ejemplos que siguen explorando el mismo tema. *Little Gardens* de 2007 (FIG.R.19) es una instalación para la exposición Tokyo Design Week que de nuevo juega con la escala arquitectónica: reproduce un jardín en miniatura sobre una superficie blanca de una mesa circular. Tratándose de una instalación expositiva, los contenedores de los delicados pétalos de colores que representan la vegetación del jardín, se materia-

lizan literalmente como escamas levantadas de la propia superficie de la mesa. La mesa y el sistema de objetos que da soporte a la materia coloreada parecen haberse generado por descamación de estratos. Pero hay también otro tema recurrente: el objeto como contenedor independiente y el sistema de objetos como generador de un paisaje unitario. En este proyecto aparece una unidad de escala intermedia, lo que Ishigami llama conjuntos espaciales - pequeñas agrupaciones de objetos que adquieren identidades reconocibles dentro del paisaje global. El discurso sobre el estrato y el fragmento parece descomponerse hasta el infinito, añadiendo profundidades a la composición sin llegar nunca a descomponerla del todo.

JUNYA ISHIGAMI / GARDEN PLATE / 2010

Tres años más tarde, esa superposición de ideas sintetizada en un jardín comestible queda plasmada en otro objeto a medio camino entre tres escalas distintas: jardín-mueble-menaje doméstico. *Garden Plate* (FIG.R.20), diseñada en 2010 y fruto de un proceso de fabricación de tecnología punta -una lámina de vidrio extra claro moldeado a 800°C y con un espesor mínimo de 8mm para su considerable diámetro de 120cm- definitivamente une en un solo objeto superficie de soporte y recipiente. Como conjunto unitario la composición pierde flexibilidad, dado que la disposición de cada concavidad es inamovible. Sin embargo, como soporte de los comestible gana inmaterialidad, dejando

FIG. R.24. Disposición formal de alimentos para una ocasión ceremonial. *Reference Book of Courtly Customs*.

FIG. R.25. *Magic Table*. Junya Ishigami, 2005. [dos imágenes]

pequeñas oquedades para llenar con pigmento de materia viva, a modo de la paleta de un pintor fuera de escala y de contexto. Nunca la tesis de Barthes sobre el alimento como fragmento pictórico había sido tan literal como en este diseño de Ishigami.

SNOW PLATE / YANOBI / 2011

Un año después, en 2011, el diseñador japonés Yanobi presenta una colección de piezas cerámicas a una escala menor, pero dentro del mismo discurso. *Snow Plate* (FIG.R.23) reúne una serie de platos-bandeja de tamaños y formas variadas que, al igual que en la pieza anterior de Ishigami, juegan con el relieve de la superficie. Según el autor, el diseño está inspirado en una tipología de menaje de su región de procedencia. Y mientras en el caso de Ishigami, la *Garden Plate* estaba más cerca de la escala del mueble, dejando las concavidades de la superficie al tamaño de una porción, la *Snow Plate* de Yanobi devuelve al alimento a la escala de fragmento, más cercana a lo cotidiano.

El retorno sistemático a lo conocido, lo arraigado, con lo que uno se siente cómodo y, en cierto sentido, emplazado, es también visible en actuaciones más modestas de la objetualidad contemporánea de lo comestible. Adentrándonos todavía más en el ámbito de lo cotidiano, la objetualidad de lo comestible sigue impregnada de un profundo sentido de arraigo a una sensibilidad y hábitos idiosincráticos. Objetos de

uso diario como el soporte para los palillos hecho de papel o la bien conocida caja de almuerzo, *obentō*, a pesar de su sencillez, aún en una sola pieza el sentido de lo estético, de lo impermanente, de la belleza transitoria y de la complejidad expresada a través de un código de comportamiento, cuyas bases se tienen que conocer previamente para poderlos interpretar.

Este breve recorrido por la objetualidad contemporánea tiene el doble propósito de: (1) examinar la vigencia de ciertos valores tradicionales arraigados en el consciente (o subconsciente) común y (2) revisar su validez a todos los niveles del habitar: desde el diseño arquitectónico de vanguardia hasta los hábitos cotidianos. Podemos comprobar que, a pesar del dilatado lapso temporal, los cambiantes modos de vida y el desarrollo material, social y económico, existen una serie de patrones que siguen respirando a través de la materialidad que envuelve la escenografía del habitar. A pesar de la imposibilidad de reconciliar del todo el nuevo estilo de vida con cada una de las características esenciales del espacio doméstico japonés, es el sistema de objetos en el ámbito doméstico el que todavía conserva aquel conjunto de características comunes que aparecen en todos los objetos diseñados por un grupo, entendiendo por grupo el conjunto de diseño japonés (NAKATANI, 2011).

CAPITULO III

Hasta ahora, el hábitat retratado no llega a dibujar una imagen global. Del mismo modo que durante nuestro recorrido por la casa sólo podemos estar en un sitio a la vez, sin tener una percepción completa del interior, cada ambiente analizado existe con independencia a los demás y su importancia cobra valor en el momento durante el cual sirve de escenario para el desarrollo de cierta actividad. No hablamos de un espacio como contenedor que existe con independencia a los objetos, sino de un espacio que se construye alrededor de un sistema de objetos a medida que éstos entran en uso.

Como hemos mencionado en un principio, una vez analizado ese sistema de objetos de forma independiente, el capítulo III vuelve a recomponer el espacio doméstico a partir del binomio *moya-hisashi*, patrón compo-

sitivo procedente de los espacios sagrados y trasladado de forma casi literal al espacio doméstico. Sin detenernos en mayor detalle, las ideas básicas sobre las que se desarrolla la tesis en este capítulo son las siguientes:

(1) La composición básica del espacio habitado japonés está formada por un núcleo central *moya* –que se desarrolla como descendiente de la delimitación de un área sagrada, *himorogi*, donde se creía residían las deidades–, rodeado por un espacio perimétrico *hisashi*. Esta composición, procedente de los santuarios sintoístas y adoptada posteriormente en los templos budistas, se traslada de forma casi literal al espacio doméstico de las residencias palaciegas *shinden* del periodo Heian. Y aunque en menor medida, sigue conservándose en los tipos de

FIG. R.26. Superposición de significados en la configuración de diferentes conjuntos espaciales; el esquema hall principal – recinto sagrado – objeto de veneración está detrás de la concepción tanto del espacio sagrado, como del doméstico. A partir de esta superposición de escalas y significados se produce una confusión fértil entre objeto y persona, objeto y edificio o persona y edificio.

vivienda posteriores: la residencia de la clase militar *shoin*; el modelo doméstico japonés por excelencia, *sukiya*, en el que la casa adquiere su mayor expresión formal; y la casa común *minka*.

(2) El recinto sagrado se configura como un espacio libre, donde se coloca un determinado objeto en ocasiones particulares.

(3) La configuración espacial se intensifica hacia dentro: hall principal - recinto sagrado - objeto de veneración, encerrado en él. En el caso particular del culto sincrético que se produce en Japón entre budismo y sintoísmo, era igualmente aplicable a los santuarios sintoístas (*honden* 本殿 - *naiden* 内殿 - *shintai* 神体) y a los templos budistas (*hondō* 本堂 - *naijin* 内陣 - *honzon* 本尊). Hacia fuera, la estratificación era centrífuga, a través de una secuencia de espacios de transición perimétricos, cuya entidad básica era el *hisashi* 廂, sucedido en ocasiones por el *magobisashi* 孫廂 y el *magomagobisashi* 孫孫廂.

(4) Ese continuo intensificarse hacia dentro está argumentado en un acto de trascender o cruzar el límite entre lo sagrado y lo profano. Así, por ejemplo, la misma separación entre hall de la deidad y oratorio para el público común encontramos en la disposición de la mesa: los alimentos dispuestos sobre la mesa representan el mundo de los *kami*

y el límite con el mundo de los mortales está materializado en los palillos dispuestos en paralelo al borde de la mesa. Con el acto de levantar los palillos, acompañado de la frase *itadakimasu* que literalmente quiere decir "voy a recibir", se abre la frontera entre los dos mundos, y se pide permiso a las deidades para recibir los alimentos que son una bendición divina.

(5) De modo que, en el espacio doméstico esta composición se reproduce no sólo a nivel compositivo (estancia central - espacio perimétrico), sino también a través de los objetos que colonizan la casa. Así, por ejemplo, en la casa común, se produce una superposición espacial de la estancia destinada al sueño con un recinto sagrado, y de la *hakomakura* (reposacabezas en forma de caja, donde se resguardaban las pertenencias personales) con el tipo de armario que se usaba en ocasiones para resguardar al objeto de veneración. La *hakomakura* se convierte, por tanto, en un cofre de los tesoros, no solo en sentido material, sino también como símbolo de la esencia de una persona, como símbolo de su alma. Lo mismo ocurre con la caja-bandeja particular para la comida, la *hakozen*, que se disponía en el lugar de la comida de una persona en caso de que se ausentara temporalmente del hogar. En el espacio sagrado, el objeto de veneración encerraba la esencia de la deidad; en el espacio doméstico, el objeto cotidiano encerraba la esencia de la persona.

(6) Este esquema compositivo se repite en otro tipo de espacios habitados, como puede ser el ring de sumo. Podemos entender el *dohyō* como la delimitación de un espacio sagrado en el que desciende la deidad, a través del *yokozuna*, luchador de sumo de mayor grado, considerado un *shintai* viviente.

(7) A partir de esta superposición de escalas y significados se produce una confusión fértil entre objeto y persona, objeto y edificio o persona y edificio. Lo privado puede ser entendido como sagrado; la esencia de una persona se superpone con lo divino; el acto de habitar se entiende no solo en el sentido espacial, sino que se interioriza; objeto, mueble y edificio superponen escalas; objeto y ser humano son solo dos formas distintas de existencia que, en todo caso, encierra un alma.

(8) Podemos reconocer reminiscencias de este esquema compositivo -espacio libre, donde se coloca un sistema de objetos en ocasiones particulares- en muchos proyectos de arquitectura contemporáneos, de la misma manera que hemos identificado significados y sensibilidades en los objetos de diseño de hoy.

Abstrayéndonos del entorno y centrándonos en el comportamiento humano en el acto de reunirse, las tres escenas en la FIG.R.27 atestiguan

la misma libertad, espontaneidad y falta de coacción. Hay un espacio comprendido entre suelo y techo que fluye sin límites verticales - el techo, al fin y al cabo un cobijo, al igual que el plano que forman las ramas de un cerezo y el suelo, libre de obstáculos, permitiendo el movimiento fluido, a decisión del usuario. En los talleres de Kanagawa, la escenografía de los espacios se lleva a cabo desde una perspectiva contemporánea, utilizando los objetos como herramienta para la organización espacial de acuerdo con las necesidades de cada momento. Las actividades se desarrollan alrededor de los objetos - objetos que, como una prolongación del cuerpo, facilitan nuestras tareas y hábitos, ajustándose a nuestras posturas y haciendo menos dificultosas o más provechosas las actividades que desarrollamos. En primer lugar está la actividad, para la cual, sea cual sea, aparece un mueble (o conjunto de muebles) que facilitan su desarrollo. Ese sistema de objetos es necesariamente ligero y móvil, para poder acompañarnos en nuestras actividades allí donde se necesita. Y para ello, debemos de disponer un medio lo suficientemente flexible de modo que permita llevar a cabo cada actividad de acuerdo con un programa personalizado, es decir, libre de decisiones.

Junto con los Talleres del Instituto de Tecnología en Kanagawa de Junya Ishigami (2008), este capítulo cierra el análisis con otros dos proyectos contemporáneos: la Mediateca de Sendai de Toyo Ito (1995-2001),

y el Museo de Arte Contemporáneo del Siglo XXI en Kanazawa de Sejima y Nishizawa (SANAA, 1999-2004), centrando el discurso en el protagonismo del sistema de objetos en la configuración del espacio habitado.

CAPÍTULO IV

Por último, el análisis del capítulo final sobre los paralelismos y divergencias del hábitat japonés y occidental recupera el marco temporal del periodo de modernización, dado que es allí donde se construye la teoría arquitectónica de Japón y donde se produce un gran esfuerzo por definir una identidad reconocible de lo japonés. Volviendo a la pregunta de Tanizaki, “[...] si Oriente y Occidente hubieran elaborado cada uno por su lado, e independientemente, civilizaciones científicas bien diferenciadas, ¿cuáles serían las formas de nuestra sociedad y hasta qué punto serían diferentes de lo que son?”, seguramente, cabe más de una respuesta. Pero a pesar de las innumerables influencias entre ambas culturas, no sería desacertado decir que Japón ha seguido un camino marcadamente propio y las formas de su cultura contemporánea son más un continuo resurgimiento de valores profundamente arraigados a sus raíces, que una aportación ajena. En primer lugar, por el fuerte cimiento de la tradición que, a pesar de haber vivido tiempos de intencionado rechazo, al día de hoy sigue siendo una constante en la que se

incide de forma muy pronunciada en todas las esferas de la vida. Por otra parte, por la gran capacidad de absorber lo venido de fuera y adaptarlo a las costumbres y formas de expresión autóctonas, hasta mimetizarlo por completo con lo propio. Y mientras este fenómeno se ha ido nutriendo a lo largo de una escala cronológica extensa, debido a la situación de Japón de haber sido un país aislado con contadas y puntuales aperturas al resto del mundo, es durante el periodo de modernización cuando se agudiza de forma determinante.

Este trabajo de investigación surge desde la necesidad de adentrarme en el mundo doméstico, tratando de averiguar la relación existente entre pensamiento -filosofía de vida de sus ocupantes- y la manera en la que los objetos que la pueblan son reflejo de esas ideas. Mi interés está apoyado en la convicción de que hasta el más pequeño objeto de nuestro entorno influye poderosamente en la experiencia del espacio que habitamos. Entendiendo la arquitectura como parte de una identidad cultural amplia, y a la sombra de la crisis financiera de 2007-2012, resultado del estallido de las burbujas inmobiliarias en todo el mundo, el valor del espacio que habitamos es una cuestión prioritaria. Es mi mayor deseo que éste trabajo pueda instigar una visión crítica sobre el desarrollo del espacio habitado contemporáneo. En esa, entre muchas otras cuestiones, Japón está siendo un ejemplo del que aprender.

FIG. R.27.

dcha.: Configuración espacial en una reunión al aire libre. Jardín Nacional Shinjuku Gyoen, Tokio, Japón. Hanami. Contemplación de los cerezos en flor. Boceto de la autora. [01/04/2014]

izqda.: Configuración espacial del interior de los talleres de Kanagawa, proyecto de Junya Ishigami (2008). Fragmento. Redibujado con elementos añadidos a partir de dibujo original de Ishigami.

What is Japan then? What is its famous miracle? That's what I wondered before I packed my suitcase to go there; that's what I keep wondering now that I've returned and spent a few months to let me think, to go over my notes, to put a thick line and reconsider some questions. Even there, on Japanese ground, in my conversations with some of our diplomats –they kept explaining me and taking me out for a walk– but whenever it came to ask my key question, what was the famous Japanese miracle?, they too –educated, erudite and wise people,– hesitated and shrugged and the answer turned vague and hazy, as turns Japan itself when typhoons approach. It sounded more or less like this:

- Well, how could I tell you, that's a ... Japanese question.ⁱ

The strong attachment to tradition of Japanese culture and its persistent re-creation in the present has become a recurrent theme of much of contemporary studies on Japan. "Japan: Tradition-Innovation"ⁱⁱ, an exhibition organized by the Canadian Museum of Civilizations in 2011, appealed to a widespread image: all things Japanese were presented as a symbol of the primitive in a process of constant change, bringing together tradition and contemporaneity. That's why, for that part of the West that's trying to rescue its connection with the past, almost definitively lost with modernization, Japan remains a paradox of a highly technified and at the same time an intensely traditional society.

ⁱ SEMOV, Marko. *Япония като за Япония*, [Japonia kato za Iaponia], (*Japan as about Japan*), 1984. [Author's translation]

ⁱⁱ "JAPAN: Tradition-Innovation", Exhibition organized by the Canadian Museum of Civilizations with the support of the National History Museum of Japan in Sakura, Japan, as well as the Japanese Embassy in Canada. Held between May 20 and October 10, 2011.

In a similar way, in the field of domestic habitat, contemporary Japanese design is an example of reinvention of the physical object from the return to tradition. Both the West and Japan have experienced in a similar manner, albeit with certain time difference, the problem of the loss of identity of the domestic space over the last century. But while in the West this phenomenon has been much more outright, Japan, a geographically conditioned country, has more successfully preserved some of the essential features of household objects, particularly in relation to customs and habits.

What is the reason that the system of objects in the Japanese habitat represents a model of reinvention of the domestic artifact, both strongly rooted in traditional values and habits, but from contemporary needs and language? Since when and in what sense can we talk about a particular idiosyncrasy of *the Japanese*?

Cultural identity constitutes a complex aggregate of customs, social, political and economic relations, artistic expressions, religion, education, government, language, etc.; it is the collective memory built on the events and circumstances that describe a place as it is (ANNIBAL, 2006), with its peculiarities and nuances that make it different

and that survive from generation to generation despite the formal expression of its material culture. Therefore, when we speak of recreation of tradition in contemporary Japanese culture in the present, we refer precisely to that idiosyncrasy that merges in an indivisible tie architecture with the philosophical background inherent in all Japanese culture. We refer to the attachment to tradition not in a historicist sense and from some nostalgic attempt to recover times yet forgotten (NAKAGAWA, T., 2002), but to a living tradition, a set of cultural patterns deeply rooted in Japanese culture, but with a great capacity to renew and reinvent themselves, changing their form to adapt to the new circumstances.

One of the most "conservative" expressions of this particular idiosyncrasy is the living space and its material culture, unfolded in the system of objects - utensils and furnishings - that colonizes it. Unlike other spheres of everyday life, the building and its furnishings are of a more lasting nature, not only because of their will to endure in time (more relevant to the West, according to Shinohara; SHINOHARA, 1964), but because they are in close relation to a certain lifestyle, which alteration demands extended periods of time. As Ivan Hadzhiiskiⁱⁱⁱ points out, changes in society do not run historically at the

same rate. After a change initiated by a new economic model, followed by a political and legal reform, the new moral and spiritual forms are established. This delay in the spiritual sphere prevents the new forms of society from manifesting themselves in their entirety according to the new lifestyle (HADZHIISKI, 1945), and thus in the material culture that the society produces. Therefore, material culture is one of the last manifestations of thought of its corresponding historical time and, at the same time, the most lasting.

Social changes are naturally slow processes and it takes a long time for a significant transformation to take place. However, the process of industrialization, with its intentional uproot of the cult to tradition as an implicit consequence of modernization, produced an artificial acceleration on that time scale. This phenomenon has not been unique to Japan. As Johnson put it in his "Seven Crutches of Modern Architecture," the Crutch of Utility has turned the building into a "mere assemblage of useful parts," while the Crutch of Comfort has made environmental control replace architecture. In the case that we are concerning, in only over half a century, "the heart of Japan" has been wiped out of the Japanese home.^{iv}

In what way, then, can we speak of reconciling contemporaneity with traditional household values, deeply rooted in culture? That's the basic concern of the present research, developed with the conviction that with its answer we will also find the way to reconcile our constructed reality with certain values of a not so distant past. Even in such a highly technified era, if we look carefully, we will find out that our homes still shelter such values in some hidden corner, because they are the ones that give ultimate meaning to our daily actions.

Of course, it is not a question of addressing the Japanese living space from the premise of "treating Japan as the unconditional Other" (LUMMIS, 1980), but rather of considering habitation as a generator of habitat, examined within the specific boundaries of a given culture. This is, of establishing an objective basis of comparison between Japanese and Western culture from a certain distance, similar to the approach adopted by the academic Hisayasu Nakagawa in his *Introduction to Japanese Culture* (2006): a reflection on the plurality and heterogeneity of a multifaceted culture, which can not be reduced to the analysis of isolated cultural patterns, but which, nevertheless, retains a strong cultural identity.

ⁱⁱⁱ Ivan Hadzhiiski, a Bulgarian sociologist who developed his activity in the first half of the 20th century

^{iv} In the prologue to his book *The Japanese House: In Space, Memory and Language* (2006), Takeshi Nakagawa draws attention to the observation of Edward S. Morse in *Japanese homes and their surroundings* (1885), regarding the lost beauty of traditional Japanese houses (which he calls "the heart of Japan") after the process of rapid modernization

[...] I always think how different everything would be if we in the Orient had developed our own science, [...] what would have been the forms of our society and to what extent would they differ from what they actually are? [...] would not our myriads of everyday gadgets, our medicines, the products of our industrial art—would they not have suited our national temper better than they do? [...] Who knows, the Orient quite conceivably could have opened up a world of technology entirely its own. [...] An insignificant little piece of writing equipment, when one thinks of it, has had a vast, almost boundless, influence on our culture.^v

Tanizaki's remark on the form of an apparently insignificant instrument as a precursor and, simultaneously, a consequence of a particular idiosyncrasy constitutes the starting point of this Doctoral thesis. Its main objective is to offer a contemporary reflection on the generation of the Japanese living space, in the domestic sphere and in relation to the system of objects, around which it takes shape and becomes habitable. From the relation object/furniture-living space, its purpose is to penetrate the Japanese habitat from the domestic habits, analyzing the objects as physical manifestations of a set of cultural patterns deeply rooted in Japanese culture, but with a great capacity to renew and reinvent themselves, changing their form to adapt to new circumstances.

The first hypothesis emphasizes the role of the object in the generation of the living space. While in Western culture the living space

has generally responded to the concept of a container in which domestic objects are "deposited", in Japanese culture it has been the set of objects to shape a habitat with the necessary conditions to perform the basic functions of everyday life, an inhabited content to which the "container" has been subsequent.

The second hypothesis refers to what Juan Herreros calls "the user's livelihood" (HERREROS, 1994): taking into account the principles that govern a certain way of life, the cultural patterns, habits and tradition, the aim is to transcend their materialization through the physical objects - the objects of daily use - to later undo the way back to the present and offer a reflection on how the relationship with the object has evolved and what has been lost or what has been gained in the contemporary context. It refers to the way in which domestic objects are born in contemporary Japanese culture, based on

the assumption of their germination in traditional values and their re-creation today.

Initiated by the Meiji period state reform and during the following era, this policy becomes an ideological weapon for the reformist desire to create a new “modern Japan.” Although in the realm of architecture and domestic space the changes did not become visible until the end of the nineteenth century, the germinal socio-economic events concentrated in the three decades between 1850 and 1880. These are the years that span from the end of the Edo period 江戸時代^{vi}, the beginning of Meiji 明治時代^{vii} and the intermediate transition period, known as Bakumatsu 幕末^{viii}, which marks the end of the feudal system in Japan. In this historical context of numerous struggles to reconcile the modernization imposed from outside with the proper cultural roots that define the idiosyncrasy of the country, the three decades between 1850 and 1880 receive the name *wakonyōsai* 和魂洋才. The term is etymologically rooted precisely in this historical period, and creates an intermediate space that enables the preservation of domestic traditions within a new reality, subordinated to the imported lifestyle of Western civilization. In the domestic space, the key to “modernization” lies in substituting not only a set

of artifacts, but a whole system of behavior – a phenomenon called *wayō setchū* 和洋折衷, – by merging two forms of life: a circumstance that leads to a multiplicity of spatial and bodily practices, to a conceptual division of space, and to a splitting of the living space identity (TEASLEY, 2001). While the traditional house model is disappearing, the house as a constructed object remains a wrapping for everyday actions. Understanding architecture as the product of a particular society, we can say that what changes is the form (or style), but the habit (or spirituality) persists. These are, in my opinion, the manifestations of objecthood that can be designated by the term *wakonyōsai*: the ones that remain in the delicate border between the roots of tradition and the subtly applied avant-garde technology, and which are the object of this study.

FORMULATION OF THE HYPOTHESIS

With all of the above, the hypothesis that constructs the argument of the thesis is summarized in the following statements:

- the Japanese living space is not configured as a container, but rather as a system of light and portable objects which colonize a versatile horizontal plane, free of compartmentalization;

^v TANIZAKI, Junichirō. *In Praise of Shadows*, [*In'ei raisan*], (陰翳礼讃), 1933

^{vi} *Periodo Edo* 江戸時代, 1603-1868, also known as *Tokugawa Period*.

^{vii} *Periodo Meiji* 明治時代, 1868-1912

^{viii} *Bakumatsu* 幕末, 1853-1867, period of transition between the Japanese feudal system and the modern era

- this system of objects is originated and evolves from simple daily actions, as a natural extension of the body itself; it is of extreme simplicity, and represents a physical materialization of the basic indispensable features of a series of particular characteristics;
- these characteristics, although in part recognizable in other cultures during past historical periods, acquire local nuances in Japanese culture and are still at the basis of contemporary architecture and design;
- the reason why these characteristics are still preserved has a twofold justification: the geographic and social isolation of Japan as an idiosyncratic unity and the effort to build a cultural identity of its own during the period of modernization.

The thesis is structured in four chapters. After a first introductory chapter, chapter II analyzes the domestic habits within the mentioned historical period, recovering past stages and making a constant contrast with Western culture, in order to trace the origin of certain domestic behaviors in both cultures, their traditional roots and their persistence nowadays, as well as the role such behaviors have had on the configuration of material culture.

Chapter III recomposes the domestic space from the *moya-hisashi* binomial, a compositional pattern originated in the structure of sacred buildings and almost literally transferred to the composition of the domestic space. The chapter examines the meaning of this spatial composition as related to the domestic space and its relevance today.

Finally, the fourth chapter closes the research with a proposition about the possible origins, parallelisms and divergences of the concept of habitat in Japan and in the West. In general terms, [Western] architectural theory has been primarily revolving around three features, the sum of which has in certain way designated the "value" of architecture over time. In Rykwert's words, even if only because it is the first known treatise on architecture, these three features rest on the Vitruvian triad: the solidity of construction (the value of what is constructed), the rationalization of what is constructed (or the rationalization of the functional, or the useful) and the problematic of aesthetics (understood in close relation with symmetry) have been the core of the concern (RYKWERT, 1972). The relevance of this question resides in the fact that the main differences that Japanese architectural theory states as opposed to

Western one, are precisely the positions adopted in each one of the previous assumptions. The review of these three differences constitutes a final analysis, keeping the discourse as far as possible into the realm of domestic space.

Without following strictly the structure of the main text, this summary draws from each object / behavior / action some of the most important features in relation to the objective of this research, outlining briefly the cultural and historical context in which they are born and developed and offering some examples of their reminiscences in the contemporary context. As an archeology of domestic relics, the text looks for the traces left by culture and history in the way objects are born today.

CHAPTER II

Through three simple daily actions - sitting, sleeping and eating - this research seeks the origins of the subject approached in this work: that is, the fact that unlike Western culture, where the objecthood that constructs the domestic universe responds to a lan-

guage created constantly *ex novo* for each historical period, the Japanese habitat keeps on persevering around a system of objects that, in words of Takeshi Nakagawa, "always seem to be on the point of vanishing, and yet they never quite do". I would even say that not only that: they reinvent themselves according to the latest technological advances, while still reflecting "the steady accretion of local or familiar domestic traditions" (NAKAGAWA, T., 2002).

SITTING

As part of the new system of objects to suddenly colonize the domestic space, the chair is the unquestionable protagonist. Its appearance caused, among others, a change in the corporal habits, in the visual plane of the user, in the sensory and emotional perception of the system of objects, and in the role furniture plays in the overall space configuration. All of these changes force the development of a new language in the material culture of the domestic space, a new way of inhabiting, and trigger the beginning of a process of assimilation of Western modernity, and at the same time, a reflection of what's proper and what's foreign. That's the beginning of the

concern on what's authentically Japanese, both from inside and from abroad (ISOZAKI, 2006).

CHANGES IN THE CORPORAL HABITS

Sitting on a *tatami* mat, in a kneeling position, involves a series of idiosyncratic concerns. First, it denotes a very close relationship with the earth. Also, acquiring the ability to sit for hours in an immobile posture requires a lengthy process of instruction and discipline. Sitting, therefore, implies having reached a certain degree of dexterity. On the other hand, the *tatami* was born as a representative object, but employing a very subtle language: the

spatial distinction between a nobleman and his attendants measured about 6-8 centimeters (the approximate thickness of a *tatami* mat): that is to say, the minimum required elevation to make evident the difference in social position.

So, the emergence of the concept of separation from the ground is perhaps more important than the introduction of the chair proper into everyday life. What's first lost with the introduction of the elevated seat between the fifth and twelfth centuries, is the contact with the ground: emphasis is placed on the act of uprising, both in the physical sense of the sitting plane, and in the sense of authority. This in turn leads to the loss of subtlety: the distinction is

not simply insinuated, but rather made evident. However, during this first introductory period, the postural habit is still conserved: the sitting position was with the knees folded under the body, and only on few occasions legs were dropped towards the ground.

In the case of the Buddhist chair (s.XII), thought for a folded legs sitting position, we can probably speak of the first example where it is possible to apply the term *wakonyōsai* to an object used in the living space, taking the term in its semantic sense, although historically decontextualized. Indeed, long before the appearance of the term that expresses the fusion of the Japanese and the Western, there was already another term, *wayōka*, or *japanization*, applied mainly to what was imported from mainland China. Whatever the correct term could be, the Buddhist chair illustrates the fusion between two ways of sitting. The chair is low and wide, to allow a person to sit with his feet crossed in the 'lotus position', common in most Asian cultures; the footrest serves as a small podium to facilitate the access to the plane of the chair and to leave the shoes, just as they are left on the threshold when entering a Japanese house (FIG.R.03). The object thus represents both a piece of furniture and a building; the seated person not only makes use of an artifact, but rather inhabits it in the full meaning of the word.

While this example illustrates an adaptive conduct (that is, the object is imported in its original form, and adapted to the native custom), the search of one's own roots acquires form with furniture design during the period of transition, when the chair is definitely introduced into everyday life. We can detect a tendency intentionally focused on preserving of native tradition in contemporary design over the decades since then. Some examples could be seen in the works of students collected by Inoue Noboru in 2008 (FIG.R.02). In the

FIG. R.01. The act of sitting and the use of chair in the East and in the West

FIG. R.02. Chair designs included in *The book of chair*, by Noboru Inoue.

FIG. R.03. Portrait of the monk Enni Ben'en, dated 1280; painting on silk, Kamakura period, Kofukuji temple, Kyoto.

authors' descriptions we read the intention to create an object that "harmonizes with the Japanese environment" or a chair that allows "to sit cross-legged" (NOBORU, 2004).

CHANGE IN THE VISUAL PLANE OF THE DOMESTIC SPACE

The introduction of the chair also implies a significant change in the perception of the domestic space, since it raises the reference plane of the seat and, therefore, also the height of the eyes. We can define the Western domestic perspective as a rather stable one, with hardly any change of visual plane. Most housework is performed

in standing position and the change of plane between standing and sitting takes place in a reduced vertical interval. The perception of the house is fixed, practically unchangeable.

Housework in a traditional Japanese house required a constant change of reference; most of the tasks were performed at ground level, from the opening of a sliding door to food preparation. Thus, we move our center of gravity from the height of the hip to the height of the feet. The domestic perspective varies; the house changes its appearance every time we change the visual plane. In the Western context, these same tasks hardly alter our point of gravity from 80-100cm of

hip height to 45-55cm of the seat height. The perspective from which we perceive the surrounding world barely varies (FIG.R.05).

We are not talking only about a change of perspective, but also about a loss of reference, which is another worrying phenomenon, accused by society as a whole during the period of transition. Among the most illustrating examples are the films of Ozu Yasujirō and the novel by Sōseki Natsume *I am a cat* (1905-1906).

Of all the fundamental features of Japanese domestic space, the visual perspective has been the most difficult to reconcile with moder-

nization. In this case the hold to tradition has been expressed by a clear differentiation between Western and Japanese space within the dwelling, just as Japanese writing clearly distinguishes the proper words from the foreign, which are written in different alphabet. Projects such as Niko Design Studio's ISANA House (2011), where we distinguish a low floor area with Western furniture and an elevated platform with *tatami* cover, clearly illustrate this phenomenon (FIG.R.05). The precedents of such spatial segregation are already visible in examples of houses built during the period of transition, such as the residence of Asano Chuichi (FIG.R.04) in the historic village of Shirakawa-go, declared a World Heritage Site in 1995.

FIG. R.04. Izqda: Isana House, Niko Design Studio, 2011; we can distinguish a low floor area with western furniture and an elevated platform covered with *tatami* mats.

Dcha: House of Asano Chuichi, Shirakawa-go Minka-en Architectural open air museum.

FIG. R.05. Change in the visual plane in the act of sitting in the western and Japanese domestic space. Author's sketches.

THE REAL SEAT

As in the West, where the chair originated back in ancient times, but did not become an object of common use until the sixteenth century, in Japan, although for the first time introduced during the 5th century from China, the chair didn't become a common piece of furniture until the period of transition. Even so, bodily habits persisted throughout the next century, as we can observe in a documentary video shot by Hikita Masahirō during the 1980s. Hikita installed a camera in the corner

of a *wayō setchū* room (furnished with Japanese and Western elements) and left it recording for several hours to observe the behavior of the family in front of the television. From their initial position, seated on the western furniture, some of the family members began to slide down, to end up sitting on the *tatami* mats. Once again, it is not the furniture that conditions the corporal behavior, but rather the habit that subordinates the object. The real seat is the *tatami* mat and a

chair, perhaps, in this period of transition, come to be perceived as a *tatami* placed on a raised plane. A literal illustration of that possible concept could be the chair of Figure R.07, of the Imperial Palace of Tokyo. The *tatami* mat laid on the seat is a metaphor of the idea of seating in Japanese culture. The chair itself is a miniature temple: the backing, a representation of a *torii* 鳥居, the traditional entrance of a Shinto shrine, and the armrests, the perimeter railing of the platform that surrounds the worship hall.

This overlapping between floor and seat remains latent in many contemporary examples. In his book *Karada. The body in Japanese culture*, Michitarō Tada describes the *tatami* mat “as a chair, unique and huge, which extends throughout almost the entire dwelling”; this makes us change our perspective and instead of seeing a 2DK dwelling as an extremely small living space, makes us see it instead as an extremely large chair. “In fact,” adds Tada, “it’s the equivalent of an armchair of almost six square meters” (TADA, 2002). Published at the beginning of this century, Tada’s book evidences the collective consciousness about seating, understood in close relation to ground level. Some recent interventions of contemporary Japanese designers, such as Kamitopen studio’s *Nana’s Green Tea* (2013) keeps bearing witness of this.

FIG. R.06. *Tatami* mats and *zabuton* examples bordered with *tatamibari*.

Source: *Reference Book of Courtly Customs*.

FIG. R.07. Wooden chair inlaid with mother-of-pearl from the Tokyo Imperial Palace. An interesting object, as it can be interpreted as a chair over a chair, since it uses a *tatami* mat for the seat. Image found at the Research Center of the National Museum of Tokyo.

From the book *Edo and Kyoto: The Townscape in Asia*.

FIG. R.08. *Nana's Green Tea* (2013), Kamitopen design studio. Chair and floor receive a similar treatment, bordering the perimeter of the seat and the quadrants of the floor with the same decorative motif that evokes the ridge of a *tatami* mat, the *tatamibari*.

FIG. R.09. Hikita Masahirō's illustration upon completing his research on the habits of sitting in the domestic space. The black points indicate the frequency of the seat used; we can observe that they have greater concentration on floor surface and very little in comparison over the western chairs or sofa. Source: Copy of the original report provided personally by Hikita Masahirō to the author.

Here, chair and floor receive a similar treatment (FIG.R.08), bordering the perimeter of the seat and the cut pattern of the floor with the same decorative motif that evokes the rim of the *tatami* mat, called *tatamiberi* (FIG.R.06).

Another interesting example is the collection of chairs by Junya Ishigami, titled *Family Chairs* (2010). The chairs are a clear example of the reinvention of the object from the return to tradition, personifying them as animated beings, according to the form of naturalistic animism of Shinto. Shinto, the native religion of Japan, believes that

all objects that surround us have soul. On the other hand, we can find a metaphor of an *yodarekake* and a *chūzabuton* (figure 18), two symbolic objects that speak of the emotional relationship with the artifact, in “dressing them” and “shoeing” their feet with knitted socks (FIG.R.12).

The *chūzabuton* (fig.R.11) is a small cushion that serves to prevent possible damage between two surfaces. It is used, for example, under the legs of a portable table so as not to damage the *tatami* mats; in the point of contact between heavy elements (eg, a frame with inscriptions hanging above the entrance of a temple); or, as in FIG.R.11, under a

bowl placed over the wooden surface. In contrast to possible equivalents in Western culture - where such protection elements are either exclusively limited to the function of protecting, leaving aside the aesthetic value, or treated as aesthetic pieces themselves that can eventually serve as an element of separation and protection between two rigid surfaces - the *chūzabuton* is a piece exclusively designed for a particular point that, apart from being useful, acquires an aesthetic value itself. The useful, the symbolic and the aesthetic add value to the object to an equal degree.

While the *chūzabuton* is a more abstract example, and its relation to the sacred is not evident at first glance, the *yodarekake* (or votive bibs) (fig.R.10) which are used to adorn the statues of the deities to protect them from disease when pleading for a favor, are a concrete example of the practice of animism. It is easy to see this resource in the designs of Ishigami, although, as already mentioned, it is not directly related to the ritual in the use of *yodarekake*. It is related, however, with the personification of the physical object, presenting the five chairs as a family group.

FIG. R.10. *Yodarekake* (votive bibs). Saidaiji Temple, Nara, author's picture [27/05/2014].

FIG. R.11. *Chūzabuton*. Jiko-in Zen Temple, Nara. Photograph of the author [05/29/2014].

FIG. R.12. Symbolic elements in contemporary design. Collection of chairs by Junya Ishigami, titled *Family Chairs*, 2010. Left: author's drawing.

SLEEPING

As in the case of the seat, sleeping is an action that acquires a multitude of particular nuances in a Japanese traditional house. That intimate world that unfolds during the night hours begins with the tatami mat and extends to a collection of objects and behaviors, whose meaning ends up revealing the singularity of the sleeping space in the Japanese habitat. In this summary we are going to mention briefly just two of them, to try giving an idea about the contemporary legacy of the culture of sleeping.

COMPOSURE AND AESTHETICS IN THE SPACE OF SLEEPING

The first of them is the composure and aesthetics that surround the oneiric space. The bodily composure while sleeping, as in the case of taking a seat, was rigorously regulated by a system of good manners for society as a whole. The shared sleeping space of palatial lounges is one of the recurring themes of *Genji Monogatari*, a novel written by Murasaki Shikibu around the year 1000 and considered the first literary work of its genre. Set up in the refined lifestyle of the Heian nobility, it often depicts large lounges veiled by a dim light that allow to only vaguely distinguish a certain ambiguous shadow behind a curtain or a screen, arranged between the bedding as a minimum protection of pri-

vacy (FIG .R.14). A stage of premeditated and fortuitous encounters, the shared dormitory was itself a novel, in which Isozaki would capture the essence of Japanese architecture as a whole (ISOZAKI, 2010). In this constant evolution of events and circumstances, composure was an essential requirement for the cohabitation of space:

Some of the Emperor's oldest companions angrily accuse the young girls of being so noisy; but they don't pay attention and keep on gossiping until finally falling asleep without the slightest notion of decorum.^{ix}

In a way, we face the equivalent of Western medieval palace's private chamber, an emancipated chamber with a gender identity, in which each consort separately shared their most intimate space with the company of their servants. The only private thing was sleep, short and interrupted in many occasions (PERROT, 2009). "Sleep, but not too much. In Western culture, according to Perrot, sleeping has never had a good reputation" (ibid.).

Not the same in Japanese culture that, over the course of the centu-

ries, manages to make an exclusive cultural heritage out of the culture of sleeping, far superior to the Western custom of interrupting the daily tasks at the sixth Roman hour:

*Sleeping is another favorite pleasure. It is one of the most perfected arts by the Japanese. They sleep with complete relaxation, in any position and in circumstances in which it would be totally impossible for us.**

More than half a century after Benedict, this ease of falling asleep in any position and in any circumstance is testimony of certain liberation of the rigid and demanding concern about good manners while sleeping. The scenery of heads swaying like water lilies^{ix} in the train - described first by Lafcadio Hearn at the beginning of the last century and revised by Tada a century later, a tangible reality nowadays,- confirms it. Nevertheless, and despite the fact that both writers undergo a sudden erotic experience with this careless movement of light sleep, Tada does not refrain from observing:

FIG. R.13. Tokyo subway poster.

At the bottom it reads: "Please be careful not to lean on the person sitting next to you if you fall asleep."

FIG. R.14. Scene from the chapter "YADORIGI" ("The Ivy") from *Genji Monogatari Emaki* (Illustrated manuscript of the *Novel of Genji*). The manuscript was drawn around 1130 and is preserved at the Tokugawa Art Museum.

^{ix} SHŌNAGON, Sei. (枕草子. *Makura no Sōshi*). (ca.1000). *El libro de la almohada de la Dama Sei Shōnagon*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2002. 1ª Ed. ISBN: 9972-42-458-8. 546p. P. 260

^x BENEDICT, Ruth. *The Chrysanthemum and the Sword: Patterns of Japanese Culture. (El crisantemo y la espada)*. (1946). 3ª Ed. F. Vogel, Ezra (pref.); Alfaya, Javier (trad.). Madrid: Alianza, 2011. 380p. ISBN: 978-84-206-5370-9. p.219

^{xi} *Suiren no fuzei* es is a Japanese proverb that evokes the image of water lilies, swaying in the breeze. Lafcadio Hearn was the first to use this phrase to describe the image of a woman in a gesture of reflection.

[...] there is one [girl] that, while sleeping, keeps swinging her head as if in a boat. In fact, that boat every now and then leans so abruptly that the "waves", in the form of her hair, bathe her neighbor; that is, precisely me. I am amazed to observe how careless the relationship with the opposite sex is.^{xii}

In Japan, the composure of sleep is highly aesthetic. Even this simple example has very unique nuances. On one hand, we have the society that looks after the welfare of everybody. We enter this shared space of public transportation with the advice to keep our composure in case of falling asleep (FIG.R.13), announced in an array of didactic posters, renewed with eloquent periodicity. (In our contemporary globalized

world, this educational resource has come to us, with all certainty, with Japanese origin). But on the opposite side is the sleeper who, conscious of being observed, tries to maintain the most decent possible posture, dropping the head delicately forward and, often, partially covering the face with a mask just before falling asleep; most likely, in order to avoid exposing the contortion of a face submerged in a sleep.

It doesn't seem to be an arbitrary behaviour. Recalling the courtly customs ten centuries back from now, Sei Shōnagon felt deeply disgusted at the image of "a thin and ugly woman, [...] sleeping at daytime aside a lean, shaggy man"; an image she included in her list of "things unpleasant to see":

Ugly people should only sleep at night, because they cannot be seen in the dark, and besides, the rest of the people are usually in their beds at that time. And they should rise at dawn, so that no one could see them lie down.^{xiii}

We are facing a jovial, almost anecdotal reference, which nevertheless speaks of the meaning that culture impresses on oneiric gesture and space. The sense of aesthetics seems to be not only an indispensable quality, but also deeply rooted in the subconsciousness with which we experience and design our constructed reality.

But there are very tangible examples of the materialization of some ideas and habits rooted in culture. The predecessor of the *futon*, or quilt for sleeping, seems particularly interesting: its origins go back, through the *kamibusuma*, to the twelve-layer ceremonial attire worn by the court ladies in Heian period. The stratified structure of the *jūnihitoe* 単衣衣, an extremely complex garment, was materialized in twelve layers of silk, conveniently arranged to awaken the enthusiasm of the “most sensitive souls”^{xiv}. From an intimate core made of silk or white cotton, the strata disintegrated into a colorful rainbow, designed for convenience. The color schemes for the combination of the different layers, known as *kasane no irome* (襲の色目; literally, layers of color), were carefully studied,

not only with an aesthetic but also an emotional criteria: they alluded to a poetic dimension, to a mood that impregnated the spatial environment, through names such as “pink plum scent”, “rose kerria in flower”, “under the snow”, etc. As a study of color in relation to the emotional state of mind, they set a precedent with respect to the theory developed in XVIIIth cent. by Johann Wolfgang von Goethe on the psychological and physiological reaction of human beings when exposed to different colors.

Now, if we observe for a moment the *Cabbage chair*, a work of the Japanese designer Nendo, it is difficult not to recognize the layered fabric structure of the *jūnihitoe*. Even the color choice, compared with a typical combination of *kasane no irome*, makes it easier to see the resemblance. Designed in 2008 for the XXIst Century Man exhibition, curated by Issey Miyake, the chair is made from waste paper used in the manufacturing of pleated fabric. The paper is coiled up in a large roll and then unfolded layer by layer from the outside. Neither the stratified structure of the *jūnihitoe*, nor the color schemes used in its manufacturing are ever mentioned by the designer. Nevertheless, an attentive look will give account of the resemblance, leaving the question of whether it is an intentional act, or otherwise, an involuntary action, fruit of the automatic internalization of concepts and images preserved in the subconscious. The following chapter clarifies further this question.

FIG. R.15. Empress Kōjun wearing a *jūnihitoe* on the occasion of her coronation, in 1926.

FIG. R.16. *Jūnihitoe*, contemporary replica. Detail.

FIG. R.17. *Cabbage chair*, Nendo. 2008

^{xii} TADA, Michitarō. *Karada no Nihon Bunka*. (Karada. El cuerpo en la cultura japonesa). (2002). 1ª Ed. Adriana Hidalgo: Buenos Aires, 2010. 376p. ISBN: 978-84-92857-26-5. p.29

^{xiii} SHŌNAGON, Sei. (枕草子. *Makura no Sōshi*). (ca.1000). *El libro de la almohada de la Dama Sei Shōnagon*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2002. 1ª Ed. ISBN: 9972-42-458-8. 546p. P. 481

^{xiv} ROCA-FERRER, XAVIER. “Introducción”. En: SHIKIBU, MURASAKI. *Genji Monogatari* (La novella de Genji (I). Esplendor). (finales del s.X y principios del XI). 1ª ed. Roca-Ferrer, Xavier (trad., rev.); Bloom, Harold (prol.). Barcelona: Circulo de Lectores, S.A., 2007. 822 p. ISBN: 978-84-672-2745-1 (volumen 1). p.24

EATING | COOKING

Protocol and good manners at the table largely reflect the concept of space of a culture at a given historical time. The culture of food in Japan acquires locally conditioned nuances: the pictorial composition of the table, the visual stimulation of the appetite, the free alternation of food, the food understood as fragment, the penumbra, or the tendency to the infinitesimal are only some of the idiosyncrasies with which the edible transcends the configuration of space. In the field of

contemporary Japanese design we find some extraordinary examples that synthesize in a single object a whole series of idiosyncratic qualities. To narrow the summary, two of the hypotheses on which this chapter works are: (1) the physical materialization of Barthes' thesis on food as a fragment in Japanese culture and (2) white as the new shadow, bearing in mind from the thesis of Tanizaki. Beginning with the latter, this work is based on the assumption that although in contemporary

From left to right:

FIG. R.18. Round trays with formal food presentation for a ceremonial occasion. *Reference Book of Courtly Customs*

FIG. R.19. *Little Gardens*. Junya Ishigami, 2007-2008.

FIG. R.20. *Garden Plate*. Junya Ishigami, 2010. [three images]

FIG. R.21. Presence of the color in the pieces of food arranged over a white surface for a ceremonial occasion. *Reference Book of Courtly Customs*. [two images]

FIG. R.22. Traditional arrangement of trays for a formal meal.

FIG. R.23. *Snow Plate*. Yanobi, 2011.

life interior space has acquired new qualities, in accordance to their historical time, what has not changed is the need to materialize that space in an almost ethereal manner, as if the objects arose from the desire to densify the air itself, retaining the just necessary amount of light or shadow that the air contains. The objects of deep lacquer found in traditional domestic space interweave with the layers of shadow disappear in them just as white objects float over the bright back-

ground of the contemporary house. We have that same feeling of weightlessness, as if objects don't weigh, as if that they literally don't touch the surface, because what they do not seem to have is matter. This creates a sense of spatial cleanliness, without any obstacles that fatigue the view. At this point, the two hypotheses converge in what seems to be the materialization of these ideas in a series of objects of contemporary design.

JUNYA ISHIGAMI / MAGIC TABLE / 2005

The first of them, a large exhibition table, designed in 2005 by Junya Ishigami. In the architect's own words, *Magic Table* (FIG.R.25) explores the limits of architectural proportion: it could be understood as both an extremely large object and as an extremely small architecture. The constructive method is also characteristic of the architectural design: the extraordinarily thin table surface, just 3mm thick, is achieved by previously prestressing the aluminum surface. At first glance, both the exploration of the scale and the constructive solution contextualize the object at the beginning of the XXI century, with the particularity that the slenderness of the board designed by Ishigami is ever closer to the purpose of leaving the objects of food literally suspended in the air. From a lateral view, the materiality of the board is only evident from the certainty that there must be a physical support under the considerable collection of objects that seem to float in space over a flat surface invisible to the eye. From an aerial view, the table gains corporeity given the large extension of the white surface: a fact that is compensated with the whiteness of the utensils that serve as support for the living matter of food and plants. It is the color and form of the living matter that paints an ephemeral picture over the white canvas of table and utensils formed in high relief. As an aesthetic image it looks like a contemporary version of the folding

tables used by the Heian nobility. The format, the material and the technique have changed, but in terms of visual perception, the span of more than ten centuries that separates one image from another, doesn't seem to have passed. In both cases the food is drawn both as a fragment and as a pigment on a clean white surface.

JUNYA ISHIGAMI / LITTLE GARDENS / 2007-2008

In Ishigami's professional career we find two other examples that keep on exploring the same theme. *Little Gardens* 2007 (FIG.R.19) is an installation designed for the Tokyo Design Week exhibition; once again, it plays with the architectural scale, reproducing a miniature garden on the white surface of a circular table. The small containers of the delicate colored petals that represent the garden vegetation, are literally materialized as squamae lifted from the surface of the table. The table and the system of objects that support the colored matter appear to have been generated by desquamation of strata. But there is also another recurring theme: the object as an independent container and the system of objects as the generator of a unitary landscape. In this project appears an intermediate scale unit, which Ishigami calls spatial sets - small groupings of objects that acquire recognizable identities within the global landscape. Stratum and fragment seem to split endlessly, adding depth to the composition without ever breaking down completely.

Junya Ishigami / Garden plate / 2010

Three years later, this superposition of ideas synthesized in an edible garden is reflected in another object, halfway between three different scales: a garden, a furniture, and a household item. *Garden Plate* (FIG. R.20), designed in 2010 as a result of a state-of-the-art manufacturing process (an extra-clear glass sheet molded at 800°C, with an extremely slim thickness of only 8mm for its considerable diameter of 120cm) definitely unifies in a single object supporting surface and container. As a unitary set the composition loses flexibility,

since the arrangement of concave areas is fixed. However, as a support of the edible matter it gains immateriality, leaving small hollows to fill with pigment of living matter, like the palette of a painter out of scale and out of context. Barthes's thesis on food as pictorial fragment had never been so literal as in this design of Ishigami.

SNOW PLATE / YANOBI / 2011

A year later, in 2011, the Japanese designer Yanobi presents a collection of ceramic pieces developed on a smaller scale, but within

FIG. R.24. Formal arrangement of food for a ceremonial occasion. *Reference Book of Courtly Customs*.

FIG. R.25. *Magic Table*. Junya Ishigami, 2005. [two images]

the same discourse. *Snow Plate* (FIG.R.23) is designed as a series of tray-plates of varied sizes and shapes that, like in the previous design of Ishigami, play with the relief of the surface. According to the author, the design is inspired by a typology of utensils from its region of origin. And while in the case of Ishigami, the Garden Plate was closer to the scale of the furniture, leaving the concavities of the surface to the size of a portion of food, the Snow Plate of Yanobi brings back the food to the scale of a fragment, closer to everyday experience.

The systematic return to the familiar, to the roots, to what one feels comfortable with and, in a certain manner, emplaced, is also visible in more modest examples of the contemporary objecthood of the culture of eating. Penetrating deeper in the realm of everyday life, the objecthood of the edible remains impregnated with a deep sense of attachment to an idiosyncratic sensitivity and habits. Objects of daily use such as the paper hashioki or the well-known lunch box, obentō, despite their simplicity, combine in a single piece the sense of aesthetics, impermanence, transitory beauty and complexity, expressed through a code of behavior, whose bases one has to know in advance to be able to interpret.

This brief tour through some examples of contemporary objecthood has the dual purpose of: (1) examining the validity of certain traditional values rooted in the common consciousness (or subconsciousness); and (2) reviewing their validity in all spheres of habitation: from architectural avant-garde design to everyday habits. We can observe that, despite the long time span, the changing ways of life and the material, social and economic development, there are a series of features that continue to breathe through the materiality that constructs the scenery of dwelling. In spite of the impossibility of completely reconciling the new way of life with each of the essential features of Japanese living space, the system of objects that colonize the habitat still retain that set of common characteristics that appear in all objects designed by a group, meaning by group the array of Japanese design (NAKATANI, 2011).

CHAPTER III

Until now, the description of the living space fails to draw a global picture. Just as while exploring the house we can only be in one place at a time, without having a complete perception of its inte-

rior, each depicted environment exists independently of others and its importance gains value only while serving as scenario for the development of a certain activity. We do not speak of a space as a container that exists independently of objects, but of a space that is built around a system of objects as they come into use.

As mentioned in the beginning, once analyzed the system of objects, Chapter III recomposes the domestic space from the *moya-hisashi* binomial, a compositional pattern rooted in sacred space and almost literally translated to the domestic habitat. Without going into detail, the basic ideas developed in this chapter are as follows:

(1) The fundamental composition of the Japanese living space is formed by a central nucleus, called *moya* - developed as a descendant of the delimitation of a sacred area, *himorogi*, where the deities were thought to reside - surrounded by a perimeter space, called *hisashi*. This composition, originated in Shinto shrines and later adopted in Buddhist temples, is almost literally transferred to the domestic space in *shinden* residences of the Heian period. And although to a lesser extent, it is still conserved in later house types: the military class residence, *shoin*; the Japanese domestic type par excellence, *sukiya*, where the house acquires its greatest formal expression; and the common house, *minka*.

FIG. R.26. Overlapping meanings in the configuration of different spaces; the scheme "main hall - sacred enclosure - object of veneration" is behind the conception of both sacred and domestic space. From this overlapping of scales and meanings arises a fertile confusion between object and person, object and building or person and building.

(2) The sacred precinct is configured as a vacant area, where a particular object is placed on particular occasions.

(3) The spatial configuration intensifies inwards: main hall - sacred enclosure - object of veneration, enclosed in it. In this particular case of syncretic cult between Buddhism and Shintoism in Japan, it was equally applicable to shinto shrines (*honden* 本殿 - *naiden* 内殿 - *shintai* 神体) and to Buddhist temples (*hondō* 本堂 - *naijin* 内陣 - *honzon* 本尊). Outwards, stratification is centrifugal, through a sequence of perimetric transitional spaces, whose basic entity is *hisashi* 廂, sometimes followed by a *magobisashi* 孫廂 and, eventually, a *magomagobisashi* 孫孫廂.

(4) That constant intensification inwards is reasoned as an act of transcending, or crossing the boundary between the sacred and the profane. Thus, for example, the same separation between the hall of the deity and the oratory for the common people is found in the table layout: the food arranged on the table represents the world of the *kami* and the limit with the world of mortals is materialized in the chopsticks, laid parallel to the edge of the table. With the act of raising the chopsticks, accompanied by the phrase *itadakimasu*, which

literally means "I will receive", the border between the two worlds opens, and the deities are asked permission for receiving the foods that are a divine blessing.

(5) Thus, in the domestic habitat this configuration is reproduced not only at a compositional level of space (central core - boundary space), but also through the objects that colonize the house proper. For example, in the common house, there is a spatial superposition of the room for sleeping with a sacred precinct, and the *hakomakura* (headrest in the form of a box, where personal belongings were stored) with the type of closet that was sometimes used to protect the object of veneration. The *hakomakura* thus becomes a kind of a treasure chest, not only in a material sense, but also as a symbol of the essence of a person, as a symbol of his soul. The same happens with the box-tray for the food consumption, the *hakozen*, which was carried to the place of its owner in case he was temporarily absent from home. Thus, in the sacred space, the object of veneration contained the essence of the deity; in the domestic space, the household object contained the essence of the person.

(6) This compositional scheme is also found in other types of inhabi-

ted spaces, such as the sumo ring. We can understand the *dohyō* as the delimitation of a sacred space in which the deity descends through the *yokozuna*, highest grade for a sumo wrestler, who is considered a living *shintai*.

(7) This overlapping of scales and meanings produce a fertile confusion between object and person, object and building or person and building. The private can be understood as sacred; the essence of a person overlaps with the divine; the act of dwelling is understood not only in the spatial terms, but is internalized; object, furniture and building overlay scales; object and human being are only two different forms of existence that, in any case, encloses a soul.

(8) We can recognize reminiscences of this compositional scheme - free space, where a system of objects is placed on particular occasions - in many contemporary architectural projects, just as we have identified meanings and sensibilities in present-day design objects.

Leaving aside the environment and focusing on human behavior in the act of reuniting, the three scenes in FIG. R.27 prove to the same freedom, spontaneity, and lack of coercion. There is a space between

floor and ceiling that flows without vertical limits - the roof, understood as a shelter, just as the plane formed by the branches of a cherry tree; and the floor, free of obstacles, allowing for fluid movement, at the user's decision. In Kanagawa workshop, the scenography of spaces is carried out from a contemporary perspective, using objects as a tool for spatial organization according to the needs of each moment. Activities are developed around objects - objects that, like an extension of the body, facilitate our tasks and habits, in accordance to our bodily position and making the activities we develop less difficult or more profitable. First, there is an activity, for which an object (or a system of objects) appears to facilitate its development. That system of objects is necessarily light and mobile, so that it can accompany us in our activities wherever it needed. And for this, we must have a flexible enough medium to carry out each activity according to a personalized program, that is, free to establish.

Together with Ishigami's Workshops for the Institute of Technology in Kanagawa (2008), this chapter closes the analysis with two other contemporary projects: Toyo Ito's Sendai Media Library (1995-2001), and the Museum of Contemporary Art of the 21st Century In Kanazawa,

designed by Sejima and Nishizawa (SANAA, 1999-2004). The protagonism of the system of objects in the configuration of the inhabited space remains the central argument.

CHAPTER IV

The analysis of the final chapter on the similarities and divergences of the Japanese and Western conception of habitat recovers the time frame of the period of modernization; that's the period of constructing the architectural theory of Japan and the period of making a great effort to define a strong cultural identity. Going back to Tanizaki's concern,

[...] I always think how different everything would be if we in the Orient had developed our own science, [...] what would have been the forms of our society and to what extent would they differ from what they actually are?,

Surely, there is more than one answer. But despite the countless influences between the two cultures, it would not be inappropriate to say that Japan has indeed followed a markedly own path, and that the forms of its contemporary design are more a continuous resurgence of values deeply rooted in its own culture than a contribution from abroad.

First of all, because of the strong hold to tradition that, despite of having experienced times of intentional rejection, remains a constant reference in all spheres of life. On the other hand, because of the great capacity to absorb things brought from outside and adapt them to local forms of expression native, until completely merging them with what's proper. And while this phenomenon has been nourished along an extensive chronological scale - due to Japan's situation as an isolated country with few and short openings to the rest of the world - it is during the period of modernization when it is definitely shaped.

This research arises from the need to get deep into domestic space, trying to find out the relationship between thought - life philosophy of its occupants - and the system of objects as an expression of those ideas. My interest relies on the conviction that even the smallest object in our environment strongly influences the experience of space. Understanding architecture as part of a broad cultural identity, and in the shadow of the financial crisis of 2007-2012, a result of the bursting of real estate bubbles around the world, the value of the space we inhabit is a priority. It is my greatest desire that this work could instigate a critical view on the development of contemporary inhabited space. In that concern, among many others, Japan is an example to learn from.

FIG. R.27.

right.: Spatial configuration at an outdoor setting, National Garden Shinjuku Gyoen, Tokyo, Japan. Hanami. Cherry blossoms viewing. Sketch of the author. [01/04/2014]

left.: Spatial configuration of the KAIT Workshop interior, Junya Ishigami (2008). Fragment. Redrawn with additional elements from an original drawing by Ishigami.

FIG. 1.01.
Ilustración de la casa inteligente descrita en el relato corto de Ray Bradbury *Vendrán lluvias suaves*, 1950

*Hoy es cinco de agosto de dos mil veintiséis, hoy es cinco de agosto de dos mil veintiséis, hoy es...*¹

*Se supone que las viviendas modernas nos han traído una sucesión de beneficios indudables; pero, ¿por qué será, me pregunto, que no parecen despertar nunca emoción profunda alguna?*¹

El entorno doméstico es un tema que concierne a la sociedad en su conjunto, y sin embargo, no existe una conciencia social sobre la forma en la que la arquitectura de masas ha convertido gradualmente nuestro hogar a un lugar meramente funcional, al margen de un discurso tecnológico, de las ordenanzas en materia de vivienda, de las condiciones económicas o de la legislación del suelo. La casa hoy en día tiene crecientes dificultades para seguir siendo entendida como “el lugar de origen de alguien o el lugar donde la persona siente que pertenece”³. El estilo de vida acelerado del siglo XXI, la falta de tiempo, la jornada laboral dilatada y las horas de trabajo extraordinarias, las condiciones y los intereses económicos, entre otros, están gradualmente contribuyendo a convertir el espacio doméstico en una estación de retorno peculiar para satisfacer las necesidades básicas de descanso e higiene.

¹ BRADBURY, Ray. “Vendrán llovias suaves” (“There Will Come Soft Rains”), 1950.

² NAKAGAWA, Takeshi. (*The Japanese House: In Space, Memory and Language*, 2002). *La casa japonesa: espacio, memoria y lenguaje*. Madrid: Editorial Reverté, 2016. 1ª Ed. GARCÍA ROIG, José Manuel (Prol.). VASILEVA, Nadia (Trad.). SAINZ, Jorge (Ed.), p. 33

³ Definición de la palabra para “hogar”, “home”, de CDBE - Cambridge Dictionaries Online: Cambridge Dictionary of British English, Cambridge University Press. En línea <<http://dictionary.cambridge.org/fr/dictionnaire/anglais/home>>. [Consulta de 08.12.2014]. [trad.a.]

La pérdida de identidad de la vivienda a lo largo de la segunda mitad del siglo pasado es un problema común de los países industrializados. Con el fenómeno de la industrialización, y su desarraigo del culto a lo tradicional como consecuencia implícita de la modernización, el espacio doméstico se especializa, se compartimenta, la estancia adquiere una función propia, identificándose íntegramente con ella y perdiendo por completo cualquier otro significado que haya podido tener en su origen. La casa entendida como "máquina para vivir", resultado de la modernización del hábitat, nos ha traído, como apunta Takeshi Nakagawa, "una sucesión de beneficios indudables". No obstante, en este proceso de transición, y siendo "conscientes de las cosas que se pierden mientras la tradición da paso a la modernidad"⁴, hemos debido prestar mayor atención a aquellos aspectos valiosos relativos a nuestro espacio vital que, arraigados en la cultura, podemos reinterpretar desde un punto de vista actual para satisfacer necesidades contemporáneas. En lugar de ello, fascinados por los avances tecnológicos, hemos dejado que la casa se convirtiera en un simple "ensamblaje de partes útiles", donde lo que tendría que ser cuestión de arquitectura en su pleno derecho pasa a ser un somero problema de control ambiental:

*¿Saben lo que quieren decir cuando hablan de entorno controlado? Se trata del estudio de la «micro climatología», la ciencia que nos dice cómo recrear un clima de forma que nos encontremos cómodos. Pero, en realidad, ¿está uno cómodo? La chimenea, por ejemplo, se halla fuera de lugar en el entorno controlado de la casa; se calienta y dispara los termostatos. Con todo, a mí me gusta la belleza de los hogares, así que mantengo mi termostato al mínimo, a 60 grados Fahrenheit, y entonces enciendo un enorme fuego devorador para poderme mover de un lado a otro. Pero eso no es entorno controlado; soy yo quien controla el entorno. Es mucho más divertido.*⁵

El discurso de Philip Johnson es tan solo una de las denuncias en contra de la tecnificación del hábitat a costa de la pérdida de su identidad que empieza a acusar la sociedad occidental a mediados del siglo pasado. En las épocas centrales del siglo XX, la crítica de Johnson (1955) coincide, entre otras, con la de Giedion en *La mecanización toma el mando* (1948) y fuera del campo de la arquitectura con obras como el relato de ciencia ficción de Ray Bradbury *Vendrán lluvias suaves*

(1950) o la película de Jacques Tati *Mon Oncle* (1958); lo que habla de una preocupación generalizada por la excesiva mecanización de la vivienda.

Por supuesto, no hablamos de renunciar a la fuerza creadora del desarrollo social y económico, ni tampoco a los logros inestimables de los avances tecnológicos. De hecho, la casa como “máquina para vivir” tiene su cabida en nuestra realidad cotidiana, siempre y cuando llevemos en mente la advertencia de Motono Seigo, miembro de la Asociación de Arquitectos de Kansai en Japón durante la época de transición, de que, efectivamente, los humanos somos máquinas, pero unas máquinas elaboradas con mucha delicadeza⁶. Por esa razón, si para Motono el tema de la vivienda podría abordarse desde dos polos opuestos –el extremo materialista que entiende la casa como una caja equipada con el único propósito de la funcionalidad, y el extremo espiritualista que la percibe como un envoltorio sutil para el alma (ibíd.)–, es ese último el que hoy requiere nuestra atención. Y sin embargo, desde los discursos pronunciados a mediados del siglo XX, estamos precipitándonos hacia aquel 2026 en la ciudad de Allendale, California, en el que la casa

del futuro, una casa inteligente y perfectamente equipada para servirnos el desayuno, para recordarnos las fechas y acontecimientos claves, para advertirnos sobre las inclemencias del tiempo, para reconocer la voz del perro o para leer poesía –en definitiva, para deshumanizar la existencia, sustituyendo todas aquellas actividades propias de los humanos–, sigue inalterablemente su rutina, indiferente al vacío en su interior y a la devastación radioactiva en el exterior⁷.

Es alarmante pensar en las ocasiones en las que la ficción se ha adelantado a la realidad. Recientemente se han publicado numerosos estudios sobre las profesiones del futuro y todos ellos coinciden en que aquellas que requieren acciones mecánicas y repetitivas están destinadas a desaparecer. Según Michio Kaku, físico teórico y divulgador científico estadounidense, se salvan aquellas relacionadas con la creatividad, el liderazgo, la capacidad visual y olfativa, la capacidad analítica, la comprensión del comportamiento humano o el sentido de humor – todas ellas, capacidades no adscribibles a un robot. La arquitectura está a salvo. Al menos de momento. Porque los *bots*⁸, aquellos programas informáticos capaces de imitar el comportamiento humano, ya son una realidad.

⁴ NAKAGAWA, Takeshi. *(The Japanese House: In Space, Memory and Language, 2002). La casa japonesa: espacio, memoria y lenguaje*. Madrid: Editorial Reverté, 2016. 1ª Ed. GARCÍA ROIG, José Manuel (Prol.). VASILEVA, Nadia (Trad.). SAINZ, Jorge (Ed.), p. 33

⁵ JOHNSON, Philip. “The seven crutches of modern architecture”, *Perspecta*, volumen 3, 1955, páginas 40-45; versión española: “Las siete muletilas de la arquitectura moderna”, en: *Escritos* (Barcelona: Gustavo Gili, 1981), p. 136-141

⁶ MOTONO, Seigo. “Jūtaku kanchiku no kaizō”, *Kansai kenchiku kyōkai zasshi*, N°2 (Octubre 1917), p.26-33. Citado

en: SAND, Jordan. *House and Home in Modern Japan. Architecture, Domestic Space and Burgeous Culture, 1880-1930*. Harvard University Press, 2005. ISBN: 0-674-01966-0, p.177

⁷ Así visualiza la casa del futuro Ray Bradbury en su relato de ciencia ficción “Vendrán lluvias suaves”, escrito en 1950. Es interesante señalar que el relato de Bradbury coincide cronológicamente con las obras de Johnson (1955) y de Giedion (1948), lo que habla de una preocupación generalizada por la excesiva mecanización de la vivienda a mediados del siglo pasado.

⁸ *bot*, (aféresis de robot), programa informático capaz de imitar el comportamiento humano

También lo es la vivienda inteligente y las obras de arquitectura de diseño paramétrico. El futuro de Bradbury está a la vuelta de la esquina. Y es inevitable hacerse la pregunta de si los que se adelantaron a su tiempo fueron unos visionarios extraordinarios o lo extraordinario fue su poder de inventiva que acabó transformando el curso de la historia (convirtiendo la ficción en realidad). Si fuera lo segundo, tal vez todavía estemos a tiempo de imaginar un futuro mejor para nuestro hábitat.

Este trabajo de investigación surge desde la necesidad de adentrarme en el mundo doméstico, tratando de averiguar la relación existente entre pensamiento -filosofía de vida de sus ocupantes- y la manera en la que los objetos que la pueblan son reflejo de esas ideas. Mi interés está

apoyado en la convicción de que hasta el más pequeño objeto de nuestro entorno influye poderosamente en la experiencia del espacio que habitamos. Entendiendo la arquitectura como parte de una identidad cultural amplia, la investigación se apoya en estudios sobre los modos de vida, la estructura social, las diversas expresiones culturales, artísticas y lingüísticas. A la sombra de la crisis financiera de 2007-2012, resultado del estallido de las burbujas inmobiliarias en todo el mundo, el valor del espacio que habitamos es una cuestión prioritaria. Es mi mayor deseo que éste trabajo pueda instigar una visión crítica sobre el desarrollo del espacio habitado contemporáneo, cada vez más alejado de su condición fundamental de ser habitable. En esa, entre muchas otras cuestiones, Japón está siendo un ejemplo del que aprender.

Gran parte de los términos japoneses usados en este texto ya tienen una transcripción oficial en el alfabeto latino, según el sistema de romanización Hepburn. Para el lector hispanohablante dicha transcripción puede generar, en algunos casos, ciertos errores de pronunciación debido a que se basa en el sistema ortográfico de la lengua inglesa, que no coincide –como es obvio– con el español. No obstante, su alteración ortográfica con respecto a la transcripción ya adoptada podría originar mayores inconvenientes para la labor de futuras consultas y trabajo de investigación de los lectores interesados en la materia. Por ese motivo, se ha preferido conservar la transcripción oficial, con las siguientes advertencias:

Consonantes:

Algunas consonantes tienen una pronunciación distinta a la oficial en el idioma español:

- [h] no es muda, es una [j] “aspirada”; se pronuncia como la [h] de las palabras inglesas *hello* o *high*.
por ejemplo, el término *hisashi* debería leerse [hisafj] y no [isafj];
- [g] independientemente de la vocal posterior, se pronuncia como en *gasa*, no como en *gente*;
- [j] se pronuncia [dʒ], africada postalveolar sonora, en lugar de cómo en español [x], fricativa velar sorda;
por ejemplo, el término *shōji* debería leerse [shoudʒi];
- [z] se pronuncia como en inglés, consonante fricativa dentalveolar sonora [z], en lugar de cómo en español [θ], fricativa dental sorda;
por ejemplo, el término *zukuri* debería leerse [ʒukuri].

Vocales:

Para las vocales largas se ha seguido el modelo del sistema Hepburn tradicional, a excepción de las tres siguientes, que se representan por un macrón (el signo diacrítico “̄” situado sobre la vocal):

- [ā] a larga, se pronuncia [aa]
- [ō] o larga, se pronuncia [ou]
- [ū] u larga, se pronuncia [uu]
- [ē] e larga, se pronuncia [ee]
- [ī] i larga, se pronuncia [ii]

Se ha seguido el modelo occidental de poner nombre seguido de apellido, para evitar confusiones para el lector hispanohablante. La única excepción han sido los nombres propios de lugares conocidos, que se han conservado en original.

Los términos japoneses están señalados en cursiva dentro del texto.

¿Qué es entonces Japón? ¿En qué consiste su afamado milagro? Eso me preguntaba antes de preparar la maleta para irme allí; eso me sigo preguntando ahora que he vuelto y han pasado ya unos meses para dejarme pensar, rebuscar mis apuntes, poner una línea gorda y recapacitar sobre algunas cuestiones. Incluso allí, en tierra japonesa, en mis conversaciones con algunos de nuestros diplomáticos, ellos me explicaban, me sacaban a pasear, pero cada vez que llegaba el momento de hacer mi pregunta clave, ¿en qué consistía el célebre milagro japonés?, ellos también –gente educada, erudita, sabia,– se encogían de hombros y la respuesta se tornaba vaga y nebulosa, como se torna el mismo Japón cuando se acercan los tifones. Más o menos sonaba así:

*- Bueno, cómo decirte, eso es una cuestión... japonesa.*¹

El fuerte arraigo a la tradición de la cultura japonesa y su continua recreación en el contexto actual se ha convertido en tema recurrente de gran parte de los estudios contemporáneos sobre Japón. “Japan: Tradition-Innovation”², exposición organizada por el Museo Canadiense de las Civilizaciones en 2011, se sirve de una imagen ampliamente difundida: lo japonés se nos presenta como un símbolo de lo primitivo en un proceso de constante cambio, aunando tradición y contemporaneidad. Por esa razón, para aquella parte de Occidente que busca reencontrar ese vínculo con lo primitivo, perdido casi definitivamente durante la era de la modernización, Japón sigue siendo una paradoja de sociedad altamente tecnificada y, a la vez, intensamente tradicional.

¹ SEMOV, Marko. Япония като за Япония, [Iaponia kato za Iaponia], (Japón como sobre Japón), 1984. [Traducción de la autora]

² “JAPAN: Tradition-Innovation”, exposición organizada por el Museo Canadiense de las Civilizaciones y la asistencia del Museo Nacional de Historia de Japón en Sakura (Japón), así como la Embajada de Japón en Canadá. Celebrada entre el 20 de mayo y el 10 de octubre de 2011.

Del mismo modo, en el campo del hábitat doméstico, el diseño japonés contemporáneo constituye un ejemplo de *reinención* del objeto desde el retorno a la tradición. Tanto Occidente como Japón han experimentado de manera similar, aunque con diferencia en el tiempo, el problema de la pérdida de identidad de la vivienda a lo largo de la segunda mitad del siglo pasado. Pero mientras en Occidente este fenómeno ha sido mucho más acusado, Japón, un país geográficamente condicionado por encontrarse aislado, ha preservado con mayor éxito algunas de las características esenciales de los enseres domésticos, en particular en relación a las costumbres y hábitos.

¿Cuál es la razón de que el sistema de objetos en el hábitat japonés represente un modelo de *reinención* del artefacto doméstico, a la vez fuertemente arraigado a valores y hábitos tradicionales, pero desde necesidades y lenguaje contemporáneos? ¿Desde cuándo y en qué sentido podemos hablar de una idiosincrasia particular de *lo japonés*?

La identidad cultural constituye un agregado complejo de costumbres, relaciones sociales, políticas y económicas, expresiones artísticas, religión, educación, sistema de gobierno, idioma, etc.; es una memoria colectiva construida sobre sucesos y circunstancias que describen a un lugar tal como es (ANÍBAL, 2006), con sus particularidades y matices que lo hacen distinto y que perviven de generación en genera-

ción a pesar de la expresión formal de su cultura material. Por tanto, cuando hablamos de recreación de lo tradicional en la cultura japonesa contemporánea en el contexto presente, nos referimos precisamente a esa idiosincrasia que une en un vínculo indivisible la arquitectura con el trasfondo filosófico inherente en toda la cultura japonesa. Nos referimos al arraigo a la tradición no en un sentido historicista y desde un intento nostálgico de recuperar tiempos ya olvidados (NAKAGAWA, T., 2002), sino a una tradición viva, a un conjunto de patrones culturales profundamente arraigados en la cultura japonesa, pero con una gran capacidad de renovarse y reinventarse, cambiando de forma para adaptarse a las nuevas circunstancias.

Una de las expresiones más "conservadoras" de esa idiosincrasia particular es el espacio habitado y su cultura material, desplegada en el sistema de objetos -mobiliario y útiles domésticos- que lo coloniza. A diferencia de otras esferas de la vida cotidiana, el edificio y sus enseres tienen una naturaleza más duradera, no sólo por su voluntad de perdurar en el tiempo (más propia a Occidente, según Shinohara; SHINOHARA, 1964), sino por estar en estrecha relación con un determinado modo de habitar, cuya alteración requiere lapsos temporales muy prolongados. Como señala Ivan Hadzhiiski, los cambios en una sociedad no transcurren históricamente a la misma velocidad. Tras un cambio iniciado por un nuevo modelo económico, seguidos por una

reforma política y legal, se establecen las nuevas formas moral y espiritual. Ese retraso en el ámbito de lo espiritual impide que las nuevas formas de la sociedad se manifiesten en su totalidad en su modo de vida (HADZHIISKI, 1945) y, con ello, en la cultura material que dicha sociedad produce. Por tanto, la cultura material es una de las últimas manifestaciones del pensamiento de su correspondiente tiempo histórico y, a la vez, la más duradera.

Los cambios sociales son procesos naturalmente lentos y hace falta mucho tiempo para una transformación significativa. Sin embargo, el proceso de la industrialización produjo una aceleración artificial en esa escala temporal. En el caso que nos ocupa, en poco más de medio siglo, "el corazón de Japón" ha sido borrado del hogar japonés³.

¿De qué forma, entonces, podemos hablar de una conciliación de la contemporaneidad con los valores del hogar, profundamente arraigados en la cultura? Esta es la pregunta que plantea la presente investigación, con el convencimiento de que con su respuesta hallaremos también el modo de conciliar nuestra realidad construida con ciertos valores de un pasado no tan lejano. Incluso en una era tan altamente tecnificada, si miramos bien, veremos que nuestros hogares siguen resguardando tales valores en algún rincón recóndito, porque son ellos los que en última instancia dan sentido a nuestras acciones cotidianas.

Por supuesto, no se trata de afrontar el tema del hábitat japonés desde la premisa de "tratar a Japón como el Otro incondicional" (LUMMIS, 1980), sino de hacer una reflexión sobre el habitar como generador del hábitat, examinado dentro del marco concreto de una cultura.

François Jullien, filósofo y sinólogo francés, empezaba su conferencia de clausura del XII Congreso Internacional de Expresión Gráfica Arquitectónica de la siguiente manera:

Hubo un momento en mi vida en que quise salir del pensamiento europeo, mirarlo de lejos.

Para poder salir de Europa hay que salir de las lenguas europeas. Las primeras posibilidades de escape eran el hebreo y el árabe, pero estaban demasiado próximas. Y la India mantiene raíces comunes con las lenguas indoeuropeas.

La única solución era China.

Pascal, filósofo del XVII dijo: Moisés o la China.

China permite extranjerizar el pensamiento.

[...]

Transición de nuestro lenguaje al oriental, desposeernos de nuestro modo de pensar.⁴

³ En el prólogo de su libro *La casa japonesa: espacio, memoria y lenguaje*, Takeshi Nakagawa llama la atención sobre la observación de Edward S. Morse en *Japanese homes and their surroundings* (1885), respecto a la belleza perdida de las casas tradicionales de Japón (que él llama "el corazón de Japón") tras el proceso de rápida modernización.

⁴ JULLIEN, FRANÇOIS. "El gran cuadrado no tiene ángulos, la gran imagen no tiene forma". Conferencia de clausura. XII Congreso Internacional de Expresión Gráfica Arquitectónica. Madrid, 29-31 de mayo de 2008. En: *Aportaciones al XII Congreso Internacional de Expresión Gráfica Arquitectónica*. Madrid: Instituto Juan de Herrera, 2010. p.157-166

Lo mismo es cierto para Japón. Europa, en su inmensa diversidad multifacética, es una gran entidad culturalmente idiosincrática; el pensamiento, los códigos de comportamiento y su reflejo en la cultura material resultan fácilmente reconocibles para cualquier occidental - capacidad de raciocinio que resulta inútil inmersos en la cultura del archipiélago japonés. Sin insistir, por tanto, en las divergencias que han construido todo un eje de argumento, se trata de esta-

blecer una base objetiva entre la cultura japonesa y la occidental desde un cierto distanciamiento, similar al enfoque adoptado por el académico Hisayasu Nakagawa en su *Introducción a la cultura japonesa* (2006): una reflexión sobre la pluralidad y la heterogeneidad de una cultura multifacética, que no puede ser reducida al examen aislado de patrones culturales, pero que, no obstante, conserva una fuerte identidad cultural.

[...] si Oriente y Occidente hubieran elaborado cada uno por su lado, e independientemente, civilizaciones científicas bien diferenciadas, ¿cuáles serían las formas de nuestra sociedad y hasta qué punto serían diferentes de lo que son? [...] las múltiples máquinas de uso cotidiano, los productos químicos, los productos industriales, habrían sido más adecuados a nuestro espíritu nacional. [...] ¿Quién sabe? Probablemente nos habríamos encaminado hacia un mundo nuevo completamente original. [...] la forma de un instrumento aparentemente insignificante puede tener repercusiones infinitas.⁵

La consideración del artefacto cotidiano como manifestación de la cultura hace alusión al clima socio-cultural de su época, que en las décadas de los años '30 y '40 del siglo pasado dio origen al así llamado Romanticismo japonés (o *Nihon Romanha*). Para Occidente, la reflexión sobre la proyección de un determinado modo de vida en todas las artes en este momento no constituye una novedad; como señala Rykwert, "la doctrina de la estrecha correlación existente entre el arte y las condiciones climáticas, raciales y morales fue firmemente establecida por los teóricos del romanticismo" (RYKWERT, 1974). El Romanticismo en Occidente, como reacción revolucionaria [en contra del racionalismo de la Ilustración y el Clasicismo a finales del siglo XVIII], a pesar del

lapso temporal, conceptualmente está muy cercano a la Escuela Romántica de Japón, que surge desde el impulso de superar la «crisis cultural» de la pérdida de tradiciones y con el intento de imponerse sobre la «modernidad» introducida desde fuera.

La reflexión de Tanizaki sobre "la forma de un instrumento aparentemente insignificante" como precursor y a la vez reflejo de una idiosincrasia particular, centrada sobre todo en la convivencia de elementos occidentales y propiamente japoneses en el ámbito de lo doméstico, se inscribe precisamente en ese deseo de "retorno a los orígenes" que Rykwert describe como "una constante del desarrollo humano" y que "implica siempre

⁵ TANIZAKI, Junichirō. *El elogio de la sombra*, [In'ei raisan], (陰翳礼讃), 1933

un repensar lo que se hace habitualmente, un intento de renovar la validez de las acciones cotidianas, [...] que permite repetir esas acciones durante una estación" (RYKWERT, 1974). "En esa cuestión -añade Rykwert- la arquitectura conforma todas las demás actividades humanas" (ibid.).

Dicha preocupación constituye el punto de partida de la presente tesis doctoral, cuyo objetivo principal es ofrecer una reflexión actual sobre la forma en la que se genera el espacio habitado japonés, en lo doméstico y en relación con el sistema de objetos, alrededor de los cuales adquiere forma y se hace habitable. A partir de la relación persona-objeto/mueble-estancia, su propósito es penetrar en el hábitat japonés

desde los hábitos de lo doméstico, analizando los objetos "como si fuera la primera vez que se ven" - como diría Alexander Tzonis respecto a una de las grandes transformaciones emprendidas por Le Corbusier en la reevaluación de la mirada en relación a la estancia. El énfasis se desplaza desde el espacio habitado como contenedor, hacia los objetos domésticos y los hábitos de la vida cotidiana - desde la alimentación y la higiene a los hábitos de vestir. Si aceptamos el artefacto doméstico como punto focal de la existencia y como unidad básica de la configuración espacial, podemos analizar los principios que rigen una forma de vida particular -los patrones culturales, las costumbres y tradiciones- con el fin de transpolar su significado al objeto físico concreto.

FIG. 1.02.
Dos formas de conceptualizar una silla como reflejo de la cultura en la que han sido concebidas.
Izquierda: Tokujin Yoshioka, *Pane Chair*, 2003-2006.
Derecha: EOOS, *Atelier Chair*, 2012.

objeto >> Del lat. *objectus*. >> Def. Nº 6: m. cosa.⁶

cosa >> Del lat. *causa* 'causa, motivo'. >> Def. Nº 1: f. Lo que tiene entidad, ya sea corporal o espiritual, natural o artificial, concreta, abstracta o virtual.⁷

mueble >> Del lat. *mobilis*. >> Def. Nº 2: m. Cada uno de los enseres movibles que sirven para los usos necesarios o para decorar casas, oficinas y todo género de locales.⁸

mobiliario >> Mobiliario es el conjunto de muebles; son objetos que sirven para facilitar los usos y actividades habituales en casas, oficinas y otro tipo de locales. Normalmente el término alude a los objetos que facilitan las actividades humanas comunes, tales como dormir, comer, cocinar, descansar, etc.⁹

kagu >>

El término *objetualidad* empleado en este texto designa el sistema de objetos domésticos, alrededor de los cuales el espacio adquiere forma y se hace habitable. En un sentido amplio, entenderemos por *objeto* cualquier mueble, utensilio o accesorio, es decir, cualquier artefacto cotidiano que forma parte del ajuar doméstico, y cumple una determinada función, de utilidad o estética. Dada la compleja y cambiante relación entre arquitectura y sistema de objetos en la cultura japonesa, un tema especialmente difícil es el de aquellos elementos cuyo estatus ha

cambiado de manera contundente (KOIZUMI, 1986), como son las delimitaciones verticales y horizontales, que han evolucionado desde *objetos* disgregados hasta formar parte de los paramentos. La estera de *tatami* que nace como pieza independiente para llegar a convertirse en un *tatami* continuo para el suelo sería uno de los ejemplos mejor conocidos.

Por tanto, el empleo de la palabra *mueble* o *mobiliario* no define a dicho conjunto en su totalidad. El término *mueble*, que hace su aparición en

⁶ Real Academia Española. (2014). Diccionario de la lengua española (23ª ed.). En línea [http://dle.rae.es]. Consulta de 14.04.2016.

⁷ Ibid.

⁸ Ibid.

⁹ En línea [http://lexicon.org/es/mueble]. Consulta de 16.05.2016.

la lengua castellana hacia 1030, procede del latín *mobilis*, "que se puede transportar". Se compone de la raíz del verbo *movere* (mover) y el sufijo *-bilis* (posibilidad de, que se puede). Como concepto, parte del el factor físico: lo que se mueve es *mueble*, lo que no, es *inmueble*. Por otro lado, otorga menor valor a todo aquello susceptible de ser trasladado fácilmente de un lugar a otro, es decir, a los *muebles*.

En cambio, el término *sistema de objetos* empleado en este texto, hace referencia no expresamente a aquellos objetos con posibilidad de ser transportados, sino tanto a los móviles, como a aquellos que, a pesar de su posición fija dentro del espacio doméstico, pertenecen a una escala menor y adquieren una identidad propia, en cierto sentido independiente de la casa como objeto arquitectónico.

Existe una razón adicional para no recurrir al término *mueble* como elemento *móvil* dentro de un espacio *inmóvil*. La dialéctica de *contenedor-contenido* empleada en Occidente, donde *contenedor* corresponde al ámbito de lo concreto, lo inmóvil y *contenido* agrupa el conjunto de "objetos" (o "cosas muebles o móviles"), no tiene homólogo en el espacio habitado japonés. El concepto de *contenedor* implica la existencia de un límite entre lo que se *contiene* en su interior y lo que queda fuera, en el exterior, mientras que la trayectoria de desarrollo del

espacio habitado japonés tiene su origen en el concepto de un hábitat que fluye entre *dentro* y *fuera*, y que desvanece los límites en sucesivas capas ambiguas, cuya función no es *contener*, sino *conectar*.

Por otra parte, el concepto del *espacio como contenedor* aplicado al espacio arquitectónico pertenece exclusivamente al pensamiento occidental por varias razones. La primera y la más evidente, por haberse originado en Occidente: es herencia de la teoría metafísica de Aristóteles, que define el espacio como un recipiente, dentro del cual se encuentran los *objetos* materiales y que existe independientemente de ellos. La segunda, por haber convertido la noción del espacio en un ente metafísico que abre una vía de teorización. Por último, y según la tesis enunciada por Giedion en *Espacio, tiempo y arquitectura*, por hacer perceptible el espacio arquitectónico a través de la ciencia (GIEDION, 1941-1966). Tal y como señala Shinohara, la cultura japonesa, por el contrario, "nunca fue capaz de adoptar la ciencia" en el sentido en el que proporcionara "un cimiento lógico firme para una evolución gradual de la arquitectura" (SHINOHARA, 1964). Según el, dicha actitud establece las diferencias claves en el concepto de espacio en Occidente y en Japón, "sobre todo en lo que se refiere a su punto de partida, pero también en sus objetivos e intenciones globales" (ibid.). El capítulo final volverá al tema de la racionalización

del pensamiento a través de la teoría y la ciencia con mayor detalle. Por ahora, podemos sugerir la hipótesis de que mientras en la cultura occidental el hábitat ha respondido con carácter general al concepto de *contenedor* en el cual los objetos domésticos se “depositan” -en la imagen de la “arquitectura como esqueleto, en el que instalar y ‘colgar’ el mobiliario” (MORALES, 2005), en la imagen de la “casa como trastero” que “acumula” (PERROT, 2009)- en la cultura japonesa ha sido el conjunto de objetos -en su condición de útiles domésticos, de artefactos y enseres “ambulantes”- el que ha conformado un organismo vivo, un hábitat que reúne las condiciones adecuadas para realizar las funciones básicas de la vida, un contenido habitado a lo que el contenedor ha sido subsiguiente.

En este sentido, la expresión *sistema de objetos* se acerca más al término japonés, *kagu*, que agrupa todos los elementos neces-

rios para componer la casa que no forman parte de la estructura. La palabra *kagu* se compone de dos ideogramas. El primero, [ka], designa a la casa, al hogar, a todo aquello que pertenece al universo doméstico. Tiene origen pictórico y representa la figura de un cerdo debajo de un tejado. Antiguamente, con la aparición de las casas elevadas, el ganado empezó a resguardarse debajo del entablado de la estructura de la casa¹⁰. El segundo ideograma, [gu], también de origen pictórico, representa a dos manos sujetando una vasija en expresión del concepto de utensilio. Por tanto, *kagu* significa literalmente “los utensilios de la casa”, definición muy cercana a la de *mobiliario*, una vez despojada de su raíz latina: los “objetos que sirven para facilitar los usos y actividades habituales en las casas”¹¹. Este es el sentido con el que se emplean las palabras *objeto*, *objetualidad* o *sistema de objetos* dentro del presente contexto.

¹⁰ Las referencias al origen pictórico de los ideogramas nos remiten a la antigüedad china. En su adaptación al idioma japonés inevitablemente se pierden algunas referencias, y también se ganan otras nuevas.

¹¹ Ver definición al principio de este apartado

Dado que los objetos estudiados son los relacionados con los usos y actividades, el *espacio habitado* analizado es el que se despliega inmediatamente alrededor de ellos. Este espacio es el que nos movemos y que nos acompaña en nuestras acciones cotidianas, responde a una concepción desarrollada por las culturas primitivas y también por los niños durante el proceso de aprendizaje (CALDUCH, 2001). Seguimos alejados de cualquier posible modelo teórico, atendiendo a un espacio *pragmático*, que cambia constantemente a medida que nos desplazamos y cambiamos de actividad.

Podríamos decir que hablamos del *espacio habitado* entendido como acontecimiento, como escenario donde las cosas ocurren (ISOZAKI, 2006). Esta visión parcial se centra en el universo doméstico retratándolo de forma dinámica a medida que nos desplazamos de escenario a escenario. Los escenarios tendrán continuidad entre sí siempre que la transición entre uno y otro sea relevante como experiencia espacial, estética o sensorial. De lo contrario, retratarán universos independientes, poniendo el énfasis en el momento durante el que cada uno de ellos se encuentra habitado.

El hábitat retratado en ningún momento trasciende el interior, omitiendo la casa como objeto arquitectónico. Incluso la visión de ese interior no llega a dibujar una imagen global. Del mismo modo que durante nuestro recorrido por la casa sólo podemos estar en un sitio a la vez, sin tener una percepción completa del interior, cada ambiente analizado podría existir con independencia a los demás y su importancia cobra valor en el momento durante el cual sirve de escenario para el desarrollo de cierta actividad. No hablamos de un espacio como contenedor que existe con independencia a los objetos, sino de un espacio que se construye alrededor de un sistema de objetos a medida que éstos entran en uso.

Aunque la investigación se centra en el espacio doméstico, esta definición de hábitat nos permite salirnos ocasionalmente de la casa y examinar de forma complementaria otros *espacios habitados*, como pueden ser el escenario de contemplación de los cerezos en flor (FIG. 1.03) o algunos espacios de uso público diseñados por arquitectos japoneses contemporáneos.

FIG. 1.03.
Configuración espacial en una reunión al aire libre. Jardín Nacional Shinjuku Gyoen, Tokio, Japón.
Hanami. Contemplación de los cerezos en flor.

El proceso de autodefinición de la identidad cultural está estrechamente relacionado con el constante intercambio entre culturas. La conciencia sobre la propia identidad empieza desde el contacto con los demás, con quienes se compara y de quienes quiere diferenciarse. El hecho de construir el modelo de identidad por oposición al otro implica la existencia de un deseo de conservar y protegerla frente a una potencial amenaza, como podría ser la intrusión de otras culturas que implicarían su debilitación o, incluso, su posible pérdida.

Durante la segunda mitad del siglo XIX Japón, y en particular la configuración del espacio habitado, se enfrenta a un cambio radical de tales características: la implementación de estructuras espaciales occidentales, de doctrinas políticas y sociales en la realidad cotidiana, así como de nuevas prácticas en la vida diaria. Iniciada con la reforma de estado del período Meiji¹² y durante la era siguiente, dicha política se convierte en un arma ideológica para los deseos reformistas de crear un nuevo “moderno Japón”. Aunque en el ámbito de la arquitectura y del espacio doméstico los cambios no empiezan a notarse hasta finales del s.XIX, los acontecimientos socio-económicos germinales se concentran en las tres décadas comprendidas entre 1850 y 1880 (Fig. 1.05). Son los años que abarcan el final del

período Edo¹³, el principio del Meiji y el periodo de transición intermedio, conocido como *Bakumatsu* 幕末¹⁴, y que marca el final del sistema feudal en Japón. Es la llegada de Townsend Harris -comerciante y político estadounidense- en el año 1850¹⁵ a Japón, la que desencadena una serie de acontecimientos importantes y, con ellos, el proceso de la “modernización” de la sociedad y del espacio habitado. El primero de ellos es la firma del Tratado de Kanagawa entre el Comodoro Matthew Perry y los representantes de las autoridades japonesas el 31 de marzo de 1854 en el puerto de Shimoda. Este acto representa la forzosa apertura de Japón tras 251 años de aislamiento y política de exclusión (conocida como *sakoku* 鎖国) y el comienzo de unas relaciones comerciales impuestas unilateralmente por Estados Unidos. Es la base imprescindible para el posterior Tratado de Amistad y Comercio, también llamado Tratado Harris, firmado en 1858.

Los acuerdos establecidos por ambos tratados desiguales imponen el inicio del proceso de occidentalización en todas las esferas del país nipón y su implícita debilitación como soberanía. La entrada de Occidente desencadena una grave crisis política y social, como consecuencia de la devaluación de la moneda, la quiebra de muchos comercios, el aumento del paro, así como la pro-

FIG. 1.04.

Lo japonés vs. lo occidental en el espacio doméstico durante el periodo de modernización.

Viñeta del comic *Jiji manga*, Nº20, junio 1921, de Kitazawa Rakuten.

En el texto original se lee: “La doble vida de los japoneses: Cuando la arquitectura es de estilo puramente japonés y sólo la silla, la mesa y la vestimenta del dueño son de estilo occidental, no es de extrañar que haya confusión de si usar etiqueta occidental o japonesa para el saludo de bienvenida.”

¹² *Periodo Meiji* 明治時代, 1868-1912, literalmente “Era de culto a las reglas”. Ver APÉNDICE I.

¹³ *Periodo Edo* 江戸時代, 1603-1868, también conocido como periodo Tokugawa. Ver APÉNDICE I.

¹⁴ *Bakumatsu* 幕末, 1853-1867. Periodo de transición entre el sistema feudal japonés y la era moderna. Ver APÉNDICE I.

¹⁵ Existen discrepancias entre las fuentes respecto a la fecha de la primera llegada de Townsend Harris a Japón. Se cita la fecha que aparece en la tabla referida en las dos páginas siguientes.

FIG. 1.05-A.

Resumen de los hechos políticos y económicos acaecidos entre 1850 y 1880 dentro y fuera de Japón y que han tenido influencia directa sobre el desarrollo socio-económico del país e indirectamente sobre el diseño del mobiliario y la transformación del hábitat doméstico. *Kagu no hakubutsukan* (Museo del mueble), Tokio. 家具の年表 | その1 | 椅子 [Kagu no hon | Sono 1 | Isu] (Cronología del mueble | Parte 1 | La silla). 2014. Original.

FIG. 1.05-B. Traducción de la autora

pagación de enfermedades, hasta entonces desconocidas en Japón. La década de los ´60 está marcada por numerosas sublevaciones campesinas, disturbios urbanos y movimientos sociales como el *Yonaoshi ikki* ("Renovación mundial") o el *Eejanaika* ("¿Qué más da!"), y el creciente resentimiento hacia la imposición de la presencia extranjera desemboca en actos de un conflicto abierto. A nivel de relaciones internacionales, junto con acontecimientos de aparente acercamiento entre Japón y Occidente -como la visita del primer Embajador de Japón en Estados Unidos en 1860, o la inauguración de la primera Embajada de Japón en Europa (1862)- los años ´60 son también el escenario de numerosas intervenciones militares en Japón, como consecuencia de los actos de violencia contra los ciudadanos extranjeros en el país. Todo ello contribuye a la definitiva debilitación de la imagen del *shogunato* y culmina con la guerra civil de 1868-1869, estableciéndose oficialmente la Era Meiji -o Era de Restauración Meiji, haciendo referencia a la restauración del poder imperial- el 23 de octubre de 1868.

La Era Meiji -o "Era de culto a las reglas"- es el periodo clave de modernización de Japón y su afirmación como potencia mundial. Durante la primera década de su gobierno, toman lugar acontecimientos im-

portantes, que empiezan a formar una nueva sociedad bajo la tensión de unos cambios vertiginosos. El establecimiento de un nuevo sistema de clases sociales (1869), la implementación del sistema escolar (1873), o el decreto para la conscripción nacional (1873), son sólo algunas de las acciones del nuevo gobierno para la instauración de un Japón "moderno". Se hace un esfuerzo desmedido en todos los frentes para crear una nueva imagen, dejando atrás al Japón feudal y convertirlo en el único país no occidental en industrializarse antes de 1900 (HANLEY, 1939). Uno de ellos es el traslado de la capital de Kioto a Tokio; de esta manera, el nuevo Japón se reafirma en el centro político y económico que *de facto* funciona como tal, a pesar de que durante muchos años Kioto ha sido capital *de iure* del país.

Pero uno de los grandes retos a los que se enfrenta el nuevo gobierno es "la reforma de la vida diaria" (*seikatsu kaizen*). Y es que a pesar de que el bienestar social asentado durante el periodo Tokugawa es uno de los factores que facilitan este proceso de cambios socio-económicos radicales (ibíd.), para los reformistas del estado es un bienestar basado en una vida cotidiana demasiado cómoda e incompatible con el nuevo modelo industrial productivo (SAND, 2005). El propio modelo de casa feudal resulta "excesivamente confortable

y propenso a alentar la indolencia”¹⁶. El gobierno japonés se ve en la situación no sólo de luchar por recuperar su fortaleza a nivel internacional, sino también de lidiar con dos corrientes opuestas dentro del propio país: los defensores de la “modernización” y sus oponentes, que estaban a favor de preservar la cultura y costumbres japonesas hasta que Japón estuviese preparado para enfrentarse a la “amenaza” occidental. De modo que, a diferencia de Occidente, el proceso de modernización en Japón es reconocido desde un principio como una aportación extranjera (SAND, 2005). En este contexto histórico de numerosas luchas por conciliar la modernización impuesta desde fuera con las propias raíces que definen la idiosincrasia del país, las tres décadas comprendidas entre 1850 y 1880 reciben el nombre de *wakonyōsai*. Se trata de un término etimológicamente vinculado precisamente a este periodo histórico, y que crea un espacio intermedio que posibilita la conservación de las tradiciones domésticas dentro de una nueva realidad, subordinada al deseo de aprender de la civilización occidental.

El término está compuesto por cuatro ideogramas (和魂洋才), agrupados de dos en dos (FIG.1.06). El primer *kanji* [wa], escrito 和, designa todo lo relativo a Japón; significa japonés y, también, paz, armonía,

armonioso. [Kon], 魂, a su vez, tiene origen pictórico; significa ente o espíritu y ha llegado a designar al alma. Como conjunto, *wakon* podría traducirse como espíritu japonés, alma japonesa o corazón japonés, con una sutil alusión a que estamos hablando de algo que emana armonía, que está equilibrado.

Yōusai es un termino que aparece precisamente en este periodo, en el contexto de las cada vez más firmes relaciones con Occidente. El primer *kanji*, 洋, tiene origen combinado, una componente pictórica (氵 = 水 = agua) y otra fonética (羊). El ideograma completo significa océano, y de allí, extranjero, importado, Occidental; es decir, lo que viene del otro lado del océano. El segundo *kanji*, 才, tiene origen pictórico y proviene de la imagen de una semilla plantada en la tierra. Su significado original es brotar, germinar, florecer y de allí ha llegado a designar la habilidad, el talento, la forma de hacer las cosas. En su conjunto, *yōsai*, escrito 洋才 podría traducirse como habilidad occidental, a la manera occidental, o al estilo occidental, haciendo referencia no sólo a la procedencia desde Occidente, sino al conocimiento y habilidad técnica que se atribuyen a todo lo importado desde el otro lado del océano. “Espiritualidad japonesa, habilidad occidental” o, dicho de otro

¹⁶ KŌDA, Rohan. *Kaoku (House)*, 1897. Citado en: SAND, Jordan. *House and Home in Modern Japan. Architecture, Domestic Space and Burgeous Culture, 1880-1930*. Harvard University Press, 2005. ISBN: 0-674-01966-0. p. 39

modo, "con corazón japonés, al estilo occidental". De una manera muy sobria el término *wakonyōsai* aún en una sola palabra lo que los japoneses consideran lo mejor de cada una de las dos culturas. Por un lado, la estética de lo japonés, un patrimonio inmaterial que según Jordan Sand es una de las mayores contribuciones de Japón al desarrollo del espacio doméstico; por otro, "el conocimiento adquirido desde Occidente: el bien más valioso en términos sociales" para Japón en este momento (SAND, 2005).

En este contexto socio-político complejo la identidad del hábitat sufre un proceso de desdoblamiento exponencial. Con la redacción del nuevo Código Civil se introduce convenientemente el extranjerismo anglo-americano "homū", adaptación fonética de "home", que se acuña para representar la nueva casa moderna. La propia idea que está detrás de "homū" es nueva: "homū" es el lugar donde se establecen unas nuevas relaciones familiares, menos jerárquicas y con unas nuevas atribuciones de labores domésticas, y donde la familia se afirma como unidad independiente aislada de la sociedad (ibid.). Pero también llega a representar el eje productivo del nuevo modelo económico. "Homū" es la parte representativa de la casa, la que recibe al visitante y la que cobija los cuartos destinados al estudio y las

labores profesionales; la que se decora con mobiliario occidental y donde se pisa un pavimento duro, aunque la costumbre de descalzarse a la entrada no desaparece. Como símbolo de lo representativo, de lo que se exterioriza y del estatus económico y social, "homū" es la casa de identidad masculina.

El espacio para la vida en familia más íntimo, más recogido y más cercano al modelo doméstico conocido es la *katei* - neologismo para hogar de dominio femenino que aparece como contrapunto de "homū". Tenemos, por tanto, la "homū" vs. la *katei*, lo masculino vs. lo femenino, lo representativo vs. lo familiar y, según Kōda Rohan, "el territorio del deber" (*gi no kini*) vs. "el territorio de la belleza" (*bi no kuni*) (ibid.). Pero el desdoblamiento del espacio doméstico no acaba allí. A las categorías anteriores se suma además lo moderno vs. lo tradicional, y, por consiguiente, lo importado vs. lo propio.

Así es cómo en el ámbito del espacio habitado ese desdoblamiento de la identidad designado a nivel general con el término *wakonyōsai* llega a describirse con la expresión análoga *wayō setchū*¹⁷. Junto con la coexistencia de dos estéticas diferentes, *wayō setchū* significaba fusionar dos formas de vida -al estilo occidental, sobre sillas y

FIG. 1.06. Formación de los cuatro ideogramas que componen la palabra *wakonyōsai*: importancia de la iconografía en la formación del pensamiento en las culturas asiáticas y en la japonesa en particular, en este caso, a través de la adopción de los ideogramas chinos. Los conceptos se interiorizan en forma de imágenes. Idioma y proceso creativo están estrechamente vinculados no sólo en un sentido semántico, sino también pictórico.

¹⁷ *wayō setchū*: literalmente, una combinación adecuada de los mejores conceptos japoneses y occidentales.

FIG. 1.07.
Diseño para una casa híbrida del arquitecto Kitada Kyūichi, publicado en el número 144 (1898) de *Kenchiku Zasshi*, la revista oficial de la Sociedad de Arquitectos (*Kenchiku gakkai*)

pavimento duro, y al estilo japonés, sobre *tatami* (TEASLEY, 2001). El primero en emplear este término es el arquitecto Kitada Kyūichi. En 1898, en el número 144 de *Kenchiku Zasshi*, la revista oficial de la Sociedad de Arquitectos (*Kenchiku gakkai*), Kitada publica los planos para una propuesta de casa híbrida, que combina características japonesas y occidentales (FIG.1.07), lo que denomina con el término *wayō setchū jūka* (SAND, 2005). A la parte occidental, la más representativa de la casa, que comprende una sala de recepción (□) y un despacho (/\), se accede desde la esquina superior izquierda. La parte japonesa, más íntima y dedicada a la vida familiar, es accesible a través de un pequeño vestíbulo con suelo de tierra (ㄱ). Este último sirve también de acceso secundario a la parte occidental, a través de un segundo recibidor que distribuye a las dos salas ya mencionadas. La superficie de las salas occidentales están designadas en *ken*, mientras las japonesas en unidades de *tatami*: diferenciación ambigua, dado que tanto el *ken*, como la longitud del *tatami* tienen un origen antropológico y equivalen sensiblemente a la longitud que ocupa una persona tumbada. Por supuesto, esa ambigüedad forma parte del complejo aparato que se construye para dar forma a la nueva idea de espacio doméstico. Michitarō Tada hace una reseña muy sugerente respecto la complejidad del término *wayō setchū*, te-

niendo en cuenta la multiplicidad de significados que abarca:

*Lo denominamos wayō setchū, una mezcla de las prácticas, la japonesa y la occidental fusionadas, pero para ser precisos ¿no debería llamarse wayō jūjō shiki, que referiría un estilo de maneras de vivir japonesas y occidentales intercaladas con varias capas superpuestas?*¹⁸

De modo que, en lo doméstico, wayō setchū significaba no simplemente cambiar un conjunto de artefactos, sino todo un sistema de comportamiento - hecho que, como ya se ha dicho, conlleva a una multiplicidad de prácticas espaciales y corporales, a una división conceptual de los espacios, y a un sucesivo desdoblamiento de la identidad del hábitat (TEASLEY, 2001).

A la idea de "occidentalismo" importada en Japón se opone también la idea de "japonismo" exportada a Occidente. El "gusto japonés" empieza a explotarse como cuestión de identidad nacional desde La Exposición Universal de Filadelfia de 1876, cuando la estética japonesa se introduce en el espacio doméstico de la cultura americana (SAND, 2005). Al mismo tiempo, en Japón, junto con *Kenchiku Zasshi*, empie-

zan a aparecer una considerable cantidad de revistas y publicaciones especializadas cuyo objetivo es, como señala Jordan Sand, "domesticar la domesticidad" (ibid.). Entre ellos está *Jiji Shinpō* ("Eventos contemporáneos", 1882), uno de los periódicos más influyentes durante muchos años y que abarcaba un amplio abanico de cuestiones de actualidad, entre las cuales, la problemática de la vivienda japonesa tradicional, tratada en detalle en una serie de artículos publicados en 1898. La mayor parte de las publicaciones restantes, aunque principalmente escritas por hombres, estaban orientadas al público femenino: *Jogaku Zasshi* (1885-1904); *Jogaku Sekai* (1901-1925); *Fujin Sekai* (1906-1933); o *Shifu no tomo* ("El compañero de la ama de casa"), editada a partir de 1917 y en circulación hasta 2008. Ésta última ha sido una de las revistas de mayor proyección en la vida cotidiana de la mujer japonesa, llegando a convertirse en un auténtico manual didáctico en materia de labores y economía domésticas, higiene, decoración o educación infantil (FIG.1.08).

Junto con las revistas especializadas, aparecen una serie de publicaciones educativas, como por ejemplo *Danjo futsū kasei shōgaku* ("Manual de gestión doméstica para niños y niñas", 1880), *Shōgaku kaji keizai kunmō* ("Economía de las tareas del hogar. Manual para la

¹⁸ TADA, Michitarō. *Karada no Nihon Bunka. (Karada. El cuerpo en la cultura japonesa)*. (2002). 1ª Ed. Adriana Hidalgo: Buenos Aires, 2010. 376p. ISBN: 978-84-92857-26-5. p.226

escuela primaria", 1883); o *Katei hōten: daidokoro kairyō* ("Manual doméstico: la reforma de la cocina", 1907).

Con estos antecedentes, a finales de la segunda década del s.XX, el gobierno lanza dos grandes campañas, cuidadosamente estudiadas. La primera, en 1919, promovida por el Ministerio de Vivienda con el propósito de "fortalecer el espíritu nacional" (*minryoku kanyō* 民力涵養); la segunda, organizada por el Ministerio de Educación en 1920 con la misión de "reformular la vida cotidiana" (*seikatsu kaizen* 生活改善). Para ello, se convoca a una liga de profesionales, entre los cuales arquitectos, educadores, higienistas, etc., cuyo trabajo conjunto estaba orientado a "mejorar la dieta, la higiene, los hábitos laborales, las condiciones domésticas, los patrones de consumo y la vida espiritual de la gente"¹⁹.

Dos años más tarde se inaugura la primera exposición de casas-modelo del "Japón moderno". Bunkamura ("Ciudad cultural") -celebrada en 1922 en el Parque Ueno de Tokio (FIG.1.09)-, es un ejemplo ilustrativo de la creencia del periodo Taishō (1912-1926, "era de la gran rectitud", inmediatamente posterior al periodo Meiji) en el poder del diseño para dar forma a la identidad cultural, rehaciendo los

espacios y las prácticas de la vida diaria. El conjunto de 14 casas construidas bajo la dialéctica de japonés vs. occidental, tradicional vs. moderno, junto al propósito de sugerir un ambiente doméstico ideal para la nueva clase media, tenían como objetivo dar forma a una nueva identidad moderna para aquellos que pudiesen habitarlas (TEASLEY, 2001). El resultado, según Teasley, fueron unos "híbridos inquietantes que hicieron lo familiar extrañamente nuevo y lo nuevo vacilantemente cómodo" (FIG.1.10).

Los procesos históricos requieren intervalos temporales prolongados y es la forma de vida de una sociedad la que determina la forma de la arquitectura y el espacio que la rodea. Todo intento de impulsar un cambio en sentido contrario despierta una reacción de vuelta intencionada a lo conocido. En el caso de Japón, a este hecho se suma la particular sensibilidad de arraigo hacia lo propio la cual, a su vez, conlleva a la especialmente aguda capacidad de procesar todo lo venido de fuera de forma que adquiriera un carácter íntegramente japonés. Mientras este fenómeno se ha ido nutriendo a lo largo de una escala cronológica extensa, debido a la situación de Japón de haber sido un país aislado con contadas y puntuales aperturas al resto del mundo, es durante el periodo de transición cuando se agudiza de forma determinante.

FIG.1.08. Imágenes de la revista *Shifu no tomo*. Costumbres y valores tradicionales se inscriben en un espacio doméstico híbrido en el que de forma moderada empiezan a introducirse objetos de la cultura occidental.

página siguiente:

FIG.1.09. Bunkamura ("Ciudad cultural"), Parque Ueno de Tokio, 1922. Tomada de *Taito-ku, Shitamachi Museum, an illustrated guide* (Tokio: Tomizawa Digital Print Co., Ltd., 2010), p.36

FIG.1.10. Sala de estar de principios de los años 1960 (reconstrucción), Museo Shitamachi, Tokio. Tomada de *Taito-ku, Shitamachi Museum, an illustrated guide* (Tokio: Tomizawa Digital Print Co., Ltd., 2010), p.23

¹⁹ GARON, Sheldon. "Women's Groups and the Japanese State: Contending Approaches to Political Integration, 1890-1945", *Journal of Japanese Studies* 19, no. 1 (1993). p.5-41. Citado en: HUI-YU Caroline Tsai. *Taiwan in Japan's Empire-Building: An Institutional Approach to Colonial Engineering*. Routledge, Taylor & Francis e-Library, 2008. ISBN: 0-203-88875-8. Master e-book ISBN. p.149

Con todo lo anterior, la hipótesis sobre la que se construye la investigación de la tesis, se resume en los siguientes argumentos:

- el espacio habitado japonés no se configura como un contenedor, sino como un sistema de objetos ligero y móvil que coloniza un plano versátil y libre de compartimentaciones;
- ese sistema de objetos nace y evoluciona como prolongación del propio cuerpo a partir de sencillas acciones cotidianas y de acuerdo con una serie de características particulares, de extrema sencillez, como una materialización de lo mínimo imprescindible;
- esas características, aunque en parte reconocibles en otras culturas durante periodos históricos pasados, adquieren matices locales en la cultura japonesa y siguen conservándose en la arquitectura y diseño contemporáneos;
- la razón por la que se siguen conservando está doblemente argumentada: por el aislamiento geográfico y social de Japón como unidad idiosincrática y por el esfuerzo de construir una identidad cultural propia a partir del periodo de modernización.

Sobre éstos cuatro argumentos se irá desarrollando el estudio del espacio habitado japonés en los capítulos que siguen.

Al tratarse de un estudio que se apoya en dos vertientes -objetualidad y modos de vida- se han abierto varias líneas de investigación, cada una de las cuales ha requerido un rastreo documental independiente. Por otra parte, los límites establecidos sobre el objeto de estudio estrechan considerablemente el campo de investigación, existiendo hasta la actualidad muy pocos trabajos que han abordado el tema de forma concreta, al menos tratándose de fuentes al alcance de la autora. Se hace, por tanto, una breve exposición de las principales fuentes consultadas en las diferentes líneas temáticas de investigación.

Empezando por el marco más específico, entre las fuentes más importantes sobre el tema de OBJETUALIDAD EN EL ESPACIO DOMÉSTICO JAPONÉS EN EL PERIODO DE TRANSICIÓN cuenta el libro de Jordan Sand, *House and Home in Modern Japan. Architecture, Domestic Space, Burgeous Culture, 1880-1930* (2005). Se trata de un estudio minucioso y ampliamente detallado sobre los procesos históricos y sociales que toman lugar durante el periodo delimitado y su importancia en la conformación del nuevo espacio doméstico. Se centra también sobre la aparición o transformación de algunos objetos de la vida doméstica y su relación con los modos de vida o el estatus social, entre otros, de sus habitantes. Ha sido una referencia clave en gran parte de los aspectos que abarca la tesis.

Otra referencia importante ha sido el libro de Susan Hanley, *Everyday things in premodern Japan: the hidden legacy of material culture* (1997). Su principal tema de estudio es la cultura material durante el periodo Tokugawa (1600-1868), abarcando, por tanto, en su última etapa las primeras dos décadas del periodo histórico estudiado. Hanley argumenta el despliegue del legado material en relación al crecimiento económico, pero introduce un enfoque interesante respecto al indicador para evaluar la calidad de vida la gente en el pasado. Según ella el concepto "estándar de vida" no se puede calcular adecuadamente, dada la escasez e imprecisión de datos, aparte de tratarse de un término empleado por los economistas que precisa de unidades cuantificables. Por tanto, introduce el término "bienestar físico", que abarca el "estándar de

vida" más ciertos "factores de calidad" que pueden ser positivos o negativos. En el segundo capítulo del libro se centra de forma más concreta en el tema de la casa y sus enseres, si bien es cierto que en todo el texto hace referencias sugerentes con respecto al ajuar doméstico.

Otra referencia a señalar es el libro de Kazuko Koizumi *Traditional Japanese Furniture* (1986). La autora presenta una perspectiva amplia sobre la evolución de los enseres domésticos a lo largo de la historia de Japón, desde la antigüedad hasta los principios de la Edad Moderna que en Japón empieza con el periodo Sengoku (1467 - c. 1603, ver APÉNDICE I) y acaba con el periodo Tokugawa. Su argumento principal sobre el desarrollo del mobiliario desde el punto de vista de una "cultura sentada en el suelo" ofrece valiosas reflexiones sobre la estética, funcionalidad y técnicas empleadas en la materialización de las piezas domésticas.

Otras referencias interesantes son *The Domestic Transformation* (1987) de Kozo Yamamura y Yasuba Yasukichi, *Kagu no kagaku* [Ciencia de los muebles] (1942) de Joichi Kogure o *Kagu shōshi* [Breve historia de los muebles] (1932) de Sō Yukawa, entre otros.

Una fuente inestimable han constituido los numerosos catálogos y publicaciones específicas de museos de mobiliario o de arquitectura al aire libre, que

reproducen el interior de la casa japonesa en diferentes momentos históricos, incluido el del marco temporal de la presente investigación.

Resultan de un gran valor los escritos de extranjeros que visitaron Japón durante el periodo estudiado o inmediatamente posterior, precisamente porque una de las cuestiones que más sorpresa suscita en este primer momento de intercambio cultural es la ausencia de mobiliario en los interiores japoneses y la aparente "incomodidad" para el visitante occidental. Todos ellos tratan de forma parcial el tema más amplio del ESPACIO DOMÉSTICO JAPONÉS EN EL PERIODO DE TRANSICIÓN con breves y reveladoras observaciones sobre el tema de los objetos. Entre ellos cuentan *La casa y la vida japonesas* (1937) de Bruno Taut, *Japanese Homes and Their Surrounding* (1886) y *Japan day by day* (1917) de Edward S. Morse, *Sunny Lands And Seas - A Voyage In The SS. 'Ceylon'* (1883) de Hugh Wilkinson, *A Japanese Interior* (1893) de Alice Bacon, o los numerosos volúmenes que Lafcadio Hearn dedicó a la cultura y la sociedad japonesa durante su estancia en Japón desde 1890 hasta el final de su vida. Constituyen una fuente inestimable, dado que ofrecen el punto de vista de los primeros descubridores del espacio doméstico japonés durante o poco después del periodo del gran cambio.

Volviendo al tema de la OBJETUALIDAD EN EL ESPACIO DOMÉSTICO JAPONÉS fuera del marco temporal de la presente investigación, una fuente muy interesante y poco conocida ha sido *Reference Book of Courtly Customs*, publicación recopilada por

Takahashi Munetsune durante el s.XVIII. A través de numerosas estampas ilustra la vida diaria de la corte Heian a través de sus interiores y objetos de uso cotidiano. Otra referencia interesante, como un primer acercamiento, ha sido el libro de Nicholas Bornoff y Michael Freeman *Things Japanese* (2002). Por medio de una selección de más de 60 objetos hacen una breve introducción a la cultura japonesa a través de su cultura material.

Existen numerosas publicaciones sobre mobiliario japonés y técnicas artesanales para su fabricación, que ofrecen una vista generalizada sobre cuestiones estéticas, formales o funcionales. No obstante, las referencias más significativas para éste estudio han sido fuentes como colecciones de estampa japonesa, filmografía o publicaciones de naturaleza antropológica o narrativa. Todas ellas amplían los límites del tema al ESPACIO DOMÉSTICO JAPONÉS en general y constituyen el grupo de referencia documental más amplio de la investigación.

Dentro de un gran subgrupo están las referencias que tratan la cuestión del japonismo en la arquitectura. Aunque se trata de un tema al que volverá en detalle el capítulo final de este trabajo, entre las referencias más importantes están *Japanness in Architecture* (1934) de Sutemi Horiguchi, el libro homónimo de Arata Isozaki (2006), el libro de Masao Murayama *Studies in the Intellectual History of Tokugawa Japan* (1952) y *The Problem of Style in Japan's National Architecture* (1944) de Ryuichi Hamaguchi. Cada uno a su manera traslada gra-

dualmente el énfasis del edificio a su entorno, de lo construido a lo sagrado o simbólico de la atmósfera que genera y que lo genera.

Otro gran subgrupo constituyen las referencias que extraen alguna característica particular de la cultura y el carácter japoneses, que de forma intencionalada o involuntaria se ven reflejadas en la materialización del espacio y los objetos que lo colonizan. Entre ellos cuentan *Kyokai: A Japanese Technique for Articulating Space* (2010), de Kengo Kuma; *Kansei as mental activity: Perception with impression, intuitive judgment and the basis of creativity* (2011), de Kayo Miura; “El concepto japonés de espacio doméstico” (2001), de Kazuyo Nishida; el documental *Kochuu. Arquitectura japonesa, influencia y origen*, editado por la Fundación Caja de Arquitectos (2003) y dirigido por Jesper Wachtmeister; *El dao en la arquitectura* (1956), de Amos Ih Tiao Chang y traducido por José María Cabeza Lainez; o *The Structure of Iki*, libro de Kuki Shūzō sobre el gusto estético japonés publicado en 1930. Éste último, aunque no se ocupa específicamente del espacio doméstico, constituye una referencia importante con respecto al tema de investigación de ésta tesis, dado que presenta una perspectiva amplia sobre el pensamiento estético de la época. Dentro de este gran grupo, una referencia muy importante ha sido el libro de Joy Hendry *Wrapping Culture*. El texto estudia la importancia del envoltorio en la cultura japonesa, examinando el término “envolver” desde perspectivas muy variadas y dedicando un capítulo entero a la forma de envolver el espacio.

Si las referencias anteriores ponen el énfasis sobre lo japonés en el espacio habitado, hay otro gran subgrupo que estudia la casa japonesa desde una perspectiva más constructiva o funcional, sin dejar de lado el hecho que pertenece a la cultura japonesa. La lista de referencias es muy larga, pero entre las más relevantes para ésta investigación cuentan *The Japanese House: In Space, Memory and Language* (2002), de Takeshi Nakagawa (libro recientemente traducido por la autora); *Rediscovering Japanese space* (1989), de Kisho Kurokawa, *Japanese Architecture* (1935), de Hideto Kishida o *The Japanese House - A Tradition for Contemporary Architecture* (1964), de Heinrich Engel.

Por supuesto, un título imprescindible ha sido *El elogio de la sombra* (1933) de Junichirō Tanizaki. Muchas de las cuestiones del presente trabajo de investigación parten de preocupaciones y preguntas planteadas en éste texto.

Entre los títulos que tratan la arquitectura japonesa contemporánea, algunos de los más relevantes han sido *The Contemporary Tea House. Japan's Top Architects Redefine a Tradition* (2007), de Tadao Ando; *Matter in the floating World: conversations with leading Japanese architects and designers* (2010) de Baline Erickson Brownell; y también *Los arquitectos de la nada* (2014), una publicación que surge como resultado de un trabajo de investigación dirigido por Ignacio Ontiveros y Joan Ramón Pascuets. Aunque la lista es muy larga, éstos me han interesado de manera particular, dado que relacionan pasado y presente en la

arquitectura japonesa o ponen énfasis sobre dos de sus características muy importantes – su condición de impermanencia y su concepto de vacío, o de la “nada”.

Una fuente de especial importancia ha sido la filmografía del director japonés Yasujirō Ozu. Además de estar primordialmente centrada en el espacio doméstico, retrata precisamente el momento histórico antes de la reforma Meiji, reconstruyendo interiores que él mismo recuerda de su niñez. La más representativa de sus películas, *Cuentos de Tokio* (1953), se sirve del carácter transitorio de la vivienda japonesa, denominado como wayō setchū para telón de fondo del cambio social acelerado que genera un abismo entre las generaciones. Ha sido muy interesante el estudio de una tesis recién presentada en el Departamento de Proyectos Arquitectónicos de la ETSAB, Universidad Politécnica de Cataluña, de Marta Peris Eugenio, *La casa japonesa a través del cine de Yasujirō Ozu* (2015). Algunas de las películas de Akira Kurosawa también han retratado el interior del espacio habitado en Japón desde la perspectiva única del mundo interior de sus habitantes.

Son de un gran interés ciertas referencias históricas que enraízan el espacio doméstico en costumbres y creencias antiguas de Japón o, dicho de otro modo, fundamentan lo JAPONÉS. Los dos primeros son el *Kojiki*, (711-712), elaborado por Ō no Yasumaro y el *Nihonshoki* (720), los documentos escritos más antiguos sobre la historia de Japón que se conservan hasta el presente. Desde una perspectiva

mitológica hacen referencia a ciertos elementos constructivos de la casa, como por ejemplo el pilar central, lo que esclarece su carácter sagrado dentro del espacio habitado. Con particular relevancia para la comprensión del hábitat resulta el breve ensayo de Kamo no Chōmei, *The Ten Foot Square Hut* (1212). Partiendo de una exposición narrativa sobre los desastres naturales, como los terremotos y los incendios, seguidos por una gran hambruna sufridos por los habitantes de Kioto, el texto ilustra el concepto budista sobre la impermanencia de las cosas (mujō), entre los cuales también la propia casa. Otro documento importante es el libro de Okakura, *The Book of Tea* (1906), el cual sienta el precedente de recapacitar sobre la estética tradicional japonesa desde un punto de vista contemporáneo a la vez que desde la perspectiva de la cultura taoísta.

A este grupo pertenecen también las referencias sociológicas y antropológicas, que han sido un verdadero hallazgo para el estudio de la cultura material y el valor del objeto dentro del mundo japonés. Entre las principales referencias cuenta la novela de Sōseki Natsume *Soy un gato* (1905-1906), quien observa los cambios sociales de forma crítica y sarcástica desde los ojos de un gato – cerca del suelo, como se contempla y vive la casa tradicional japonesa. También el cuaderno de viaje de Marko Semov *Iaponia – kato za Iaponia* (Japón – como sobre Japón, 1984): Japón se extiende ante nosotros a través de unos ojos que se maravillan con lo desconocido, y se hacen la constante pregunta de cómo es posible que un país tan sencillo y humilde haya conseguido

tales avances y se haya convertido en el punto de mira de todo el mundo. Dos títulos muy importantes han sido los libros de Michitarō Tada, *Gestualidad japonesa* (1972) y *Karada. El cuerpo en la cultura japonesa* (2002). El autor nos adentra en el mundo de gestos y comportamientos corporales, a través de los cuales de una forma natural se despliega el universo de los objetos con los que el cuerpo interactúa en su entorno inmediato. Entre los estudios antropológicos, ha sido fundamental el libro de Ruth Benedict, *El crisantemo y la espada* (1946), al que me referiré más en detalle en el siguiente apartado. También *Antropología del paisaje. Climas, culturas y religiones* (1935) de Watsuro Tetsuji, en el que el autor extrae rasgos y pautas de comportamiento en relación al clima y el paisaje que rodea al ser humano. Otra referencia importantes ha sido el libro de Tim Ingold y Elizabeth Hallam *Making and Growing: Anthropological Studies of Organisms and Artefacts*, que estudia la cultura material de los objetos desde un punto de vista antropológico. Por último, en este gran grupo debo apuntar también el trabajo sociológico de Ivan Hadzhiiski, *Estilo de vida y espiritualidad de nuestro pueblo* (1945), que ha sido de gran ayuda a la hora de plantear más que las diferencias, los puntos en común entre las diferentes culturas.

Un último gran grupo de fuentes bibliográficas constituyen los trabajos de estudio sobre OBJETUALIDAD EN EL ESPACIO DOMÉSTICO en general, no directamente relacionados con la cultura japonesa. Éste, a su vez, se subdivide en tres subgrupos,

abarcando el primero de ellos el tema de diseño de los objetos como proceso creativo. Entre ellos, los más relevantes para el presente estudio han sido *Como nacen los objetos* (1981), de Bruno Munari; *Así nacen las cosas* (2010), de Juli Capella; *Las leyes de la simplicidad* (2006), de John Maeda; *La historia del mundo en 100 objetos* (2010), de Neil MacGregor; o *Las buenas ideas: Una historia natural de la innovación* (2011) de Steven Johnson. Todos ellos ofrecen una reflexión sobre la posibilidad de reconstruir momentos históricos, pensamientos, creencias, costumbres o inquietudes a través de la huella que han dejado sobre un objeto físico concreto.

El siguiente subgrupo se refiere al conjunto de objetos dentro del espacio doméstico y examina la relación de los muebles con su entorno, su función, significados e intenciones. Entre los títulos de mayor relevancia cuentan *Espacio domestico y sistema de objetos* (1994), de Juan Herreros que habla de una nueva forma de configurar el espacio doméstico a través de las piezas de mobiliario, en lugar de la compartimentación; *El sistema de los objetos* (1968), de Jean Baudrillard y *Mechanization takes command, a contribution to anonymous history* (1948), de Sigfried Giedion, que hacen una reflexión crítica sobre los productos demandados por la sociedad de consumo y su constante y preocupante mecanización, entendida como reflejo del pensamiento y sentimiento del ser humano; así mismo, algunos estudios concretos sobre el mobiliario como reflejo de un momento histórico o de un pensamiento particular, como los

escritos de Pedro Feduchi, entre los cuales *Diseño de mobiliario en el Madrid de los años 50* (2006), *Juegos de compás. Le Corbusier y los muebles* (2007), o *Le Corbusier privado: objetos y sexualidad* (2008), han sido fundamentales como punto de partida para el planteamiento de ésta tesis. Asimismo, han sido muy importantes los estudios históricos de los objetos y modos de vida en Occidente; algunas de las referencias a señalar son: *Diccionario razonado del Occidente medieval* (1999) de Jacques Le Goff y Jean-Claude Schmitt; *Estudios sobre el arte de la Antigüedad tardía, el Cristianismo primitivo y la Edad Media* (1986) de Meyer Schapiro; o *Le langage de l'image au Moyen-Âge*, tome 2 : *Grammaire des gestes* (1996) de François Garnier.

Por último, hay otro amplio subgrupo que abarca estudios sobre la casa y la habitabilidad del espacio, entendido como un universo interior y omitiendo el edificio como objeto arquitectónico. Los que mayor influencia han tenido sobre el presente trabajo de investigación han sido: *En casa. Una breve historia de la vida privada* (2010), de Bill Bryson; *Viaje alrededor de mi habitación* (1795), de Xavier de Maistre; *La disolución de la Estancia. Transformaciones domésticas 1930-1960* (2005), de José Morales; *Historia de las alcobas* (2006), de Michelle Perrot; *La casa. Historia de una idea* (1986), de Witold Rybczynski; o *Habitar en la androginia* (1999), de Pedro Feduchi. Éste último, sin estar directamente relacionado con el espacio doméstico japonés, se relaciona con una cuestión primordial para entender el universo de la casa japonesa: el

espacio más privado y más interior, que pertenece al universo femenino y el espacio más público y más exterior, que concierne a lo masculino.

Por supuesto, la lista de referencias documentales sobre los estudios realizados acerca de los temas (central o secundarios) de ésta tesis no acaba aquí. Se ha hecho una breve referencia a las más importantes que de alguna manera se verán reflejadas en los comentarios y conclusiones de éste trabajo.

El desarrollo de la investigación parte de un estudio multidisciplinar que se apoya en cinco tipos de análisis: documental, empírico, antropológico, lingüístico y gráfico.

>> ANÁLISIS DOCUMENTAL:

Las fuentes de información para el desarrollo de la investigación, aunque centradas sobre todo en las escritas, dejan lugar a la aportación de información desde todos los campos potencialmente útiles -arquitectura, literatura, filosofía, estudios sociales, pintura, grabado, cine, etc.- que permiten múltiples reflexiones sobre el concepto del hábitat japonés. Las más relevantes de ellas ya han sido citadas en el apartado anterior, pudiendo consultarse las restantes en el APÉNDICE IV. BIBLIOGRAFÍA. Se ha partido de estudios aislados particulares (temáticamente diferenciados), tratando de establecer un marco de referencia más amplio que ha permitido un primer acercamiento por medio de métodos inductivos y la formulación de una hipótesis inicial. En el caso de la tesis propuesta, donde los elementos del objeto de estudio de la investigación no pueden ser abarcados en su totalidad, inevitablemente se trata de una inducción incompleta, obligando a recurrir a ejemplos representativos, que permiten hacer generalizaciones, tomadas no como demostraciones irrefutables, sino como posibilidades de veracidad. A partir de este momento se ha ido verificando la hipótesis planteada por medio de las demás fórmulas analíticas.

>> ANÁLISIS EMPÍRICO

Para mantener la investigación en un marco objetivo y científico, ha sido imprescindible que el estudio teórico fuera comprobado empíricamente, mediante la experiencia directa de la cultura, hábitos, arquitectura y modo de vida japoneses. Éste estudio ha sido posible gracias a la concesión de una beca de investigación en el marco del programa Erasmus Mundus BEAM (Build on Euro-Asian Mobility), realizada en dos estancias de tres meses cada una: entre 04/05 al 02/08 del 2012 y entre 15/03 y el 12/06 del 2014.

El motivo de dividir la estancia fue dejar un tiempo intermedio de alejamiento y de reflexión sobre la primera, dejando así mismo la posibilidad de reevaluar los objetivos del estudio en cuestión en una fase todavía temprana de su desarrollo. Por otra parte, aplazando la segunda estancia, se disponía de más tiempo para poder avanzar en el aprendizaje del idioma, permitiendo una estancia más fluida y más productiva. La beca fue desarrollada en condición de investigadora visitante en el Laboratorio de Historia de la Arquitectura de la Escuela de Ciencia Creativa e Ingeniería de la Universidad de Waseda, Tokio, bajo la tutela del Prof. Takeshi Nakagawa. Dentro de las posibilidades ofrecidas, la universidad y el laboratorio fueron elegidos por la estrecha relación que guardaban los temas de investigación que se desarrollaban con el tema de la presente tesis.

En paralelo a la actividad vinculada directamente al laboratorio, el trabajo de investigación fue completado con consultas en bibliotecas, archivos, visitas a museos y exposiciones sobre la casa tradicional japonesa y sus enseres, así mismo con viajes de estudio, tanto individuales, como dentro del programa formativo del laboratorio. La experiencia obtenida ha sido decisiva para poder precisar los objetivos de la investigación. Con la ayuda por parte de la Universidad de destino y de mi director de tesis, Prof. Pedro Feduchi, ha sido posible centrar el estudio sobre el fenómeno del diseño japonés -a la vez tan contemporáneo y tan lleno de valores tradicionales,- en los límites del periodo más drástico en toda la historia de Japón, que abarca el final del periodo Edo de la periodización histórica japonesa (1603-1868) y el principio del Meiji (1868-1912).

>> ANÁLISIS ANTROPOLÓGICO

El planteamiento de consolidar la investigación propuesta en estudios antropológicos realizados sobre Japón -los modos de vida, la estructura social, las diversas expresiones culturales y lingüísticas- ha sido ya aludido en varias ocasiones, así como se han mencionado algunos precedentes de estudios que han afrontado la problemática del hábitat y de la objetualidad desde su origen antropológico.

El desarrollo de la tesis adopta algunas de las premisas del estudio antropológico de Ruth Benedict, realizado entre 1944 y 1946, como encargo por parte

de las autoridades estadounidenses ante la dificultad de predecir el comportamiento de una sociedad enemiga en la Guerra del Pacífico, y que durante años se había considerado "la obligada introducción a la idiosincrasia y el temperamento japonés" (VOGEL, 1989). En primer lugar habría que considerar el lapso temporal entre la publicación de su libro y el marco contemporáneo de esta tesis - más de medio siglo, en el cual el acercamiento a Occidente, la disolución de las fronteras no sólo físicas, sino culturales, así como el inevitable avance tecnológico de la sociedad, suponen un lapso aun mayor en cuanto a las premisas. No obstante, desde el objetivo de esta investigación de trascender lo tradicionalmente arraigado en los hábitos y el hábitat japoneses al marco actual, el momento histórico que abarca dicho estudio resultaría particularmente adecuado, a no ser por la recriminación de Tetsuro Watsuji, entre otros, de que uno de los fallos más graves de Benedict es haber extrapolado un comportamiento sujeto a una política estatal oficial en un momento extraordinario en la historia de Japón, y haberlo generalizado en la forma de una "cultura" japonesa (RYANG, 2004).

No me voy a detener en un análisis detallado de todas las críticas y aprobaciones que ha recibido su trabajo desde entonces. Por un lado, hay que asumir la prevención de que inevitablemente su discurso tiene un trasfondo político, por la misma naturaleza de su encargo. Por el otro, como señala Sonia Ryang,

“parece haber cierta carga emocional común tanto entre los oponentes de Benedict, como entre sus seguidores – unos elogiando el hecho de que una antropóloga norteamericana había realizado un estudio antropológico sobre Japón, incitando a los japoneses a construir una consciencia propia sobre sí mismos, y los otros indignándose ante el mismo hecho” (Ryang, 2004). En todo caso, a mi entender, el trabajo se inscribe en ese mismo clima de consciencia de lo propio, al que me he referido con anterioridad – tanto si se valora como positivo, como si no. Por una parte, he intentado abstraerme de todas esas cuestiones circunstanciales y extraer de este estudio aquella configuración de los hábitos que permitiera su trascendencia en el hábitat – contrastándolas, hasta donde me ha sido posible, con otras fuentes señaladas en el resumen bibliográfico.

>> ANÁLISIS LINGÜÍSTICO

Particular interés tiene en este estudio la grafía de la objetualidad y de la gestualidad corporal a través de los ideogramas del lenguaje escrito. El idioma japonés emplea tres paradigmas de representación gráfica de forma simultánea. Dos de ellos, *hiragana* y *katakana*, son silábicos: cada uno está compuesto por un conjunto de 46 caracteres, 45 de los cuales representan sílabas formadas por una consonante y una vocal, sílabas vocálicas, y un carácter de una sola consonante, “n”. Ambos silabarios representan exactamente los mismos sonidos, pero el *hiragana* se emplea para la representación de las

palabras japonesas, partículas y desinencias verbales, mientras que el *katakana* se emplea para la escritura de extranjerismos, onomatopeyas y como recurso para enfatizar parte de un texto, equivalente a nuestro empleo de la negrita.

El tercer sistema gráfico es el gran conjunto de ideogramas de origen chino, o *kanji*. Se considera que para un dominio básico del idioma es necesario conocer un mínimo de 2000 caracteres (los imprescindibles para leer un periódico, por ejemplo). El origen etimológico de los ideogramas se remonta a la antigüedad china y en muchos casos aporta significados sugerentes a los términos empleados para designar a los objetos. La propia grafía de los mismos con frecuencia es fácilmente interpretable, dado que expresa en muy pocos trazos y de forma concisa una idea, un objeto o una acción, lo que habla de la importancia de la iconografía en la formación del pensamiento en las culturas asiáticas y en la japonesa en particular, en este caso, a través de la adopción de los ideogramas chinos.

El análisis etimológico de los ideogramas en este texto se ha servido de los estudios de Richard Sears a través del portal <<http://www.chineseetymology.org>>, apoyados por fuentes secundarias para comparar y confirmar la procedencia de cada término. En el caso de Japón, se debe tener en cuenta que la importación de los caracteres desarrollados originariamente para la representación de

la lengua china tuvo que adaptarse a un idioma hablado ya existente, de modo que cada ideograma tiene varias posibles lecturas dependiendo del lugar que ocupa dentro de un término compuesto, así como varios posibles significados. La procedencia de cada *kanji* empleado para representar un término dado puede ser pictórica (cuando el ideograma está directamente relacionado con la idea que expresa gráficamente) o fonética (cuando se emplea para forzar una determinada lectura fonética, aunque no directamente relacionada con el significado que representa). Aún así, en muchos casos los *kanji* de origen fonético se elegían de modo que aportaran algún significado adicional al término compuesto.

La importancia del análisis lingüístico reside en el hecho de que en el idioma japonés los significados léxicos suelen estar asociados a un ideograma o una determinada secuencia de ideogramas, que poseen un carácter indudablemente visual. De hecho, entre los hablantes de dicho idioma existe cierta tendencia a defender que los conceptos se interiorizan a través de imágenes; idioma y proceso creativo están estrechamente vinculados no sólo en un sentido semántico, sino también pictórico. Este otro significado además del propio que caracteriza a todas las cosas de la antigüedad (RYKWERT, 1963) y

que en Occidente está prácticamente olvidado, todavía se conserva en Japón a través del lenguaje escrito.

>> ANÁLISIS GRÁFICO

El trabajo final recopilado en este documento se sirve también de una serie de dibujos muy sintéticos, que analizan gráficamente los conceptos que se han querido retratar. Algunos de ellos son interpretaciones espaciales de fotografías tomadas a lo largo de las dos estancias en Japón, o fotografías de terceros que retratan alguna configuración espacial particular. Otros constituyen esquemas que interpretan el comportamiento humano dentro de su espacio habitable inmediato o en relación con un objeto particular del ajuar doméstico, dentro de un escenario imaginario, pero verosímil.

En su conjunto, los cinco tipos de análisis completan una imagen multifacética del universo del sistema de objetos en el hábitat japonés durante un periodo de gran turbación social: un momento clave para el diseño japonés contemporáneo, en constante tensión entre pasado y presente.

FIG.2.01. Reproducción de una escena familiar alrededor del hogar enterrado; elaborado a partir de una fotografía documental expuesta en la casa museo Nakano Yoshimori, Museo de arquitectura al aire libre Gassho-Zukuri minkaen, Shirakawa-gō, prefectura de Gifu.

En todas las culturas, la arquitectura, la casa, nace desde la necesidad de envolver. Al principio, a una hoguera, alrededor de la cual el acto de reunirse adquiere una dimensión doméstica, por el simple hecho de estar cobijada, protegida bajo un techo. Aún así, en contacto directo con la tierra. A medida que las sociedades van desarrollándose y progresando en búsqueda de una vida cada vez más cómoda, la gran cantidad de artilugios y herramientas que surgen como prolongaciones del cuerpo, a la vez de facilitar las tareas diarias y el trabajo manual, también, en cierta medida van alejando a la persona de su hábitat primitivo. Entre tantos, aparece el mueble que, como un corsé rígido y pesado, se ajusta a las posturas del cuerpo para hacer menos dificultosas las simples actividades del día a día: sentarse, comer, escribir, recostarse, dormir... El cuerpo se separa del suelo para sentarse en una silla, para posarse en una cama, en un acto de representación, de comodidad, de higiene.

Pocas veces nos paramos a pensar por qué los objetos que nos rodean son como son. La mayor parte del tiempo damos por hecho que cada uno de ellos cumple un determinado propósito que no cuestionamos, confiando en la transmisión de conocimiento de generación en generación. Se aprende a habitar una casa del mismo modo que se aprende a hablar y a escribir; y esto forma parte de la tradición en nuestro proceso de aprendizaje, del vínculo que nos une con nuestras raíces y del sentido de pertenencia a un lugar y a una comunidad.

Dada la naturaleza automática de este proceso, mucha información resulta irrelevante, luego, prescindible. No necesitamos saber por qué empezamos a sentarnos en sillas para aprender a sentarnos en una. Sin embargo, a la hora de diseñar una silla, todas las cuestiones acerca de su propósito, utilidad, origen y trascendencia son relevantes. También lo son cuando se trata de proyectar el espacio dentro del cual se posará esta silla, o cualquier otro objeto que acoja nuestras posturas o prolongue nuestros gestos y movimientos, para permitirnos habitar el espacio de acuerdo con nuestras necesidades - necesidades no sólo funcionales, sino también espaciales, anímicas y estéticas.

A eso habría que añadir la objetualidad propia del recuerdo y la nostalgia, el deseo de prolongar la experiencia de lo vivido a través de un pequeño objeto, obtenido en algún lugar preciso y cuya función es casi siempre dudosa, a cambio de su valor simbólico, religioso, o sentimental. La casa debe tener sitio también para ello. Como "máquina de vivir" tiene que ser capaz de proporcionarnos la comodidad necesaria para nuestras acciones cotidianas. Como morada, tiene que poder imbuirse de todo aquel sentimiento que une en vínculo *consanguíneo*²⁰ a la persona y su ajuar doméstico, y devolverlo al espacio habitado renovado y lleno de vida. Ivan Hadzhiiski describe de forma explícita ese afecto espiritual hacia los objetos en el hogar:

A nosotros -que hemos vivido en este mundo, en este hogar con pocas, pero muy amadas pertenencias, de las cuales cada una tiene su lugar y su propósito; cada una es parte de la vida común de la familia y lleva pedazo de su alma; esas pertenencias, que son parte indivisible de toda nuestra vida; que son partícipes de todos nuestros recuerdos, todas las alegrías, preocupaciones, penas y sueños; de cada una de las cuales conocemos su lugar preciso y su historia, que es también nuestra historia; cada

*una de las cuales nos habla en el idioma de tantos sentimientos y recuerdos- estos objetos nos emocionan siempre que vuelven a la memoria, porque cada uno de ellos nos transporta a aquel pasado de viejos sueños y vanas ilusiones.*²¹

A lo largo de las diez paginas siguientes, Hadzhiiski retrata hasta el mínimo detalle la casa de su infancia, precisando, como adelantaba, el lugar concreto de los enseres que formaban parte de ella. La historia que les acompaña convierte la acción cotidiana a la que estaba destinado cada objeto en un relato etnográfico sobre costumbres domésticas, algunas casi por completo olvidadas. Otras, a la luz de un siglo de perspectiva histórica, sorprendentemente reconocibles en algún pequeño objeto que sigue formando parte de nuestro hábitat. No obstante, todas ellas históricamente descontextualizadas, cuya materialización contemporánea pertenece al ámbito de lo folclórico.

La paradoja del tema abordado en este trabajo reside precisamente en el hecho de que, a diferencia de la cultura occidental, donde la *objetualidad* que construye el universo doméstico responde a un len-

guaje creado *ex novo* de forma constante para cada tiempo histórico, el hábitat japonés sigue perseverando alrededor de un sistema de objetos que, en palabras de Takeshi Nakagawa, “parecen estar siempre a punto de desaparecer, pero nunca lo hacen” del todo. Incluso diría que no sólo eso: se reinventan para estar a la altura de los últimos avances tecnológicos, mientras siguen siendo reflejo de una “acumulación constante de tradiciones domésticas” (NAKAGAWA, T., 2006).

Este capítulo examinará precisamente los hábitos domésticos dentro del periodo histórico estudiado (finales del periodo Edo y principios del Meiji), haciendo un constante contraste con el caso de Occidente. Dicha comparación requerirá salirse ocasionalmente del marco temporal delimitado con el fin de rastrear el nacimiento de ciertos comportamientos en ambas culturas, su arraigo y persistencia en el tiempo, así como el papel que han tenido tales comportamientos sobre la formación de la cultura material. Habría que señalar que el desarrollo histórico en las diferentes culturas no discurre cronológicamente en paralelo, de modo que el análisis comparativo tendrá en cuenta dicha falta de correspondencia, que se advertirá en cada caso.

²⁰ Expresión utilizada por Ivan Hadzhiiski para definir el fuerte afecto que siente el *pequeño propietario* hacia sus pertenencias, dado que la adquisición de cada una de ellas ha requerido un sacrificio económico, fruto de un gran esfuerzo e incansable trabajo.

²¹ HADZHIISKI, Ivan. Бит и душевност на нашия народ [*Bit i dushevnost na nashia narod*](*Estilo de vida y espiritualidad de nuestro pueblo*). (1945). 3ª ed. Sofia: Maria Hadzhiiska, 2002. ISBN 954-8945-10-X. p. 303-304. [trad. a.]

FIG.2.02. El acto de sentarse y el uso de la silla en Oriente y Occidente

este simple objeto es la mínima expresión de la pregunta sobre el acto de sentarse, que nos lleva a su origen: "¿Por qué nos sentamos". La respuesta inmediata sería: "Porque nos cansamos"; es decir, nos sentamos como consecuencia del cansancio experimentado por soportar la fuerza de la gravedad sobre nuestro cuerpo.

La cinta utilizada por los indios ayoreo proporciona un apoyo en la parte de la columna que más sufre el peso de la fuerza de gravedad y que tiende a encorvarse. Como señala Michitarō Tada, según los

estudios de Yoshiomi Yamaguchi, en esta postura la presión ejercida sobre nuestra columna es de hasta 5,8 kilos por centímetro cuadrado, de modo que las vértebras y los músculos de la espalda se tensionan de forma extraordinaria para recomponer el equilibrio (TADA, 2002). El simple apoyo de la cinta en el punto preciso de la columna descompone el peso soportado en una componente horizontal y otra vertical, proporcionando una sensación de alivio. Como artefacto de utilidad, la cinta de los indios ayoreo es una materialización inmediata del gesto de envolverse las piernas con los brazos cuan-

FIG. 2.03. Alejandro Aravena, la idea convencional de la silla.

FIG. 2.04. Alejandro Aravena, *Chairless*, la "silla sin silla", 2011.

FIG. 2.05. "Silla" de los indios ayoreo de Paraguay.

do nos sentamos en el suelo. Es una cuestión de comodidad, que no tiene mayor significado que la necesidad de aliviar la sensación de fatiga. Sin embargo –como indica Tada–, la comodidad es una cosa completamente distinta de la autoridad, que sería el propósito con el que habría nacido la silla (TADA, 2002).

Consideremos por un momento el origen etimológico de la palabra “sentarse”. Como podemos comprobar en la tabla en la siguiente página, en la gran mayoría de las lenguas occidentales el término proviene de la palabra latina *sedentāre*, y ésta a su vez, de la raíz protoindoeuropea **sad-*. La familia lingüística indoeuropea ha sido históricamente la familia predominante en el continente europeo, lo que lo ha convertido en el menos diverso lingüísticamente del mundo. Abarca la totalidad de las lenguas itálicas (romanas), germánicas, celtas, eslavas, bálticas, griegas, iránicas y daco-ilirias, a las que hay que añadir el armenio. Tal y como señalábamos en el capítulo introductorio, éste denominador común que está en los orígenes de la cultura europea (y, por extensión, de la occidental, incluyendo la americana), es uno de los argumentos que nos permite considerar a Occidente como una gran entidad idiosincrática. Y si la lengua es nuestra herramienta para transmitir el pensamiento, podemos suponer que la materialización de ese pensamiento tendrá el mismo denomi-

nador común para todo Occidente, del mismo modo que la protolengua madre hipotéticamente reconstruida evidencia las similitudes lingüísticas de las lenguas europeas.

La raíz protoindoeuropea **sad-* es la fuente hipotética del sánscrito *a-sadat* y *sadati* que nos dan los términos actuales de *sentarse* y *asiento*, respectivamente. Ambos hacen referencia a la acción física que realiza el cuerpo para tomar asiento. Pero hay otro dato interesante: también está en el origen del término sánscrito *nidah* (lugar de descanso, nido), compuesto probablemente de *ni* (abajo) y **sad-* (sentarse)²⁶. En la tabla siguiente podemos ver los equivalentes lingüísticos de ambos términos en la familia de lenguas protoindoeuropeas. Lo que está detrás del término, por tanto, es la verbalización de un concepto: sentarse está íntimamente ligado a la idea de descansar, tal y como veíamos además en el ejemplo de la cinta de los indios ayoreo.

El ejemplo de la cinta es un buen recordatorio de que todas las culturas, hasta donde alcanza nuestro conocimiento, empezaron sentándose en el suelo. Si nos detenemos ahora en el término japonés *suwaru*, veremos que expresa ésta idea de una forma muy gráfica. El ideograma 座 está compuesto por tres radicales, cuya superposición nos daría

²⁶ Online Etymology Dictionary.
En línea [<http://www.etymonline.com/index.php?term=nest>]. Consulta de 27.05.2016.

Raíz común del verbo **sentarse** en las lenguas indoeuropeas: >> del lat. ***sedentāre**, de **sedens**, **-entis**
 >> del pIE ***sad-**, fuente hipotética del sánscrito **a-sadat** y **sadati** (sentarse, asiento), así como **nidah** (lugar de descanso, nido).

lenguas itálicas	castellano	sentar nido	lenguas daco-ilirias	albanés	- -
	catalán	seure niu		armenio	[nstel] -
	francés	siéger nid	lenguas bálticas	letón	sēdēt -
	portugués	sentar ninho		lituano	sedmi, sēdēti -
	italiano	sedersi nido	lenguas eslavas	bielorruso	сядзець [siadzieć] гняздо [gnaizdo]
	rumano	sta -		bosnio	sjesti gnijezdo
lenguas germánicas	alemán	sitzen nest		búlgaro	сядам [siadam] гнездо [gnezdo]
	danés	sidde -		checo	sedět hnízdo
	inglés	sit nest		croata	sjediti gnijezdo
	islandés	sitja -		eslovaco	sadnúť hniezdo
	neerlandés	zitten nest		esloveno	sit gnezdo
	noruego	sitte -		macedonio	седат [sedat] гнездо [gnezdo]
lenguas celtas	sueco	sitta -		polaco	siedzieć gniazdo
	gaélico escocés	suidhe nead		ruso	сидеть [sidet] гнездо [gnezdo]
	gaélico irlandés	suide nead		serbio	седети [sideti] гнездо [gnezdo]
lenguas griegas	galés	sedd nyth		ucraniano	сидіти [siditi] гніздо [gnizdo]
	griego	ezesthai -	lenguas iránias	kurdo	rûniştin

sensiblemente la siguiente definición: persona 人 sentada en el suelo 土 bajo un cobertizo 广. Si consideramos el tiempo transcurrido hasta la aparición de las primeras herramientas que posibilitasen la fabricación de un asiento, sería lógico suponer que, efectivamente, sentarse tomaba lugar sobre la superficie del suelo; salvo que nos pongamos en el supuesto de que el hombre prehistórico pudo sentarse sobre cualquier objeto natural, utilizándolo para elevar

el plano de apoyo. Sería un hallazgo interesante, que arrojaría luz sobre el origen -bien sea simbólico o pragmático-, ya no de la silla como objeto, sino del propio acto de separarse del suelo. Siguiendo la sugerencia de Tada, examinemos el acto de tomar asiento y el de separarse del suelo como dos fenómenos independientes, y veamos en qué momento histórico y en qué circunstancias empiezan a acercarse y a superponerse uno con otro en el espacio doméstico japonés.

¡Tomen asiento, por favor! Los japoneses se arrodillaron y se sentaron sobre los talones sin el menor esfuerzo y manteniendo una postura ejemplarmente correcta. Pensé que para guardar el decoro debía hacer lo mismo, pero enseguida noté que me dolían las rodillas. Entonces los japoneses nos pidieron que nos comportáramos con toda naturalidad. De modo que, con las piernas estiradas –es decir, con una pierna cruzada sobre la otra-, intenté ponerme en cuclillas como buenamente pude, mientras mi mujer estiraba las piernas por debajo de la mesa. Quizá ella no fuera tan desencaminada, ya que las mujeres japonesas se sientan siempre arrodilladas.²⁷

La mayor parte de los estudios comparativos sobre la cultura japonesa han puesto énfasis sobre el hecho de que ésta ha sido tradicionalmente una cultura “sentada” a diferencia de la occidental que, por contraste, sería una cultura “de pie”. Se trata de una imagen estereotípica sobre la que cabe hacer algunas observaciones. En primer lugar, podríamos hablar de una consecuencia más del deseo de afirmar la propia identidad, aportando otro argumento de contraposición entre Japón y el Occidente. Asimismo, podría tratarse estrictamente de un desfase en el desarrollo histórico de ambas culturas. El propio nacimiento de los estudios comparativos se origina a partir del encuentro de dos culturas desconocidas que, naturalmente, han seguido su propio proceso de desarrollo. Por un lado, sería difícil que hubieran tomado los mismos caminos para encontrarse en fases de desarrollo equivalentes

en un momento histórico dado. Por otro, en esas circunstancias, es el mismo encuentro el que desencadena la necesidad de explicar lo que representa el otro y de afirmarse como distinto a él por contraste.

Uno de estos contrastes, entre otros muchos catalogados como tales durante la última y definitiva gran apertura de Japón hacia Occidente, es el encuentro de una cultura “sentada” con una cultura “de pie”. La observación de Bruno Taut sobre los modos de sentarse en el Japón de los años treinta del siglo pasado, pertenece a una de las primeras generaciones de estudios occidentales sobre la cultura y modos de vida del país nipón. Había pasado poco más de medio siglo desde el inicio del periodo de transición y como ya hemos visto, el espacio doméstico pertenece a una de las expresiones más conservado-

²⁷ TAUT, Bruno. *La casa y la vida japonesas*. Fundación Caja de Arquitectos, 2007. p.27

ras de la cultura. No sólo no había dado tiempo a que se produjeran cambios muy notables en cualquiera de las dos culturas por influencia de la otra, sino que había, como es natural, cierta resistencia a que dichos cambios tomaran lugar.

A principios del s.XX, años en los que Bruno Taut vivió en Japón, Occidente llevaba más de cuatro siglos sentándose sobre sillas. Aunque el origen de la silla es mucho más temprano, es en el s.XVI cuando empieza a formar parte de la cultura doméstica de todas las clases sociales. Como señala Gordon W. Hewes, la elección de seguir sentado sobre el suelo o sentarse sobre un objeto elevado,

con casi toda certeza es de índole cultural (HEWES, 1955), dado que existe una gran variedad de posturas sentadas (FIG.2.06), pero su elección no parece estar vinculada a limitaciones anatómicas y fisiológicas. Para un occidental en este momento, habiendo desarrollado unos hábitos corporales obligados a la forma de un objeto determinado, debió de suponer necesariamente un asombro y un cierto esfuerzo adoptar una postura carente del soporte físico acostumbrado. La ausencia del plano elevado del asiento, así como del apoyo proporcionado por el respaldo, dejarían el cuerpo en una situación casi ingrátida, sin referentes de cómo comportarse sobre el único plano del tatami.

A pesar de que el tatami resulta ser hoy en día un objeto lo suficientemente conocido en nuestra cultura, existen ciertas particularidades que le atañen que arrojan luz sobre el modo de tomar asiento en la cultura japonesa.

La primera de ellas, su etimología. El ideograma para tatami 畳 tiene origen pictórico y es una simplificación del carácter más antiguo 疊, cuyo significado es plegar, apilar, duplicar o repetir. Este significado se conserva aún hoy en día en el verbo tatamu 畳む, que significa plegar. La parte superior del ideograma primitivo 𪛗 tiene origen pictórico y consiste en el dibujo de tres campos de arroz, simplificada en tan sólo uno en su versión contemporánea 田. Existen

versiones antiguas, donde el motivo triplicado adquiere otra forma -como, por ejemplo, tres soles 晶 o incluso tres costillas del torso de un animal 夕多,- pero lo más significativo en este caso es la repetición del elemento, lo que expresa el concepto de multiplicar. Esto nos llevaría a una explicación constructiva del término, a las múltiples capas que conforman el tapiz del tatami, hecho que, por otra parte, refleja la "estructura estratificada" del universo japonés en su conjunto, fenómeno que se observa a todos los niveles de la cultura, empezando por la estratificación social y acabando en la forma de tamizar el espacio construido a través de la sucesión gradual de distintas capas de "espacios de transición". Es uno de los temas comunes al que este texto volverá en varias ocasiones.

La parte inferior del *kanji*, 亙, es la componente fonética y su descomposición, en principio, no aporta sentido adicional al conjunto; aunque existen interpretaciones que asignan a esta parte del ideograma el significado de una pila (且) bajo un tejado (宀). Podría serlo, dado que en muchas ocasiones se elegía la componente fonética también en función de su significado para facilitar la comprensión global del *kanji*, pero nunca podríamos tener la certeza de ello. El análisis etimológico más preciso, por tanto, acabaría aquí. No obstante, hay una segunda posibilidad de interpretar el *kanji* completo para *tatami* 畳, teniendo en cuenta la componente fonética en su conjunto 亙, que significa adecuado, correcto, apropiado. Con ello, podríamos entender el *tatami* como un campo 田 en su forma adecuada o apropiada, interpretación que nos acercaría a la definición de Bruno Taut en *La casa y la vida japonesas*, del *tatami* como una “forma cultural de la hierba”. Personalmente, ésta segunda interpretación, aunque de menor rigor científico, me parece muy sugerente. A un nivel fenomenológico, sitúa el *tatami* en ese límite sutil entre lo mínimo imprescindible y el escaso, tan sólo insinuado exceso, que según Marko Semov define la sociedad japonesa en su conjunto (SEMOV, 1984), otro de los temas recurrentes de ésta tesis.

De modo que, por ahora, podemos quedarnos con la idea de que sentarse sobre el *tatami* implica una relación muy cercana con la tierra. De hecho, si volvemos a detenernos en el pictograma superior, 田, veremos que la imagen en sí hace pensar en la idea²⁸ de territorio, en la “representación microcósmica de principios macrocósmicos” (LAINEZ, LCJ) sobre la tierra o, lo que es lo mismo, en el fuerte vínculo de las sociedades antiguas con las fuerzas de la naturaleza, entendiendo el trazado de la realidad artificial construida como el reflejo del orden cósmico a la escala del hombre. Esta sugerencia se ve reforzada por un lado por el hecho de que el tapiz de *tatami* es un elemento modulador, llegando a definir el espacio que ocupa una persona: “media estera de pie, una estera tumbado” (NAKAGAWA, T., 2006).

Pero además, sentarse sobre un *tatami* es asimismo una experiencia sensorial: a medida que uno se arrodilla y se va acercando al plano del suelo, el aroma a hierba recién cortada que desprende el tapiz adquiere protagonismo y hace desvanecer el efímero límite entre dentro y fuera. Lo que separa a la persona sentada del suelo es tan sólo una gruesa capa de hierba “culturizada”, materializada en su

FIG. 2.06. Estudio de posturas corporales. De las 58 que aparecen en el extracto, aproximadamente 45 podrían ser catalogadas como posturas sentadas, y sólo 6 de ellas sobre un plano elevado, mientras que el resto descansan sobre el plano del suelo. Hewes, Gordon W., *World Distribution of Certain Postural Habits*, 1955.

²⁸ La idea de territorio, en el sentido Rykwertiano sobre *La idea de ciudad*, tesis recogida en el libro publicado en 1963

mínima expresión como objeto de utilidad doméstica. Sentarse, por tanto, implica mantener el vínculo con la tierra, sin confrontar naturaleza y artificio.

Volvamos a examinar esa capa estratificada, considerando el *tatami* como objeto construido. Un tapiz de *tatami* está compuesto por multitud de capas de paja de arroz (FIG.2.08), dispuestas de forma transversal una tras otra, llegando a alcanzar una altura inicial de hasta 40cm, que posteriormente se reduce a aproximadamente 5cm de núcleo compacto (NAKAGAWA, T., 2006). Ese proceso constructivo lleva a Takeshi Nakagawa a inclinarse por el origen etimológico de la palabra *tatami* como derivada del término “apilar” (ibíd.). Ese núcleo se recubre con una capa de juncos entretejidos, que lleva el nombre de *tatamiomote* (畳表) o, literalmente, el exterior del *tatami*. Muchas fuentes, incluido el libro citado, ofrecen una explicación cuidadosa sobre el tema, al cual no me voy a detener en más detalle. No obstante, lo que me interesa es el hecho de que define un elemento estratificado que se interpone entre el suelo y la persona sentada.

La elaboración de un objeto a base de capas no parece estar justificada únicamente por los materiales y técnicas disponibles o por las

particularidades del clima, que con toda certeza han contribuido al resultado final. Pero condiciones y materiales parejos han llevado a otras culturas a desarrollar ejemplos muy diferentes. Debió de haber algo más detrás de esta elección que, como veremos, sigue un patrón repetitivo.

En primer lugar, la materialización del objeto se revela a través de una *estructura de indeterminación*²⁹. La superposición de estratos no refiere una forma concreta, salvo por una última piel que envuelve y determina de un modo sutil, dejando ser manipulada por una acción exterior. Sentarse sobre ese estrato mullido produce una sensación de acomodo, de un pequeño ajuste de la superficie del asiento que proporciona comodidad. Por supuesto, estamos asignando el término *comodidad* a un objeto que apareció cerca de diez siglos antes que el propio término. Según Witold Rybczynski, los primeros muebles *confortables* aparecieron en la cultura del Versalles del s.XVIII (RYBCZYNSKY, 1986), mientras que el *tatami*, como hemos visto, se desarrolla en la cultura Heian, entre los siglos VIII y XII.

La última capa, el *tatamiomote*, tiene su propio significado en el contexto de una *cultura del envoltorio*, como define Joy Hendry a la

cultura japonesa y a la que analiza en su libro homónimo³⁰. Hendry sostiene que, a diferencia de la cultura occidental, donde la importancia se centra en el objeto envuelto, en Japón por el contrario, el énfasis está en el propio envoltorio - concepto extrapolable al *tatamiomote*, como indicador de significado; un significado que el objeto no tendría de no haber sido envuelto. El envoltorio japonés como concepto está vinculado a un sofisticado sistema de formalidades, y en el caso del *tatami* tiene tanto una expresión material, como ética.

La formalidad material está vinculada a la particular habilidad japonesa de extraer el máximo significado posible con la mínima expresión. Un elemento tan sencillo como el reborde del *tatami* o *tatamiberi* 畳縁 -que remata el tapiz a lo largo de los bordes laterales, protegiendo a la vez las capas interiores-, tiene un amplio abanico de significados, como la posición social de la persona para la que está dispuesto, la familia concreta a la que pertenece, el tipo de estancia en la que se utiliza, etc. (NAKAGAWA, T., 2006). Del mismo modo, penetra en la esfera de la formalidad postural y de comportamiento corporal, que se observa con sumo decoro. Una de las reglas del buen comportamiento en este sentido es la consideración de no pisar los rebordes de los *tatami* y de no sentarse encima.

FIG. 2.07. Composición de un suelo de tipo *doza*, antecedente del tapiz de *tatami*

FIG. 2.08. Sección transversal de un tapiz de *tatami*, dejando ver su composición interior

²⁹ Ver WALTON, Roberto. *La estratificación de la intencionalidad*. Aunque el autor examina el fenómeno de la estratificación referido a una categoría filosófica, como es la intencionalidad, como tal fenómeno sus características son aplicables a toda formalización del mismo. La estratificación como *estructura de indeterminación* es una de ellas.

³⁰ HENDRY, Joy. *Wrapping Culture*, 1993

Asimismo, la forma de tomar asiento es igualmente rigurosa. El relato de Etsu Inagaki Suguimoto, criada en una familia tradicional durante la época feudal, ofrece un buen ejemplo³¹:

Durante las dos horas que duraba mi lección, su cuerpo no se movía ni un solo milímetro, a excepción de sus manos y labios. Yo me sentaba delante de él sobre la esterilla, en una posición igualmente correcta e inmóvil. Una vez me moví. Estábamos a media lección. Por alguna razón me sentía intranquila e incliné ligeramente el cuerpo, dejando que mi rodilla doblada se desviara un poquito del ángulo adecuado. Una leve sombra de sorpresa apareció en el rostro de mi instructor; entonces, tranquilamente, cerró su libro, diciendo suavemente, aunque con aire severo: "Pequeña señorita, es evidente que su actitud mental de hoy no es propicia para el estudio. Debe usted retirarse a su habitación y meditar". Me sentí morir de vergüenza. Ya nada podía hacer. Humildemente, me incliné ante el retrato de Confucio y luego ante mi profesor, y salí, caminando hacia atrás, de la habitación. Lentamente fui junto a mi padre para informarle, como siempre hacía al terminar la lección. Mi padre quedó sorprendido al verme, porque el tiempo de la lección no había terminado todavía, y su observación inconsciente: "¿Qué

rápido has hecho tu trabajo!", resonó en mí como un toque de difuntos. El recuerdo de aquel instante me sigue doliendo hoy como una herida.

Adquirir la habilidad de estar sentado durante horas en una postura inmóvil requería un largo proceso de instrucción y disciplina. Y si el habitar, como ya hemos dicho, requiere un cierto aprendizaje, al igual que el habla o la escritura, una de sus particularidades en el espacio doméstico japonés era tomar asiento:

Antes de haber cumplido dos años, el padre le enseña a doblar las piernas para que se siente correctamente; es decir, con las piernas dobladas hacia atrás y el empeine contra el suelo. Al principio el niño encuentra difícil no caerse hacia atrás, especialmente porque una parte indispensable del entrenamiento para sentarse se basa en la inmovilidad. No se debe agitar ni cambiar de posición. La manera de aprender, dicen, es relajarse y permanecer pasivo, y el padre subraya esta pasividad al colocarle las piernas correctamente.³²

Sentarse, por tanto, implica también haber alcanzado un cierto grado de destreza. El tatami se nos presenta de este modo como un objeto

complejo, compuesto no sólo por varias capas de paja de arroz, sino demandando varios niveles de comprensión, enseñanza y compostura.

El perfeccionamiento de la postura también habla de un proceso que permite la *sedimentación de la experiencia*³³: característica implícita en la propia estructura estratificada del *tatami*. La construcción a base de capas habla de un proceso creativo dominado por el deseo de acercarse al estado final de forma controlada en todo momento; de hacer y deshacer hasta alcanzar el grado deseado, sobre el que ya no se desea perfeccionar más. Como señala Warner Blaser, en Japón (y en las culturas asiáticas en general), la forma de un objeto era capaz de perdurar siglos sin alteraciones; las formas, una vez inventadas, eran de una perfección y validez absolutas (BLASER, 1991). Y en eso consiste la maestría: llegar al estado de absoluta confianza de que se obtendrá el resultado deseado sin la facilidad que nos proporciona el proceso de deshacer (MAEDA, 2006) – proceso necesario para llegar al estado de perfección, pero redundante una vez alcanzado.

La postura, por otra parte, no sólo tiene un significado de habitar ético, sino también una importancia estrictamente espacial. El punto de vista bajo obliga a una percepción del espacio calmada y reposada; nos devuelve cerca de la tierra. En cierto sentido guar-

da relación con el modo de entrar en una casa de té, reclinándonos para acceder por la *nijiriguchi* 躡口, cuya altura habitualmente no supera los 60cm. Por último, es una postura que predispone a la observación, de modo que todo lo que nos rodea a la altura de la vista y, sobre todo, en nuestro campo visual frontal, adquiere un valor añadido: es el espacio proyectado para ser observado. Éste es el caso del *tokonoma* (FIG.2.09), pensado para ser visto y admirado de frente. También lo es el paisaje prestado – uno de los mejores ejemplos, el del templo Entsuji en Kioto con la vista del monte Hiei. A través de la técnica del *shakkei* 借景, el espectador es partícipe de un espacio conformado por multitud de capas³⁴ superpuestas verticalmente delante de él, sentado en el interior del templo y mirando hacia fuera. Particular importancia adquiere la vista frontal en el propio diseño de los objetos domésticos: son objetos pensados para ser vistos de frente, de modo que se potencia la portada, mientras apenas se presta atención a los laterales y a la parte trasera (KOIZUMI, 1986). Es un rasgo muy bien cuidado en las películas de Ozu, donde los objetos y los planos frontales son en muchas ocasiones los verdaderos protagonistas (FIG.2.10).

Antes de llegar a cubrir completamente el suelo de la estancia, el *tatami* era una pieza independiente, usada indistintamente como asien-

³¹ SUGIMOTO, Etsu Inagali. *A Daughter of the Samurai*, 1926

³² BENEDICT, Ruth. *The Chrysanthemum and the Sword: Patterns of Japanese Culture*, 1946

³³ La estratificación como *sedimentación de la experiencia*. Ver nota 29.

³⁴ Aparece de nuevo el mecanismo de la estratificación

to y como superficie de apoyo para dormir. Formaba parte del mobiliario de las residencias palaciegas y aristocráticas *shindenzukuri* 寝殿造, como pieza exenta, cuya disposición dentro del espacio habitado dependía de las necesidades de cada momento. No es hasta finales del s.XVI (periodo Azuchi-Momoyama, 1568-1600) con la aparición del estilo *shoinzukuri* 書院造, la vivienda para la clase militar de los *samurai*, cuando la superficie del asiento se extiende a todo el plano de apoyo del suelo. Asiento y plano de circulación llegan a fundirse completamente y el lugar del tapiz independiente pasa a ser ocupado por otro objeto móvil, el *zabuton* 座布団, considerado por Michitaro Tada un “lujo suplementario” (TADA, 2002). Si entendemos la superficie del *tatami* como una porción del suelo, sobre la que apoyamos los glúteos -que según Tada no son más que un “buen almohadón para sentarse”,- el *zabuton* pierde todo su significado funcional, reduciéndose meramente a “un almohadón para un almohadón, una extensión de los glúteos como un martillo es una extensión del brazo” (ibíd.). Además, como ya se ha señalado, el propio tapiz de *tatami* posee una cualidad de elasticidad tersa, lo suficientemente firme para poder andar y lo suficientemente flexible para conformar un asiento cómodo.

Su función, como objeto a medio camino entre un pavimento y una pieza de mobiliario, así como su estructura estratificada, reflejan otra

característica particular: el *tatami* como objeto construido encarna una *oposición entre unidad y multiplicidad*³⁵. Es un objeto compuesto por muchos otros, sin conformar una única unidad compacta, sino esponjada y presta a posibles transformaciones. Su vida útil lo acerca más al mueble que al pavimento, y requiere renovaciones frecuentes, pudiendo variar su duración de entre tres y siete años en función del cuidado y mantenimiento. Recién instalado, el *tatami* tiene un color verdoso y fresco, y desprende un intenso olor a hierba recién cortada. Con los años, la superficie adquiere su característico color amarillento, señal de que se acerca el momento de su reposición. Este ciclo de renovación constante hace pensar a su vez en las reconstrucciones periódicas del Gran Santuario de Ise, ceremonia conocida como *shikinen sengū* 式年遷宮 y llevada a cabo cada 20 años. Aunque su

fin material es garantizar el perfecto estado del santuario en todo momento, el propósito al que sirve es asegurar su eternidad, dado que representa la morada de las deidades. Por tanto, su reconstrucción periódica simboliza la renovación de la vitalidad y el poder de la deidad que habita dentro de él. Como concepto perteneciente al *sintoísmo*, la religión animista originaria de Japón, es aplicable a todo objeto que nos rodea. La renovación de la superficie de *tatami* enlaza, por tanto, con la naturaleza del rito, entendido como práctica de origen sagrado conciliada al nivel del rito cotidiano.

Tenemos, por tanto, un objeto sencillo en su expresión material, pero complejo a nivel de significados, comportamientos y prácticas corporales implícitas - complejidad, reflejada en la propia estruc-

³⁵ La estratificación como *oposición entre unidad y multiplicidad*. Ver nota 29.

FIG. 2.09. Vista parcial del *tokonoma* (derecha) de la segunda estancia de la casa de té Shōkintei de la Villa Imperial Katsura. Fotografía de la autora.

FIG. 2.10. Frontalidad en los planos de Yasujiro Ozu. Fotogramas de la película *Ohayō* (お早よう, *Buenos días*), 1959. Un elemento que llama la atención es la cajonera de colores de la habitación de los niños. Una interpretación contemporánea del *tansu* tradicional, se nos presenta casi siempre de frente, mostrándonos su cara colorida.

tura estratificada del tapiz de tatami. Tenemos una pieza de mobiliario que une un artefacto y naturaleza de un modo material y metafísico a la vez, recordando nuestro vínculo con la tierra tanto por la experiencia sensorial que implica, como por los comportamientos y ritos involucrados en su uso. Tenemos, en definitiva, un objeto que es producto de la idiosincrasia particular de una determinada cultura y cuyas características así expuestas son aplicables a todos los campos, como seguiremos viendo a lo largo del texto. Así por ejemplo, volviendo al rigor de la postura, Michitarō Tada observa:

Es una postura que manifiesta gran respeto; pensando en el idioma, surge una llamativa relación análoga con el lenguaje keigo u honorífico. Ponerse uno mismo en un nivel más bajo y quedar mirando hacia arriba al otro es de mostrar respeto. Teniendo esto en mente, keigo y seiza (sentarse arrodillado con el trasero sobre los talones y la espalda recta) muestran una clara similitud.³⁶

Pero esa similitud, según Joy Hendry, también se traduce a una simultaneidad; es decir, el incremento a nivel de formalidad se descompone en sus correspondientes formas de expresión, o lo que es lo mismo, una ocasión que requiere adoptar la postura de seiza, probablemente también requiere el empleo de keigo (HENDRY, 1993). Se

trata, como hemos visto, de un código o sistema idiosincrático que se manifiesta en todos los campos de la cultura, entre los cuales, el de la cultura material de los objetos domésticos.

Volviendo al tema de la estratificación, una de sus manifestaciones más patentes es la estratificación social. El tatami nace dentro de la aristocracia del periodo Heian y consigue su máximo desarrollo en la vivienda de la élite militar durante el s.XVI. Históricamente, la arquitectura representativa, espacial- y económicamente independiente, ha sido la responsable de establecer las directrices para el desarrollo del espacio habitado - directrices que, en mayor o menor medida, han sido adoptados en las tipologías domésticas más modestas. De modo que, si el tatami era "un signo de nobleza" (NAKAGAWA, T., 2006), ¿qué forma adquiere entonces el asiento en la casa humilde?

Si bien el tatami como hemos visto está compuesto por multitud de capas, donde utilidad, educación, estatus, etc. son las múltiples manifestaciones de un único objeto sofisticado, en su expresión material no deja de ser "una forma cultural de la hierba". Y este es precisamente el punto de unión con el plano de asiento en la casa común.

Su forma más sencilla es la *doza* 土座 (FIG.2.07), un suelo a base de paja suelta dispuesta sobre una capa de tierra apisonada y cubierta con *mushiro* 藁, sencillas esteras de paja de arroz. Vemos que en ese tipo de suelo ya está presente la estructura completa del suelo de *tatami*: una estructura a base de capas de paja de arroz, terminadas en un estrato final que son las *mushiro* y que serían el equivalente del envoltorio del *tatami*, el *tatamiomote*. A partir de esta configuración, lo que sucede es un proceso de descomposición y recomposición: primero se compactan las capas, pero se pierde la totalidad de la cobertura del plano del suelo, dado que esa compactación se

formaliza en un objeto aislado, el tapiz de *tatami*; posteriormente, siglos más tarde, ese asiento extendido se vuelve a componer en la casa de tipo *shoin*.

Ese proceso de independizar y volver a ensamblar el asiento habla también de una cierta posición relativa del individuo dentro del espacio que lo rodea. La materialización de un asiento compartido refleja una voluntad de formar parte de un espacio común, un espacio al servicio de una sociedad comunal dominada por un ambiente de solidaridad y de identidad grupal (FIG.2.11). En este sentido, el

FIG. 2.11. Familia sentada sobre el suelo, cubierto de *mushiro*, alrededor del *irori*. Fotografía de Ō. Koike. Tomada de *Nihon minkaen / Japan Open-Air Folk House Museum: a guide to the buildings conserved in Nihon minkaen* (Kawasaki: Nihon Minkaen, 1993).

³⁴ TADA, Michitarō. *Karada no Nihon Bunka*. (Karada. El cuerpo en la cultura japonesa). (2002). 1ª Ed. Adriana Hidalgo: Buenos Aires, 2010. 376p. ISBN: 978-84-92857-26-5. p.209

plano del asiento compartido también puede ser entendido como una “expresión de la unidad espiritual de la vieja moral de la comunidad” (HADZHIISKI, 1945), lo que a nivel arquitectónico se traduce a un espacio abierto, participe de todos y falto de intimidad, no tanto en el sentido de carencia, sino como falta de necesidad.

Por supuesto, el suelo cubierto de paja de la estancia común no es un rasgo exclusivo del espacio doméstico japonés. Como señala Bill Bryson, también en Occidente “tener un suelo mullido era en general signo de prestigio” e incluso, “[e]ntre los franceses era común decir que los ricos estaban ‘de paja hasta la cintura’” (BRYSON, 2010). En su configuración primitiva, la casa occidental y la oriental comparten muchas características comunes en lo que se refiere a los recursos físicos de la cultura material; sin embargo, una de las primeras oposiciones se establece con la observación de los hábitos de la higiene, preocupación que en Occidente llega a partir del s.XVIII con la Revolución industrial. En tiempos de Desiderius Erasmus, la suciedad reinaba por doquier en el hogar occidental:

Incluso en las mejores casas, los suelos eran normalmente de tierra cubierta con cañas, encubriendo ‘escupitajos, vómitos y

*orina de perros y hombres, cerveza derramada y restos de pescado y otra porquería indecible’. [...] Un par de veces al año se depositaban nuevas capas de cañas, pero los viejos excrementos no se retiraban, por lo que, añadía Erasmus con abatimiento, ‘el sustrato podía permanecer imperturbable durante veinte años’”.*³⁵

El viejo Occidente carecía de un código moral y ético significativo que unificara en un único concepto limpieza espiritual y física, como en el caso de la enseñanza del *shinto*. Después de la *areté* griega -que promovía la búsqueda de la “excelencia” personal a través del cultivo de virtudes cívicas, morales e intelectuales, junto con el entrenamiento del cuerpo por medio del ejercicio, y que quedó geográfica- y temporalmente circunscrita a la Antigua Grecia-, las vías de lo espiritual y de lo material fueron gradualmente separándose. La higiene formaba parte de la cultura material de comunidades sociales aisladas, pero no estaba subordinada a la idea de un vínculo causal. La problemática de la dependencia entre los procesos de pensamiento y estado físico de la materia quedó relegada al ámbito de lo filosófico sin ninguna presencia tangible en la realidad cotidiana. Desde ésta divergencia podemos explicar la rica gama de matices que puede contener un sólo objeto, como es el tapiz de *tatami*. Su materializa-

ción no se limita a cuestiones estrictamente subordinadas al ámbito de lo tangible, sino que es resultado de la convergencia de multitud de características espirituales, morales, éticas e intelectuales.

Así, por último, ese asiento extendido conforma un plano de apoyo terso y reposado, que transmite al entorno una cualidad espacial característica. Como señala Kuki Shūzo, si existe un vocablo en un idioma es porque describe un cierto fenómeno; y si resulta intraducible, es porque el fenómeno que describe pertenece exclusivamente a la cultura en la que nace (SHŪZO, 1930). *Yodomi* よどみ es una de esas palabras. Describe un estado de suspensión en el que el aire deja de fluir y se mantiene quedo, silencioso, pero a la vez expectante.

El movimiento se incita con la aparición de un elemento externo, produciendo el mismo efecto que los anillos concéntricos al tirar una piedra sobre el agua. Eso mismo ocurre sobre una superficie de *tatami*. El plano vacío es un plano inmóvil, que sin embargo emana una cierta tensión. Su potencial es equiparable a un lienzo en blanco, y cada objeto que dejamos posar sobre la superficie produce distintas tensiones espaciales, cambiando sutilmente nuestra percepción. Sobre un plano lleno de objetos, uno más o menos no tiene apenas relevancia en la composición final, pudiendo quedar totalmente desapercibido. Por el contrario, sobre un plano vacío, incluso un objeto pequeño adquiere todo el protagonismo en el conjunto y crea tensiones espaciales de acuerdo con la posición del espectador.

³⁵ BRYSON, Bill. *At Home. A short history of private life.* (En casa. Una breve historia de la vida privada). (2010). 2ª Ed. RBA Libros, 2011. 672p. ISBN: 978-84-9006-094-0. p.79

FIG. 2.12. Estancia con suelo de *tatami* en cuatro situaciones diferentes:

- a/ vacía;
- b/ con un cuenco de madera en medio de la estancia;
- c/ con la silueta de una persona sentada al borde del suelo de *tatami*, mirando hacia el exterior;
- d/ con un niño jugando sobre el suelo.

El plano vacío del *tatami* es como un lienzo en blanco, sobre el que los objetos y las personas adquieren todo el protagonismo. Fotografías tomadas en el museo de arquitectura al aire libre Boso-no-mura, [11.05.2014].

Esa característica del espacio habitado japonés, tan estudiada y tan buscada, acaba por dar forma también al vasto asiento, que es el *tatami*: no hablamos simplemente de un objeto que introducimos en el espacio, sino de un asiento que crea espacio por sí mismo. El tema de la composición espacial en relación al sistema de objetos enlaza en ese punto con la tesis sobre la vacuidad -omnipotente, porque engloba a todas las posibilidades de transformación-, con el

concepto del *shitsurai* 室礼 -la disposición de los enseres según las necesidades de cada momento-, así como con el argumento de Kakuzō Okakura sobre la casa como *morada del vacío*, *morada de lo asimétrico* y *morada de la fantasía*: conceptos a los que este trabajo volverá más adelante. Veamos ahora de qué forma se produce la separación del asiento del plano del suelo y cómo afecta esa separación a la configuración del espacio doméstico.

Según la teoría de Bernard Rudofsky, el acto de sentarse en una silla tiene su origen en la intención de imitar a un altar y, por tanto, nace como un objeto representativo para convertirse mucho más tarde en un objeto de utilidad. La gran mayoría de fuentes señalan como la silla más antigua hallada hasta la fecha, la de la reina egipcia Hetepheres, datada del s. XXVI a. C. (FIG. 2.22); hecho que ratifica la teoría de Rudofsky. También lo confirman algunos hallazgos arqueológicos, como el modelo a escala de un santuario, datado del 5° milenio AC y descubierto en Ovcharovo, Bulgaria, en 1983. Entre los 26 objetos hallados, hay 3 mesas y 8 sillas, todas desproporcionadamente bajas. Aunque se trata de modelos en miniatura, su hallazgo demuestra la existencia de tales objetos como parte del mobiliario de éste periodo, al menos con fines representativos. De modo que, a pesar de que en Occidente los orígenes de la silla se asocian con la Antigüedad clásica de la Antigua Grecia (remontándonos con el ejemplo precedente al calcolítico de la Península balcánica), la silla no llega a convertirse en objeto de uso común hasta el siglo XVI; igualmente, en Japón, la silla no se impuso como mobiliario generalizado hasta la época de transición (1850-1880), pero existen antecedentes del uso de sillas (o asientos elevados) tan tempranos como el siglo V.

Pero más importante quizás que la propia introducción de la silla en la vida cotidiana, sería la existencia del concepto de separarse del suelo. El hecho de separarse del suelo, entendido como un acto de representación, ¿implica necesariamente una determinada postura corporal? Hemos visto que tanto en Occidente como en Japón, sentarse significa adoptar una postura de descanso, apoyando el cuerpo sobre las nalgas. ¿Y qué podemos decir de los pies? ¿De qué forma se traslada el hábito corporal al acto representativo?

primera introducción de la silla desde el exterior: finales del periodo Kofun (300-552) - principios del periodo Nara (710-94)

Koshō /胡床 (s.V)

La silla más antigua conocida de Japón data de mediados del siglo V y ha sido encontrada en el valle Tani, cerca de Nara (TADA, 2002). Su aspecto se asemeja a un banco o una pequeña tarima, a modo de los bancos utilizados en la parte oeste de China (FIG.2.13), y consideradas

FIG.2.13. *Koshō*, tarima elevada usada en China. Fragmento de la pintura enrollada, obra de Yan Liben (600-673), mostrando a trece de los emperadores de China. A la izquierda, Emperador Fei de la Dinastía Chen (554-570); a la derecha, Emperador Wen de la Dinastía Chen (522-566). El periodo histórico de la ilustración confirma el periodo de aparición de este mueble en la cultura asiática.

Desde la Dinastía Jin en adelante (265-420), esta pieza era usada como asiento y como cama. En su uso como asiento, la postura adoptada era la misma que cuando uno se sentaba directamente sobre el suelo, con las rodillas dobladas bajo el cuerpo. En muy raras ocasiones se podrían dejar caer las piernas hacia el suelo.

como una extensión del propio suelo. El término para referirse a este asiento era *koshō* 胡床, formado por los ideogramas 胡 y 床. El kanji 床 significa suelo (o, más tarde, cama) y está formado por los componentes 木 (madera) y 广 (cobertizo), es decir, la madera bajo una cubierta, a entender: el suelo en un espacio interior. El ideograma precedente, 胡, es un término general para designar a las tribus del norte de China, de modo que *koshō* podría traducirse literalmente como “suelo del norte [de China]”. Como señala Tada, es interesante notar que el término *koshō* 胡床 comparte origen etimológico con el término *agura* 胡座, que significa sentarse con las piernas cruzadas (TADA, 2002).

En sentido etimológico, de ninguna manera denota la idea de que se trata de un asiento elevado, separado de la superficie del suelo. Por otra parte, si volvemos hacia atrás, vemos que el propio *tatami* ya había nacido como objeto representativo. La distinción espacial entre un personaje de la nobleza y sus súbditos medía unos 6-8 centímetros (el grosor aproximado de un *tatami*, FIG.2.14): lo mínimo imprescindible para evidenciar la diferencia de rango. En algunas ocasiones ese escalón se multiplicaba, disponiendo hasta tres capas de *tatami* una encima de otra (NAKAGAWA, T., 2006), manteniendo sin embargo el contacto con el suelo y el lenguaje corporal; lo que se multiplica-

ba era el nivel de estratificación, no sólo material a través de las esteras, sino también social. El detalle del reborde perimetral era -recurriendo una vez más a las palabras de Semov-, el escaso, *tan sólo insinuado exceso* para enfatizar la diferencia de clase (FIG.2.15). De modo que lo primero que se pierde con la forma primitiva de la *koshō* es el contacto con el suelo: se enfatiza el alzamiento, tanto físico del plano de asiento, como en el sentido de autoridad. Esto conlleva a su vez a la pérdida de sutileza: lo distintivo no se insinúa, sino que se hace evidente. Lo que se sigue conservando es el hábito postural: la postura adoptada era con las rodillas dobladas bajo el cuerpo, y sólo en contadas ocasiones dejando caer las piernas hacia el suelo.

Ese asiento extenso y alzado ligeramente por encima del nivel del suelo llega al espacio doméstico occidental a través de la cultura musulmana. En el caso de España, tomó la forma del estrado, una tarima elevada, cubierta de alfombras y cojines, sobre la que se desarrollaba la vida cotidiana en los palacios y las casas señoriales (FIG.2.17). Con mucha frecuencia era un espacio reservado para las mujeres donde, acompañadas de sus sirvientas, desarrollaban sus labores de costura, leían, cantaban o recibían visitas. A todos los efectos, constituyó durante décadas el paso intermedio entre sentarse en el suelo y sobre el asiento elevado de una silla. Al igual que

FIG.2.14. El *tatami* como elemento de autoridad. Representación del shogun Tokugawa Iyasu de Kanō Tan'yū, s.XVII.

FIG.2.15. Formatos de esteras de *tatami* y *zabuton*, con rebordes distintivos. Fuente: *Reference Book of Courtly Customs*

FIG.2.16. *Koshō*, silla plegable todavía usada en Japón, por ejemplo para ceremonias y celebraciones en templos y santuarios; santuario sintoísta Akagi Jinja, Shinjuku, Tokio.

en el caso de la *koshō*, ya era un asiento con significado de autoridad, antes de la aparición de la propia silla.

En Bulgaria, país bajo el dominio turco durante cinco siglos desde f.s.XIV hasta f.s.XIX, esa tarima elevada adquirió a una escala más cotidiana. Se conservan varios ejemplos del llamado *kioshk* (къошк) en la tipología doméstica desarrollada durante el último siglo de la presencia turca, conocido como periodo de Renacimiento búlgaro.

El *kioshk* consistía en una tarima elevada, dispuesta en la sala de estar y cubierta de alfombras para la reunión familiar y el desarrollo de algunas actividades cotidianas. En ocasiones se instalaba en la veranda abierta del segundo piso y servía como cama de verano (FIG.2.19). Aunque no tan claramente un objeto de autoridad, es cierto que formaba parte de la arquitectura doméstica representativa del periodo de Renacimiento búlgaro, la cual pertenecía a una clase social media-alta. En cuanto al término *kioshk*, no se tiene constan-

cia de una posible procendencia común con el término *koshō*, aunque no se descarta la posibilidad de que haya seguido el mismo camino que el propio objeto al que designa, desde Asia y a través de Oriente Medio hasta llegar a Europa.

Volviendo a Japón, la palabra *koshō* también hace referencia a un tipo de silla plegable utilizada en las instalaciones palaciegas de las tribus del norte de la antigua China. Durante el reinado de la

Dinastía Han (206 AC-220 DC) se extendió rápidamente desde la corte al campo de batalla y aunque durante la dinastía Tang (618-907) ya empezó a ser de uso común la silla normal, la *koshō* plegable continuó usándose como accesorio portátil, uso con el que fue introducida también a Japón. Dada su ligereza, facilidad de transporte y posibilidad de ambientar un espacio en función de las necesidades de cada momento, en su forma de silla portátil sigue usándose hasta la actualidad (FIG.2.16).

FIG.2.17. Estrado en el Museo Casa de Cervantes, Valladolid, s.XVII

FIG.2.18. Estrado en la Casa Museo de Lope de Vega, Madrid, s. XVII

FIG.2.19. *Kioshk*, tarima elevada cubierta de alfombras usada para cama de verano en la veranda de *Babinata kushka*, reconstrucción contemporánea de una casa del periodo de Renacimiento búlgaro (s.XVII-XVIII), Zheravna.

Con la aparición de la *koshō* plegable empiezan a desaparecer otros rasgos característicos del asiento, tal y como lo hemos visto hasta ahora. Los más importantes son la postura y la ambigüedad de la forma. Se trata ya de un objeto mucho más concreto, con forma determinada y que obliga al cuerpo a una postura a medio camino de incorporarse para ponerse de pie, con lo que se altera también el punto de vista perceptivo del espacio. Las formas más elaboradas incorporaban además respaldo y reposabrazos (FIG.2.20), de modo que

la postura resultaba completamente preestablecida. Sin embargo, dada la sensación de que como una nueva forma de asiento no era muy convincente, dado que era plegable y, por tanto, fácil de desechar del escenario habitado. Aunque lo más probable es que esa movilidad respondiera a la acostumbrada hasta entonces y que, a pesar de tratarse de un asiento formalmente distinto, seguía conservando ese carácter de objeto ambulante, que no pertenece a ningún lugar específico dentro del hábitat.

Shōgi / 床几 (s.VII)

Desde el siglo VII en adelante, la silla plegable introducida desde China se conocía en Japón por el término *shōgi* 床几: un tipo de silla portátil que los *samurai* llevaban consigo al campo de batalla. Como hemos visto, 床 significa suelo, y más específicamente, el suelo en un interior. El segundo ideograma, 几, tiene origen pictórico y se usa para designar una pequeña mesa o taburete. Tal vez podríamos entender el término *shōgi* como un pequeño taburete puesto sobre el suelo, aunque debemos hacer la advertencia que su uso estaba limitado al exterior. Pero cabe aún una interpretación más.

La palabra *shōgi* se usa también para significar un tapiz de *tatami* dispuesto sobre un bastidor elevado a modo de asiento delante de las salas de té (FIG.2.21). De modo que la otra posible interpretación sería una pequeña porción del suelo que sirve como taburete. Este razonamiento se ve reforzado por el hecho de que la palabra para “silla plegable” en japonés es *orutatami* 折りたたみ, o, literalmente, “tatami doblado”: hecho que indica que en el fondo lo que se seguía entendiendo por “asiento” en Japón, al menos durante este periodo, era el *tatami*.

FIG.2.20. *Koshō* plegable con respaldo y reposabrazos

FIG.2.21. *Shōgi*, tapiz de *tatami* dispuesto como asiento delante de una casa de té en el conjunto Engakuji, Kamamura.

segunda introducción de la silla: la silla de la cultura budista (s.XII)

Avanzando un poco más en el tiempo, la segunda introducción de la silla desde China se produjo con la llegada de la cultura budista durante el periodo Kamakura (1185-1333). A efectos de comparación en relación al comportamiento corporal tomemos como ejemplo la representación de una silla griega (Occidente) y la silla del monje Enni Ben'en en su retrato datado de 1280 (Japón). En la FIG.2.23 vemos a una persona sentada, reposando los pies sobre un escabel. Esos mismos elementos, la silla y el escabel, están también presentes en la FIG.2.24; sin embargo existe una diferencia fundamental en el acto de sentarse y dar uso a ambos objetos. La silla de la segunda imagen es más baja y ancha para permitir que la persona se siente con los pies cruzados en la posición loto común a las culturas asiáticas; el reposapiés cumple la función de pequeño podio para facilitar el acceso al plano de la silla y dejar los zapatos, de la misma forma en la que se dejan en el umbral al entrar en una casa japonesa.

La silla de la cultura budista tiene mucho en común con la silla egipcia. Si volvemos a examinar en detalle el trono de la reina Heptepheres, veremos que comparten ciertos rasgos. En primer lugar, ambas son bastante bajas, siendo difícil imaginarse a alguien sen-

tado del modo que hoy en día usaríamos una silla común, dado que las rodillas quedarían muy altas, salvo que se dejen las piernas estiradas hacia delante. Por otra parte, los asientos son bastante anchos, mucho más de lo necesario para acomodar a una persona sentada, salvo que aceptemos que están pensadas para estar sentado con las piernas dobladas, como de hecho resulta evidente en el caso de la silla budista. Por último, si nos fijamos en los reposabrazos de la silla egipcia, veremos que resultan extraordinariamente altas, salvo que, como hemos dicho, el tronco quede ligeramente alzado por encima del plano del asiento, habiendo doblado las piernas debajo.

Tres sillas, tres culturas, tres momentos históricos. De acuerdo con la teoría de Rudofsky, la silla se nos presenta como un objeto de autoridad. En el caso de la silla budista, se ha importado lo representativo, pero se ha conservado lo propio. El verdadero asiento es el *tatami* y una silla, tal vez, llegó a ser percibida como un *tatami* en un plano elevado. Una ilustración literal de este concepto podría ser la silla de la FIG.2.25, del Palacio Imperial de Tokio. El tapiz de *tatami* dispuesto sobre el asiento es una metáfora a la *idea* de asiento en la cultura japonesa. La propia silla es una representación de un

FIG. 2.22. Reconstrucción de la segunda silla hallada en la tumba de la reina egipcia Hetepheres, ca. 2600 a.C. Reproducción a escala 1:15

FIG. 2.23. Silla griega, ilustración del libro *Historia ilustrada del mobiliario*, basada en un bajorrelieve. P.19. *Illustrated History of Furniture. From the Earliest to the Present Time*. Frederick Litchfield. 1893.

FIG. 2.24. Retrato del monje Enni Ben'en datado de 1280. Pintura sobre seda. Periodo Kamakura. Pieza del Templo Kofukuji, Kioto. Propiedad Cultural Importante. Ilustración del catálogo *Roots of Zen: Yosai and the Treasures of Kenninji*. P.84.

templo en miniatura: el respaldo, la representación de una *torii* 鳥居, la entrada tradicional de un santuario sintoísta y los reposabrazos, la barandilla perimetral de la plataforma que envuelve la nave central. El objeto es así mueble y edificio; al igual que en el caso de la silla budista, la persona sentada no sólo hace uso de un artefacto, sino que lo habita en el pleno sentido de la palabra.

En el ejemplo de la silla budista, tal vez podemos hablar de los primeros ejemplos donde cabe aplicar el término *wakonyōsai* a la objetualidad en el espacio habitado, tomándolo desde su sentido semántico, aunque descontextualizado históricamente. De hecho, mucho antes de la aparición del término que designa la fusión de lo japonés con lo occidental, ya existía el término *wayōka*, japonización, aplicado principalmente a lo importado desde China continental. Cualquiera que sea el término correcto, la silla budista ilustra la fusión no solo entre dos formas de sentarse, sino entre dos formas de habitar y percibir el espacio.

tercera y definitiva introducción de la silla:

la silla occidental como modelo de modernización durante el periodo de transición

La tercera y definitiva introducción de la silla se produce durante el periodo de transición, ésta vez desde Occidente. Incluso antes de la apertura de los puertos, junto con los modelos chinos habían llegado algunos ejemplos de sillas desde Holanda. El establecimiento del comercio internacional dio lugar a la importación de una gran variedad de objetos domésticos, y en particular de todo tipo de sillas, desde Europa, Estados Unidos, Shanghái y Hong Kong. Las fotografías históricas del periodo Bakumatsu han documentado varios ejemplos de sillas americanas.

Con la llegada del periodo Meiji, la silla empezó a introducirse de forma gradual en instituciones gubernamentales y educativas. A pesar de que en su mayoría eran objetos importados, se simplificaron y pusieron en uso por primera vez en las oficinas del Gobierno de Hokkaidō y en el Pabellón Occidental. Entre los primeros ejemplos importados desde Estados Unidos cuentan los asientos para los coches de la primera línea de ferrocarril (Kaitaku-shogokusha) inaugurada en 1880 para

los funcionarios de estado de alto rango en Hokkaidō, así como los bancos de fundición de la Universidad Kyōritsu, originalmente escuela de formación profesional fundada en 1886. Otro ejemplo representativo es la silla mecedora instalada en el lobby del Hotel Imperial, obra original de Yuzuru Watanabe, inaugurado en 1890. De este modo, la llegada de la silla estaba naturalmente vinculada al discurso de la modernización - la nueva red de transporte, el nuevo sistema educativo, los nuevos modales de las clases altas, etc.

A finales de los años 60 del siglo XIX aparecen las primeras sillas de estilo Victoriano, cuya procedencia podría haber sido tanto desde Inglaterra, como desde Francia, país cercano al Bakufu, y los primeros modelos se instalaron en la corte imperial. Algunos de los ejemplos más destacados son asimismo las sillas del Pabellón Conmemorativo Nisshin Kowa, de la sala de bailes del Rokumeikan, o del edificio Enryōkan. Son ejemplos representativos de la técnica del *ma-kie* dorado, introduciendo de este modo una huella estética propia en

FIG. 2.25. Silla de madera con incrustaciones de nácar del Palacio Imperial de Tokio. Es un objeto interesante, pudiendo ser interpretado como una silla sobre una silla, dado que usa un tapiz de *tatami* para el asiento.

esa nueva y extraña pieza de mobiliario. Es posible que el empleo del *makie* estuviera fomentado por la publicación de un compendio sobre la aplicación del laqueado en la fabricación de sillas, editado por el shogunato en 1853.

Uno de los primeros ejemplos de estilo *wayō setchū* en el ámbito doméstico es el interior del Palacio Imperial de Tokio, finalizado en 1880. Ostentando una mezcla de muebles barrocos, importados desde

Alemania en combinación con mobiliario fabricado en Japón y elementos textiles tradicionales de Kioto, ese estilo ecléctico se estaba implantando como ejemplo orientado a un público de clase alta. Después de la guerra, con la llegada del nuevo modelo político y social, el estilo híbrido empezó a ganar popularidad entre la clase alta y con ello creció la demanda de sillas. La propia silla se convirtió en un objeto ecléctico, fusionando las características más representativas de ambas culturas.

Desde la era Taisho hasta principios de Showa, la silla fue conquistando oficinas y salas de teatro y poco a poco empezó a hacerse camino en el entorno doméstico. Su introducción en la casa privada se hizo a través de un discurso ideológico sobre la modernización del hábitat, promovido por el gobierno y reconocido desde el principio como aportación extranjera (SAND, 2003). La casa modélica *wayō setchū*, en su intento de fusionar lo Occidental y lo japonés bajo el mismo tejado, acabó por partir el hábitat doméstico en dos, y la silla jugó un papel fundamental en ese proceso de desdoblamiento.

En primer lugar, hay una idea de casa que se identifica con la familia, con el disfrute del tiempo compartido, con el descanso y las labores domésticas; ésta es la casa “de la belleza”, más femenina, más conocida y más cercana a las tradiciones y al plano del suelo. Su contrapunto es la casa “de las obligaciones”, más masculina e

importada de fuera, a la vez que la silla; es el espacio de trabajo (ibíd.). De éste modo, la silla entra en el espacio doméstico como un elemento sin ninguna significación de domesticidad. Se introduce con el mismo valor de objeto representativo que sirvió de propósito para su nacimiento.

Con la intensificación del discurso sobre la civilización del hogar, el suelo de *tatami* se reduce gradualmente a la idea de representar un modelo salvaje y poco higiénico (ibíd.), lo que facilita el acercamiento de la silla al ámbito más familiar. No obstante, sigue conservando ese distintivo de autoridad, llegando a convertirse en identificador de rango. A nivel social, pertenece en sus inicios a la clase alta, desde donde instituye modelo para las demás. A nivel doméstico, corresponde a los miembros de la familia, dejando el plano del *tatami* como asiento para el servicio (FIG.2.26).

FIG. 2.26. El asiento en el entorno doméstico en cuatro clases sociales distintas, desde la más alta hasta la más baja, empezando por la izquierda. Descripción original de Jordan Sand en *House and Home in Modern Japan* (2003): “El autor distingue cada clase por la forma en que se sientan los miembros de la familia y su orientación entre uno y otro. La familia de clase alta se sienta en sillas, y su niñera se sienta en el suelo. La familia de clase media se muestra como el grupo más ordenado e igualitario. Tanto la configuración circular del grupo como el comportamiento corporal de los individuos se desintegran en las clases bajas”.

cambio en el comportamiento y los hábitos corporales

Lo que ocurre en realidad, es que a través de la silla se introduce un nuevo código de comportamiento dentro del espacio habitado. Existe, de hecho, la necesidad para ello. En primer lugar, se ha de “enseñar” a usar ese nuevo objeto, para lo cual necesariamente se deben de establecer ciertas reglas. Además, existe la predisposición de seguir un código de comportamiento, dado que ya había uno preexistente. Simplemente se sustituye uno por otro. La fórmula antigua fundamentada en la sutileza del detalle ínfimo, o en la apreciación de la más reducida diferencia del plano de apoyo, se sustituye por un código manifiesto que no precisa niveles de interpretación. En un sentido simbólico, el asiento pierde profundidad; su descodificación es directa, carece de estratos.

Desaparece asimismo la estratificación del comportamiento corporal. La postura viene dada. Mientras en el caso del *tatami* el control sobre la postura recaía sobre el nivel de instrucción de la persona, con la llegada

de la silla ese nivel de responsabilidad decae significativamente. No quiere decir que la forma de sentarse en una silla carece de un código de decoro con arreglo a la condición social o circunstancial; sin embargo, la forma del objeto facilita esta tarea de manera significativa.

Con la estratificación desaparece también la indeterminación. La silla es un objeto concreto, con límites definidos. Ofrece una superficie rígida y la sensación de comodidad se obtiene por medio de un suplemento, empezando con la aparición de los tapizados en la Francia de Luis XV (RYBCZYNSKI, 1986). Hasta ese momento, la silla era un objeto más bien incomodo, cuya función giraba en torno al rito, la representación y la ostentación. Como señala Rybczynski, se trataba de una cuestión cultural: “la butaca tenía que ir precedida del deseo de sentarse cómodamente” (ibíd.). A juzgar por el tacto elástico del *tatami*, parece ser que en Japón ese deseo apareció con siglos de antelación.

Eso nos lleva a la sensación de relajación al estar sentado cerca del suelo, que es otra de las características que desaparece con la introducción de la silla. Estar sentado sobre un asiento elevado, con los pies apoyados sobre el suelo, equivale a estar medio incorporado. Es una aptitud alerta, que transmite una predisposición de ponerse de pie en cualquier instante. Desaparece la calma y la sensación de encontrarse dentro de un ámbito de aire en reposo: el espacio que rodea a una persona sentada en una silla es un espacio que predispone a la acción. De hecho, una de las razones que expone la liga para la *reforma de la vida diaria* para la abolición de los hábitos de sentarse sobre el suelo es precisamente el hecho de que se trata de un hábito demasiado confortable y desacorde con la nueva especialización del espacio doméstico (SAND, 2003).

La segregación de la superficie del asiento es un hecho que ocurre en paralelo con la compartimentación y la especialización de las estancias.

Al mismo tiempo que el asiento extenso y compartido de la superficie de *tatami* da paso al asiento independiente, el espacio se fragmenta, se independiza y da paso al descubrimiento de la intimidad. La intimidad y la privacidad, a su vez, son otra aportación extranjera. Así lo sugiere el empleo de las palabras inglesas para referirse a tales conceptos en una de sus primeras apariciones, en la revista *Kenchiku zasshi* entre 1903 y 1904 (ibid.). Pero su importación resulta del todo coherente con el proceso de modernización en su conjunto, momento de instauración del individualismo y de desfragmentación del modelo comunal.

De modo que, la introducción de un simple objeto como la silla en la vida cotidiana es no solo precursor de un nuevo lenguaje de comportamiento corporal dentro del espacio doméstico, sino también reflejo de toda una nueva serie de relaciones: relaciones del individuo con la nueva realidad material de su entorno inmediato, pero también relaciones entre los individuos, expresados a través del espacio y de su sistema de objetos.

cambio del protagonismo del mueble en la configuración del espacio

Con la especialización de las estancias desaparece también la disponibilidad del espacio. Si el suelo de *tatami* representaba un lienzo en blanco, permitiendo la libre disposición de objetos y personas de acuerdo con el uso en cada momento, la introducción de la silla empieza a crear cierta polaridad. Su posición fija dentro de la estancia obliga a una nueva circulación y, por tanto, a una nueva condición a la que hacer frente.

Mientras que la silla es un objeto direccional (tiene respaldo que determina la orientación de la persona al sentarse), dependiente (dado que posiciona las manos en un plano elevado sin superficie de apoyo para el desarrollo de cualquier actividad), y confiere al cuerpo un menor número de grados de libertad (obliga al cuerpo a una determinada postura), un almohadón puesto sobre el suelo es un elemento independiente, indiferente con respecto a la orientación, y proporciona al cuerpo un punto de apoyo sin condicionarlo a la forma que debe adquirir en sentarse.

Un ejemplo muy significativo es el video documental realizado por el investigador Masahirō Hikita³⁶. Hikita instaló una cámara en el rin-

cón de una habitación *wayō setchū* y la dejó grabando varias horas con la intención de observar el comportamiento de la familia delante del televisor. Desde su posición inicial, sentados sobre el mobiliario occidental, algunos de los miembros de la familia empezaron a deslizarse hacia abajo para acabar sentados sobre los *tatami* (FIG.2.27). “De esta manera, el sofá, que sería la pieza principal entre los muebles *wayō setchū* en la sala, ha llegado a reducirse nada más que a un soporte contra el que apoyar la espalda” (TADA, 2002). En palabras de Tada, “como ejemplo de desarrollo cultural, que parece torpe sería poco decir” (ibíd.).

Como señala Jordan Sand, para un occidental, a efectos de eficiencia, puede parecer obvia la conveniencia de las mesas y sillas dentro del espacio doméstico. Sin embargo no hay que olvidar la flexibilidad del espacio doméstico japonés tradicional, dispuesto al servicio de unos “cuerpos igualmente flexibles y encontrándose cómodos sobre el suelo” (SAND, 2003).

La silla era, a todos los efectos, un nuevo y extraño miembro de la familia con el que había que aprender a convivir.

³⁶ Trabajo de investigación descrito en el libro de Michitarō Tada, *Karada. El cuerpo en la cultura japonesa*

FIG. 2.27. Ilustración de Hikita Masahirō tras el estudio documental sobre las costumbres de sentarse en el espacio doméstico. Los puntos negros indican la frecuencia del asiento usado, pudiendo comprobar que tienen mayor concentración en la superficie del suelo y muy poca en comparación sobre las silla o sofá occidentales. Fuente: Copia del informe original facilitado personalmente por Hikita Masahirō a la autora.

cambio en el plano perceptivo del usuario

La introducción de la silla también implica un cambio importante en la percepción del espacio doméstico, dado que eleva el plano de referencia del asiento y, por tanto, también la altura de los ojos. Podemos definir la perspectiva doméstica occidental como una perspectiva estable, sin apenas cambio de referencia. Muchas tareas domésticas se realizan de pie y el cambio de plano entre el acto de desplazarse y sentarse para realizar las demás se produce en un margen vertical reducido. La percepción de la casa es fija, prácticamente inalterable.

La realización de las tareas domésticas en la casa tradicional japonesa requiere un constante cambio de referencia (FIG.2.28); la mayor parte de las tareas se realizan a altura del suelo, desde abrir una puerta corredera hasta preparar la comida. Desplazamos nuestro centro de gravedad desde la altura de la cadera a la altura de los pies. Por tanto, la perspectiva doméstica es variable; la casa cambia de apariencia cada vez que cambiamos de plano visual. En el contexto occidental, estas mismas tareas, apenas alteran nuestro punto de gravedad desde los 80-100cm de la altura de la cadera hasta los 45-55cm

de la altura de un asiento. La perspectiva desde la cual percibimos el mundo alrededor escasamente varía (FIG.2.29).

Esa pérdida de referencia es otro fenómeno acusado por la sociedad en su conjunto durante la época de transición. Algunos ejemplos reivindicativos serían las películas de Yasujirō Ozu (la más representativa, *Cuentos de Tokio*, 1953) y la novela de Sōseki Natsume *Soy un gato* (1905-1906).

Las películas de Ozu ilustran la realidad de la ciudad de Tokio antes

de la restauración Meiji, reconstruyendo espacios domésticos que él mismo recuerda de su niñez. *Cuentos de Tokio* en particular se sirve del espacio híbrido de la vivienda japonesa durante la transición para telón de fondo del cambio social acelerado que genera un abismo entre las generaciones. El punto de vista, como en todas las películas de Ozu es bajo, el que corresponde a la altura de la vista de una persona sentada sobre los tatami. Esta es su forma particular de reivindicar “el corazón japonés” del espacio doméstico que va perdiendo terreno con la llegada de la modernización. Son especialmente

FIG. 2.28. Escritorio y apoyabrazos. Cambio en el plano perspectivo del usuario.

Jardín Sankei-en, Naka Ward, Yokohama, Japón. Casa Yanohara. Declarada Bien de Interés Cultural Importante. Fotografías de la autora [18/06/2012]

FIG. 2.29. Cambio del plano visual en el acto de sentarse en el espacio doméstico occidental y japonés.

Boceto de la autora.

relevantes las escenas que retratan ambientes íntegramente amueblados de manera occidental: el punto de vista permanece inamovible, como preguntándose de qué forma puede observarse esa nueva realidad construida con ojos japoneses (FIG.2.31).

Esa misma reflexión late también en la novela de Sōseki, quien observa los cambios sociales de forma crítica y sarcástica desde los ojos de un gato - cerca del suelo, como se contempla y vive la casa tradicional japonesa.

De todas las características fundamentales del espacio doméstico japonés, la perspectiva visual ha sido la más difícil de reconciliar con la modernización del hogar. En este caso la reinención de lo tradicional ha sido sustituida por una clara delimitación de espa-

cio occidental y espacio japonés dentro de la vivienda, del mismo modo que la escritura japonesa delimita de forma contundente las palabras propias de la importadas que se escriben en otro alfabeto³⁷. Podemos ver ejemplos de dicha segregación espacial en algunas casas construidas durante el periodo de transición, como la residencia de Asano Chuichi (FIG.2.30) en la aldea histórica de Shirakawa-go³⁸, donde distinguimos un área de suelo bajo con mobiliario occidental y otra, sobre plataforma elevada y cubierta de *tatami*. El espacio interior, pavimentado con madera, delimita pequeñas áreas de suelo elevado y cubiertas con *tatami*, a modo de "habitáculos" independientes dentro de un gran espacio común. De esta manera, el espacio interior empieza a separar zonas de circulación y zonas de estancia, a diferencia de la planta totalmente cubierta de esteras

de *tatami*, que reunía las funciones de circulación, asiento, tareas domésticas y descanso sobre la misma superficie.

No obstante, a pesar de existir esa clara separación entre suelo de pavimento duro y suelo de *tatami*, reflejada a su vez en una separación funcional, no se produce un distanciamiento radical en la forma de tratar a ambas superficies. Es decir, los zapatos se siguen dejando en el umbral y dentro de la casa, ya sea sobre pavimento duro o sobre un tapiz de *tatami*, siempre se anda descalzo.

La relación entre andar descalzo, sentarse en el suelo y tener una superficie del suelo cubierta con *tatami* no es una relación solidaria, como puede parecer a primera vista. Es una cuestión cultural y ejem-

plos de ello son las casas de algunos Países Bajos, como Holanda y también de Europa del Este, donde los zapatos se dejan en un espacio previsto a tal efecto nada más cruzar la puerta principal de la casa. Probablemente tenga algo que ver con la observación de Tetsuro Watsuji respecto al lugar preciso de la barrera de privacidad. Según él, la casa occidental (entendiendo que Occidente quiere decir aquí y en el contexto amplio de este texto Europa Occidental y Estados Unidos) se entiende como continuación del espacio público, prolongando la calle a través del pasillo hasta la puerta de cada habitación, donde uno asegura su intimidad de forma individual detrás de una puerta, cerrada con llave. La casa japonesa, por el contrario, sitúa el límite de la intimidad en el umbral de la casa, no siendo necesaria la compartimentación interior, dado que la intimidad se entiende a nivel de

³⁷ El japonés escrito hace uso de tres alfabetos distintos: los *kanji* o ideogramas importados de China en combinación con dos alfabetos silábicos propios – el *hiragana*, como complemento y en ocasiones en sustitución del anterior para el vocabulario propio y el *katakana*, usado exclusivamente para palabras importadas desde otros idiomas (o para acentuar alguna palabra o frase). Ninguna palabra extranjera se escribe en *hiragana*.

³⁸ Las aldeas históricas de Shirakawa-go y Gokayama fueron declaradas Patrimonio de la Humanidad dado que conservan un conjunto de casas japonesas del estilo *gassho-zukuri*, literalmente “construcción con las palmas de las manos unidas”, nombre que reciben por la particular forma de sus tejados.

FIG. 2.30. [página opuesta] Residencia de Asano Chuichi, Museo arquitectónico al aire libre Shirakawa-go Minka-en. Casa del estilo *gassho-zukuri* o “construcción con las palmas de las manos unidas”.

FIG. 2.31. Fotogramas de la película *Cuentos de Tokio*, de Yasuhiro Ozu, 1953.

izquierda: Escenas ambientadas en un entorno doméstico híbrido: los protagonistas están sentados en el suelo sobre los *tatami*; el encuadre deja en la esquina del primer plano la presencia de un taburete.

derecha: Escenas que ilustran el uso del nuevo mobiliario occidental. El punto de vista sigue permaneciendo bajo, tal y como corresponde a la altura de la vista de una persona sentada sobre el suelo.

familia, a nivel de oposición entre dentro y fuera (WATSUJI, 1935). De hecho, como señala, existe una superposición fértil entre los conceptos de *casa* y *espacio interior* a través del término *uchi* (内). *Uchi* es casa, en el sentido de unidad familiar, de pertenencia a una familia, un término ya casi en desuso. También significa mío, propio, llegando a igualar el concepto de propiedad a la propiedad compartida. Por último, *uchi* es dentro, como opuesto a *soto* (外) o fuera (ibíd.). Es decir, la casa, la familia, lo privado y lo interior forman una unidad íntegra, como opuesta a lo ajeno, lo público y lo exterior.

Puede que esta sea la razón de que la primera “compartimentación” de espacios dentro de la casa durante el periodo de transición sea a través de diferenciar los niveles de suelo, dejándolos pertenecer a un espacio común, más que a través de disponer paredes fijas para fragmentar la continuidad del espacio. Esta disposición también permitía conciliar de alguna manera el cambio del plano perspectivo con un mayor campo de profundidad visual. Puede que también facilitara el acostumbrar la vista a una nueva referencia visual desde una postura familiar, sentándose sobre el suelo.

cambio en la percepción sensitiva y afectiva del sistema de objetos

Cruzar el límite entre estos dos mundos opuestos supone dejar lo público, lo extraño y lo sucio con los zapatos en el umbral. El hecho de que en un mismo plano se apoyan los pies, las manos y la cabeza, requiere una higiene rigurosa. Por un lado, la superficie sobre la cual se circula se mantiene en un estado de pulcritud digno de poder ser tocado con las manos y de poder reposar la cabeza. Por otro, las mismas condiciones de tacto, textura y calidez que requieren las manos se ofrecen también a los pies. Los materiales y los objetos domésticos son tratados con el cuidado que requiere la cercanía.

Se suele asociar lo cercano con aquello que está al alcance de la mano. La casa occidental, que separa rotundamente el plano de lo sucio, de los pies, del plano de lo táctil, de las manos, establece cierta categorización de lejanía con aquello que no se toca. En la japonesa, todo es táctil, todo está al alcance de la mano y esa cercanía física propicia el desarrollo de una cercanía emotiva hacia los objetos, acorde también con la forma de animismo naturalista del *shinto*, la religión nativa de Japón que cree que todos los objetos que nos rodean están dotados de alma. El trato hacia los objetos es un trato de respeto y atención hacia un ente animado.

Un ejemplo muy particular es el *chūzabuton*, un cojín de tamaño reducido que sirve para absorber los posibles roces entre dos superficies en contacto. Se emplea en puntos como el apoyo de las patas de una mesa portátil para no dañar los *tatami*; el punto de apeo de elementos pesados (por ejemplo, un marco con inscripciones colgado encima de las entradas de los templos); o, como en el ejemplo de la fotografía (FIG.2.32), el apoyo de un cuenco sobre la superficie de madera de una mesa. A diferencia de posibles equivalentes en la cultura de objetualidad occidental -donde dichos elementos de protección o se limitan a la función de proteger, dejando de lado el valor estético, o son tratados como piezas estéticas en sí mismas que, eventualmente pueden servir como elemento de separación y protección entre dos superficies rígidas- el *chūzabuton* es una pieza pensada exclusivamente para un punto particular que, aparte de ser útil adquiere un valor estético en sí misma. Lo útil, lo simbólico y lo estético aportan valor al objeto a partes iguales.

Con la llegada del asiento elevado, se produce una aportación de significados ajenos a los propios. El nuevo objeto se introduce en un sistema cerrado, tratándolo en ocasiones como a un extraño y deján-

FIG. 2.32. *Chūzabuton*. Templo Zen Jiko-in, Nara.

dolo fuera del código afectivo. Si volvemos a los encuadres de Ozu (FIG.2.31), veremos que en muchas ocasiones el asiento occidental está marginado en la esquina de un primer plano. El primer plano lo hace protagonista, pero la posición lateral, dejando parte del objeto fuera de encuadre, lo deja al margen de los acontecimientos. Este rechazo se ve reforzado por el hecho de poner en duda su función como objeto de utilidad, dado que siempre está desocupado y los protagonistas siguen sentándose en el suelo con las piernas cruzadas.

Tada aporta una perspectiva muy arquitectónica a esa nueva situación de alienación de lo cotidiano:

Visualicemos todo esto desde arriba: sobre el piso de tatami se ha colocado una alfombra y sobre la alfombra, un sofá y sobre aquel, unos almohadones - este es el estilo de vida que se ha ido expandiendo a lo largo y lo ancho de Japón desde la década de los cincuenta. Lo denominamos wayō setchū, una mezcla de las prácticas, la japonesa y la occidental fusionadas,

pero para ser precisos ¿no debería llamarse wayō jūjō shiki, que referiría un estilo de maneras de vivir japonesas y occidentales intercaladas con varias capas superpuestas?

El estudio de Masahirō Hikita aporta algunas fotografías documentales que ilustran gráficamente esta observación (FIG.2.35).

Lo occidental, materializado en el asiento, se intercala como una capa más en ese sistema de estratificación propio. De esa manera, aún siendo una pieza extraña, llega a integrarse en un conjunto conocido; en un sentido amplio, es el primer paso para que llegara a formar parte de la casa como *uchi*, como unidad familiar. Pasaría cerca de un siglo para la integración de la silla en la vida doméstica, que no se produciría hasta después de la segunda guerra mundial. Sería el tiempo necesario, en palabras de Jordan Sand, para "domesticar la domesticidad": un proceso lento y difícil, conseguido a base de una constante propaganda por parte del gobierno sobre la necesidad imperativa de modernización.

FIG. 2.33. Configuraciones típicas de pisos.

izquierda: Comparación entre una vivienda de 2LDK (2 habitaciones más área de estar-comedor-cocina) y una vivienda de 2DK (2 habitaciones más área de comedor-cocina; ésta última es más reducida, falta el espacio de la zona de estar). Las habitaciones son de estilo occidental (*yōshiitsu* 洋室).

derecha: Vivienda de 2DK con habitaciones de estilo japonés (*washitsu* 和室).

La vivienda puede tener habitaciones de estilo occidental, de estilo japonés (cubiertas con *tatami*), o combinar ambos tipos. Independientemente de si la habitación este cubierta con *tatami*, la superficie suele medirse en *jō*, o número de *tatami* que ocupan (o ocuparían) el suelo. Con mucha frecuencia, el acceso a las habitaciones no se produce desde un distribuidor independiente, sino a través del espacio compartido de estar-comedor e, incluso, como en la imagen a la derecha, accediendo de una habitación a otra.

A pesar de que la búsqueda de lo propio nace en ese contexto socio-político y a pesar de la connotación política del propio término *wakonyōsai*, lo cierto es que consigue sentar las bases de un fenómeno característico en el diseño del espacio habitado. Es allí donde la reivindicación de lo propio adquiere forma a partir del periodo de transición, cuando la silla se introduce de manera definitiva en la vida cotidiana. Esa sensibilidad particular hacia lo propio sigue arraigada en la cultura japonesa del siglo XXI y continúa revelándose tanto en la gestualidad habitual en el entorno del hábitat doméstico, como a través del diseño de mobiliario de piezas contemporáneas.

el plano del asiento en el espacio habitado

Una de las manifestaciones de ese arraigo hacia lo propio es la constante superposición entre suelo y asiento. Tanto en su configuración espacial, como en su manifestación estética y formal, el acto de sentarse se sigue entendiendo en estrecha relación con la cercanía del suelo.

En su libro *Karada. El cuerpo en la cultura japonesa*, Michitarō Tada describe el recubrimiento de *tatami* “como una silla, única y enorme, que se extiende por casi toda la vivienda”; hecho que nos hace cambiar de perspectiva y en lugar de ver una vivienda de 2DK³⁹ (ver FIG.2.33) como un espacio vital extremadamente pequeño, nos hace entenderla como una silla extremadamente grande. “De hecho -añade-, es lo equivalente a un sillón de casi seis metros cuadrados” (TADA, 2002). Publicado a principios del presente siglo, el libro de Tada deja constancia de una consciencia colectiva sobre el asiento, entendido en superposición con

el plano del suelo, que se revela a todos los niveles del habitar: desde el diseño arquitectónico de vanguardia hasta los hábitos cotidianos.

CASA ISANA · NIKO DESIGN STUDIO · 2011

En el ejemplo de la Casa Isana, proyectada por Niko Design Studio en 2011 (FIG.2.34), podemos distinguir una zona de suelo bajo y mobiliario occidental y otra sobre plataforma elevada y cubierta de *tatami*. Como ya hemos señalado, en los casos donde no ha sido posible conciliar ambas culturas dentro de la vivienda, se produce una clara delimitación de espacio occidental y espacio japonés. Los precedentes de esta segregación espacial ya eran visibles en ejemplos de casas construidas durante el periodo de transición, como la residencia de Asano Chuichi que ya hemos visto cuando hemos hablado del cambio del plano perceptivo del usuario en el espacio doméstico

³⁹ 2DK es una abreviación que indica el número de habitaciones en un piso, donde 2 = número de habitaciones independientes, D = "dining" (comedor) y K = "kitchen" (cocina). Existe una modalidad más completa para el espacio de estar-comedor-cocina (LDK, donde L = "living" (estar)). Son abreviaciones empleadas actualmente para referirse a la superficie de una vivienda.

FIG. 2.34. Casa ISANA, Niko Design Studio, 2011. Se distingue una zona de suelo bajo y mobiliario occidental y otra sobre plataforma elevada y cubierta de *tatami*; en los casos en que no ha sido posible conciliar ambas culturas dentro de la vivienda, se produce una clara delimitación de espacio occidental y espacio japonés, del mismo modo que la escritura japonesa delimita de modo contundente las palabras propias de la importadas, que se escriben en otro alfabeto.

(FIG.2.30). En la Casa Isana reconocemos esa misma plataforma elevada cubierta con *tatami* que hemos visto en la residencia de Asano Chiuchi. En este caso las esteras de *tatami* son de polipropileno, una adaptación contemporánea desarrollada con fines higiénicos para prevenir la aparición de moho y hongos. Se elaboran en una amplia gama de colores (aquí en el color verdoso característico de los *tatami* recién instalados) y se comercializan con un mensaje que incide en su elaboración artesanal, "conservando las técnicas cultivadas durante 1400 años de tradición"⁴⁰.

Pero, aparte de los recursos evidentes a elementos y técnicas tradicionales, la Casa Isana realiza una operación muy coherente en la

conciliación del espacio japonés y occidental. La mesa que articula el espacio de la cocina con la zona de estar, está diseñada para servir a dos planos diferentes: un plano bajo en el área de la preparación de la comida donde, en el lateral de la mesa se disponen taburetes altos de uso occidental; y un plano elevado en la zona de estar, desde donde la mesa puede usarse de manera tradicional, sentándonos en el suelo con las piernas dobladas. A través de la superposición de varios planos de circulación, la casa permite la coexistencia de distintos hábitos corporales en el espacio doméstico, por medio de un sencillo objeto, concebido desde un lenguaje contemporáneo, pero atendiendo a la necesidad de usos tanto contemporáneos, como tradicionales.

FIG. 2.35. Fotografías documentales del estudio de Masahirō Hikita sobre las costumbres en el espacio doméstico, realizado durante la segunda mitad del s.XX. De izquierda a derecha:

a/ Niños jugando en el suelo. Sobre el suelo de *tatami* se dispone una alfombra y encima, el mobiliario occidental.

b/ Niño, estudiando sobre la masa de té, sentado en el suelo. El mobiliario occidental parece estar dispuesto directamente sobre el suelo cubierto de *tatami*.

c/ Niños sentados sobre el sofá.

d/ Sentados sobre el sofá, con las piernas estiradas sobre la mesa de té.

VIVIENDAS COMUNES CONTEMPORÁNEAS

La Casa Isana es un ejemplo de espacio doméstico proyectado por encargo por un estudio profesional. Pero la casa privada común, sin ser objeto de un proyecto arquitectónico especial, es suficiente testigo de la conservación de hábitos y objetos de la cultura tradicional. Si comparamos las imágenes de la FIG.2.36 de casas privadas contemporáneas documentadas en el programa de televisión “Gyōten! Soko made yaru ka? Nihon no sugoi ie” en 2012 con las fotografías documentales del estudio de Masahirō Hikita realizado en la segunda mitad del s.XX (FIG.2.35), podemos comprobar que la costumbre de sentarse sobre el suelo sigue manteniéndose como hábito común. En algunos casos, es la superficie del

asiento elevado la que adquiere el significado de superficie del suelo, usándose como asiento, pero con la postura habitual de doblar las piernas debajo del cuerpo, o estirándolas sobre la misma superficie. Para algunas actividades cotidianas, como las horas de descanso delante del televisor, los juegos de los niños, etc., este comportamiento corporal resulta del todo natural también en la casa occidental. Sin embargo, el espacio habitado de Occidente carece de esa necesidad de sentir la cercanía del suelo. Tanto desde la percepción visual del espacio, como desde la postura corporal, sentarse sobre el suelo es uno de los hábitos que definen el espacio habitado japonés y su sistema de objetos.

FIG. 2.36. Ejemplos de casas, documentadas en 2012 en el programa de televisión “Gyōten! Soko made yaru ka? Nihon no sugoi ie”.

⁴⁰ Expresión usada en referencia a las esteras de *tatami* sintéticas patentadas y fabricadas por IPPIN PROJECT STORE. En línea <<http://ippinproject.com/product/tatami-tile-l/>>

NANA'S GREEN TEA · KAMITOPEN · 2013

Incluso cuando la superficie del asiento y la del suelo están claramente diferenciadas en el uso, podemos encontrar ciertos gestos en el diseño de los objetos que siguen sugiriendo el origen común de ambos. Un ejemplo podría ser el proyecto para Nana's Green Tea (2013) del estudio Kamitopen (FIG.2.37). El suelo de hormigón pulido reproduce el despiece de un suelo de *tatami*; silla y suelo reciben un tratamiento similar, bordeando el perímetro del asiento y de los despieces del suelo con el mismo motivo decorativo que evoca la pieza de reborde del

tapiz de *tatami*, el *tatamiberi* (FIG.2.15). De este modo, la superficie del suelo se eleva metafóricamente a la superficie del asiento, haciendo alusión a la cultura de la ceremonia del té, que se realiza en cercanía al suelo. Desde un lenguaje proyectual actual y atendiendo a hábitos y comportamiento corporal contemporáneos, el sistema de objetos diseñado para ambientar este espacio persevera en códigos estéticos y formales arraigados en la tradición, reconociendo suelo y asiento como fragmentos segmentados de una misma unidad.

Esta voluntad intencionada de crear objetos que acompañen a los hábitos corporales acostumbrados, es una constante en el diseño contemporáneo. Tenemos algunos ejemplos entre los trabajos de alumnos recopilados por Inoue Noboru en 2008 (FIG.2.39). En la primera imagen empezando por la izquierda tenemos Shima Shima Bench, diseño de Michi Kiyomoto; aunque el autor no lo dice claramente en la descripción que hace del diseño, la silla dispone de un asiento amplio que, eventualmente, permite recoger las piernas. En la descripción de Anna Koshikawa, autora de A·Football Chair, podemos leer la voluntad de crear una silla que permita "sentarse con las piernas cruzadas" (NOBORU, 2004). Kusu, diseño de Hiromi Ono, es una silla que está concebida como un asiento a nivel

de suelo que facilita el apoyo de los brazos y la espalda, y ofrece una ligera curvatura para relajar las piernas estiradas. En la descripción de la autora leemos: "Quería hacer una silla que acompañase a la atmósfera japonesa" (ibíd.). Por último, Cloud, diseño de Makiko Abe, está pensada para poder sentarse con las piernas dobladas, "como si se estuviera envuelto en una nube", o con las piernas estiradas sobre un reposapiés adicional, trasladando la superficie del suelo al nivel del asiento (FIG.2.38). Planteadas como un ejercicio de diseño a finales de la primera década del presente siglo, todas ellas siguen girando entorno a la pregunta de cómo afrontar el diseño japonés contemporáneo atendiendo a la gestualidad habitual en el entorno del hábitat doméstico.

FIG. 2.37. [página opuesta] Nana's Green Tea (2013), estudio Kamitopen.

izquierda: Silla y el suelo reciben un tratamiento similar, bordeando el perímetro del asiento y de los despieces del suelo con el mismo motivo decorativo que evoca la pieza de reborde del tapiz de *tatami*, el *tatamiberi*.

derecha: Planta del local.

FIG. 2.38. [página opuesta] Cloud, diseño de Makiko Abe; descripción de la autora: "La intención era diseñar una silla agradable para sentarse con las piernas dobladas o de cualquier otra forma, como si se estuviese envuelto en una nube y disfrutando de estar juntos".

FIG. 2.39. Diseños de sillas incluidos en el libro *The book of chair*, de Noboru Inoue.

objetos cotidianos

Las piezas de mobiliario de diseño no se limitan a ejercicios descon-
textualizados y aislados de la vida diaria, sino que se introducen en la
realidad cotidiana del espacio habitado. Los ejemplos son innumerables y
la Feria Internacional de diseño Interiorlifestyle, celebrada anualmen-
te en Tokyo Big Sight, es un constante escaparate de artefactos pensados
y diseñados para formar parte del espacio doméstico.

En la edición celebrada en el año 2012, Takoakaya y Tendo expusieron
Ojami Stool (FIG.2.43), un objeto diseñado en colaboración entre las dos
marcas y que combinaba en una sola pieza asiento y mesa baja, dando la

posibilidad de sentarse a la altura de una silla o sobre la superficie del
suelo. El taburete se compone de dos piezas: un cojín y una estructura
de madera que sirve de apoyo al cojín cuando se usa como asiento elevado
o como mesa baja cuando el cojín se dispone sobre el suelo (FIG.2.40).
La pieza principal es el cojín Ojami, desarrollado por Takaokaya a par-
tir de un juguete tradicional conocido por el mismo nombre *ojami* おじゃみ⁴¹
en el dialecto de Kioto, y que consistía en una bolsa rellena de habas
(FIG.2.42). Normalmente era un juguete usado más por las niñas y se em-
pleaba como objeto para adquirir destrezas con las manos, lanzándolo en
el aire a modo de un juego de malabares, y aumentando el nivel de difi-

cultad con un mayor número de piezas. Los orígenes del juguete apuntan al antiguo Egipto, desde donde a través de China, llegó a Japón durante el periodo Nara. Se ha especulado incluso acerca de su uso con fines mágicos, lo cual, tratándose de un objeto de cerca de 4000 años de antigüedad, podría ser un argumento verosímil. De toda esa herencia cultural, lo que conserva el Ojami contemporáneo diseñado por Takaokaya es la estética de una pieza colorida, fabricada a partir de dos o tres telas variadas, así como la elaboración artesanal. Pero, quizás, lo más significativo es el desarrollo de un objeto funcional a partir de una pieza de juguete tradicional, adaptándola a usos y necesidades contemporáneas.

⁴¹ También llamado *otedama* お手玉, *jizudama* じゅうだま, *oninku* おにんく, *ishiko* 石子 o *ishinage* 石投.

FIG. 2.40. [página opuesta] Ojami Stool, 2012. Diseño realizado en colaboración entre Takaokaya y Tendo; usados juntos, los dos objetos cumplen la función de una silla; usados por separado, sirven uno como zabuton (almohadón para el suelo), y otro como mesita baja.

FIG. 2.41. [página opuesta] Uso del cojín *ojami* para sentarse en el suelo.

FIG. 2.42. Juguete *ojami* tradicional.

FIG. 2.43. Presentación del Ojami Stool en la Feria Internacional Interiorlifestyle, celebrada en Tokyo en 2012.

elementos simbólicos en el diseño contemporáneo

FAMILY CHAIRS · JUNYA ISHIGAMI · 2010

Aunque no de forma explícita, los ejemplos anteriores han dejado entrever la presencia de algunos elementos simbólicos en el diseño contemporáneo, como los rebordes de los asientos en Nana's Green Tea o el posible vínculo con lo mágico del *ojami*. Un ejemplo de particular interés es la colección de sillas de Junya Ishigami, titulada *Family Chairs* del 2010. Las sillas de Ishigami son un claro ejemplo de la reinención de los objetos desde la vuelta a la tradición, personificándolos como entes animados, acorde con la forma de animismo naturalista

del shinto. Por otra parte, en el hecho de “vestir” las sillas y de “calzar” los pies con calcetines tejidos (FIG.2.45), puede encontrarse la metáfora a los *yodarekake* y los *chūzabuton*, dos objetos simbólicos que hablan de la relación emotiva con los objetos.

Recordamos el ejemplo del *chūzabuton*, un pequeño cojín de tela dispuesto debajo de las patas de las mesas portátiles para proteger los *tatami* de posibles roces. Mientras que el *chūzabuton* es un ejemplo más

abstracto, y su relación con lo sagrado no resulta a primera vista evidente, los *yodarekake* (o baberos votivos) (FIG.2.44) con los que se adornan las estatuas de las deidades para protegerlas de enfermedades a cambio de algún favor, son una muestra concreta de la práctica del animismo. Es fácil entrever este recurso en los diseños de Ishigami, aunque no tenga que ver directamente con el rito implícito en el uso de los *yodarekake*, sino con la estética del código heredado de este rito; es decir, con la personificación del objeto físico, presentando

las cinco sillas como un grupo familiar de cinco entes, dispuestos coloquialmente uno al lado de otro. La "vestimenta" de cada uno de ellos es estrictamente personal, potenciando aún más la idea del objeto como portador de alma o ánima.

La alusión al culto animista es una de las características recurrentes en el diseño contemporáneo. Según John Maeda, fundador del Grupo de Computación y Estética del MIT y Presidente de la Escuela de Diseño de

FIG. 2.44. *Yodarekake* (baberos votivos). Templo Saidaiji, Nara.

FIG. 2.45. Elementos simbólicos en el diseño contemporáneo. Colección de sillas de Junya Ishigami, titulada *Family Chairs*, 2010. Izquierda: dibujo de la autora.

Rhode Island desde 2008, “[p]uede existir un vínculo emocional natural con la fuerza vital del objeto, que es una especie de adorno profundo y oculto que solamente conocen aquellos que lo sienten” (MAEDA, 2006). Ese es el vínculo emocional al que Maeda designa con el término *aichaku* 愛着:

Aichaku es la palabra japonesa para describir el sentido del vínculo que alguien puede sentir por un objeto. Al escribirlo mediante sus dos caracteres kanji, se puede comprobar que el primer carácter significa 'amor' y el segundo significa 'adaptación'. 'Amor-adaptación' describe un tipo de vínculo emocional más profundo que puede sentir una persona por un objeto. Es una especie de amor simbiótico por un objeto que merece respeto no por lo que hace, sino por lo que es. El reconocimiento de la

existencia del aichaku en el entorno que hemos construido nos ayuda a aspirar a diseñar objetos que la gente pueda llegar a amar, cuidar y poseer durante toda la vida.

Como hemos visto al principio de este capítulo, ese vínculo espiritual con el ajuar doméstico de nuestro hábitat no es un rasgo exclusivo de una determinada cultura. En el contexto de la cultura búlgara, Ivan Hrdzhiiski lo llamaba *vínculo consanguíneo*, pero como concepto que designa la relación objeto-persona es de naturaleza universal. Su importancia como rasgo idiosincrático en la cultura material del diseño japonés reside en su constante reafirmación en la objetualidad contemporánea. Es uno de los muchos patrones culturales que acaban revelándose a través del sistema de objetos del habitar japonés.

FIG. 2.46. IZQUIERDA: *Tatami* con zabuton para usar como asiento. DERECHA: *Tatami* con indumentaria para usar como cama.

acostarse >>

De costa: Orilla del mar, de un río, de un lago, etc., y tierra que está cerca de ella.

1. Echar o tender a alguien para que duerma o descansa, especialmente en la cama.⁴²**neru** >>Meterse en la cama. Tumbarse en la cama (en el suelo). Acostarse.⁴³

"Dormir es -según Fruchier-, adoptar periódicamente una posición horizontal"⁴⁴; algo que, por supuesto, no es exactamente lo mismo que meterse en una cama. Pensándolo bien, tampoco la posición horizontal es una invariable incondicional, aunque, por motivos obvios, es la más difundida. La postura tendida, especialmente boca arriba, corresponde al estado de perfecto equilibrio para el cuerpo humano. En este estado todos los músculos tienen una longitud óptima y el trabajo que realizan está relacionado únicamente con el mantenimiento del propio tono (RANCHEV). De modo que, reformulando la pregunta de Aravena en "¿Por qué nos tumbamos?", la respuesta sería sensiblemente la misma que en el caso de tomar asiento: "Porque nos cansamos". Indiscutiblemente, dormir es una experiencia más profunda. Para

Michitarō Tada, es una combinación entre *shin* (reposar), *min* (dormir) y *yume* (soñar) (TADA, 2002); y, sin embargo, tampoco se queda en eso. Hay algo en lo más profundo del sueño que hace que se escriban anualmente más de seiscientas teorías académicas sobre el dormir (ibíd.).

La objetualidad y gestualidad que rodean el universo del sueño son igual de enigmáticas. El objeto, como prolongación del cuerpo, requiere primero de una acción, de un gesto corporal que origine la necesidad de ese objeto. Y sería lógico suponer que ante la misma necesidad un objeto adquiriera también la misma expresión material; lo que de hecho ocurre con el *tatami*.

⁴² Real Academia Española. (2014). Diccionario de la lengua española (23ª Ed.). En línea [http://dle.rae.es]. Consulta de 25.02.2016.

⁴³ Wiktionary 日本語版 (日本語カテゴリ) Weblio 辞書. En línea [www.weblio.jp/content/寝る]. Consulta de 25.02.2016.

⁴⁴ TADA, Michitarō. *Karada no Nihon Bunka*. (Karada. El cuerpo en la cultura japonesa). (2002). 1ª Ed. Adriana Hidalgo: Buenos Aires, 2010. 376p. ISBN: 978-84-92857-26-5. p.37

Al examinar el *tatami* en su función de asiento, hemos tenido en cuenta la advertencia de que no era una función exclusiva. Constituye un soporte versátil capaz de absorber todo tipo de actividad doméstica; una de esas funciones era su uso como soporte para el descanso nocturno (FIG.2.46).

Pero al igual que en el caso del asiento, en la vivienda japonesa el acto de dormir adquiere multitud de matices particulares. Ese pequeño mundo que se despliega dentro del hogar en las horas nocturnas empieza con el *tatami* y se extiende a una colección de objetos, cuyo significado acaba revelando la singularidad del espacio onírico en el hábitat japonés.

A pesar de que el verbo *neru* 寝る actualmente tiene el doble significado de “dormir” y también “dormir juntos”, antiguamente estaba completamente libre de la interpretación sexual que transmite en la actualidad (TADA, 2010). Dormir juntos era cohabitar. Recordamos que el *tatami* como asiento extendido habla de un deseo de compartir. En el contexto de la vida cooperativa de una sociedad agraria -entorno en el que nace el *tatami*, entre los siglos VIII y XII-, el acto de compartir es en realidad el estado natural de la convivencia. La naturaleza primitiva de la labor agraria desempeñada en colectivo no da lugar a la existencia de intereses particulares; sus frutos, resultado de una labor compartida, no resaltan al individuo, sino a la comunidad (HADZHIISKI, 1945). En consecuencia, la cotidianidad de esa sociedad se desenvuelve en el mismo plano colaborativo en todos los niveles de existencia, lo que de manera natural se traslada al espacio habitado. Las actividades domésticas se siguen desarrollando en común, lo que también incluye el sueño.

Hasta el periodo Edo (1603-1868), la vivienda vernácula no disponía de un espacio específico, destinado al sueño. En el fondo, más que de una cuestión cultural, se trata de un estado común en la evolución del espacio habitado. También en Occidente, hasta finales del s.XIX

“la sala común, intergeneracional y multifuncional formaba [...] el horizonte mayoritario de las poblaciones rurales”⁴⁵. El espacio del sueño era un espacio no sólo físico, sino también temporal; había una casa de día y otra de noche y en los momentos de transición de un estado a otro, la casa, como una potente aspiradora, devoraba cierta cantidad de objetos y devolvía otros para hacer posible el cambio. En todos los sentidos, era un espacio que se desarrollaba en las cuatro dimensiones. Aunque según Isozaki, el tiempo-espacio japonés *ma* contiene matices, que podríamos entender incluso trascienden esa cuarta dimensión temporal, como podría ser la experiencia esotérica o la vivencia religiosa⁴⁶.

El momento de transición espacio-temporal que acabamos de mencionar, sería otra de ellas. *Michiyuki* 道行き, un término procedente del teatro *kabuki* 歌舞伎, significa literalmente “marchar a lo largo del camino”. Se usa para describir la relación entre dos personajes, normalmente un hombre y una mujer, que por diversas circunstancias viajan, coincidiendo en el tiempo, a lo largo del mismo camino (CIRLOT, 1986). No viajan juntos y no es de donde vienen, ni tampoco a donde van lo que importa; sino solo ese flujo espacio-temporal a lo largo de su desarrollo. Francois Jullien, filósofo y sinólogo fran-

⁴⁵ PERROT, Michelle. (2009) *Histoire de chambers. (Historia de las alcobas)*. 1ª Ed. Junquera, Ernesto (trad.); Gauger, Gloria (diseño gráfico); Straeter, Volker (imagen cubierta). Madrid: Ediciones Ciruela, S.A., 2011. 514p. ISBN: 978-84-9841-459-2. P.63

⁴⁶ En una exposición celebrada en el Museo de Artes Decorativas de París, entre octubre de 1978 y enero de 1979, Arata Isozaki trató diversas cuestiones entorno al concepto del *Ma*. Ver CIRLOT, Lourdes. “El concepto arquitectónico de Arata Isozaki”. En: *D’Art: Revista del Departament d’Historia de l’Arte*, ISSN 0211-0768, Nº 12, 1986, págs. 263-278

FIG. 2.47. Uso de las estancias de una casa vernácula de noche y de día. Durante las horas comprendidas entre las 22:00 y las 4:00, la casa se reconfiguraba por completo para convertirse en un gran dormitorio.

cés, refiriéndose a la forma de representación en el pensamiento chino, hace alusión a esa misma dimensión de espacio transitorio:

Pintar la transición, PINTAR LO ENTRE.

Pintar la montaña bajo la lluvia o en tiempo despejado no es lo interesante.

Lo interesante es dibujar la transición entre la lluvia y el buen tiempo, pintar el tiempo que transita de la lluvia al despejado, PINTAR LA TRANSFORMACIÓN.⁴⁷

Lo interesante del espacio compartido del sueño en la casa tradicional japonesa es que requería de un intervalo espacio-temporal, durante el cual el sistema de objetos domésticos amueblaba lo entre. La configuración de la estancia durante el día y durante la noche podría tener su particular interés; pero la transformación entre una y otra abre el camino a un discurso sobre flexibilidad en el espacio doméstico muy actual a principios del presente siglo.

La mutua condición de disponibilidad del espacio para las actividades diurnas y las nocturnas en función del ciclo diario, daba lugar a la aparición de ciertos prejuicios acerca de "dormitar durante el

día, práctica que se juzgaba particularmente indigna y antiestética en los ancianos"⁴⁸. En su *Libro de la almohada*, entre las "cosas desoladoras" que puede sentir uno, Sei Shōnagon, escritora y dama de la corte Heian, refiere lo siguiente:

Una pareja anciana, con varios hijos adultos e incluso algunos nietos gateando por la casa, duerme la siesta. Los hijos que los ven son abrumados por un sentimiento de desamparo, y para otra gente es todo tan deprimente.⁴⁹

Podemos comprobar que la cuarta dimensión del espacio del sueño era una dimensión importante.

Cuando la casa vernácula *minka* 民家 empezó a incorporar un habitáculo específico, comúnmente conocido por el término *nando* 納戸, como dormitorio para los dueños de la casa, ese cumplía también la función de resguardar las posesiones más valiosas. Por esa razón, especialmente a principios del periodo Edo, era un espacio pequeño y oscuro, muchas veces completamente cerrado hacia el exterior o, a lo sumo, dejando una pequeña ventana para una mínima entrada de luz. La entrada al *nando* se producía a través de un umbral elevado y por medio

de una puerta corredera que se cerraba con llave. Las particiones que lo delimitaban incorporaban algunos accesorios empotrados, entre los cuales el *butsudán* 仏壇, el altar budista doméstico. La estancia también tenía su propia deidad tutelar, llamada *nandogamae* 納戸構え, particularmente venerada en el zona oriental de Japón⁵⁰. Era, a su manera, un santuario doméstico, con lo que se inscribía en otra de las categorías del *ma*: la zona sagrada o *himorogi* 神籬, el lugar específico en el que descendían las deidades sobre la tierra (CIRLOT, 1986). En términos religiosos, aunque un ejemplo muy alejado semánticamente, cabe hacer la observación que el dormitorio también tiene una connotación sagrada en la religión cristiana. El tálamo nupcial es, en el sentido sacramental, el tercer altar del matrimonio donde se realiza el sacrificio del amor humano; y el momento de la entrega de los esposos es el momento de la bendición definitiva por parte de Dios, haciendo que el acto conyugal sea expresión de la “una sola carne”.

Desde finales del s.XVIII el *nando* empezó a descorrer el cerrojo, las puertas más sólidas se reemplazaron por particiones correderas convencionales y la estancia empezó a formar parte del paisaje interior de la casa. Siguió cumpliendo las funciones de espacio privativo

para los padres durante la noche, mientras los niños normalmente dormían en el *zashiki* 座敷, la estancia principal de la casa, y los mayores en la *oku* 奥, la sala de recepción más formal (FIG.2.47). A pesar de las particiones ligeras que separaban las diferentes estancias –o deberíamos decir, quizás, gracias a ellas–, dormir seguía siendo una vivencia compartida. “Estar atento a los movimientos de una persona invisible que se encontraba en la habitación contigua”⁵¹ a la hora de dormir es uno de los recuerdos nostálgicos que guarda Takeshi Nakagawa de su infancia:

*Yo seguía muy atento a la habitación de al lado, tratando de averiguar si mi madre se había ido a la cama o seguía viendo la televisión con el sonido apagado, no sin sentirme un tanto pesaroso.*⁵²

Este sentido de pertenencia a una comunidad dentro del hogar no se limita únicamente a los miembros de la familia, sino que se extiende a los amigos cercanos. Si bien es cierto que la casa japonesa es sumamente íntima y reservada al ámbito familiar, cuando se abre para acoger a algún invitado, éste pasa a formar parte de la casa en el sentido de unidad familiar, de la casa como *ie* 家⁵³:

⁴⁷ JULLIEN, Francois. “El gran cuadrado no tiene ángulos, la gran imagen no tiene forma”. Conferencia de clausura. XII Congreso Internacional de Expresión Gráfica Arquitectónica. Madrid, 29-31 de mayo de 2008. En: *Aportaciones al XII Congreso Internacional de Expresión Gráfica Arquitectónica*. Madrid: Instituto Juan de Herrera, 2010. p.157-166

⁴⁸ Comentario a pie de página en: SEI, Shōnagon. (枕草子. *Makura no Sōshi*). (ca.1000). *El libro de la almohada de la Dama Sei Shōnagon*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2002. 1ª Ed. ISBN: 9972-42-458-8. 546p. P. 87

⁴⁹ SEI, Shōnagon. (枕草子. *Makura no Sōshi*). (ca.1000). *El libro de la almohada de la Dama Sei Shōnagon*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2002. 1ª Ed. ISBN: 9972-42-458-8. 546p. P. 87

⁵⁰ JAANUS. *Terminology of Japanese Architecture and Art History*.

En línea: <<http://www.aisf.or.jp/~jaanus/>>

⁵¹ NAKAGAWA, Takeshi. (*The Japanese House: In Space, Memory and Language*). (2002). *La casa japonesa: espacio, memoria y lenguaje*. Madrid: Editorial Reverté, 2016. 1ª Ed. GARCÍA ROIG, José Manuel (Pro.). VASILEVA, Nadia (Trad.). SAINZ, Jorge (Ed.). P.108

⁵² *Ibid.*, p.105

⁵³ El concepto de la casa como unidad familiar o *ie*, está desarrollado por Takeshi Nakagawa en: NAKAGAWA, Takeshi. *The Japanese House: In Space, Memory and Language*. Ver nota 50.

*De vez en cuando recibíamos la visita de algunos conocidos: un señor o dos, o una señora, o un señor y una señora. Como nos quedábamos charlando hasta tarde y no queríamos que nuestros invitados fueran a pasar la noche a la casa del templo, montábamos tres camas en la habitación grande procurando que las cubriera la misma mosquitera; a veces instalábamos una cuartera o incluso una quinta cama en la habitación pequeña, cuyas puertas correderas sólo cerraban el espacio para la vista. La forma de vida japonesa excluye por completo esa extraña sensación que se tiene en una habitación occidental, cuando hay hombres y mujeres no emparentados que tienen que dormir en diferentes camas. Recordé que tenía razón aquel campesino japonés al decirme la primera noche que los tatami sólo eran una forma cultural de la hierba, sobre la que nos sentamos o nos tumbamos sin distanciarnos unos de otros.*⁵⁴

Como señala Taut, el modo de vida tiene consecuencias directas sobre las formas morales de una sociedad y dormir en una estancia compartida refleja el sentido que en Japón se imprime sobre las relaciones humanas. El hecho de que el dormitorio compartido, que empieza a desaparecer lentamente del espacio occidental a partir del s.XVIII,

llegara a establecerse como preferencia cultural en Japón, perdurando hasta bien entrado el s.XX, es suficientemente elocuente. "A los japoneses no les gusta dormir solos"⁵⁵, afirma Ruth Benedict en su estudio antropológico, realizado en los años '40 del siglo pasado. Y, como sugiere Perrot, el deseo de "tener una habitación propia" es "menos universal de lo que podría parecer" (PERROT, 2009).

Seguimos encontrando ejemplos de este deseo de compartir el espacio habitado en ejemplos tan contemporáneos como la casa ISANA ya mencionada previamente. El proyecto se concibe como una aglomeración de varias casas en una, donde un módulo pertenece al propietario y los demás son pequeños apartamentos de alquiler (FIG.2.48). La estructura es de madera, lo que hace que los ruidos se transmitan fácilmente entre unos y otros. Sin embargo, el propietario asegura que para él es una sensación que "lo hace sentir vivo" y que agradece la **sensación** de "presencia de los vecinos en la misma casa"⁵⁶. Más que las alusiones inmediatas a elementos de la arquitectura tradicional, como puede ser la **recreación** de una engawa o el uso de particiones correderas de papel de arroz, es la materialización de los comportamientos y actitudes dentro del espacio construido los que hacen de él un espacio doméstico japonés.

⁵⁴ TAUT, Bruno. *Das japanische Haus und sein Leben*. (1935). (*La casa y la vida japonesas*). Fundación Caja de Arquitectos, 2007. p.82

⁵⁵ BENEDICT, Ruth. *The Chrysanthemum and the Sword: Patterns of Japanese Culture*. (*El crisantemo y la espada*). (1946). 3ª Ed. F. Vogel, Ezra (pref.); Alfaya, Javier (trad.). Madrid: Alianza, 2011. 380p.ISBN: 978-84-206-5370-9. p.329

⁵⁶ Descripción de los arquitectos en *Plataforma Arquitectura*. En línea <<http://www.plataformaarquitectura.cl/759265/isana-niko-design-studio>>. [Consulta de 09.06.2016]

FIG. 2.48. Casa Salsamendi, 1911. Se muestran los muros que se componen la casa.

FIG. 2.49. Escena del capítulo "YADORIGI" ("La hiedra") del *Genji Monogatari Emaki* (Manuscrito ilustrado de la *Novela de Genji*).

Según hemos visto, el modelo cotidiano es el último y más duradero eslabón de una forma social dada y, como tal, conforma un patrón idiosincrático que se extiende a todas las clases sociales durante el tiempo histórico en el que se desarrolla. En este sentido, la vida de la corte, a pesar de estar sensiblemente alejada de la realidad de la labor agraria, estaba construida sobre la misma base de vida en comunidad.

El sueño compartido de las estancias palaciegas es uno de los temas recurrentes de *Genji Monogatari*, novela escrita por Murasaki Shikibu alrededor del año 1000 y considerada la primera obra literaria de su género. Emplazada en la vida refinada de la nobleza Heian, con frecuencia retrata a aposentos velados por una luz tenue que permite distinguir vagamente a cierta sombra ambigua detrás de alguna cortina o biombo, dispuestos entre los lechos a modo de un mínimo resguardo de la privacidad (FIG.2.49). Escenario de encuentros premeditados y fortuitos, el dormitorio compartido era en sí mismo una novela, en lo que Isozaki captaría la esencia de la arquitectura japonesa en su conjunto (ISOZAKI, 2010). En su dimensión de *suki*, la unidad de espacio-tiempo *ma* se entiende como una unidad de espacio vital, como un espacio que se construye sin paredes (CIRLOT, 1986).

En ese continuo devenir de sucesos y circunstancias, la compostura era un requisito imprescindible para la cohabitación del espacio:

*Algunas de las más ancianas damas de compañía del Emperador, airadamente increpan a las muchachas para que no sean tan ruidosas; mas ellas no prestan atención y continúan chismeando hasta que, finalmente, se duermen sin la mínima noción de decoro.*⁵⁷

En muchos sentidos estamos ante el equivalente de la cámara privada del palacio medieval, cámara emancipada con identidad de género, en la cual cada consorte por separado compartía su espacio más íntimo con la compañía de sus sirvientes. Lo único privado era el sueño, corto e interrumpido en multitud de ocasiones (PERROT, 2009). “Dormir, pero no demasiado. En la cultura occidental –según Perrot–, el sueño nunca ha tenido buena reputación”⁵⁸.

No así en la japonesa que, con el transcurso de los siglos, consigue hacer de la cultura del sueño un patrimonio exclusivo, muy superior a la costumbre occidental de interrumpir las labores cotidianas a la hora sexta romana:

⁵⁷ SEI, Shōnagon. (枕草子. *Makura no Sōshi*). (ca.1000). *El libro de la almohada de la Dama Sei Shōnagon*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2002. 1ª Ed. ISBN: 9972-42-458-8. 546p. P. 260

⁵⁸ PERROT, Michelle. (2009) *Histoire de chambers. (Historia de las alcobas)*. 1ª Ed. Junquera, Ernesto (trad.); Gauger, Gloria (diseño gráfico); Straeter, Volker (imagen cubierta). Madrid: Ediciones Ciruela, S.A., 2011. 514p. ISBN: 978-84-9841-459-2. P.104

*Dormir es otro placer favorito. Es una de las artes más perfeccionadas por los japoneses. Duermen con una relajación completa, en cualquier posición y en circunstancias en que para nosotros sería totalmente imposible.*⁵⁹

Más de medio siglo después de Benedict, esa facilidad de conciliar el sueño en cualquier posición y en cualquier circunstancia es testimonio de una cierta liberación del espacio vital del sueño de la rígida y exigente observación de los buenos modales a la hora del descanso. El paisaje de cabezas balanceándose como lirios de agua⁶⁰ en los asientos del tren -descrito primero por Lafcadio Hearn a principios del siglo pasado y revisado por Tada recién empezado el presente-, realidad tangible a día de hoy, así lo confirma. No obstante, y a pesar de que ambos autores experimenten en ese movimiento descuidado del sueño ligero una súbita experiencia erótica, Tada no se abstiene en observar:

[...] hay una [chica] que, mientras dormita, va balanceando la cabeza como si estuviera en un bote. De hecho, aquel bote se encuentra de vez en cuando tan abruptamente inclinado que las "olas", en la forma de sus cabellos, bañan a su vecino; es

*decir, precisamente a mí. Me asombra observar cuán descuidada es la relación al sexo opuesto.*⁶¹

En Japón, la compostura del sueño es en sumo grado estética. Incluso este sencillito ejemplo tiene matices muy singulares. De un lado está la sociedad que vela por el bienestar del colectivo. Uno se adentra en ese espacio compartido del transporte público con la advertencia de guardar la compostura en el caso de caer dormido (Fig.2.50), anunciada en multitud de carteles didácticos que se renuevan con elocuente periodicidad. (En el mundo globalizado contemporáneo, ese recurso educativo ha llegado hasta nosotros, con toda seguridad, con procedencia japonesa). Pero del lado contrario está el durmiente que, consciente de ser un objeto de observación, mantiene la postura más decente posible, dejando caer la cabeza delicadamente hacia delante y, en muchas ocasiones, cubriendo parcialmente el rostro con una mascarilla justo antes de dejarse caer; lo más probable, con el fin de evitar exponer la contorsión de un rostro sumergido en el sueño.

No parece que se trate de una licencia gratuita. Retrocediendo diez siglos hacia atrás al proceder de la corte, en su lista de "cosas

ingratas de ver” Sei Shōnagon se indignaba profundamente ante la imagen de “una mujer delgada y fea, [...] que dormite de día con un hombre magro e hirsuto”:

*Las personas feas sólo deberían dormir de noche, pues en la oscuridad no se les puede ver y, además, la mayor parte del resto de la gente está en sus lechos a la vez. Pero aquellas deberían levantarse al despuntar la aurora, para que nadie las pudiera ver yacer.*⁶²

El prejuicio contra el sueño diurno se ve agravado por la circunstancia de que la persona que incumple la observación del decoro es además de aspecto desfavorable. Sin embargo, si esa persona es bella, dormir de día parece adquirir incluso una connotación positiva:

*Una mujer bonita lo parece más cuando se levanta luego de una siesta en un día estival.*⁶³

Un milenio después, el “recato de la postura de una mujer al dormir” no era obligación exclusiva para las damas de los altos estratos sociales; la gestualidad del sueño, al igual que la gestualidad del

⁵⁹ BENEDICT, Ruth. *The Chrysanthemum and the Sword: Patterns of Japanese Culture. (El crisantemo y la espada)*. (1946). 3ª Ed. F. Vogel, Ezra (pref.); Alfaya, Javier (trad.). Madrid: Alianza, 2011. 380p. ISBN: 978-84-206-5370-9. p.219

⁶⁰ *Suiren no fuzei* es un refrán japonés que evoca la imagen de los lirios de agua, balanceándose con la brisa. Lafcadio Hearn fue el primero en utilizar esta frase para describir la imagen de una mujer en un gesto de reflexión.

⁶¹ TADA, Michitarō. *Karada no Nihon Bunka. (Karada. El cuerpo en la cultura japonesa)*. (2002). 1ª Ed. Adriana Hidalgo: Buenos Aires, 2010. 376p. ISBN: 978-84-92857-26-5. p.29

⁶² SEI, Shōnagon. (枕草子. *Makura no Sōshi*). (ca.1000). *El libro de la almohada de la Dama Sei Shōnagon*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2002. 1ª Ed. ISBN: 9972-42-458-8. 546p. P. 481

⁶³ *Ibíd.*

FIG. 2.50. Cartel del metro de Tokio de la campaña del 2011, correspondiente al mes de septiembre. En la parte inferior se lee: “Por favor, tenga cuidado en no recaer sobre la persona sentada al lado si se queda dormido.”

acto de tomar asiento, estaba rigurosamente reglamentada por un sistema de buenos modales para la sociedad en su conjunto.

*Sentarse no es la única posición física que debe aprender [un niño]; se le enseña también la de dormir. El recato en la postura de una mujer al dormir es tan importante en el Japón como lo es en Estados Unidos el no ser vista desnuda. Los japoneses no sentían vergüenza por la desnudez en el baño, al menos hasta que el Gobierno intentó "introducirla" durante sus campañas destinadas a conseguir la aprobación de los extranjeros. En cambio la sienten, y con fuerza, en lo referente a la forma de dormir. La niña tiene que aprender a dormir en posición recta, con las piernas juntas; el chico tiene más libertad. Es una de las primeras reglas que separan la educación de las niñas de la de los niños.*⁶⁴

la grafía de la gestualidad corporal

En el sentido estricto de la modulación del tatami, la posición que debía adoptar una chica, entraba en los límites de una estera, mien-

tras que la postura del chico tenía más libertad, pudiendo extender los brazos, "con el cuerpo posicionado en la forma del ideograma dai 大 que significa 'grande, vasto'"⁶⁵. En este punto Tada y Benedict coinciden en que se trata de una postura más relajada que uno adopta cuando se encuentra "despreocupado y sin estrés"⁶⁶. Esa era, en general, la compostura que caracterizaba el espacio masculino. El espacio femenino, encorsetado no sólo por su deber hacia la sociedad, sino también por su género, estaba sintetizado en la postura para dormir: "la modesta y digna postura kinoji きの字, que significa 'espíritu de control'"⁶⁷.

Particular interés tiene aquí la grafía de la gestualidad corporal a través de los ideogramas del lenguaje escrito. Como ya hemos visto, el kanji dai 大 significa 'grande' y su origen es visiblemente pictórico: representa a una persona con las piernas y los brazos extendidos, en un gesto de engrandecerse, de ocupar el espacio. De modo que, como sugiere Tada, "debe ser ideal de alguna manera dormir en una posición que representa la idea del ideograma dai 大"⁶⁸. A su vez, adoptar la postura kinoji きの字 literalmente significa dormir con el cuerpo doblado con la forma de la letra ki き. Hasta donde se pueden hacer conjeturas, sugiere una posición con las piernas do-

bladas, cercana a la fetal, aunque no necesariamente lateral, dado que la posición de los brazos no es tan evidente. Si se juzga por las observaciones de Benedict, y por la antropología de los objetos que construyen el universo del sueño, como veremos más adelante, hay más motivos para pensar que la postura habitual era la de tumbarse boca arriba.

En Occidente, en cambio, dormir boca arriba tenía la funesta connotación de estar aproximándose a la muerte. El verbo "tumbarse" en castellano -procedente del latín tardío *tumba*, y este del griego *τύμβος* (*týmbos*) o 'túmulo'- es una expresión textual gráfica de esta idea. De modo que, el Occidente medieval, cuando no en posición lateral, dormía unánimemente medio incorporado, con la espalda apoyada sobre una pila elevada de cojines, para evitar "la postura del muerto", completamente tendida en posición horizontal. La raíz de la palabra castellana "acostarse" ya hace una alusión inequívoca a la colocación lateral del cuerpo humano. Acostarse viene de *costa* y *costa*, del vocablo latín *costa* que se refiere a 'lado, costado', 'costilla'⁶⁴. En las representaciones pictóricas de los siglos XII y XIII Jacques Le Goff halla la presencia de un "topos gestual onírico": "El durmiente que está soñando, en la mayoría de los casos, es

representado en una posición en la que se ve acostado sobre un lado, con los ojos cerrados y la mano sosteniendo su cabeza"⁷⁰. Alusión inequívoca al "gesto ritual de la incubación", a través del contacto del costado con el suelo, podría ser interpretado también como referencia a la creación. Tal vez, incluso, el término más correcto sería "recostarse", sugiriendo una acción repetitiva, en sentido de volver a ponerse sobre el costado, o un estado de vuelta a una situación anterior, una situación de eterna partida. En cualquiera de los casos, constituía una "'experiencia total' que implica al cuerpo y al alma, al individuo, sus relaciones con la colectividad de los cristianos y sus oportunidades de salvación". Para Jacques Le Goff, el espacio onírico occidental sigue profundamente cargado de la simbología de la vivencia religiosa:

*Y, sin embargo, a pesar de la humanización, de la naturalización, la racionalización del sueño y de su interpretación, el sueño, recuperado y modernizado, continúa transmitiendo potencialidades religiosas fundamentales en una sociedad cristiana. En definitiva, revela lo sagrado y conduce hasta ello.*⁷¹

De modo que, aunque en menor medida, observar el decoro durante las

⁶⁴ BENEDICT, Ruth. *The Chrysanthemum and the Sword: Patterns of Japanese Culture*. (El crisantemo y la espada). (1946). 3ª Ed. F. Vogel, Ezra (pref.); Alfaya, Javier (trad.). Madrid: Alianza, 2011. 380p. ISBN: 978-84-206-5370-9. p.316

⁶⁵ TADA, Michitarō. *Karada no Nihon Bunka*. (Karada. El cuerpo en la cultura japonesa). (2002). 1ª Ed. Adriana Hidalgo: Buenos Aires, 2010. 376p. ISBN: 978-84-92857-26-5. p.96

⁶⁶ Ibid.

⁶⁷ SUGIMOTO, Etsu Inagaki. *A Daughter of the Samurai*. 1926. En: BENEDICT, Ruth. *The Chrysanthemum and the Sword: Patterns of Japanese Culture*. (El crisantemo y la espada). (1946). 3ª Ed. F. Vogel, Ezra (pref.); Alfaya, Javier

(trad.). Madrid: Alianza, 2011. 380p. ISBN: 978-84-206-5370-9. p.316-317

⁶⁸ TADA, Michitarō. *Karada no Nihon Bunka*. (Karada. El cuerpo en la cultura japonesa). (2002). 1ª Ed. Adriana Hidalgo: Buenos Aires, 2010. 376p. ISBN: 978-84-92857-26-5. p.96

⁶⁹ Real Academia Española. (2014). Diccionario de la lengua española (23ª Ed.).

En línea [http://dle.rae.es]. Consulta de 04.01.2017.

⁷⁰ LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude (ed.). *La raison des gestes dans l'Occident médiéval*. (1990). *Diccionario razonado del Occidente medieval*. Madrid, Ediciones Akal, 2003. ISBN: 84-460-1458-0. P.760

⁷¹ Ibid.

Raíz común de los verbos **acostarse**, **tumbarse**, **dormir** y **soñar** en las lenguas indoeuropeas:

		del PIE <i>*teuk-</i> del lat. medieval <i>tumba</i>	del PIE <i>*kost-</i> ("hueso") del lat. <i>costa</i>	del PIE <i>*legʰ-</i> ("acostarse") del lat. <i>lectus</i>		
lenguas itálicas	castellano	tumbarse	acostarse	*lecho, litera	dormir	soñar
	catalán	tombar	acostarse	*lлот	dormir	somiar
	francés	*tomber	*côte	*lit	sommeil	-
	portugués		*costela	-	dormir	sonhar
	italiano		*costola	*letto	sonno	sognare
	rumano		*coaste	-	somn, dorm	-
lenguas germánicas	alemán			liegen, legen	schlaf	(traum)
	danés	*tumle		lie, ligge	søvn	drømme
	inglés	*tomb, tumble	*coast	lie	sleep	dream
	islandés			lygi, leggjast	svefn	draumur
	neerlandés	*tuimelen		liggen	slaap	drommen
	noruego	*trommel		løgn, ligge	søvn	drømme
	sueco	*tumla		lie, ligga	sömn	dröm
lenguas celtas	gaélico escocés			laighe, laighe	-	-
	gaélico irlandés	*tumble		*leaba	-	-
	galés			-	-	-
lenguas griegas	griego	*τύμβος [týmvos]		*λέχος [lékhos]		

		del PiE <i>*teuk-</i>	del PiE <i>*kost-</i> ("hueso")	del PiE <i>*legʰ-</i> ("acostarse")	
		del lat. medieval <i>tumba</i>	del lat. <i>costa</i>	del lat. <i>lectus</i>	
lenguas daco-ilirias	albanés			-	-
*	armenio		*[kogh]	-	-
lenguas bálticas	letón			apgulties	sapnis
	lituano			atsigulti	sapnuoti
lenguas eslavas	bielorruso			прылегчы [pryliehčy]	сон [son]
	bosnio			lezi, leči	sanjati
	búlgaro		*кост [kost]	лежа [lezha]	сънувам [sünuvam]
	checo			leže	snít
	croata			ležati, leči	sanjati
	eslovaco			ležat', ľahnút'	snívat'
	esloveno			lezi, leže	sanje
	macedonio		*кош [kosh]	лежи [lezhi]	сон [son]
	polaco	<i>*tomba</i>		lec	śnić
	ruso			лечъ [lech']	сон [son]
	serbio			лећи [leči]	сан [san]
	ucraniano			лягати [lyahaty]	сон [son]
lenguas iránias	kurdo			-	xew

horas del sueño tampoco es un tema ajeno a Occidente. A pesar de las escasas referencias en cuanto a gestualidad corporal se refiere, aparte de las de índole religiosa, podemos encontrar algunas observaciones de carácter higiénico a partir del s.XVII, o ciertas menciones sobre la educación de los nobles para convertirse en cortesanos durante la época de Luis XVI, que requería mantener una rígida estructura de convenciones en toda expresión de gestualidad corporal, incluido el acto de dormir (DE EUGENIO, 2011).

Volviendo a la procedencia etimológica del verbo que describe la acción de adoptar una postura tendida para irse a dormir, en la tabla precedente podemos comprobar que la raíz común que se conserva en Occidente no es ninguna de las dos anteriores. Mientras que los verbos procedentes de las palabras latinas *costa* y *tumba* pueden considerarse variantes locales en la lengua castellana (con algunas palabras derivadas en las lenguas itálicas, pero con escasas reminiscencias en el resto de familias), la raíz común de las lenguas indoeuropeas es la raíz pIE **legʰ*, cuyo significado es “adoptar una postura tendida” y de donde procede la palabra latina *lectus*, que en castellano deriva en el término *lecho*. Aunque actualmente se emplea con el significado

de *cama*, *lecho* hace referencia a un lugar acomodado para el sueño, aunque no necesariamente sobre un mueble dispuesto para tal fin.

Lo mismo ocurre en la descripción del verbo *neru*. En la frase *toko ni tsuku* 床(とこ)につく, el *kanji* para *toko* 床, aunque actualmente empleado para designar la cama, originalmente tenía el significado de suelo, como hemos visto en el apartado anterior. Asimismo, el término *nendoko* 寝床 en la frase *nendoko ni hairu* 寝床に入る puede considerarse un término equivalente a *lecho* y que origina la misma ambigüedad respecto al lugar donde se realiza el acto de dormir. De modo que, en ambos casos, nuestra asociación del acto del sueño con un determinado mueble responde a un significado adquirido a lo largo del tiempo, pero que todavía origina cierta ambigüedad si trazamos los orígenes del lenguaje escrito.

Como es natural, el significado del lenguaje evoluciona de acuerdo con los cambios de la sociedad a la que pertenece y los términos empleados para designar a ciertos objetos cambian de significado a medida que cambian los hábitos referidos a tales objetos. No obstante, en el caso de Occidente, resulta fácil alienar el significado de una palabra de su procedencia etimológica, dado que el sistema de signos

empleado para su representación es de naturaleza fonética; los caracteres usados para su designación no guardan ninguna relación directa con el objeto propiamente dicho, sino que reproducen gráficamente la vocalización de la palabra empleada para referirse a ese objeto. Se produce de esta manera una doble abstracción. En primer lugar, a través de la palabra hablada que describe a un objeto a través de la voz. En segundo lugar, a través del lenguaje escrito, que emplea un conjunto de signos gráficos para representar a los sonidos de esta voz.

En cambio, la escritura logogramática, disociada de una segmentación de fonemas, establece una conexión directa del significado asociado a un objeto o una idea con su representación gráfica, a través de un pictograma o ideograma, respectivamente. De este modo, se crea un vínculo más estable entre objeto/idea y signo gráfico, pudiendo no conocerse la forma de pronunciar una determinada palabra, a diferencia de la escritura de un alfabeto, que facilita el conocimiento del sonido de la palabra, aunque se desconozca su significado. Así, a pesar de las diferentes lecturas que pueda tener el *kanji* 床 -como *shō*, *toko* o *yuka*-, y a pesar de que en el tiempo ha adquirido significados distintos, su origen pictórico nos lleva en primera instancia

a reconocer a una [superficie de] *madera* 木 bajo un *cobertizo* 广. La expresión *toko ni tsuku* 床(とこ)につく, usada como "irse a la cama" literalmente significa "pegarse al suelo"; no existe *a priori* ninguna vinculación con un determinado objeto.

Al igual que en el caso de tomar asiento, habitar significa, por encima de todo, confiar la forma que adquiere el espacio a la gestualidad corporal, concediendo a la persona el punto focal de lo habitado. Se podría decir que de un modo similar que el uso sólo del cuerpo (sin armas) manifiesta la sencillez misma en la práctica de las artes marciales (TADA, 2002), dentro del espacio habitado el uso sólo del cuerpo (sin muebles o utensilios) manifiesta la sencillez misma del hábitat. El mueble o el objeto aparece naturalmente como una extensión del cuerpo y constituye un lujo suplementario (ibíd.), sin el cual la casa no perdería su cualidad de ser habitable. Volviendo al ejemplo de Aravena, podríamos hablar incluso del mueble sin mueble, del objeto sin objeto o del utensilio sin utensilio; a lo sumo, de la materialización *mínima imprescindible* del objeto doméstico, a modo de traje que viste el cuerpo, pero que se amolda con facilidad a todos sus gestos y desplazamientos.

Makura / 枕

De todas estas cosas que tienen una proximidad habitual con el cuerpo humano, es decir todas las cosas que se utilizan en la intimidad cotidiana, la almohada donde se apoya la cabeza debe de ser la primera que poseyó sugerencias [...] profundas y misteriosas. Algo que, a fin de cuentas, no es muy diferente del misterio inherente a la propia existencia de dormir.⁷²

almohada >> Del árabe andalusí **مجدح** *mujadda*, con adición del artículo determinado *al-*, esto es: **المجدح** *al-mujadda*, que viene del árabe estándar *mijadda*: almohadón o cojín. De la raíz *jadd* (lado o mejilla), así que se relaciona semánticamente con el hecho de apoyar la mejilla o descansar de lado.⁷³

makura >> Indumentaria de cama para apoyar la cabeza. / La posición de la cabeza durante el sueño. Cabecero / Dormir / Un objeto puesto debajo de otro para sostenerlo.⁷⁴

Como señala Tada, es importante llamar la atención sobre el origen remoto de la almohada como objeto, muy anterior a la invención del tejido y, por tanto, a la indumentaria para dormir (TADA, 2002). Los primeros ejemplos de objetos pensados para apoyar la cabeza que conocemos son de origen mesopotámico y tienen unos 9.000 años de antigüedad. Estaban hechos de piedra y su propósito no tenía nada que ver con proporcionar *comodidad* (concepto, como hemos visto, históricamente mucho más tardío), sino con fines más bien higié-

nicos, manteniendo la cabeza elevada de la superficie del suelo, y evitando el posible contacto con insectos durante la noche. Sin embargo, los ejemplos que conocemos del antiguo Egipto hacen pensar que hubo algo más acerca del reposacabezas aparte de un fin tan sumamente pragmático. Usados para apoyar las cabezas de los muertos, los reposacabezas cobraban un sentido sagrado, manteniendo alejados a los espíritus malignos de la cabeza, concebida como la esencia de la existencia humana.

FIG. 2.51. [PÁGINA OPUESTA]: Almohadas japonesas, en orden de izquierda a derecha:

Reposacabezas de piedra de las tumbas de la provincia de Katori, Japón, periodo Kofun, 250-538

Reposacabezas cerámico con el tótem del tigre, China, dinastía Song, 960-1279 d.C.

Hako-makura femenina, reposacabezas de madera con forma de caja, Japón, periodo Meiji, 1868-1912

Kukuri-makura, almohada elaborada con una bolsa cilíndrica de tela y rellena de trigo sarraceno

⁷² TADA, Michitarō. *Karada no Nihon Bunka. (Karada. El cuerpo en la cultura japonesa)*. (2002). 1ª Ed. Adriana Hidalgo: Buenos Aires, 2010. 376p. ISBN: 978-84-92857-26-5, p.21

⁷³ Wikipedia, la enciclopedia libre. En línea [https://es.wikipedia.org/wiki/Almohada]. Consulta de 02.01.2017

⁷⁴ Wiktionary 日本語版 (日本語力テグリ) Weblio 辞書. En línea [www.weblio.jp/content/枕]. Consulta de 02.01.2017.

Ese es el significado que conservaban también los primeros reposacabezas que conocemos de Japón, datados del periodo Kofun (250-538) y usados para fines funerarios. Entre los hallazgos arqueológicos se encuentran ejemplos de piedra, barro y ámbar, la mayoría tallados de manera que dejaban una concavidad en el centro de la pieza donde apoyar la cabeza de forma estable, y creando alrededor una ornamentación circular que rodeaba la cabeza a modo de aureola (FIG.2.51).

A partir del s.V, con la primera gran apertura hacia el continente asiático, llegan los primeros ejemplos chinos de un extraordinario desarrollo ornamental y artístico. El empleo de los materiales se amplía al uso del bambú, el bronce, el jade y la porcelana. Aunque en algunos casos se recubría la superficie superior con algún material blando, no era común, dada la extendida creencia entre las culturas asiáticas de que una superficie blanda robaba la fuerza del cuerpo durante el sueño. Se creía incluso que los diferentes materiales transmitían ciertos poderes a la cabeza, curaban dolencias y depresiones, o aumentaban la inteligencia, como en el caso de la almohada de piedra. Para aumentar sus poderes mágicos, las almohadas se decoraban con imágenes que se creía atraían la buena suerte o espantaban a los demonios, como por ejemplo el tótem del tigre

o del dragón (TADA, 2002). Introducida desde China, la almohada de cerámica con una imagen de un gato pintada encima y conocida como la Almohada del Gato, llegó a ser muy popular en las casas japonesas durante un tiempo (ibid.). A principios del siglo XX todavía formaba parte del ajuar doméstico de algunos hogares, testimonio de que el espacio habitado todavía conservaba ese significado enigmático del mundo antiguo.

De un modo similar a la postura medio incorporada del Occidente medieval, el empleo de imágenes "que atraen la felicidad" o de iconos simbólicamente poderosos sobre la almohada en el mundo oriental prevenía la cercanía de la muerte. La naturaleza mística del sueño siempre ha guardado una estrecha relación con la experiencia de la muerte y Japón, todavía hoy, conserva ciertas remanentes de la creencia acerca de que el espíritu abandona el cuerpo y pasa a ocupar la almohada durante el sueño (ibid.). El espacio onírico era un espacio anímico, lleno de apariciones y *kami* 神 malignos, y la almohada cumplía la función de un objeto protector que cerraba el paso a ese otro espacio paralelo, donde habitaban los muertos. El príncipe Genji y sus damas de corte compartían sus aposentos con un sinfín de seres quiméricos, atormentados por inquietudes y recelos:

A la luz de la tea vislumbró la sombra errática de una figura al lado de la almohada. Correspondía a la mujer de su sueño. Súbitamente, aquella forma vaga se disolvió como las apariciones de las consejas antiguas. Asustado y confuso, sólo le preocupaba la muchacha, de modo que se arrodilló a su lado y se puso a llamarla, pero estaba fría y había dejado de respirar.⁷⁵

Dormir sin sueños es uno de los deseos habituales de los protagonistas de la novela *Shogun*: garantía de no entrar en contacto con ningún ente malévolo. De tal poder mágico era la almohada en el imaginario japonés, que existió un demonio específico, Makura-Gaeshi (FIG.2.52), cuyo único objetivo era robar la almohada de la persona durmiente, exponiéndola así a las fuerzas ocultas. Algunas veces, tan sólo volcaba la almohada de lado, atrapando el alma de su dueño en ella. Ese espacio transitorio entre dormir y estar despierto, cuando el alma se separa del cuerpo y pasa a ocupar la almohada, cuando el ser humano habita un espacio intermedio entre el mundo de los vivos y de los muertos, es el que Tada denomina con el término *jikansei*, o intervalo de atemporalidad. "Entre despertar y dormir hay un tiempo íntimo que denominamos *makura*"⁷⁶. Con ello, en el imaginario japonés, la almohada adquiere la cualidad de un objeto capaz de alterar la escala espacio-temporal.

⁷⁵ SHIKIBU, Murasaki. *Genji Monogatari (La novella de Genji (I). Esplendor)*. (finales del s.X y principios del XI). 1ª ed. Roca-Ferrer, Xavier (trad., rev.); Bloom, Harold (prol.). Barcelona: Circulo de Lectores, S.A., 2007. 822 p. ISBN: 978-84-672-2745-1 (volumen I). p.166

⁷⁶ TADA, Michitarō. *Karada no Nihon Bunka. (Karada. El cuerpo en la cultura japonesa)*. (2002). 1ª Ed. Adriana Hidalgo: Buenos Aires, 2010. 376p. ISBN: 978-84-92857-26-5. p.28

FIG. 2.52. Makura-gaeshi.

Pero también, a través de la almohada, el espacio habitado se convertía en un espacio protegido, consagrado, y “resulta interesantísimo en este caso notar que el durmiente tendrá tanta magia a su favor con la cabeza apoyada sobre la almohada, como el incrédulo realista”.⁷⁷

Ese sentido de lo oculto trascendía también a través de la almohada a la experiencia del amor secreto:

<i>Haru no yo no</i>	Mi brazo como almohada
<i>yumebakari naru</i>	apoya tan solo
<i>tamakura ni</i>	mi sueño de una noche de primavera;
<i>kai naku tatamu</i>	tristemente, si conocieran mi nombre,
<i>na koso oshikere.</i>	me avergonzaría. ⁷⁸

El antiguo *tanka* 短歌 sobre los dos amantes secretos, junto al recuerdo del modismo “los amantes intercambian las almohadas” lleva a Tada a elaborar una teoría muy sugerente respecto al origen cultural de la almohada como objeto: la almohada como sustitución del brazo (TADA, 2002). Profundizando incluso en el origen etimológico de la palabra *makura*, llega a descubrir una justificación verosímil, elaborada por Masataka Ōshima en el *Nihon No Kokugo Dai-Jiten*⁷⁹. En la entrada so-

bre el compuesto *makuratakura* Masataka comenta que “*ma* bien puede significar *te de ma* o ‘tener en brazos’”, lo que convence a Tada que finalmente “tiene sentido que el origen de *makura* sea dormir sobre el brazo del amante o de la pareja como si fuera almohada”⁸⁰. Volvemos, por tanto, a la idea de la materialización del objeto como prolongación del propio cuerpo; el aspecto alargado de la almohada japonesa, en su forma más popularizada conocida como *kukuri-makura*, de hecho es lo más parecido a un brazo tendido bajo la cabeza (Ver FIG.2.51).

De esta forma, a través de la almohada, el espacio del sueño se impregna de un aire melancólico, de una sensación de ausencia y añoranza, en un punto de eterno deseo, que es a la vez objetivo y fin. Éste sentimiento de resignación, referido por Tetsuro Watsuji como rasgo específico de la forma de ser japonesa, sería una consecuencia del estado del hombre que se percibe como ser humano en la naturaleza que lo rodea. En el clima monzónico de Japón, ese condicionamiento ambiental impregnaría en el ser humano una estructura de aceptación y sumisión ante la naturaleza, lo que se convertiría en un patrón de comportamiento generalizado (WATSUJI, 1935). Como tal, entraría en la categoría de “un temple o disposición anímica que no debe considerarse meramente como un rasgo psicológico, sino como un modo de ser

ya determinado”, y que se expresaría con el término japonés *kimochi* 気持ち⁸¹. El *kimochi* tiene en ese sentido una dimensión sensiblemente espacial, ya que interrelaciona acondicionamiento ambiental, relaciones humanas y estado de ánimo en un sólo fenómeno, capaz de alterar el espacio circundante.

Ese sentimiento de resignación y abandono ante el destino formaría parte también de la estructura de desapego que Kuki Shūzō identifica con el término *iki*. Complejo y a veces escurridizo en su significado, *iki* representaría una sensibilidad japonesa cultivada por las altas clases durante el periodo Edo y que conformaría “un código de conducta que se decía era detectable en todas las facetas de la vida, incluida la forma de expresarse, la elección de la comida, [...] comportamientos de cortejo o colores y estampados de la vestimenta”, pero también en la “elección del mobiliario y resto de artículos para el hogar”⁸². La almohada sería, en el sentido de Kuki, un objeto que aúna deseo y resignación, en un complejo amasijo de cualidades estéticas, entre las cuales las de ser elegante (*jōhin*), delicada (*senkō*), coqueta (*bitaiteki*), dulce (*amai*), refinada (*senren*), etc. Todas esas cualidades se reúnen en la *hako-makura*, el tipo de almohada ampliamente usada durante el periodo Edo (FIG.2.53).

La *hako-makura*, literalmente una almohada en forma de caja y hecha de madera, se desarrolló con el fin de mantener los complejos peinados, tanto de hombres como de mujeres, intactos durante la noche. La elaboración de cada peinado, en tiempo y en términos económicos, era costosa, de modo que se procuraba conservar su aspecto el máximo tiempo posible. La almohada adquirió género: más baja y rígida la masculina, más alta y con un cojín suplementario para mayor comodidad la femenina. Esa simple disgregación de género de un objeto cotidiano concede al espacio una cualidad tensional que habla de la “forma de concebir las relaciones entre los sexos, las relaciones entre sus habitantes”⁸³. Junto con las diferentes posturas para dormir para hombres y mujeres, sustenta “una vida compartida en la complementariedad”⁸⁴, en la superposición de dos espacios, femenino y masculino dentro del hábitat.

A la vez de adoptar un género, la *hako-makura* se refinó en forma y diseño. De una caja rudimentaria en sus inicios, adoptó una forma ligeramente truncada hacia la parte alta y empezó a embellecerse con laca y diseños decorativos. También empezó a adquirir funciones complementarias, incorporando unos pequeños cajones en la base para guardar medicinas y objetos cosméticos (JOYA, 1958). Con ello, la

⁷⁷ Ibid., p.21

⁷⁸ Tanka citado por Tada en: TADA, Michitarō. *Karada no Nihon Bunka*. (Karada. El cuerpo en la cultura japonesa). (2002). 1ª Ed. Adriana Hidalgo: Buenos Aires, 2010. 376p. ISBN: 978-84-92857-26-5. p.24

⁷⁹ *Nihon No Kokugo Dai-Jiten*: Gran diccionario de la lengua japonesa

⁸⁰ TADA, Michitarō. *Karada no Nihon Bunka*. (Karada. El cuerpo en la cultura japonesa). (2002). 1ª Ed. Adriana Hidalgo: Buenos Aires, 2010. 376p. ISBN: 978-84-92857-26-5. p.26

⁸¹ WATSUJI, Tetsuro. *Fudo*. (Antropología del paisaje. Climas, culturas y religiones). (1935). 1ª Ed. Masía, J.; Mataix, A. (trad.). Ediciones Sígueme S.A.U.: Salamanca, 2006. 254p. ISBN: 84-301-1621-4. P.38

⁸² KUKI, Shūzō. *Iki no kōzō*. (The Structure of Detachment). (1930). Honolulu: University of Hawai'i Press, 2004. ISBN: 0-8248-2805-4. P.2 (trad.a.)

⁸³ FEDUCHI, Pedro. “Habitar en la androginia”. En: *Vía Arquitectura*, V.4, 1999. ISSN: 1137-7402. P.16

⁸⁴ Ibid.

almohada también adquiere individualidad; los objetos almacenados en su interior ahora ya no sólo tienen género, sino que pertenecen a una sola persona. La almohada adquiere carácter nominativo, apropiándose del espacio circundante.

Pero también, de esta manera, la almohada se convertía en un modelo a escala del espacio previsto para dormir en la casa vernácula *minka*, el *nando*, que aparte de ser el dormitorio, era el lugar más seguro para guardar las posesiones más valiosas. Se producía así una estratificación centripeta -desde el recinto de la casa, a través del *nando*, hasta llegar a la almohada-, encerrando lo más valioso progresivamente hacia lo hondo del interior. Ésta configuración espacial podría a su vez entenderse como una reproducción de la estructura de los recintos sagrados: hall principal - recinto sagrado - objeto de veneración, encerrado en él. Aunque volveremos a este tema con mayor detalle más adelante, lo importante aquí es la superposición espacial de la estancia destinada al sueño con un recinto sagrado, y de la trasposición de la *hako-makura* con el tipo de armario que se usaba en ocasiones para resguardar al objeto de veneración. La *hako-makura* se convierte, por tanto, en un cofre de los tesoros, no solo en sentido material, sino también como símbolo de la esencia de una persona, como símbolo de su alma.

Compleja y delicada en su estructura, la *hako-makura* era un objeto cultivado. Los niños y los mayores que no tenían que observar el cuidado de sus peinados, usaban una almohada más modesta y cómoda. La *kukuri-makura* que ya hemos mencionado, estaba hecha con una bolsa de tela cilíndrica, rellena con hojas de té, paja o trigo sarraceno: descendiente del sencillo tronco de madera cilíndrico usado como reposacabezas. Volviendo al origen ideogramático del término, el kanji para *makura* 枕 está formado por dos componentes. La primera de ellas 木, pictórica, representando un árbol y aportando el significado de algo hecho de madera. La segunda 几, comúnmente interpretada como la componente fonética, representaba a una persona portando un palo sobre los hombros. Sin embargo, si nos fijamos en el sello primitivo de este pictograma e invertimos el plano sobre el que está proyectada la imagen, podemos entender el dibujo como una persona tendida, apoyando la cabeza sobre un palo.

Ese sería el aspecto de la almohada japonesa primitiva: un tronco de madera o un manojo de paja, pero en todo caso, con una forma alargada y sensiblemente cilíndrica. Las familias pobres, los obreros y los aprendices compartirían un sólo tronco y se decía que por la mañana, "el padre o el patón [amartillaba] un extremo del tronco con un mazo para despertarles"⁸⁵. La almohada larga en forma de un cilindro de madera, se seguía usando hasta un pasado reciente en algunos "albergues

para jóvenes solteros”⁸⁶. Para Tada, en Japón, “aquel cilindro simbolizaba el espíritu de camaradería y unión para los jóvenes del pueblo”, “de la misma manera que las almohadas francesas han sido desde la Edad Media un símbolo de comunidad, expresada en su forma más abreviada por dos o más personas dormidas una al lado de la otra”⁸⁷. De un modo similar, compartir el lecho se consideraba en la época de Carlomagno un signo de deferencia hacia el compañero de armas o hacia algún huésped especial, y la cama occidental llegó a adquirir incluso dimensiones desproporcionadas para poder acomodar a toda una familia entera.

Con la abolición de los peinados para los hombres durante la restauración Meiji, la forma masculina de la *hako-makura* entró en desuso. No así su contraparte femenina, dado que las mujeres siguieron manteniendo sus complejos peinados durante todo el periodo de restauración (JOYA, 1958). Las formas tradicionales de las almohadas japonesas persistieron hasta mediados del s.XX, cuando poco a poco fueron sustituidas por la almohada plana y blanda occidental (ibíd.), momento en el que el hogar japonés al completo da paso a la modernización.

⁸⁵ JOYA, Mock. *Things Japanese*. Tokyo News Service, 1958. Digitalizado por *The Internet Archive*, 2010. Disponible en: <<http://www.archive.org/details/mockjoyasthingsj00joya>> p.45 (trad.a.)

⁸⁶ TADA, Michitarô. *Karada no Nihon Bunka*. (Karada. El cuerpo en la cultura japonesa). (2002). 1ª Ed. Adriana Hidalgo: Buenos Aires, 2010. 376p. ISBN: 978-84-92857-26-5. p.22

⁸⁷ Ibíd.

FIG. 2.53. La *hako-makura* como ejemplo de *iki*.

FIG. 2.54. Damas en Uji, vestidas en *jūnihitoe*, el kimono de doce capas de las damas de la corte en Japón. Detalle de una pareja de biombos de seis hojas de Eikyū Matsuoka

Futon / 布団

- colchón** >> Pieza rectangular de un material blando o elástico que se coloca sobre la armazón de la cama o sobre otro soporte para tumbarse en ella.
Capa de materia blanda que cubre una superficie.
Cosa que sirve para aliviar una situación difícil.⁸⁸
- futon** >> Una bolsa de tela, rellena de algodón, plumas o paja, y usada como ropa de cama para mantener el calor en invierno.
Cojín redondo usado por los monjes Zen para la meditación, originalmente hecho con hojas de junco tejido.⁸⁹

La primera forma de *indumentaria* para el descanso nocturno conocida, tanto en Japón como en Occidente, estaba hecha a base de paja apisonada, que aportaba aislamiento y suavidad a la superficie del suelo a partes iguales. Como *objeto* tenía poco interés, y al carecer de identidad propia, carecía también de nombre.

En Japón, en tiempos de Sei Shonagon, era común que la propia ropa sirviera también de ropa de cama, lo que sugiere que al menos hasta finales del s.X y principios del XI, era común acostarse completamente vestido. Las damas de la corte envolvían sus sueños en multitud de capas de finas sedas:

⁸⁸ Real Academia Española. (2014). Diccionario de la lengua española (23ª Ed.). En línea [http://dle.rae.es]. Consulta de 03.01.2017.

⁸⁹ Wiktionary 日本語版 (日本語カテゴリ) Weblio 辞書. En línea [www.weblio.jp/content/布団]. Consulta de 03.01.2017.

*Es de madrugada y una mujer yace en el lecho tras la partida de su amado. Está cubierta hasta la cabeza con un ligero manto color malva de forro violeta oscuro; el color de ambos, revés y envés, es fresco y lustroso. La dama, que parece dormida, viste una túnica anaranjada sin forro y un faldón de tono carmesí oscuro, de tiesa seda, cuyos desatados lazos cuelgan holgadamente a su lado.*⁹⁰

Vestido y manto forman una única pieza, estratificada, delicada, fina, sutil, llena de matices. Y mientras es cierto que la envoltura del cuerpo es, no solo en perspectiva cultural e histórica, uno de los medios más eficaces de comunicación no verbal (HENDRY, 1993), la indumentaria de la cultura Heian era una pieza más de “un esteticismo sutil puesto al servicio de un lujo sin precedentes en la historia”⁹¹. En esa sociedad revestida de formalismos donde las mujeres “vivían enclaustradas en sus palacios y mansiones como peces exóticos en peceras de agua turbia”⁹², y envueltas en sucesivas capas centripetas de cortinas, biombos, y persianas, el vestido tenía un pronunciado carácter espacial. Estratificándose hasta el infinito, multiplicaba la profundidad del espacio de un modo extraordinariamente artificioso, tornando el acto de desenvolverse en un acto perpetuo, para nunca llegar a su centro.

Ese parece ser el origen del *futon* japonés, tal y como lo conocemos hoy en día: “una bolsa de tela, rellena de algodón plumas o paja, y usada como ropa de cama para mantener el calor en invierno”⁹³, aunque ni el origen fonético, ni el etimológico de la palabra guardan relación con ese significado. La palabra *futon* 布団 es la adaptación japonesa del término chino *bu-dwan* 蒲團. Importada con la cultura budista durante el periodo Kamakura (1185-1333), originalmente hacía referencia a los cojines redondos, hechos de junco tejido, que usaban los monjes Zen para meditar. Según Mock Joya, el término autóctono más antiguo que se conoce para referirse a la ropa de cama es *yo-busuma* 夜衾 (indumentaria nocturna) (JOYA, 1958). Joya la describe como un tipo de indumentaria (*fusuma*, 衾) deliberadamente alargada para poder cubrir a la persona durmiente (ibid.) y como predecesora del *futon*, que adquiere su forma característica durante el periodo Genroku (1688-1703) (TADA, 2002).

Sin embargo, hubo otra variante, conocida por el nombre de *kamibusuma* 紙衾 (NAKAGAWA, T., 2007), que era literalmente una *colcha de papel* rellena con paja. También llamada *tentokuji* 天徳寺, se popularizó entre la gente más pobre durante el periodo Edo⁹⁴. Su sencillez y modestia la convirtieron en objeto de referencias líricas, como en las poemas de Matsuo Bashō o de Yosa Buson:

<i>Tanomu zo yo</i>	Estoy pidiendo
<i>nezake naki yoru no</i>	en esta noche sin sake
<i>kamibusuma</i>	una colcha para calentarme. ⁹⁵
<i>Kamibusuma</i>	Doblar la colcha
<i>orime tadashiku</i>	correctamente,
<i>awarenari</i>	;qué gentil sutileza! ⁹⁶

La *kamibusuma* se considera también la predecesora de la actual mampara corredera opaca, *fusuma* 襖, palabra homófona, pero escrita con otro ideograma (NAKAGAWA, T., 2007). El recubrimiento de la mampara —una tela o lámina de papel, tendida sobre un bastidor de madera— hacía pensar en una colcha extendida (ibíd.), lo que con casi toda certeza hizo que se adoptara el mismo término. Probablemente fue en esas circunstancias y para evitar confusiones que la ropa de cama pasó a llamarse *futon*; y, dado que la *fusuma* como mampara data del periodo Muromachi (1336-1573), parece una suposición históricamente justificada. Aunque los poemas de Bashō y de Buson, escritos entre los siglos XVII y XVIII, indican que al menos hasta entonces seguía existiendo la *kamibusuma* como ropa de cama.

Lo interesante en este dato es que de un modo muy consecuente nos devuelve a la estructura estratificada. La *fusuma* como mampara sigue un proceso de fabricación durante el cual se van aplicando sucesivas capas sobre el bastidor de madera: *hogogami*, una capa de base hecha de papel de deshecho; *uchizuke-bari*, una capa de fijación que deja la superficie opaca; *honeshibari-osae*, capa de refuerzo; *minobari*, sucesivas capas de papel de arroz para que la mampara coja cuerpo; *betabari*, capa de contacto para mantener la superficie plana; *fukurobari*, la capa envolvente; y, por último, la *uwabari*, o la capa de revestimiento. Cuántos más estratos, de mayor calidad sería la mampara, llegando hasta las diez o doce capas de recubrimiento (ibíd.).

Se establece de este modo una confusión fértil entre los dos términos *fusuma* 衾 y *fusuma* 襖. Tal y como indica Takeshi Nakagawa, “ambos sentidos del término *fusuma* están relacionados con la palabra *fusu*, ‘tumbarse’”. También el principal componente del ideograma para *fusuma* (puerta corredera), cuando se usa solo, significa ‘nicho interior’ y en su momento hacía referencia a una alcoba⁹⁷. Esa superposición de significados hace visualizar el cuerpo humano como un estrato más, tendido sobre el suelo, entre la indumentaria nocturna. Volviendo al sentido antropológico de Tada, el *futon* podría ser visto como un engrosamiento

Name	Htotoe	Kinu 1	Kinu 2	Kinu 3	Kinu 4	Kinu 5
紅梅の匂 / KOUBAI/NO NCHI Scent of Plum-Pink	青 Ai Blue-Green	濃紅梅 Kore Koubai Deep Plum-Pink	紅梅 Koubai Plum-Pink	紅梅 Koubai Plum-Pink	淡紅梅 Aiwa Koubai Light Plum-Pink	ふゆ白い紅梅 Yū Aiwa Koubai Lighter S.L. "Wings" (S.L. "Wings") Blossom
Name	Htotoe	Kinu 1	Kinu 2	Kinu 3	Kinu 4	Kinu 5
花山椒 HANA YAMABIKI Flowering Kerria-Rose	青 Ai Blue-Green	淡紅梅 Aiwa Koubai Light Deceased Leaves (Color)	淡紅梅 Aiwa Koubai Light Deceased Leaves (Color)	淡紅梅 Aiwa Koubai Light Deceased Leaves (Color)	淡紅梅 Aiwa Koubai Light Deceased Leaves (Color)	淡紅梅 Aiwa Koubai Light Deceased Leaves (Color)
Name	Htotoe	Kinu 1	Kinu 2	Kinu 3	Kinu 4	Kinu 5
雪の下 / YUKI NO SHITA Beneath the Snow "Yuki no shita" is also a type of flower, which might be source of name instead of obvious snow reference - Dalby (Version 2)	青 Ai Blue-Green	ふゆ白い紅梅 Yū Aiwa Koubai Lighter S.L. "Wings" (S.L. "Wings") Blossom	淡紅梅 Aiwa Koubai Light Deceased Leaves (Color)	淡紅梅 Aiwa Koubai Light Deceased Leaves (Color)	雪 Shiro White (Possible That Outer Two Kinu Are Unlined: Tests Are Unlabeled)	雪 Shiro White (Possible That Outer Two Kinu Are Unlined: Tests Are Unlabeled)

de la propia piel: hacia abajo, para ablandar y aislar la superficie de apoyo; y hacia arriba, para aportarnos calor.

De hecho, el *futon* se estratifica hacia arriba. Aunque comúnmente se conoce con ese término al colchón de apoyo, la colcha o edredón que cubre el cuerpo forma parte del conjunto completo, conocido como *futon*. La forma más conocida de esa colcha es idéntica a la occidental. Sin embargo, había un tipo vernáculo, una especie de "colcha de guata con mangas" al que hace referencia Taut (TAUT, 1937) y, posteriormente, Joya: "un cobertor largo con forma de kimono"⁹⁸. Todavía hoy es posible ver alguna de éstas colchas colgadas para airear de los balcones de los nuevos edificios residenciales (FIG.2.55).

Esplendor, color, sentidos, sensualidad, velo, máscara, ingenio, sutileza,..., rito, etiqueta..., un largo etcétera de capas superpuestas envuelve el espacio onírico, remanente residual del traje ceremonial de doce capas que vestían las damas de la corte desde el periodo Heian. La estructura estratificada del *jūnihitoe* 十二単衣, una indumentaria extremadamente compleja, se materializaba en doce capas de seda, convenientemente dispuestas para despertar el entusiasmo de las "almas sensibles"⁹⁹. Desde un centro íntimo en seda o algodón blanco, los estratos se desintegraban en un arcoíris colorido y proyectado a medida. Los esquemas de color para la combinación de las capas, conocidos con el nombre de *kasane no irome* (襲の色目; literalmente, capas de color), estaban cuidadosamente estudiados,

no solo con un criterio estético, sino también emotivo: aludían a una dimensión poética, a un estado de ánimo y ambientación espacial a través de nombres como "aroma de ciruela rosa", "rosa kerria en flor", "bajo la nieve", etc (FIG.2.56). Como estudio del color en relación al estado anímico las *kasane no irome* sientan precedente con respecto a la teoría desarrollada por Johann Wolfgang von Goethe en el s.XVIII sobre la reacción psicológica y fisiológica del ser humano ante la exposición a distintos colores. Cualesquiera que fueran los caminos inescrutables de su recorrido, la complejidad de esa estructura estratificada se entretejió en el espacio onírico a través de un simple objeto doméstico, materialización mínima e imprescindible de escaso, tan sólo insinuado exceso.

FIG.2.55. PÁGINA OPUESTA, IZQUIERDA: Edificio residencial en Tokio, cerca de la estación de Ochanomizu. PÁGINA OPUESTA, DIBUJO: Conjetura acerca de la planta superior del edificio de la fotografía, representando el espacio que ocuparían los dos futones tendidos y el cubrecamas con mangas.

FIG.2.56. PÁGINA OPUESTA, DERECHA: *Kasane no irome*, esquemas de color para el vestido ceremonial de doce capas, llamado *jūnihitoe* 十二単衣. Combinaciones documentadas en el libro 素晴らしい装束の世界—いまに生きる千年のファッション (ISBN 9784416805442) y reproducidas por Immortal Geisha Wiki. En línea: <http://www.immortalgeisha.com/wiki/index.php?title=Kasane_no_irome>. [Consulta de 11.06.2016]. Por orden desde arriba: "Aroma de ciruela rosa", "Rosa kerria en flor", "Bajo la nieve".

FIG.2.57. La Emperatriz Kōjun llevando un *jūnihitoe* con motivo de su coronación, en 1926.

FIG.2.58. *Jūnihitoe*, réplica contemporánea. Detalle.

FIG.2.59. *Cabbage chair*, Nendo. 2008

⁹⁸ JOYA, Mock. *Things Japanese*. Tokyo News Service, 1958. Digitalizado por *The Internet Archive*, 2010. Disponible en: <<http://www.archive.org/details/mockjoyasthingsj00joya>> p.17 (trad.a.)

⁹⁹ ROCA-FERRER, XAVIER. "Introducción". En: SHIKIBU, MURASAKI. *Genji Monogatari (La novella de Genji (I). Esplendor)*. (finales del s.X y principios del XI). 1ª ed. Roca-Ferrer, Xavier (trad., rev.); Bloom, Harold (prol.). Barcelona: Circulo de Lectores, S.A., 2007. 822 p. ISBN: 978-84-672-2745-1 (volumen 1). p.24

Cuando hablamos de la almohada como objeto nominativo, dijimos que a través de las pertenencias guardadas en su interior se establecía un vínculo íntimo entre persona y objeto. Este es un rasgo característico de las culturas animistas, dado que la relación persona-objeto no se entiende como un acto de posesión material, sino como un vínculo entre dos entes animados; vínculo que hasta ahora hemos definido como una *relación consanguínea* o, en el marco de la cultura japonesa, con el término *aichaku*. Esa relación cobra una especial importancia cuando la objetualidad material de nuestro entorno acompaña a un cambio trascendente en la experiencia vital del ser humano, como pueden ser el nacimiento, el matrimonio o la muerte. La indumentaria para el sueño, una de las materializaciones más íntimas de nuestro sistema de objetos doméstico, forma parte de ese ritual simbólico que evoca la periodicidad y la transitoriedad del ciclo vital:

Se le prepara al niño una pequeña cama con su propio colchón y cobertor. Sería un mal augurio que no tuviera una cama nueva para él, incluso si la familia no puede hacer otra cosa que lavar y adecentar el edredón y el relleno para convertirlos en "nuevos". El pequeño edredón de la cama no es tan áspero como los de los mayores y sí más liviano. El niño, pues, está más cómodo en su propia cama, pero hay un motivo más profundo,

*basado en la creencia de que existe cierta magia propicia: un nuevo ser humano debe tener cama nueva para él.*¹⁰⁰

El objeto que aparece para acoger a un nuevo ser humano celebra la renovación de la vida, pero se inscribe en un habitar compartido, sin separación física con el resto de miembros de la familia:

*La cama del recién nacido se coloca junto a la de su madre, pero el bebe no duerme con ella hasta que no es lo suficientemente mayor como para mostrar su propia voluntad. Cuando tiene alrededor de un año dicen que el niño extiende sus brazos y manifiesta sus deseos. Entonces duerme en los brazos de su madre bajo el mismo cobertor.*¹⁰¹

Sin tener un lugar fijo dentro de la casa, al igual que el zabuton, el futon aporta un sentido de independencia sobre el soporte común. Esta configuración espacial que entreteje lo personal y lo colectivo nos devuelve al argumento de la estratificación. La falta de divisiones en el espacio habitado propicia la generación de barreras (o estratos) intangibles que se interponen entre la persona y el grupo:

Aquí uno tiene que aprender a crear su propia intimidad. Nos enseñan desde niños a ser introspectivos, a construir paredes impenetrables y

¹⁰⁰ BENEDICT, Ruth. *The Chrysanthemum and the Sword: Patterns of Japanese Culture*. (El crisantemo y la espada). (1946). 3ª Ed. F. Vogel, Ezra (pref.); Alfaya, Javier (trad.). Madrid: Alianza, 2011. 380p. ISBN: 978-84-206-5370-9. p.304

¹⁰¹ *Ibíd.*

*a vivir detrás de ellas. Si no fuéramos capaces de conseguirlo, no cabe duda de que enloqueceríamos y acabaríamos por matarnos unos a otros.*¹⁰²

En este rasgo particular se advierte una característica presente en las sociedades antes de la aparición del interés privado, pero que la cultura japonesa ha conservado como rasgo idiosincrático hasta hoy: anteponer al colectivo. El término *kikubari bunka* きくばり文化, literalmente “cultura del cuidado”, se refiere a una cultura del colectivo que enfatiza la armonía del grupo por encima del interés propio. El nacimiento del término, según un testimonio personal, bien podría tener origen espacial: podrían haber sido las dimensiones reducidas de la casa japonesa y su escasa intimidad las que han acabado promoviendo un sentimiento de hacer las cosas pensando en los demás, *hito wo omoi yaru kimochi* 人を思いやる気持ち.

*[E]n las casas de papel, la vida privada o el aislamiento serían completamente imposibles, de no ser por la educación y la delicadeza de las propias personas. Y sin intimidad no habría vida civilizada - por eso todos los japoneses aprendían a escuchar y a no escuchar. Por el bien común.*¹⁰³

El condicionamiento espacial -siempre en relación al conjunto de singularidades de la cultura en la que está inmerso-, origina de esta

manera un particular rasgo característico: se prioriza al grupo por encima del individuo, lo que en el espacio de descanso se traduce en una estancia compartida para toda la familia, pero espacio independiente para cada persona. Y si es cierto, como ya hemos visto, que la estancia común ha estado presente también en la cultura occidental hasta bien entrado el siglo XX, hay una diferencia importante en el camino que han seguido ambas culturas a partir de la privatización de la estancia. Occidente construye un discurso sólido alrededor del cuarto privado, potenciando la idea de la intimidad, del aislamiento voluntario, y fortaleciendo de esta manera el *egos* del individuo. Japón, en cambio, fortalece el desarrollo de una particular sensibilidad de estar en contacto con el colectivo, que en el espacio doméstico trasciende a través de las paredes, como hemos visto en las observaciones de Takeshi Nakagawa o en ejemplos de casas tan recientes, como la casa Isana.

Ese “estar en contacto” también está relacionado con estar en contacto con la superficie del suelo. Despegarse del suelo y despegarse del contacto con los demás son dos manifestaciones diferentes del mismo distanciamiento del individuo de su entorno inmediato; proceso que en Japón, a pesar de tener ejemplos que se remontan al s.V, no llega a afirmarse hasta la llegada de la cama occidental.

Shindai · nedai / 寝台

Al igual que en Occidente, la primera cama conocida en Japón fue un objeto representativo. Se trata de la cama del Emperador Shōmu (701-756), parte de la cual se conserva en el Shōsō-in 正倉院, la tesorería del templo Tōdai-ji en Nara. Consiste en un bastidor de madera de 237x120x30cm, hecho en ciprés japonés y cubierto con *gofun*, pintura blanca hecha de polvo de conchas. Aunque solo se conserva esta pieza, los archivos del templo indican que la cama en su totalidad se componía de dos piezas idénticas, dispuestas juntas y formando un cuadrado. Si nos fijamos en la proporción de la pieza, comprobamos que es sensiblemente el doble de larga que ancha, proporción que, como hemos visto, presenta el tapiz de *tatami*. Teniendo en cuenta:

- (1) que la proporción estaba pensada para configurar un módulo, permitiendo juntar varias piezas con distintas orientaciones, obteniendo siempre una figura geométrica regular;
- (2) que, según los archivos del templo, las dos estructuras elevadas estaban cubiertas con esteras de *tatami*;
- (3) que la dimensión del tapiz de *tatami* en la antigüedad era mayor que la actual, correspondiendo al vano entre soportes (*ma*) que también era mayor;

FIG.2.60. Parte de la cama del Emperador Shōmu y la estera de *tatami* que la cubría.

FIG.2.61. Hombres fabricando esteras de *tatami*, finales del s.XIX.

¹⁰² CLAVELL, James. *Shōgun*. (1975) [En traducción al búlgaro: КЛАВЕЛ, Джеймс. *Шогун*]. Georgieva, Zhechka (trad.); Vutova, Vera (ep.). Sofia: Narodna Kultura, 1984. 704 p. p.344. (trad.a.)

¹⁰³ *Ibíd.* P.246

podemos entender esa primera cama como un tapiz de *tatami* despegado del suelo. Formalmente, debió de ser algo muy similar a la imagen de la FIG.2.61 que ilustra el proceso de fabricación de un tapiz de *tatami* dispuesto sobre un bastidor de madera para más fácil manejo. Como pieza construida guarda mucha similitud con los primeros asientos elevados, los *koshō* 胡床, que se asemejaban a una pequeña tarima de madera elevada sobre la superficie del suelo. E, igual que los *koshō*, nace con fines representativos: para ser la cama de un emperador. Según Kazuko Koizumi, incluso uniendo dos piezas juntas la cama se quedaba pequeña para ser una cama compartida por los consortes, de modo que sugiere la teoría que en realidad debió de haber dos camas, cada una formada por dos módulos de las dimensiones antes mencionadas: una para el Emperador Shōmu y otra para la Emperatriz Kōmyō¹⁰⁴. A pesar de que no existen más evidencias materiales que la confirmen, desde el conocimiento que tenemos sobre las costumbres de la corte en la antigüedad, resulta una teoría verosímil.

El término usado para referirse a este primer tipo de cama era 寝台, leído *shindai* (lectura *on'yomi* fonética china) o *nedai* (lectura *kun'yomi* semántica japonesa). El segundo kanji 台 designa a una plataforma elevada, con lo que queda explicada la parte constructiva/formal de la palabra. El primer kanji 寝, en cambio, se refiere a su

uso. Tomando como referencia su lectura *on'yomi*, recordaremos que *shin* para Tada era una de las tres componentes del dormir, el reposo. Por otra parte, según la lectura semántica *kun'yomi*, *ne* viene de *neru*, dormir. En definitiva, *shindai/nedai* hace referencia a una plataforma elevada sobre la que uno se tiende para dormir.

Volviendo a la cama del emperador Shōmu, aparte de la estructura de madera y de algunos restos de cobertores y de una almohada de seda blanca que se conservan en el templo Tōdai-ji, existen teorías que sostienen que la cama estaba cubierta con una estructura elevada, llamada *tochō* (KOIZUMI, 1986), similar al dosel o baldaquino occidental. No existen evidencias físicas sobre su existencia, aunque sí referencias escritas. Encontramos este tipo de estructura en el libro *Reference Book of Courtly Customs* que ilustra la disposición de las estancias de Higashi Sanjō-dono (el palacio más importante de Kioto del periodo Heian) durante diferentes ocasiones ceremoniales y cotidianas. El *chōdai* (frecuentemente precedido del prefijo honorífico *mi-*), aunque pertenece cronológicamente a otro periodo histórico, es claro descendiente del *shindai* o *nedai*, tal y como lo hemos descrito. Se cree incluso que sus orígenes se remontan al s.V, lo que corrobora la posibilidad de que el *nedai* fuera una versión anterior del *chōdai* completo.

(Mi)chōdai / 御帳台

La estructura completa del *chōdai* consistía en (ver FIG.2.62, 2.63):

(1) *hamayuka* 浜床: plataforma elevada lacada de aproximadamente 2x2m, medida sensiblemente inferior a la cama del Emperador Shōmu que, juntando los dos bastidores de madera llegaba a medir unos 2,4x2,4m.;

(2) *tatami*: dos tapices de unos 15cm de espesor, dispuestos sobre la plataforma anterior, igual que en la cama del Emperador Shōmu;

(3) *uwamushiro* 表蓆: estera fina de paja tejida;

(4) estructura perimetral, formada por cuatro soportes, uno en cada esquina, de tres postes cada uno, montados sobre unas escuadras de madera dispuestas el L;

(5) techo ligero de rejilla de madera, cubierto con seda blanca o papel de arroz;

FIG.2.62. *Chōdai* dispuesto en la estancia principal *moya* del palacio Higashi Sanjo Dono, rodeado de cortinas, *kichō* y biombos.

FIG.2.63. *Chōdai*, estructura.

¹⁰⁴ "New theory on Emperor Shomu's bed". En: *The Japan News*. En línea: <<http://the-japan-news.com/news/article/0001694071>> [Consulta de 14.02.2017]

(6) cortinas *tobari* 帳 o *katabira* 帷, descolgadas desde la estructura suspendida para asegurar la privacidad de la persona durmiente.

Entre los objetos adicionales que completaban ese pequeño recinto para el sueño cuentan también una pequeña almohada, *makura* 枕, algunas cortinas dispuestas sobre bastidores autoportantes, llamadas *kichō* 几帳, así como algunos objetos simbólicos, con mucha frecuencia espejos *kagami* 鏡, colgados de la estructura para ahuyentar a los malos espíritus¹⁰⁵. En cierto modo, estos pequeños amuletos protectores recuerdan a la deidad tutelar de la estancia dedicada al sueño, llamada *nando*, en la casa vernácula. De hecho, como veremos en capítulo 3, la *nando* propiamente dicha evoluciona a partir de la *chōdai*. De momento nos interesa quedarnos con la idea de que el espacio del sueño se reafirma como un recinto sagrado y protegido dentro un área mayor que es la estancia compartida.

Los diferentes tipos de cortinas, los bastidores de telas autoportantes o los biombos dispuestos alrededor de la *chōdai* crean una barrera estratificada que encierra a la persona durmiente en un recinto visualmente aislado, lo que refuerza la sensación de encontrarse

salvaguardado. El propio término *chōdai*, donde el primer *kanji* 帳 significa literalmente cortina, hace referencia a las telas tendidas en el perímetro de la plataforma elevada. A través de estos dos elementos (la plataforma elevada y las cortinas), ya tenemos dos niveles de distanciamiento con el entorno inmediato:

- distanciamiento del contacto con el suelo a través de la plataforma elevada;
- distanciamiento de los ocupantes del espacio habitado a través de las diferentes capas de separadores verticales, cortinas y biombos.

Pero también, como objeto representativo la cama elevada representa un distanciamiento social en el sentido de ser un identificador de rango. Hasta finales del s.XII persevera vinculada a la clase gobernante y la alta aristocracia, sin mayor trascendencia en la vida cotidiana de la gente común. Con la popularización del tapiz de *tatami* a partir del periodo Heian, desaparece definitivamente del escenario doméstico durante varios siglos hasta finales del periodo feudal, cuando vuelve a aparecer como objeto importado en el proceso de transición.

Beddo / ベッド¹⁰⁵

Al igual que en el caso del asiento, la cama occidental se introduce en el espacio habitado con la clara consciencia de ser una aportación extranjera. En este caso, además, el término adoptado es un extranjerismo, deletreado en *katakana*, potenciando más aún la distinción entre propio y ajeno. En una primera instancia, se recurre a la transcripción fonética de la palabra alemana “bett”, que en el idioma japonés adopta el sonido *betto* ベット. Esto se debe al hecho de que entre las primeras camas importadas en Japón estaban las camas de los hospitales; y en el campo de la medicina Alemania era uno de los primeros importadores para Japón. Más tarde, bajo la influencia de la cultura americana, el término fue reemplazado por el americanismo *beddo* ベッド.

Después de los hospitales y los establecimientos militares, la cama elevada empezó a introducirse en hoteles y casas de la aristocracia.

Durante varios años siguió siendo un objeto representativo, vinculado a las clases altas y fuera del alcance de la gente común.

La persona que tomó la iniciativa de popularizar la cultura del sueño a la manera occidental fue Takeji Usami, considerado el fundador de la cama japonesa. Durante sus diez años de trabajo en el Hotel Imperial de Tokio (帝国ホテル) se sintió persuadido de familiarizar a la población japonesa con el concepto de “sueño confortable” que el hotel ofrecía a sus clientes. Después de volver a su ciudad natal, donde investigó sobre los tipos y métodos de fabricación de camas y colchones que podían adaptarse al estilo de vida en Japón, en 1926 fundó la primera fábrica de camas en Japón, *Nippon Hane Industrial*, más tarde llamada *Japanese Bed Manufacturing*. Así nace en Japón lo que el mismo denomina como *beddo de nemuru bunka* ベッドで眠る文化, o la cultura de dormir en una cama.

¹⁰⁵ JAANUS. *Japanese Architecture and Art Net Users System*. En línea: <<http://www.aisf.or.jp/~jaanus/>> [Consulta de 15.02.2017]

Durante las primeras dos décadas de su existencia, la fábrica de Usami sigue estrechamente vinculada a las industrias ferrocarril y naval, las instituciones gubernamentales, y las instalaciones militares y hoteleras, dado que la introducción en el ámbito privado resulta difícil y lenta. No es hasta principios de la década de los '50 cuando la cama pasa de un objeto representativo a un objeto cotidiano, formando parte del mobiliario común del espacio doméstico. Esa introducción en la casa privada se hace posible gracias a un deliberado esfuerzo por buscar el lenguaje adecuado que permitiera introducir una cama occidental en una habitación japonesa. Tenemos algunos ejemplos significativos entre los archivos de los catálogos promocionales de *Japanese Bed Manufacturing*.

Muchas veces, no se trata tanto de un lenguaje formal, sino de una campaña publicitaria, empleando las frases de comunicación neces-

rias para ofrecer al público el mensaje que espera recibir. Así por ejemplo, si nos fijamos en la cama #46 que aparece en el catálogo de 1951 (FIG.2.64), veremos que se trata de una cama bastante convencional de principios del s.XX, con un cabecero acolchado y dos armarios laterales anexos, que no presenta ningún rasgo específico que haga de ella un *mueble japonés*. Sin embargo, en la inscripción inferior se lee: “Para habitaciones tanto japonesas como occidentales”, intentando llegar a un amplio número de compradores, independientemente del tipo de casa que poseen.

No obstante, en la mayoría de los casos sí hay un esfuerzo consciente de adaptar el nuevo objeto al estilo de vida propio. Este es el caso de la cama NB-M4, del catálogo del mismo año, provista de patas plegables y ofreciendo la posibilidad de recoger y guardar la cama durante las horas diurnas del mismo modo que se guardaría un *futon*.

FIG. 2.64. [PÁGINA OPUESTA]: Camas del período de transición de los catálogos promocionales de *Japanese Bed Manufacturing* de 1951 y 1976, en orden de izquierda a derecha:

Cama #46 (1951): en la inscripción inferior se lee: “Para habitaciones tanto japonesas como occidentales”;
Cama NB-M4 (1951): provista de patas plegables, ofreciendo la posibilidad de recoger y guardar la cama durante las horas diurnas del mismo modo que se guardaría un *futon*;
Cama #101 (1951): empleando materiales afines con los empleados en una casa japonesa tradicional, como por ejemplo el bambú o el rattan;

Cama NB-4 (1951): en la inscripción podemos leer que emplea un “esquema de colores, especialmente diseñado para armonizar con habitaciones occidentales y japonesas”;

Dos ejemplos de camas del catálogo de 1976 de camas de estructura baja (*rôpojishonbeddo* ローポジションベッド, del inglés “low position bed”), pensada para acercarse a la posición habitual del *futon* japonés.

Otro recurso, al igual que en el caso de la silla, es el empleo de materiales afines con los usados en una casa japonesa tradicional, como por ejemplo el bambú o el ratán, como es el caso de la cama #101 (FIG.2.64). Particularmente interesante parece la cama NB-4, sobre la que podemos leer en el catálogo que emplea un “esquema de colores, especialmente diseñado para armonizar con habitaciones occidentales y japonesas” (empleando para la frase tanto una expresión propia, *shikisai keikaku* 色彩計画, como el extranjerismo *karāsukimu* カラースキーム, adaptación fonética del inglés “color scheme”). No se conservan fotografías en color para tener un testimonio visual de este recurso; sin embargo, como intención de diseño, sí recuerda a los esquemas de color llamados *kasane no irome* y empleados para la combinación del traje ceremonial de doce capas llamado *jūnihitoe*.

En el catálogo de 1976 encontramos otros dos ejemplos interesantes: dos parejas de camas individuales de una estructura baja (*rōpojishonbeddo* ローポジションベッド, del inglés “low position bed”), pensada para acercarse a la posición habitual del *futon* japonés. Aunque la dimensión de la imagen no permite distinguir los detalles con claridad, el último ejemplo de la derecha parece tener los frentes revestidos con estera de *tatami*, haciendo parecer a toda la estructura de la cama un tapiz de *tatami* extraordinariamente grueso.

Por los propios esfuerzos deliberados de diseñar una cama apropiada para una estancia japonesa, podemos deducir algunos de los rasgos principales que pierde el espacio del sueño con la modernización del hogar. La mayoría de ellos se corresponden con el caso del asiento:

- la movilidad; con la consolidación de más piezas de mobiliario fijas dentro de las estancias el espacio doméstico acaba perdiendo una de sus características principales, que es la flexibilidad;
- el empleo de materiales naturales, cálidos al tacto y a la vista; junto con la elevación por encima del nivel del suelo, la sustitución de los materiales naturales estrecha cada vez más el vínculo con la naturaleza del espacio doméstico;
- la perspectiva visual dentro del espacio doméstico; es particularmente relevante el hecho de que las primeras camas tienen la altura acostumbrada de una cama occidental y no es hasta dentro de dos décadas, a mediados de los '70, cuando los diseños vuelven intencionadamente a una altura más propia al espacio doméstico tradicional japonés.

Aparte de estas tres alteraciones claramente detectables a partir de los ejemplos citados, hay una última, menos evidente, pero igual de importante: la modernización de la ropa de cama, introduciendo el empleo

de telas blancas para la confección de la misma (FIG.2.65). Viene como consecuencia del discurso sobre la higiene en el hogar, que requiere un sentido de pulcritud y blancura impecable (*junpaku* 純白) (SAND, 2003). Y mientras, como señala Sand, “el hecho en sí no parece ser un cambio de comportamiento revolucionario”, el uso del blanco en la vida cotidiana denota la pérdida del código ceremonial del rito (ibíd). Yanigata entiende ese desarraigo de lo sagrado como una especie de “confusión entre lo excepcional y lo cotidiano” que deriva en una “tendencia de tratar con ligereza ‘la emoción de las cosas que ocurren en ocasiones contadas’”¹⁰⁶. Lo cierto es que con el proceso de modernización del espacio doméstico el vínculo con lo sagrado se ve reemplazado por el discurso sobre la higiene y la eficiencia y los antiguos códigos de comportamiento dentro del hogar se enfrentan a una completa reestructuración no solo a nivel formal, sino también moral, ético y emotivo.

Es en este contexto social y político que la cama occidental, importada como objeto ajeno, llega a adquirir en Japón un sentido de identidad distintivo, entretejiendo lo propio y lo ajeno en una nueva especie llamada “cama japonesa”. A todos los efectos, atraviesa un proceso similar a las técnicas de cruzamiento tradicional, mezclando los rasgos que se entiende ofrecen mayores ventajas para obtener un resultado de mejor rendimiento, adaptándose mejor a la cultura material propia.

FIG.2.65. Cama occidental en una estancia de estilo japonés. La estructura es de madera y el diseño está cuidado para no alterar demasiado las características de partida de una casa tradicional japonesa. Sábanas blancas sobre la cama. Residencia de Hachirouemon Mitsui. Museo de la arquitectura al aire libre Edo-Tokio. Año de construcción: 1952, aunque incorpora partes añadidas, originalmente construidas en Kioto a principios del periodo Meiji, entre 1874 y 1897, y posteriormente trasladadas a Tokio.

¹⁰⁶ YANAGITA, Kunio. *Meiji Taishōshi sesōhen* (1931), II. Citado en: SAND, Jordan. *House and Home in Modern Japan. Architecture, Domestic Space and Burgeous Culture, 1880-1930*. (1960). Harvard University Asia Center, 2003. ISBN: 0-674-01966-0. 492p. P.73

“El ADN de la cama japonesa”

Más de siglo y medio después de los inicios del proceso de modernización del hábitat doméstico en Japón, el discurso sobre la *cama japonesa* sigue encaminado hacia la delicada línea idiosincrática que marca la diferencia de lo que se entiende propiamente japonés. En el apartado titulado “El ADN de la cama japonesa” del portal oficial de Nihon Bed (nombre actual de la empresa fundada en 1926 por Takeji Usami), podemos leer las siguientes afirmaciones:

- la cama japonesa está diseñada para el clima variable de un país con cuatro estaciones bien pronunciadas, teniendo en cuenta la sensibilidad que aprecia la belleza de cada una de estas estaciones, así como la frecuencia de los cambios estacionales y diarios;
- es fruto de un proceso de fabricación que combina los últimos avan-

ces tecnológicos con la destreza del oficio artesanal;

- es un objeto del presente que aprende del pasado;
- la última pieza queda invisible para el ojo y solo se puede apreciar a través de la experiencia del descanso en la cama japonesa¹⁰⁷.

Es evidente que estamos ante un mensaje propagandístico claramente encaminado hacia la afirmación del diseño japonés como imagen de marca. Sin entrar en más detalle, lo que nos interesa de este mensaje es la insistencia sobre la conservación del vínculo con el pasado que forma parte de esta especie de marca de *lo japonés*. Tal y como hemos visto en el caso del asiento, nos vamos a detener en algunos ejemplos contemporáneos que reivindican la materialización de ciertas ideas y hábitos arraigados en el mundo antiguo del espacio onírico.

¹⁰⁷ Resumen de algunas de las afirmaciones expuestas en el apartado titulado “El ADN de la cama japonesa” del portal oficial de Nihon Bed (nombre actual de la empresa fundada en 1926 por Takeji Usami). En línea <<http://nihonbed.com/brandstory/>>. [Consulta de 14.06.2017]

algunos ejemplos contemporáneos

Cabbage chair · Nendo · 2008

El primero de ellos no tiene que ver con la forma contemporánea del espacio de dormir; sí, en cambio con algunos valores estéticos heredados en proximidad a la cultura del sueño. Si nos detenemos por un instante ante la *Cabbage chair* del estudio de diseño japonés Nendo (FIG.2.59, p.243), será difícil no reconocer en ella la estructura estratificada de las capas de tela del *jūnihitoe* (FIG.2.58, p.243). Incluso la propia selección de colores, vista en paralelo con una combinación típica de *kasane no irome* (FIG.2.56, p.242), ayuda a facilitar la comparación. La silla fue diseñada en 2008 para la exposición XXIst Century Man (En hombre del siglo XXI), comisariada por

Issey Miyake. Está fabricada a partir del papel de deshecho usado en la fabricación de tela plisada. La silla se conforma de esta manera a partir de un gran rollo de papel plisado, desplegándolo capa a capa desde el exterior. El diseñador en ningún momento hace alusión a la estructura estratificada del *jūnihitoe*, ni tampoco a los esquemas de colores usados en su confección. No obstante, una mirada atenta dará cuenta del parentesco, dejando la pregunta de si se trata de un acto intencionado, o de lo contrario, de una acción involuntaria, fruto de la interiorización automática de conceptos e imágenes conservados en el subconsciente.

Fusion sofa · Nendo · 2014

Si nos adentramos más en el trabajo de Nendo, podemos comprobar que de hecho existe una clara voluntad de concebir los diseños reivindicando un constante vínculo con la cultura japonesa. *Fusion sofá* pertenece a una gran colección de objetos que parte de la idea de aprovechar el arte del *origami* para crear objetos tridimensionales a partir de una pieza plana de dos dimensiones. El sofá en particular se relaciona con este concepto desde la idea de la transformación que experimenta el objeto durante el proceso del doblado del papel. Se compone de un asiento plano y cuatro cojines de diferente tamaño y forma. Entre las características de la pieza que la inscriben en

el gran grupo de diseño japonés contemporáneo podemos señalar:

- la simplicidad del diseño, compuesto por un bastidor rígido y una pieza acolchada colocada encima, composición que nos recuerda a las primeras camas elevadas en Japón, formadas por un tapiz de *tatami* sobre un bastidor de madera;
- la ambigüedad en el uso, pudiendo usarse como asiento y como cama, característica distintiva del tapiz de *tatami*;
- la idea de pieza transformable, capaz de adaptarse a las distintas posturas y usos del mueble.

FIG.2.66. *Fusion sofa*, Nendo, 2008. Vista superior. El mueble se puede usar como cama y como asiento.

FIG.2.67. *Fusion sofa*, Nendo, 2008. Vista lateral. Los cuatro cojines de diferentes formas y tamaños permiten que el mueble se adapte a las distintas posturas y usos.

Mobile cushion · Nendo · 2016

Otro ejemplo interesante relacionado con la cultura del sueño es el diseño de este cojín, pensado para usarse como soporte de un dispositivo electrónico. Está fabricado con telas en tonos grises y negros, tejidos en una trama de patchwork, aprovechando algunas de ellas para formar pequeñas pestañas en la que introducir el móvil o la tableta digital. Una vez introducidos en su sitio, los dispositivos electrónicos desaparecen en la trama pixelada del patchwork de telas; el juego de tamaños y tonos de las telas está pensado para que el dispositivo electrónico parezca una pieza más del mosaico del soporte.

Podemos remitirnos una vez más a la colección Fusion que exploraba en profundidad la idea de combinar usos, llegando a crear relojes con las manillas en forma de una tijera, fusionando en una pieza una taza de té y un soporte de velas, etc (FIG.2.69). Pero en caso particular del *Mobile cushion* resulta difícil no reconocer la almohada como un contenedor de objetos personales que representaba la *hako-makura*. Hoy en día reconocemos en nuestros dispositivos electrónicos un segundo cerebro; tal vez se trate, efectivamente, del objeto más personal que uno puede guardar en una almohada.

House NA · Sou Fujimoto · 2010

Para recomponer el espacio del sueño en su dimensión doméstica, nos detendremos brevemente en dos ejemplos de casas contemporáneas. La primera de ellas, la Casa NA del arquitecto japonés Sou Fujimoto. En realidad, el proyecto entero ensaya temas recurrentes de la arquitectura tradicional japonesa desde una perspectiva atrevida y a veces naíf, llevando el argumento al límite de la interpretación arquitectónica y la presentación deliberadamente grotesca de la realidad. Sin embargo, en este ejercicio desenvuelto traslucen muchas de las características del espacio habitado japonés tradicional, como la fluidez del espacio a través de las distintas estancias sin recurrir a la compartimentación; la completa conexión del interior de la casa con el entorno exterior (aunque prescindiendo de la privacidad de la casa como unidad íntima); las estancias entendidas como plataformas extensas libres de mobiliario que permiten un comportamiento corporal igualmente libre; etc.

En este ensayo actual de *lo japonés* en el hábitat doméstico, el espacio previsto para el descanso nocturno se configura como un área más priva-

FIG.2.68. *Mobile cushion*, Nendo, 2016.

FIG.2.69. *Fusion collection*, Nendo, 2008. Presentación gráfica de la colección *Fusion* que juega con la idea de combinar diferentes usos en un solo objeto.

FIG.2.70. *NA House*, Sou Fujimoto, 2010. Dormitorio.

tiva, pero que forma parte del gran paisaje habitado de la casa. Los paramentos extensos de vidrio de las zonas de estar pasan a ser cerramientos opacos para garantizar la intimidad del espacio de dormir, pero en el interior de la casa no existe ninguna separación física completa con el resto de estancias. El espacio se materializa desde la necesidad de estar en contacto con el resto de la casa y sus habitantes.

Cuartetto House · 2005

Sin embargo, esta configuración del espacio no es solo objeto de un diseño arquitectónico aislado, sino que forma parte de la realidad cotidiana de la vida doméstica. Entre muchas otras, ofrece un buen ejemplo la Casa Cuartetto カルテットハウス, construida en 2005 para una

familia de seis personas. El dormitorio de las cuatro hijas se sitúa en una entreplanta que asoma sobre el espacio de estancia de la casa y está ocupado casi por completo por la gran cama compartida; podemos decir incluso que se trata de una gran cama descolgada debajo del techo sobre las áres compartidas. Resulta obvia la necesidad de optimizar el espacio, tratándose de una familia numerosa. Sin embargo, según las últimas estadísticas, la superficie habitable por persona en Japón está en aproximadamente 35m², cifra igual a la media en España¹⁰⁸. De modo que, no es la escasez de espacio la que argumenta esta decisión de compartir, en primer lugar, una cama entre cuatro personas y, en segundo, inscribir ese espacio compartido de forma abierta en la superficie total de la casa. Se trata de una decisión idiosincrática que se inscribe en la hipótesis planteada sobre la cultura del sueño en el espacio doméstico japonés.

FIG.2.71. *Cuartetto House* (カルテットハウス), 2005. Casa documentada en 2012 en el programa de televisión "Gyōten! Soko made yaru ka? Nihon no sugoi ie".

¹⁰⁸ Datos de los últimos estudios estadísticos de Tokyo Metropolitan Government y el Instituto Nacional de Estadística de España.

Todos los ejemplos que estamos viendo de manera aparentemente aleatoria están seleccionados entre un gran número de objetos y espacios de la cultura material contemporánea en Japón con el fin de esbozar una imagen global del espacio doméstico japonés, verificando las hipótesis planteadas. Esta forma de afrontar la investigación corresponde a un planteamiento hipotético-deductivo. A partir de un examen inicial de los datos o principios generales establecidos como un marco teórico amplio, se plantean las hipótesis verificables por medio de métodos inductivos. En el caso de esta tesis, donde los elementos del objeto

de estudio de la investigación no pueden ser abarcados en su totalidad, inevitablemente se trata de una inducción incompleta, obligando a recurrir a ejemplos representativos, que permitan hacer generalizaciones, tomadas no como demostraciones irrefutables, sino como posibilidades de veracidad. A través de las acciones cotidianas en el espacio doméstico se verifica la coincidencia entre diferentes líneas de pensamiento teórico, obras artísticas, filmográficas y literarias, así como estudios sociológicos y antropológicos, para poderlas detectar en patrones repetitivos en el diseño contemporáneo.

comer >>	De <i>comedere</i> : Masticar y deglutir un alimento sólido. ¹⁰⁹
taberu >>	Introducir comida en la boca, masticarla y tragarla. Originalmente, una palabra humilde para <i>tamamono (ta) bu</i> 賜(た)ぶ, en el sentido de “recibir” (<i>itadaku</i>). ¹¹⁰

El protocolo y los buenos modales en la mesa reflejan en gran medida el concepto de espacio de una cultura y de un tiempo histórico dado; para Takeshi Nakagawa, el buen conocimiento de la cultura de la comida es uno de los requisitos imprescindibles para la comprensión de la arquitectura doméstica japonesa¹¹¹, pero como indicador idiosincrático es igualmente válido para cualquier grupo social dado. Existen muchos y muy buenos ejemplos de esta correspondencia en nuestro entorno geográfico y cultural más cercano.

Así, por ejemplo, el espacio ostentoso y ornamental del barroco está notoriamente representado en la exuberante estructura de los banquetes de los siglos XVII y XVIII. Ken Albala, profesor de historia en la Universidad del Pacífico y catedrático en el programa del Master en Estudios Culinarios en San Francisco, encuentra una cierta reciprocidad entre la cocina barroca y el lenguaje arquitectónico y artístico de la época: “la misma composición, subordinación, movimiento y energía característicos de las artes decorativas barrocas”

¹⁰⁹ Real Academia Española. (2014). Diccionario de la lengua española (23ª Ed.). En línea [http://dle.rae.es]. Consulta de 28.06.2016.

¹¹⁰ 食べるとは - 短編小説作品名 [en línea]. Weblio辞書 <http://www.weblio.jp/content/食べる> [Consulta de 15.01.2017]

¹¹¹ Opinión expresada en entrevista personal.

se pueden encontrar en la escenografía de la mesa, donde las guarniciones cumplen la función de los motivos ornamentales, florales o erotes, que “están allí para acentuar” el plato central, “pero no compiten por tomar protagonismo”¹¹². Lo mismo cabe decir del fuerte sentido de representatividad y autoridad de las artes decorativas durante el Período de Regencia en Reino Unido y su implícito sentido de abundancia, placer y comodidad, más allá de lo estrictamente necesario; podemos imaginar con facilidad la residencia londinense del duque de Wellington, como telón de fondo para sus suntuosos desayunos: “dos palomas y tres bistecs, tres partes de una botella de Mozelle, una copa de champán, dos copas de oporto y una copa de brandy”¹¹³. Volviendo la mirada hacia el Este de Europa, podemos tomar el ejemplo de las largas mesas compartidas entre vecinos para la celebración de eventos comunes, descritas por Hadzhiiski. En los años de su estudio sociológico, en algunas localidades de Bulgaria todavía era común derribar los cercados entre vecinos para unir largas mesas en ocasiones festivas, expresión de la moralidad colectiva del antiguo pueblo. Como señala el autor, “las divisiones entre ‘lo mío’ y ‘lo tuyo’, entre las almas y los corazones de la gente en el antiguo pueblo de la comuna, eran puramente figurativas”¹¹⁴.

Pero quizás resulta incluso más fácil entrever esa correspondencia en nuestra realidad contemporánea inmediata, marcada por la globalización, por un crecimiento ilimitado en el campo de la ciencia y la tecnología y por la cultura de la imagen, consecuencia del cada vez más creciente poder de los medios de comunicación social. La trayectoria investigadora de Ferrán Adriá -tanto por su labor innovadora en el procesado y manipulación de los alimentos, como por su cuidada presentación visual- es uno de los ejemplos más representativos de investigación gastronómica a nivel mundial.

Del mismo modo, la cultura de la comida en Japón adquiere matices localmente condicionados: la composición pictórica de la mesa, la estimulación visual del apetito, la libre alternancia para ingerir los alimentos, la penumbra, o la tendencia a lo minúsculo son solo algunas de las idiosincrasias con las que lo comestible trasciende a la configuración del espacio. El sistema de objetos que da soporte y envuelve el acto de la comida a la vez de confirmar supuestos ya anunciados, descubre una nueva serie de estratos con los que el espacio doméstico japonés sigue desenvolviéndose lentamente, cada vez más adentro.

Comer, en circunstancias habituales y en casi todas las culturas, toma lugar desde una postura sentada¹¹⁵ y requiere un espacio delante del comensal para disponer los objetos de la comida, entendiendo aquí por objeto tanto el menaje provisto para soporte físico de los alimentos, como la propia materialidad de lo comestible. En términos estrictos, lo único imprescindible es la comida, dispuesta delante del comensal, sobre el único plano del suelo y sin necesidad de ningún utensilio más que las propias manos. Esta situación nos traslada a un estado primitivo de la acción de alimentarse, desde donde la objetualidad de lo comestible nace en primer lugar con un propósito higiénico, después para aportar un estado de bienestar físico y, por último, para proporcionar un sentido de bienestar psicológico, convirtiendo el acto de la comida en una experiencia estética en pleno derecho. No debemos dejar aparte el carácter ri-

tual o religioso que origina el nacimiento de algunos de los objetos que posteriormente llegan a formar parte del menaje gastronómico.

En términos cronológicos, los utensilios nacen antes que la mesa. Sin embargo, como superficie de apoyo ya existía el propio suelo, de modo que nos referiremos en primer lugar a la separación del plano de lo comestible del plano del suelo, del mismo modo que hemos examinado el acto de sentarse y de separarse del suelo como dos fenómenos interdependientes. Ese soporte físico irá desarrollando en cada etapa el menaje a pequeña escala que acompaña el acto de la comida. Resulta relevante adelantar que, de lo contrario que pueda parecer a primera vista, la aparición de la mesa no está directamente relacionada con la aparición de la silla. Ninguna de las dos tiene un origen funcional, en sentido de facilitar el desarrollo de cierta actividad cotidiana,

¹¹² ABALA, Ken, *The Banquet: Dining in the Great Courts in Late Renaissance Europe*. University of Illinois Press, 2007. 223p. ISBN-13: 978-0-252-03133-5, p.24

¹¹³ BRYSON, Bill. *En casa. Una breve historia de la vida privada*. (At Home. A short history of private life, 2010). Barcelona: RBA Libros, 2011. 672p. ISBN: 978-84-9006-094-0. p.119

¹¹⁴ HADZHIISKI, Ivan. *Битидушевността на нашия народ* [Bit i dushevnost na nashia narod], (*Estilo de vida y espiritualidad de nuestro pueblo*). (1945). 3ª ed. Sofia: Maria Hadzhiiska, 2002. ISBN 954-8945-10-X, p.122

¹¹⁵ No así en la Antigüedad, cuando nuestros antepasados comían de forma muy diferente, de pie, o tumbados en el suelo.

de modo que tampoco nacen como complemento la una a la otra - encuentro que se produce cronológicamente mucho más tarde en la búsqueda de *comodidad* en el espacio habitado. Y si la silla nació, como hemos visto, como un objeto representativo, el origen de la mesa tiene más en común con el de la almohada: nace con el doble propósito de elevar (de índole religiosa) y de separar (de carácter higiénico).

La historia de la mesa se remonta a la Antigüedad y los primeros ejemplos que conocemos no eran más que sencillas plataformas de piedra que, igual que los primeros reposacabezas, aparecieron para mantener ciertos objetos alejados del suelo. Probablemente nacieron con motivo religioso, como sucesoras del simple montículo de tierra en el que consistían los primeros altares. Como objeto de utilidad en el entorno doméstico aparecen por primera vez en el antiguo Egipto: eran mesas pequeñas y bajas, desmontables para ser transportadas; consistían en una bandeja apoyada sobre un pedestal y estaban hechas para uso individual¹¹⁶.

Este es el aspecto que tenían también las primeras mesas que conocemos de Japón y que datan del periodo Heian (794-1185). A pesar de formar parte del menaje cotidiano de la corte imperial, eran piezas aparentemente sencillas, tanto por su forma geométrica regular,

como por la sobriedad en el empleo de los colores. La recopilación de grabados realizada por Fujishima Sukenobu a finales del s.XIX y principios del XX y titulada *Reference Book of Courtly Customs* muestra una colección de mesas bajas (o bandejas sobre soportes plegables), empleadas durante los encuentros ceremoniales de la corte. Llama la atención la fuerte presencia del color de los alimentos sobre fondos blancos o claros y la ausencia del mismo cuando se trata de un fondo rojo (FIG.2.72). La preocupación por el aspecto estético, como veremos más adelante, parece una herencia de las refinadas costumbres de la corte de este periodo.

Las primeras mesas de uso doméstico en la casa común datan del periodo Edo (1603-1868). Consistían en una pequeña bandeja en forma de caja sobre la que se disponía la comida y que albergaba en su interior los utensilios de una sola persona (FIG.2.73). Al igual que

¹¹⁶ James Sibal, citado por Ilene Springer

la *hakomakura*, la *hakozen* 箱膳 (también llamada *o-zen* o simplemente *zen*) era un objeto nominativo; cada miembro de la familia tenía su propia *hakozen* y en caso de que se ausentara temporalmente del hogar, la *hakozen* se disponía en su lugar exactamente de la misma manera como si estuviera presente. Se llenaba el cuenco de arroz de la persona ausente, y el pequeño tablero, con todos los utensilios dispuestos, formaba parte del grupo familiar: un gesto ritual entendido como una plegaria particular para que al viajero no le faltara alimento allí donde estuviera¹¹⁷.

También en Occidente podemos encontrar la costumbre de disponer un lugar en la mesa para las personas ausentes, especialmente cuando se trata de personas difuntas. En este caso sin embargo, cruzamos el límite de lo cotidiano para adentrarnos en el umbral de lo simbólico. Incluso el plato dispuesto en recuerdo al difunto con frecuencia no es más que un símbolo que alude a cierta persona, aunque no necesariamente un objeto de su posesión. En el caso de la *hakozen*, la identificación del objeto con la persona era directa: la pequeña caja-bandeja pertenecía a una persona concreta, manifes-

tándose el sentido de propiedad a través de los efectos personales resguardados en su interior. De esta manera, el espacio doméstico se impregnaba de un sentido de presencia de sus ocupantes, incluso en el caso en el que alguno de ellos no estuviera presente. Y mientras eso es cierto también para la casa occidental, donde el sillón vacío se ha convertido en símbolo de la *ausente presencia*¹¹⁸ de un ser querido, su posición fija dentro de la casa concede al espacio un carácter estático, identificando un lugar físico concreto dentro de la casa con la imagen de una determinada persona. Por el contrario, la permanencia de la naturaleza móvil de los enseres domésticos de la casa japonesa hace que esa presencia sea dinámica, desplazándose la imagen de la persona a medida que se desplazan sus objetos y utensilios por el gran lienzo habitado que es la casa. Dicho de otro modo, aún cuando estuviera ausente, la persona seguía literalmente habitando la casa a través de sus objetos personales que se trasladaban de un lugar a otro, como es el ejemplo de la *hakozen*, que ocupaba su lugar habitual a la hora de la comida.

En este punto se produce una superposición fértil entre objeto nominativo y objeto anímico: por un lado, el objeto pertenece y representa a una determinada persona, pero por otro, tiene una naturaleza anímica propia, de acuerdo con los principios del sintoísmo, la

creencia primitiva del archipiélago japonés. Habitar en este sistema de objetos convierte el espacio doméstico a la vez en *habitable* y *habitado*: los objetos hacen que nuestro entorno sea más habitable, pero a su vez co-habitan el espacio junto con nosotros.

Es importante señalar, sin embargo, que esta superposición objeto-persona se producía únicamente en vida. Con la muerte de la persona, sus objetos y enseres personales se quemaban después de la cremación del propio cuerpo¹¹⁹. Con ello, se liberaba al alma de cualquier vinculación material con el mundo de los vivos, reivindicando la naturaleza efímera de la materia, y reconociendo el valor del objeto como extensión del universo habitado íntimo del ser humano por encima de su posible valor artesanal o artístico. Entre otras fuentes documentales que han llegado hasta nosotros, la descripción del entierro del Emperador Go-Ichijō en 1036, seguido por la incineración de sus numerosas cajas lacadas y todos los efectos personales que contenían¹²⁰, da testimonio de ello. El objeto mantenía un fuerte vínculo con la persona a la que pertenecía y perdía toda razón de existencia después de su muerte.

Surge aquí la pregunta de si era el objeto al que se trataba como a una persona o era la persona la que recibía el trato de un objeto:

FIG.2.72. Disposición formal de los alimentos para diferentes ocasiones ceremoniales. *Reference Book of Courtly Customs*. p.23 y p.4, respectivamente

¹¹⁷ JOYA, Mock. (1961). *Things Japanese*. 1ª ed. Tokio: Tokyo News Service.

¹¹⁸ Expresión usada por Carlos G. Vallés en VALLÉS, Carlos G. *No temas: los miedos impiden vivir*. Cantabria: Editorial Sal Terrae, 1995. ISBN: 84-293-1170-X. p.196

¹¹⁹ GERHART, Karen M., *The Material Culture of Death in Medieval Japan*. Honolulu: University of Hawai'i Press, 2009. ISBN: 978-0-8248-3261-2. p. 93

¹²⁰ *Ibid.*

En épocas antiguas, cuando una persona moría, llevábamos a cabo una pequeña ceremonia para distribuir los mementos del difunto. La denominábamos katachi miru, y tenía el propósito de guiar al difunto de buena manera en su cruce por el umbral entre la vida y la muerte. Pero en la actualidad hay una multitud de pertenencias personales, para no hablar de las cuantiosas imágenes de cada uno acumuladas tan fácil y fervorosamente gracias a la popularización de la tecnología fotográfica. Entonces, la costumbre de katamiwake, la distribución de mementos -en principio un acto que debía dar testimonio del difunto a través de los objetos que quedaron atrás- ya no existe. Sin embargo, la carne sí queda; el cuerpo es el memento más grande que tenemos. [...] Por medio del memento del cuerpo abandonado y sin vida, podemos ver el pasado, los recuerdos de aquellos días ya distantes pero aún, de alguna manera, vinculados a nosotros.¹²¹

Con esta observación de Tada, cuerpo y objeto se entrelazan de nuevo en un vínculo íntimo que construye la imagen completa de una persona a través de una serie de fragmentos. Uno de ellos es el propio ser humano, pero su entidad se consigue a través de la colección de pertenencias personales que forman parte de su universo habitado. En un

segundo orden de interpretación, el formato independiente de la *hakozen* posibilitaba esa necesidad de seguir acompañando a la persona en su traslado, formando parte de su hábitat en el mundo de los muertos.

Pero también, desde la simple utilidad, el formato independiente estaba coherentemente subordinado al modelo de asiento compartido, el *tatami*. Es decir, la extensa superficie de apoyo sobre la que se tomaba asiento permitía cierta libertad en la elección del lugar (aunque dentro de un orden estrictamente jerárquico); de manera que, si el asiento proporcionaba un mayor número de grados de libertad, la mesa tendría que atender a tal circunstancia, lo que naturalmente hizo que fuera un mueble independiente que acompañaba a la persona en su lugar de asiento. Según Jordan Sand, el formato independiente puede verse como resquicio de la mentalidad feudal, cuya estricta jerarquización social hacía del todo inapropiado que dos personas de diferente rango comieran sobre la misma superficie¹²². Y dado que la unidad familiar era la unidad jerárquica más básica sobre la que se construía la sociedad, el espacio doméstico y sus enseres podrían entenderse como un reflejo de dicha estructura en el plano físico de la vida cotidiana. Parece ser que en el ámbito de las familias de clase media y alta las comidas no eran un acto familiar y el formato de mesa-bandeja independiente permitía no

solo la segregación espacial, sino también la elección del intervalo temporal. Las mujeres (la dueña junto a sus sirvientas) comían juntas en una estancia contigua a la cocina, mientras que el dueño de la casa cenaba en su propia habitación la comida que le habían preparado en algún restaurante local¹²³.

No obstante, mientras esa costumbre se desarrolló en las ciudades a partir de la instauración estable del sistema feudal, en el ámbito rural, donde nació la *hakozen*, comer era un acto compartido (FIG.2.74) y el origen de la *hakozen* parece explicarse desde el propio desenvolvimiento del acto de la comida.

El foco de interacción fundamental dentro de la casa era el hogar, donde la unidad familiar se reunía para comer, calentarse, obtener iluminación, secar la ropa, desarrollar trabajos manuales y pasar las horas de descanso en cercanía a la fuente de calor - hábitos comunes de la vida rural en gran parte del mundo. No obstante, existen ciertas particularidades en la forma en la que la casa japonesa resuelve formalmente ese hábito. El foso poco profundo del hogar, delimitado con rigurosidad y encajado dentro de un marco de madera cuidadosamente elaborado, se hunde en el suelo, conformando una de las cavidades específicas que interrumpen las superficies lisas de la envolvente del espacio doméstico. La superficie del suelo,

FIG.2.73. Izquierda: *Hakozen* (caja-bandeja). Derecha: *Hakozen* (bandejas) y *chabudai* (mesas bajas). Imagen del libro *House and Home in Modern Japan*, p.37

¹²¹ TADA, Michitaro. *Karada no Nihon Bunka*. (Karada. El cuerpo en la cultura japonesa). (2002). 1ª Ed. Adriana Hidalgo: Buenos Aires, 2010. 376p. ISBN: 978-84-92857-26-5. p.120.

¹²² SAND, Jordan. *House and Home in Modern Japan. Architecture, Domestic Space and Burgeous Culture, 1880-1930*. (1960). Harvard University Asia Center, 2003. ISBN: 0-674-01966-0. 492p.

¹²³ *Ibíd.*

por lo demás desocupada, adquiere un foco de atracción a modo de un vórtice: se convierte en el punto de concentración de todos los flujos de circulación de la casa. Por otra parte, confiere al suelo un punto de conexión más cercano con la tierra y, en este sentido, simbólicamente, con la fertilidad del campo, siendo así, en un doble sentido, origen del alimento.

Espacialmente, hay otro elemento que otorga a ese ámbito entorno al fuego una característica particular: el ama (FIG.2.75), un enrejado

de madera o bambú, suspendido de las vigas principales del techo. Usado principalmente para ahumar comida y secar la ropa, así como para proteger la parte inferior de la cubierta de las chispas del fuego, esa celosía suspendida comprime el espacio alrededor del fuego entre dos planos horizontales más próximos, creando un ámbito más íntimo para la reunión (FIG.2.76). Sin estar cerrado, se configura así un espacio de cierta identidad autónoma dentro del espacio más amplio y abierto de la estancia principal de la casa. A partir de este punto, el entorno se despliega con una perspectiva que se

abre gradualmente: desde la posición de un ámbito más comprimido y protegido, hacia el paisaje de estancias fluidas de la casa y, entre los planos de suelo y techo que discurren hacia unos límites poco definidos y transparentes en una sucesión de capas, hacia el exterior, en contacto con la naturaleza.

La reunión de la familia, por tanto, se producía alrededor de un hogar central rehundido en el suelo – lugar que más tarde ocuparía la superficie de la mesa. Y dado que la posición del fuego imposibilitaba la colocación de una superficie común sobre la cual disponer la comida, esa superficie nació de forma fragmentada, materializándose en unas bandejas individuales y personales que alejaban la comida de la superficie del suelo y la acercaban al comensal.

La Edad Media en Occidente parte de unas condiciones similares: “Muchas de las comidas campesinas se realizan [...] alrededor de la olla o donde se cuece el potaje, reunidos en torno al guiso todos los miembros de la familia y sentados en taburetes, o simplemente en el suelo”¹²⁴. Sin embargo, la aparición de la mesa se limita al ámbito urbano: “Las mesas sobre caballetes rodeadas de bancos o de asientos variados, que transforman la sala de un palacio o de un castillo en comedor a la hora de la comida, se extienden por toda

la ciudad”¹²⁵. El hábitat medieval occidental y oriental comparten la misma flexibilidad de la estancia multifuncional, acompañada de la portabilidad del objeto doméstico, así como, en el ámbito rural, la cercanía de la vida cotidiana con la superficie del suelo. Sin embargo, no hay constancia de un objeto de características semejantes como la mesa-bandeja individual japonesa, presente en todos los hogares con independencia de su estatus social. La *hakozen* se sigue considerando por muchos japoneses un patrimonio autóctono.

Volvamos a considerar el origen etimológico del término *hakozen*. El primer *kanji* 箱, de origen combinado, tiene una componente pictórica [竹] que significa bambú y otra fonética [相] que, no obstante, aporta un significado adicional al ideograma compuesto. Está formada por los radicales 木 (árbol) y 目 (ojo) que, siendo homófonos, al estar escritos uno al lado del otro, adquieren el sentido de “similar”, y de allí, “apariencia” o “aspecto”. Juntos, las dos componentes designan a un utensilio hecho de bambú (o madera) y, tal vez el hecho de que la componente para bambú este situada en la parte superior del ideograma hace referencia a la tapa, llegando a significar un recipiente con tapa, o caja. El segundo *kanji* 膳, está formado de nuevo por dos componentes. La primera de ellas 月 es una variante del pictograma antiguo para carne 肉 y no debe confundirse con su

FIG.2.74. Reunión familiar a la hora de la comida.

Izquierda: Familia campesina alrededor del hogar abierto a la hora de la comida. Imagen del catálogo de *Nihon Minkaen. Japan Open-Air Folk House Museum*. p.36. Fotografía de Ō. Koike.

Derecha: Familia campesina usando *hakozen*, 1951. imagen del libro *House and Home in Modern Japan*, p.38. Fotografía de Nakamata Masayoshi

¹²⁴ LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude (ed.). *La raison des gestes dans l'Occident médiéval*. (1990). Diccionario razonado del Occidente medieval. Madrid, Ediciones Akal, 2003. ISBN: 84-460-1458-0. P.463

¹²⁵ *Ibíd.*

significado actual como luna. La segunda, 善, tiene a su vez dos radicales. El primero, 羊, es de origen pictórico y representa la cabeza de un cordero, aquí probablemente en el sentido de "ofrenda". El segundo, 誩, está formado por la repetición de dos radicales uno al lado del otro, llegando a significar "mucho", no en sentido de cantidad, sino de calidad. Por tanto, la componente completa 善 adquiere el significado de "bueno, virtuoso" y el kanji 膳 de "comida". La etimología de la palabra confirma, por tanto, el significado formal y constructivo de la *hakozen* como objeto, pero añade una connotación

ritual a través de la alusión a la ofrenda como acto de sacrificio para rendir culto. Esta sería también la razón para utilizar el prefijo honorífico *o-* en la versión abreviada *o-zen*. Esta puntualización junto con la referencia a la virtud podría entenderse como una alusión a la comida como sustento fundamental para la existencia, que en ningún momento debe superar tal significado y trascender en una ostentosa abundancia, *o*, en el sentido cristiano, en la gula. La *hakozen* era, en este sentido, un contenedor hecho a la medida exacta para la cantidad mínima imprescindible de una comida.

FIG.2.75. Ama.

Izquierda: Ama sobre un hogar abierto. Imagen de portada del catálogo *Nihon Minkaen. Japan Open-Air Folk House Museum*.

Derecha: Ama sobre el hogar abierto en la Casa Kudō, actualmente en el museo de arquitectura al aire libre Nihon Minkaen. Imagen del catálogo *Nihon Minkaen. Japan Open-Air Folk House Museum*, p.39.

FIG.2.76. Sección transversal por un hogar abierto con celosía suspendida desde el techo. La celosía comprime el espacio alrededor del fuego entre dos planos horizontales más próximos, creando un ámbito más íntimo dentro de la estancia abierta.

La *hakozen* está estrechamente relacionada con el concepto de una comida simple, lo que en japonés queda reflejado en la expresión *ichijū issai* 一汁一菜¹²⁶, literalmente “un plato de sopa, un plato de verduras”. Dado que el bol de arroz era y, en gran medida, sigue siendo el plato imprescindible para cualquier comida (al igual que el pan en las culturas donde el cultivo predominante es el trigo), el término *ichijū issai* se extiende a “un plato de arroz, un plato de sopa y un plato adicional”, éste último, por lo general, de verduras encurtidas. La importancia de este concepto reside en el hecho de delimitar la cantidad justa y suficiente de una comida, disponiendo sin embargo, la variedad necesaria de alimentos para asegurar una dieta bien equilibrada. De allí que el número de objetos que contenía la *hakozen* era el estrictamente necesario para una comida simple. La modalidad más copiosa viene designada por el término *ichijū sansai*, que añade a las dos raciones habituales de

sopa y arroz tres platos adicionales, cada uno de los cuales está preparado empleando una técnica de cocción diferente (la comida cruda, a la parrilla, y la cocida a fuego lento son las más habituales, aunque puede haber platos preparados al vapor, fritos, etc.). También en este caso, la cantidad de cada plato se mantiene en el límite del mínimo imprescindible, cultivando la tradicional moderación que caracteriza la comida japonesa.

Para Ruth Benedict, esa salvaguarda de la frugalidad en la cultura de la comida se opone en ocasiones a la ostentuosidad, como los dos polos de otro binomio más de opuestos que para ella caracteriza la sociedad japonesa en su conjunto:

El comer, como el baño y el dormir, es a la vez una relajación que se disfruta simplemente por placer y una disciplina

¹²⁶ En línea: <<http://hakozen.com/>>. [Consulta de 21.05.2017]

*impuesta para endurecer. A modo de ceremonia placentera, los japoneses se entregan a comidas de innumerables platos, que toman a cucharaditas y que se elogian tanto por su aspecto como por su sabor. Pero, por otra parte, se insiste en la disciplina. "Comer rápido, defecar rápido; estas dos cosas juntas constituyen una de las virtudes japonesas mayores", dice Eckstein citando a un aldeano japonés. "El comer no está considerado como un acto importante [...] Comer es necesario como sustento; por tanto, debe realizarse lo más rápidamente posible". [...] En los monasterios budistas, donde los sacerdotes viven bajo una disciplina, se pide en las oraciones de antes de comer que no se les permita olvidar nunca que el alimento es tan sólo una medicina [...].*¹²⁷

La frugalidad, como virtud espiritual, forma parte de gran número de enseñanzas religiosas en todo el mundo y, por tanto, no puede atribuirse estrictamente a la doctrina budista. Sin embargo, la penetración de las enseñanzas budistas en la vida secular de la sociedad japonesa es comparablemente superior a la influencia de la moral cristiana en las sociedades occidentales. Los especialistas en este campo señalan entre los motivos para tal compenetración la idoneidad de la ética budista para servir a los intereses del esta-

do, convirtiendo el budismo en religión estatal prácticamente desde su llegada desde China en el s.VI DC¹²⁸. También el cristianismo tuvo una rápida difusión en el mundo occidental durante la Edad Media y llegó a ejercer una gran influencia sobre la política y la jurisprudencia; los valores sobre los que se construye la moral occidental son en gran medida descendientes del judaísmo y el cristianismo. La diferencia entre las dos doctrinas, sin embargo, según Ruth Benedict, radica en el cultivo de un conjunto de principios personales en lugar de en el miedo de castigo por parte de un poder divino; es decir, a diferencia de la moral cristiana basada en el miedo (fuerza externa), el budismo se basa en la culpa (fuerza interna) (BENEDICT, 1946), lo que, junto con un conjunto de ritos que reivindican la simplicidad de la existencia diaria (OKAKURA, 1907), lo convierte en un sistema ético reconfortante y fácilmente aplicable a la realidad cotidiana. Gran parte de estas enseñanzas fueron divulgadas a través de prácticas cotidianas relacionadas con la cultura de la comida, como es el caso de la cultura del té.

Los maestros de té pertenecían a la clase de los comerciantes, pero a través de la práctica de *chanoyu*¹²⁹, o la ceremonia del té, entendida como manifestación de prestigio cultural, atraieron el mecenazgo de muchos poderosos *daimyō*¹³⁰ durante el periodo del sho-

gunato¹³¹. La libertad de sus movimientos y el acceso a representantes de todos los niveles sociales, convirtieron muchos de sus viajes en cometidos de índole política, facilitando las relaciones y el acceso entre *daimyō*, *samurai* y poderosos comerciantes con el propio *shogun*¹³². Pero quizás lo más significativo de todo ello era que, a través de sus viajes y la práctica de chanoyu, los maestros de té ayudaron a forjar una fuerte identidad cultural alrededor de un rito cotidiano, elevado al más alto nivel de refinamiento.

Los objetos que forman parte del rito se seleccionan con sumo cuidado y necesitan un envoltorio especial, cometido para el que nace el *chabako* 茶箱, el baúl para el té de los maestros itinerantes (FIG.2.77). Los elementos básicos a resguardar en el *chabako* son el recipiente del té verde, una cucharita para medir la cantidad necesaria, el batidor (una pieza especial, con finas espigas de bambú), el propio bol en el que se prepara y sirve el té, una tela de lino para limpiar los utensilios y una pequeña cajita de dulces para

FIG.2.77. Objetos de la cultura del té.

Izquierda: Un puesto de té al aire libre sirviendo *matcha* (té verde) y yendedor errante del periodo Muromachi (1336-1573). Ilustración del poema número 24 de la colección *Shichiju-ichiban shokunin utaawase* (七十一番職人歌合, *Setenta y un poemas sobre las profesiones*).

Medio: baúl para utensilios de té, Louis Vuitton. Objeto mostrados en la exposición *Volez-Voguez-Voyage*, 23 de abril – 19 de junio, 2016, Kioicho, Tokio.

Derecha: *Sage jubako*, c.1800, madera lacada con incrustaciones de oro. Museo Real de Ontario, Toronto.

¹²⁷ BENEDICT, Ruth. *The Chrysanthemum and the Sword: Patterns of Japanese Culture*. (El crisantemo y la espada). (1946). 3ª Ed. F. Vogel, Ezra (pref.); Alfaya, Javier (trad.). Madrid: Alianza, 2011. 380p. ISBN: 978-84-206-5370-9. p.221-222

¹²⁸ HARVEY, Peter. *El budismo. (An introduction to Buddhism: teachings, history and practices, 1990)*. Ediciones Pomares-Corredor, 1998. ISBN: 84-8323-0143. p.190

¹²⁹ *chanoyu* 茶の湯, literalmente "agua caliente para el té", expresión comúnmente traducida como "ceremonia del té"

¹³⁰ *daimyō*, poderosos soberanos feudales en Japón entre los siglos X - XIX

¹³¹ *shogunato*, gobierno militar en Japón en vigor desde f.s.XII hasta la Restauración Meiji en 1868

¹³² FLOWER, Donald. "Seventeenth Century Kabuki: Rationales of Control". En: 広島工業大学紀要研究編 [Hiroshimakōgyōdaigaku kiyō kenkyū-hen, *Boletín de Investigación del Instituto de Tecnología de Hiroshima*]. Vol.44 (2010). P.369-382 (375)

acompañar y resaltar el sabor amargo de la bebida. La colección de los utensilios de cada maestro nos devuelve a la cuestión del lazo espiritual entre persona y objeto al que nos hemos referido con anterioridad: "Los maestros de té coleccionaban sólo aquellos objetos que apelaban estrictamente a su apreciación personal"¹³³. Para dar ejemplo de ello, Okakura prosigue con una fábula sobre Kobori Enshū, uno de los grandes maestros de té en Japón:

*Esto nos recuerda una historia sobre Kobori-Enshū. Para ensalzar el gusto que había presidido la elección de sus colecciones, sus discípulos le dijeron: "Cada una de vuestras piezas es tal, que nadie puede dejar de admirarlas, lo cual prueba que tenéis mejor gusto que Rikyū, puesto que sólo una persona sobre mil es capaz de apreciar sus colecciones." A lo que Enshū contestó con tristeza: "He aquí la prueba de mi vulgaridad. Nuestro gran Rikyū tuvo la audacia de escoger únicamente aquellos objetos de su preferencia personal, mientras que yo, inconscientemente, he dado preferencia al gusto común. Hay un solo Rikyū entre mil, entre los maestros del té."*¹³⁴

Tanto los objetos, como el propio *chabako*, eran piezas privativas. Podemos entender al *chabako* como una versión especializada de la

propia *hakozen*; es decir, una pieza de mobiliario portátil que servía para resguardar la colección de objetos estrictamente necesaria para la realización de una actividad cotidiana; cuya colección de objetos apelaba directamente a la sensibilidad y personalidad de su propietario; y alrededor de la cual el espacio circundante adquiría la condición de espacio habitado, con independencia del contenedor físico o de su ausencia.

Otro buen ejemplo de este ajuar ambulante de lo comestible es el *sage jubako* 重箱 (FIG.2.77), la versión medieval japonesa de lo que podríamos entender como una mezcla entre una cesta de picnic y una fiambarrera: es decir, menaje de comida portátil. Su versión japonesa actual es el bien conocido *obentō* お弁当, o caja de almuerzo, mucho más compacta y acorde con el estilo de vida hoy en día; mientras que el *sage jubako* era a todos los efectos una pequeña pieza de mobiliario con asa para poder ser transportada.

Aparte de una pieza artesanal de gran calidad, el *sage jubako* era un objeto de utilidad. La estabilidad política del periodo Edo hizo posible que cada vez más gente pudiera disfrutar de más tiempo libre, de buscar nuevas formas de entretenimiento, y de rodearse de objetos que proporcionaban más comodidad. El *sage jubako* era una

pieza andante, imprescindible no sólo durante los dilatados viajes, que se producían a diario a lo largo de los caminos principales (*kaidō*), sino también para la celebración de un picnic en plena naturaleza, contemplando los cerezos en flor o la caída de las hojas en otoño. Como tal, estaba al alcance no sólo de los terratenientes, sino de todos aquellos grupos de clase media -como comerciantes, artesanos y algunos militares de bajo rango,- cuyo estatus económico y social experimentó un notable auge durante éste periodo.

Dentro de la gran variedad de diseños, el módulo normalmente consistía en un gran bastidor perimetral, con una pequeña repisa bajo la tapa para almacenar bandejas y utensilios. Sobre la base

se apilaban las diferentes cajas de comida junto con uno o más recipientes para sake. En su conjunto, el *sage jubako* seguía el principio compositivo de las muñecas anidadas, desfragmentándose durante el acto de la comida y volviendo a recomponerse en una pieza cerrada.

El sistema constructivo de todos esos contenedores compuestos por piezas dentro de piezas nos devuelve una vez más a dos grandes temas de este estudio: la materialización del objeto como entidad estratificada y la colonización del hábitat a modo de un gran lienzo a través de una serie de fragmentos que se componen y descomponen en extensión del espacio habitado de cada persona.

¹³³ OKAKURA, Kakuzo. (1906) *The Book of Tea*. Lexington, KY, 2011. ISBN: 9781461075097. p.26

¹³⁴ Ibid.

Hemos enfocado hasta ahora el tema de la estratificación de dos formas distintas: como una intensificación por superposición de estratos paralelos y como una intensificación espacial concéntrica que se densifica hacia el interior. El menaje de la comida añade un enfoque más a la idea de estrato: la intensificación por desfragmentación. A diferencia del estrato plano que añade significados adicionales al objeto compuesto, pero carece de identidad propia, el fragmento a la vez de aportar significado a la unidad, posee su propia identidad independiente.

En realidad, muchas de las piezas de mobiliario japonés de este periodo se servían de la técnica de las *matryoshka*, o muñeca rusa, convirtiéndose en un encaje de cajas dentro de cajas. De hecho, el propio origen de la *matryoshka* podría tener procedencia asiática. Una de las teorías es que procede de una muñeca japonesa, llamada *fukuruma*, aunque otras fuentes indican que los japoneses a su vez atribuyen la elaboración de la primera *fukuruma* a un monje ruso de

viaje en Japón. Según otra hipótesis, fueron inspiradas en un tipo de muñeca japonesa diferente, llamada *daruma*, cuyo nombre viene de Dharma o Bodhidharma, el fundador del Zen budismo. Son muñecas huecas hechas de *papier-mâché* y son símbolo de buena suerte. Llevan un peso en la parte inferior para que siempre se mantengan en posición vertical. La última teoría es que las muñecas anidadas provienen de las cajitas anidadas chinas, que se usaban para guardar reliquias y cuyo origen se remonta a la dinastía Song (960-1279). Entre las tres anteriores, ésta última guarda mayor coherencia con el vínculo a lo sagrado, tal y como hemos visto en el origen etimológico de la *hakozen* o en la función de cofre para guardar objetos de valor de la *hakomakura*.

El estrato entendido como fragmento añade a la complejidad semántica del objeto una complejidad espacial, convirtiéndolo en una pieza colonizadora, capaz de desplegarse y replegarse repetidamente sobre el gran lienzo habitado de la casa.

A través de las dos sencillas actividades domésticas descritas en los apartados anteriores, la casa japonesa se nos presenta como un gran lienzo vacío sobre el que las acciones humanas trazan situaciones, momentos, ambientes. Los objetos, como una prolongación del propio cuerpo, acompañan nuestras tareas y hábitos a modo de un traje hecho a medida para cada ocasión. En primer lugar está la actividad, para la cual, en el momento de su desarrollo, aparece un mueble (o conjunto de muebles) que le ayuda a desenvolverse. Ese sistema de objetos es necesariamente ligero y móvil, para poder acompañarnos en nuestras actividades allí donde se necesita. Y para ello, tenemos que disponer de un medio lo suficientemente flexible de modo que permita llevar a cabo cada actividad de acuerdo con un programa personalizado, es decir, libre para tomar decisiones.

El espacio que se despliega alrededor de la preparación y el disfrute de la comida forma parte de ese lienzo vivido, que aquí se presenta

en dos escalas distintas. Por un lado está el gran lienzo de la casa, sobre el que se dibuja y desdibuja el escenario de la comida. Por otro, la superficie de lo comestible se convierte a su vez en un lienzo en derecho propio a través del proceso de degustación de los alimentos:

En el Japón, a diferencia de Europa, no se come un plato detrás de otro, sino que se bebe un poco de sake (vino de arroz caliente), se coge un bocadito de pescado que se unta en la salsa, luego otro poco de ensalada o de pescado a la parrilla o similares y, entremedias, se sorbe la sopa.¹³⁵

De la misma manera que el hábitat se dibuja sobre un lienzo vacío que es la casa, la comida se dibuja sobre un lienzo vacío que es la mesa. El proceso que toma lugar durante el desarrollo de la acción podría entenderse a todos los efectos como una extensión a la vida diaria de la *pintura de acción*: en ambos casos el principal elemento es el

¹³⁵ TAUT, Bruno. La casa y la vida japonesas. Fundación Caja de Arquitectos, 2007. p.33

movimiento de la persona, que determina el aspecto final de la obra; el lienzo se libera del plano vertical habitual y se extiende sobre el suelo, aportando una dimensión espacial a la superficie del cuadro; por último, la acción se ejecuta de forma espontánea, sin un guión preestablecido. No obstante, a diferencia de la técnica del movimiento pictórico, cuya acción deja un testimonio gráfico de su despliegue, el habitar entendido como la acción sobre un lienzo acota su entidad en ese marco espacio-temporal que abriga la acción sin ningún afán de permanencia más que durante su propio desarrollo. En el sentido de François Jullien, es el espacio de *lo entre*, el que despierta mayor interés que la situación estática del antes y del después. Roland Barthes, filósofo, escritor y semiólogo francés, examina esa cualidad pictórica del plano de la comida en su Imperio de los signos:

El plato de comida parece un cuadro de los más delicados: es un marco que contiene sobre fondo oscuro objetos variados (cuentos, cajas, platillos, palillos, montoncitos de alimentos, un poco de jengibre gris, algunos tallitos de verdura naranja, un acompañamiento de salsa parda), y como estos recipientes y

estos trozos de comida son exiguos y tenues, aunque numerosos, se diría que esas bandejas cumplen la definición de la pintura que, en el decir de Piero della Francesca, "no es más que una demostración de superficies y de cuerpos haciéndose siempre más pequeños o más grandes con arreglo a su fin". Sin embargo, un orden así, delicioso cuando aparece, tiene por objeto ser deshecho y vuelto a recomponer según el ritmo mismo de la alimentación; lo que era un cuadro inamovible en un principio, se convierte en un banco artesanal o un tablero, espacio, no ya de una vista, sino de una acción o de un juego; la pintura en el fondo no es más que una paleta (una superficie de trabajo), con la que se va a jugar a medida que se come, cogiendo de aquí una pizca de legumbres, de ahí arroz, de acá un condimento, de allá un sorbo de sopa, según una libre alternancia, a la manera de un grafista (precisamente japonés) instalado delante un juego de vasos y que, a la par, sabe y titubea [...].¹³⁶

Para Barthes, también el propio alimento se constituye como fragmento; hay una convergencia entre lo minúsculo y lo comestible¹³⁷ que

hace posible entender el alimento como una sustancia colorante con la que crear la propia mezcla con todas las variaciones posibles. En comparación con la tradición culinaria occidental, encontramos dos grandes divergencias que hacen posible establecer tal enfoque.

El primero de ellos es la poca cocción de la comida. El alimento se presenta en estado crudo o procesado lo mínimo imprescindible para estar comestible, con escaso o nulo aderezo y con una combinación de salsas que se sirven aparte. De este modo, a diferencia de un guiso occidental que concentra en una cucharada una gran cantidad de ingredientes procesados y combinados en una mezcla sustanciosa e invariable, la comida japonesa cede la composición del sabor al propio comensal, conservando el frescor de los ingredientes en un estado casi natural, con la mínima alteración posible.

*La comida occidental, acumulada, dignificada, hinchada hasta lo majestuoso, ligada a cualquier operación de prestigio, se orienta siempre hacia lo grueso, lo grande, lo abundante, lo copioso; la oriental sigue el movimiento inverso, se expande hacia lo infinitesimal...*¹³⁸

Por otro lado, el alimento se presenta en el tamaño preciso para ser usado como pigmento, del tamaño de una pincelada, sin necesidad de ser desmenuzado, ya que ha habido una labor previa de descomponerlo en partes menudas:

*Hay convergencia de lo minúsculo y de lo comestible: las cosas no son pequeñas más que para hacer comidas, pero también son comestibles para cumplir su esencia, que es la pequeñez. La armonía de la comida oriental y de los palillos no puede ser solamente funcional, instrumental; los alimentos están cortados para poder ser cogidos por los palillos, pero a su vez los palillos existen porque los alimentos están cortados en trocitos; un mismo movimiento, una misma forma trasciende la materia y su herramienta: la división.*¹³⁹

Esta observación de Barthes nos introduce a uno de los grandes temas recurrentes de este estudio: el utensilio como prolongación del cuerpo humano.

¹³⁶ BARTHES, Roland. *L'Empire des signes. (El imperio de los signos)*. (1970). 1ª Ed., 3ª Imp. García Ortega, Adolfo (trad., prol.). Seix Barral, S.A.: Barcelona, 2007. 148p. ISBN: 978-84-322-0903-1. p.19-21

¹³⁷ *Ibid.*

¹³⁸ *Ibid.*, p.23

¹³⁹ *Ibid.*, p.24

Si observamos el comportamiento corporal de una persona comiendo un cuenco de arroz en Japón, llama la atención que los dos objetos en los que se materializa el acto de la comida parecen haber adquirido forma a partir de la propia posición de las manos mucho antes de que existiera el objeto en sí. El cuenco se sujeta por la parte inferior, ahuecando la palma de la mano y abrazándolo por fuera, de modo que el cuenco parece un engrosamiento de la piel de la mano para recibir el arroz. La mano opuesta sujeta los palillos que, apoyados en la parte blanda entre el índice y los cuatro dedos restantes, reproducen el agarre en forma de pinza de los dedos pulgar e índice. Si ahora congelamos la imagen e intentamos borrar mentalmente los dos artefactos, veremos que el acto de alimentarse no ha variado sustancialmente, salvo, desde nuestro punto de vista, en un sentido higiénico

y, eventualmente estético. Sin embargo, ese punto de vista está de nuevo culturalmente argumentado: en las culturas islámica e hindú, por ejemplo, usar utensilios para manipular la comida se considera sucio e indecoroso, y el uso de las manos es la única forma correcta de proceder durante la comida¹⁴⁰. Las estadísticas de finales del s.XX mostraban que un 40% de la población comía con las manos, sin necesidad de ningún cubierto, y el restante 60% estaba repartido a partes iguales entre el uso del cuchillo y tenedor y el uso de los palillos¹⁴¹. Por tanto, nuestro punto de vista es menos universal de lo que puede parecer. Y mientras en Occidente el tenedor y el cuchillo nacen desde un proceso creativo racional, en busca de una herramienta eficiente para cortar y pinchar, en Japón los palillos nacen en una suerte de devenir, en imitación del movimiento natural de la mano.

¹⁴⁰ ICHIRO, Hachiro. 箸の文化史 世界の箸・日本の箸. [Hashi no bunka-shi sekai no hashi Nihon no hashi] (*Cultural history of World's and Japanese chopsticks*). En: 新装版, 御茶の水書房 [Shinsō-ban, Ochanomizu shobō], Agosto 1998. ISBN 4-275-01731-5. P.36

¹⁴¹ Ibid.

Hashi / 箸

La diferencia entre pinchar y pinzar a un alimento proporciona una forma de interpretar la materialización de la objetualidad que rodea la cultura de la comida. Cortar y pinchar son dos acciones de carácter punzante, *agresivo*, que según la Real Academia Española, quiere decir aquello que “causa lesiones”. Cortar o pinchar a un alimento *lesiona* su integridad física; mientras que pinzar entre las puntas de los palillos es una acción inofensiva y aparentemente cuidadosa con el objeto que se sujeta. De hecho, las reglas de la buena etiqueta en el uso de los palillos rechazan rotundamente cualquier acción punzante con la punta de los palillos, como por ejemplo pinchar los alimentos para llevárselos a la boca (*sashi-bashi* 刺し箸) o clavar los palillos en vertical en el bol de arroz (*hotoke-bashi* 仏箸).

Esa aprensión hacia la manifestación de una acción lesiva visible en el acto de la comida puede fácilmente interpretarse como una

especie de eufemismo. En primer lugar, es necesario que haya una manipulación previa de desmenuzado, que sin embargo queda oculta para que al alimento llegue al comensal en un estado descompuesto, sin muestra física del proceso de descomposición. (También en Occidente, los primeros cuchillos empleados para uso doméstico con la instauración de la Casa de Borbón en Francia, eran objetos temidos por su afinado filo. Y dado que suponían una amenaza, en 1669 Luis XIV prohibió su uso, reemplazándolos por los cuchillos de punta redonda y filo reducido que seguimos usando hoy en día). Por otra parte, una vez llevado a la boca, el alimento sufre una súbita destrucción. Y sin embargo, la objetualidad que da soporte al acto visible de la comida evita por completo la muestra de este proceso destructivo. Lo que produce desagrado o puede herir la sensibilidad perceptiva del comensal queda oculto, por tanto, deja de existir; solo se muestra aquello que queda estéticamente agradable a la vista. Y sin

embargo, detrás de un aparente propósito estético, hay un circunstancial trasfondo simbólico.

El primer ejemplo de uso de los palillos que conocemos data de entre los siglos XIV y XI AC. Se trata de 6 palillos de bronce hallados en las ruinas de Yin Xu, en la provincia china de Henan. De unos 26cm de longitud y entre 1,1 y 1,3cm de diámetro, se considera que eran usados como utensilios de cocina en lugar de cómo cubiertos¹⁴². También el tenedor occidental, el más reciente complemento del set de cubertería común, cuyos orígenes se hallan en el Antiguo Egipto, servía inicialmente al mismo propósito: durante varios siglos, pasando por las culturas griega y romana, era usado principalmente como utensilio para cocinar y servir.

En Japón, en cambio, los primeros palillos hallados tenían una función ritual¹⁴³. Datan del periodo Yayoi¹⁴⁴ y se conocen por el nombre de *oribashi* 折箸, o “palillos doblados”. Estaban hechos de una única pieza de bambú doblada en forma de pinza¹⁴⁵ y se usaban en la preparación de las ceremonias sagradas, alejando los objetos del tacto de las manos. No tenemos evidencias de una procedencia sagrada del tenedor occidental. Por el contrario, durante la Edad Media el te-

nedor estuvo perseguido por la iglesia católica, alegando que se trataba de un instrumento del demonio. En cambio el cuchillo -una de la primeras herramientas conocidas fabricadas por el hombre, cuyos orígenes se remontan a unos 2,6 millones de años atrás, mucho antes de la aparición del Homo Sapiens-, sí tiene ciertas atribuciones espirituales o religiosos en algunas culturas¹⁴⁶. La más primitiva de ellas está vinculada a su uso como herramienta de ofrenda o sacrificio, como por ejemplo el *técpatl*¹⁴⁷ de la cultura azteca.

La primera constancia del uso de los palillos como cubierto en Japón data de alrededor del s.V - s.VI DC, coincidiendo con la entrada del budismo. En el año 607, la corte japonesa envió a uno de sus oficiales, Ono no Imoko, en visita oficial al emperador chino de la dinastía Sui. Allí fue donde aprendió a usar los palillos y la cuchara como utensilios de comida y a su vuelta los introdujo en la corte japonesa¹⁴⁸. Los así llamados *karahashi* 唐箸, o “palillos chinos” fueron adoptados para los banquetes de la corte del príncipe Shōtoku, incorporándolos como elemento imprescindible a la etiqueta de la comida. Fue tan sólo un siglo antes cuando el tenedor occidental había empezado a emplearse como cubierto durante las comidas. En el s.IV DC el tenedor de mesa estaba ampliamente difundido en el Imperio

Bizantino¹⁴⁹ y hacia el s.X también en gran parte de Oriente Medio¹⁵⁰.

La primera constancia de su introducción en Europa es a través del banquete imperial ofrecido en 972 por Teófano Skleraina, esposa de Otón II, y documentado por el cardenal San Pedro Damiani¹⁵¹. Fueron necesarios unos diez siglos, hasta principios del s.XIX, para que el tenedor se convirtiera en utensilio de uso común en toda Europa y Estados Unidos.

Mientras tanto en Japón, durante todo el periodo Heian¹⁵², los palillos de bambú fueron introduciéndose gradualmente como artefacto en la preparación de algunos actos festivos, como serían el nacimiento de un niño (*tanjō iwai* 誕生祝), la ingesta de la primera comida sólida (*kuizome* 食初), la contemplación de la luna de cosecha (*tsukimi utage* 月見宴), etc.¹⁵³ Debido a su origen ceremonial, en la vida cotidiana los palillos entran rodeados de una rigurosa etiqueta y cargados de un latente sentido espiritual.

Así, por ejemplo, el prejuicio de no introducir los palillos boca abajo en el cuenco de arroz está relacionado con el rito funerario. Según la costumbre budista, los familiares del difunto preparan

un cuenco de arroz con los palillos dispuestos en vertical, como ofrecimiento al difunto y lo dejan al lado de la tumba. La forma de clavar los palillos en el arroz recuerda literalmente la forma de marcar la tumba recién cavada antes de que la fuera adoptada la costumbre de incinerar el cuerpo.

Otro tabú relacionado con los palillos y de procedencia ritual es no pasar alimentos entre comensales de un palillo a otro, llamado *utsushi bashi* (移し箸) o *watashi bashi* (渡し箸). Es lo que se hace con los huesos del difunto después de la cremación: se pasan entre los familiares y amigos, de palillos a palillos.

Pero incluso el simple acto de levantar los palillos al comienzo de una comida es un acto simbólico. Colocados inicialmente en paralelo al borde de la mesa, los palillos representan la separación entre el mundo de los mortales (personificado en el comensal) y el mundo de las deidades, a través de los alimentos dispuestos sobre la superficie de la mesa. El gesto va acompañado de la frase *itadakimasu* que literalmente quiere decir “voy a recibir”. De esta manera, al abrir la frontera entre los dos mundos, se pide permiso a las deidades para recibir los alimentos que son una bendición divina.

¹⁴² (中国語) 嚴志斌 洪梅編著 『殷墟青銅器：青銅時代の中國文明』 上海大学出版社、2008年08月、p. 48、 “第二章 殷墟青銅器的類別與器型 殷墟青銅食器 十、銅箸 这三双箸长26、粗细在1.1-1.3厘米之间，出土于西北岗1005号大墓。陈梦家认为这种箸原案有长形木柄，应该是烹调用具。” ISBN 7-81118-097-9

¹⁴³ <http://www.weblio.jp/content/箸>

¹⁴⁴ 300 a. C. – 250 DC

¹⁴⁵ 一色, 1998年, p.45 “大嘗祭のピンセット状の「折箸」”. 鳥越憲三郎『箸と俎』毎日新聞社, 1980年, 第一章からの引用.

¹⁴⁶ KERTZMAN, Joe (2007). Art of the Knife. Iola, WI: Krause Publications. pp. 3–6. ISBN 978-0-89689-470-9

¹⁴⁷ *técpatl*, cuchillo de sacrificio de la cultura azteca

¹⁴⁸ WANG, Q. Edward. *Chopsticks*. Cambridge University Press, 2015. ISBN: 978-1-107-02396-3. P.75

¹⁴⁹ CASEY, Wilson (2009). *Firsts: Origins of Everyday Things that Changed the World* (F ed.). Penguin. ISBN 978-1-59257-924-2. Retrieved 2013-09-02.

¹⁵⁰ WARD, Chad, “The Uncommon Origins of the Common Fork”. En: *Leite's Culnaria*. 2009

¹⁵¹ DAVIDS, Adelbert. *The Empress Theophano: Byzantium and the West at the Turn of the First Millennium*. Cambridge University Press, 1995

¹⁵² Periodo Heian, 794 a 1185

¹⁵³ <http://www.weblio.jp/content/箸>

Raíz común del verbo **comer** en las lenguas indoeuropeas:

lat. **comedēre**

Masticar y deglutir un alimento sólido.

- > comer / español
- > comer / portugués
- > *commestibile* / italiano
- > *comestible* / francés

lat. **manducare**

Masticar, devorar.

- > manger / francés
- > mangiare / italiano
- > *mânca* / rumano
- > menjar / catalán
- > manjar / español
- > mandíbula / español
- > masticatoria / español
- > mandible / francés
- > манджа [mandʒa] / búlgaro

lat. **edo**

plE ***h₂ed-**

Comer.

- > eat / inglés
- > aet / escocés
- > æde / danés
- > éta / islandés
- > ith / irlandés
- > eten / holandés
- > essen / alemán
- > ēst / lituano
- > есцi / bielorruso
- > естъ [jest] / ruso
- > jeść / polaco
- > jest / eslovaco
- > jesti / esloveno
- > јести / serbio
- > їсти / ucraniano
- > eszik / húngaro
- > jesti / croata
- > jíst / checo
- > yemek / turco
- > ядеш [jadesh] / búlgaro

Volvamos a considerar el origen etimológico del verbo *comer*. Como hemos visto con el origen de los propios utensilios, en Occidente el concepto que describe el acto de la comida tiene un origen en cierto modo utilitario. Los utensilios nacen como simples herramientas que ayudan a manejar la comida y las posibles atribuciones simbólicas o religiosas en el caso del cuchillo son muy posteriores a su aparición como herramienta. En lo que se refiere al origen lingüístico, prácticamente en todo Occidente el verbo para “comer” procede del latín, a través de tres vocablos distintos. La palabra *comedēre* nos da el verbo *comer* en español y en portugués y las palabras derivadas *commestibile* y *comestible* en italiano y francés respectivamente. Del vocablo latín *manducare* proceden los verbos para “comer” en francés, italiano, ru-

mano y catalán, así como algunas palabras derivadas relacionadas con la comida en español, francés y búlgaro. Por último, la gran mayoría de verbos utilizados para “comer” en Occidente proceden de la palabra latina *edo* y ésta, de la raíz proto indo-europea **h₁ed-*. En su diversidad, Occidente se reafirma como una gran entidad culturalmente idiosincrática. En el caso del acto de la comida, manifiesta un enfoque estrictamente utilitario, poniendo el acento en el mecanismo que explica el proceso de la comida y en el utensilio como una eficaz herramienta.

En cambio en Japón, tanto el utensilio -los palillos-, como la palabra que designa el acto de la comida, nacen con un sentido simbólico. El significado actual de verbo *taberu* 食べる es igual de descriptivo

que en el caso de Occidente: “Comer. Poner comida en la boca, masti-carla y tragarla”. Sin embargo, originalmente *taberu* era una palabra simplificada para *tamamono* (*ta*) *bu* 賜(た)ぶ , literalmente “regalo” y equivalente a *itadaku*¹⁵⁴.

Antiguamente existía una costumbre muy ilustrativa de esta idea de recibir un regalo, expresado a través de los palillos: se conside-raba una señal de extraordinaria hospitalidad que el propietario de la casa tallara a mano los palillos para sus invitados a partir de bambú, ciprés, madera de cerezo, etc. que habían crecido en su propio jardín. En el proceso de elaboración, el propietario pensaba tanto en los invitados, como en la compatibilidad del material empleado con los platos ofrecidos¹⁵⁵.

Este proceso de devenir del objeto a través de una materia viva trans-formada por el hombre nos lleva a la tesis planteada por Tim Ingold y Elizabeth Hallam sobre el hacer y el crecer: en sus propias palabras, en “poner el énfasis no tanto sobre la ‘objetualidad’ de las cosas, sino sobre los flujos de los materiales que los han generado y a través de los cuales sigue existiendo”¹⁵⁶. “Devolver la vida a las cosas”¹⁵⁷,

aun desde un enfoque puramente antropológico, comparte una idea común con *la vida de las cosas* de las creencias animistas; tal vez podemos entender a ambas desde la necesidad del ser humano de estar en con-tacto con la naturaleza, de sentirse rodeado por objetos animados en lugar de por una realidad material inerte, carente de vida.

Los palillos tallados a partir de una materia viva recién adqui-rida en el jardín y elaborados en concordancia con la personalidad del comensal y la naturaleza de la comida ofrecida, son un gesto explícito de esa intrínseca relación de hombre y naturaleza a tra-vés de la cultura material que produce o, mejor dicho, que elige producir. A diferencia de la cubertería occidental deliberadamente abrigantada e, incluso, de los palillos coreanos, hechos tradi-cionalmente de oro o plata y actualmente de acero inoxidable, los palillos japoneses eligen un material orgánico, como la madera o el bambú, con un doble motivo sensorial y estético:

De manera más general, la vista de un objeto bri-llante nos produce cierto malestar. Los occidentales utilizan, incluso en la mesa, utensilios de plata, de acero, de níquel que pulen

hasta sacarles brillo, mientras que a nosotros nos horroriza todo lo que res-plandece de esa manera. Nosotros también utilizamos hervidores, copas, frascos de plata, pero no se nos ocurre pulirlos como hacen ellos. Al contrario, nos gusta ver cómo se va oscureciendo su superficie y cómo, con el tiempo, se ennegrecen del todo. No hay casa donde no se haya regañado a alguna sirvienta despistada por haber bruñado los utensilios de plata, recubiertos de una valiosa pátina.¹⁵⁸

Comer se entiende no simplemente como un acto cotidiano, sino también como una experiencia estética; o, mejor dicho, al igual que en las demás acciones cotidianas, la estética juega un papel importante en el proceso de la comida. Los objetos que forman parte de ese sentido de agrado en la apariencia -entendiendo aquí por objeto tanto el menaje provisto para soporte físico de la comida, como la propia materialidad de lo comestible-, juegan, a partes iguales, un papel importante en la estimulación visual del apetito.

¹⁵⁴ Ver nota 110.

¹⁵⁵ <https://ja.wikipedia.org/wiki/箸>

¹⁵⁶ HALLAM, Elizabeth.; Ingold, Tim. (2016). *Making and growing*. 1ª ed. Londres: Routledge. p.xiii

¹⁵⁷ *Ibid.*

¹⁵⁸ TANIZAKI, Junichirō. *El elogio de la sombra*. (1933). Madrid: Ediciones Siruela, S.A., 2007. p.28

Aunque Occidente tiene su propio sentido de lo estético a la hora de disponer la mesa, el hecho de que a un occidental le resulte sorprendente la forma en la que la comida japonesa *estimula el nervio óptico* da lugar a plantear la cuestión de si realmente existe una apreciación diferente acerca de la forma en la que se presenta la comida:

Mi mujer estaba particularmente entusiasmada por el aspecto de la comida. A los dos nos pareció que para el japonés la estimulación del apetito tenía lugar casi exclusivamente a través de los nervios ópticos; la mesa era igual que un cuadro, y el señor Mamada nos confirmó que la máxima expresión del arte culinario japonés reside, además de en la calidad de los platos, en su delicada composición para la vista, es decir, en

*la manera en que el pescado o la verdura se combinan con la vajilla, especialmente escogida para cada alimento, y en que el menú, desde una perspectiva pictórica, resulte estético en su conjunto.*¹⁵⁹

Tal y como hemos visto hasta ahora, el elemento de sorpresa se produce con el descubrimiento de la capacidad de conseguir el máximo resultado estético con lo mínimo imprescindible. Una vez más, a la ostentación y suntuosidad occidentales se enfrentan la sencillez y mesura japonesas. La vajilla no es un objeto lustroso que se exhibe como adorno por su propio derecho, sino que está allí como un soporte necesario para contener el alimento y, en lugar de imponerse sobre él, elige resaltarlo. Sin ánimo de inferir opuestos, Occidente parece

¹⁵⁹ TAUT, Bruno. *La casa y la vida japonesas*. (1937). Fundación Caja de Arquitectos, 2007. p.31

poner el énfasis sobre la materialidad de la vajilla, mientras Japón, aparentemente, celebra la objetualidad del alimento:

Coloquemos ahora sobre una bandeja de dulces lacada esa armonía coloreada que es un yōkan, sumerjámoslo en una sombra tal que apenas se pueda distinguir su color, se volverá mucho más propicio a la contemplación. Y cuando por fin nos llevemos a la boca esa materia fresca y lisa, sentiremos fundirse en la punta de la lengua algo así como una parcela de la oscuridad de la sala, solidificada en una masa azucarada y a ese yōkan, que en realidad es bastante insípido, le encontraremos una extraña profundidad que realza su gusto.¹⁶⁰

La armonía coloreada a la que se refiere Tanizaki es sustancialmente comestible y es lo que, probablemente, lleve a Taut a la afirmación de que "la comida se mira"¹⁶¹; dicho de otro modo, no es la mesa, ni la vajilla, ni el entorno que rodea el acto de la comida lo que demanda la atención de la mirada, sino precisamente la materia viva del alimento

que se encuentra en un estado intermedio entre *el crecer y el hacer*, entre el libre devenir del curso de la naturaleza y la mínima intervención humana para convertirlo en un objeto con un determinado propósito.

Gran parte de los estudios culturales sobre Japón realizados durante las décadas centrales del siglo pasado, que de alguna manera han aludido el tema de la comida -empezando por Tanizaki (1933), pasando por Taut (1933-36) y acabando con Barthes (1970)-, coinciden en esa crudeza visual de los alimentos como rasgo diferenciador de lo japonés comparado con Occidente. Conviene recordar que se trata de un tiempo histórico marcado por la búsqueda de identidad de Japón frente al mundo, la cual se afirma intrínsecamente por oposición al otro. No obstante, la coincidencia de varios autores con diferente procedencia cultural sobre la misma tesis de la apreciación visual de la comida, parece indicar que en el dilatado periodo de encuentros y conocimiento mutuo entre Japón y el Occidente, hubo razones para justificar la diferencia de enfoque que se ha planteado.

Todo este bagaje de costumbres e interpretaciones alrededor del acto de la comida, resultado de la acumulación constante de tradicionales domésticas, sufre una acelerada desfragmentación con los procesos que toman lugar durante el periodo de transición. El espacio de la preparación y el consumo de la comida se racionaliza, y el lugar de los preceptos enraizados en lo estético, lo sagrado, lo visual o lo simbólico, tal y como hemos visto hasta ahora, pasa a ser ocupado por inquietudes de carácter pragmático, como la higiene y la eficiencia. Por otra parte, el acto de la comida también llega a ser defendido como el hábito doméstico responsable de derogar las viejas costumbres feudales y de instaurar un sentido moderno de vida familiar a través de un nuevo lenguaje en la cultura material de lo comestible. La mesa compartida es probablemente el artefacto doméstico más cargado de propaganda política en el espacio habitado durante el periodo Meiji.

¹⁶⁰ TANIZAKI, Junichirō. *El elogio de la sombra*. (1933). Madrid: Ediciones Siruela, S.A., 2007. p.31

¹⁶¹ TAUT, Bruno. *La casa y la vida japonesas*. (1937). Fundación Caja de Arquitectos, 2007. p.38

Para los defensores de la reforma del espacio doméstico, la ausencia de una mesa común en la cultura japonesa hasta este momento representa el motivo por el cual las familias carecían de una costumbre de compartir las comidas y, por tanto, de la capacidad de crear un ambiente familiar pleno¹⁶². La modernización del hábitat y, con él, la modernización de la familia requerían, según los reformistas, la instauración de una serie de costumbres más apropiadas al nuevo modelo de estado que abogaba por la igualdad, lo que en la cultura de la comida se traducía en un encuentro común alrededor de una superficie igualitaria. La abolición de la estructura jerárquica en el ámbito familiar a la vez se facilitaba y expresaba a través del acto de la comida celebrado en común, a la misma hora, en la misma estancia y alrededor de una única mesa compartida por todos. La mesa encarnaba en este sentido un nuevo significado, el significado de igualdad.

A pesar de ser subproducto del discurso de la modernidad, tampoco la aparición de la mesa común se produce simultáneamente con la aparición de la silla. Las primeras mesas compartidas, llamadas *chabudai* ちゃぶ台 (ver FIG.2.73), eran simples tableros de alrededor de un metro de largo, dispuestos sobre unas patas plegables y bajas¹⁶³, de modo que sentarse alrededor de la *chabudai* siguió siendo durante un largo periodo de tiempo un acto celebrado en cercanía a la superficie del suelo. Aunque el término aparece por primera vez en las memorias de Kanagaki Robun escritas en 1870¹⁶⁴, los primeros ejemplos conocidos datan alrededor de 1887¹⁶⁵ y son un ejemplo significativo de objeto materializado desde el intento de aunar el importado estilo occidental con la tradición japonesa, designado, como hemos visto, con el término *wakonyōsai*. Este es el significado que conserva la *chabudai* durante todo el periodo Meiji, llegando a experimentar una gran po-

¹⁶² SAND, Jordan. *House and Home in Modern Japan. Architecture, Domestic Space and Bourgeois Culture, 1880-1930*. (2003). Harvard University Asia Center, 2003. ISBN: 0-674-01966-0. 492p.

¹⁶³ *Ibíd.*

¹⁶⁴ <https://ja.wikipedia.org/wiki/ちゃぶ台>

¹⁶⁵ *Ibíd.*

pularización a nivel nacional a finales del periodo y entrando en la era Shōwa (1926-1989) como símbolo del “círculo familiar” del nuevo hábitat modernizado¹⁶⁶ (FIG.2.83).

En realidad, la *chabudai* no era el primer tablero de uso común dentro del espacio doméstico. Como hemos visto en el apartado sobre los hábitos de tomar asiento, la casa tradicional japonesa ya disponía en ocasiones de un lugar singular, llamado *kotatsu* 炬燵 (también escrito 火燵 o 火楊), que consistía en un tablero dispuesto a modo de mesa por encima de un pozo poco profundo conformado en el suelo, y en cuyo fondo se depositaba el brasero portátil para aportar calor en invierno. Se

cree que su origen data del periodo Muromachi (1336-1573), cuando fue inventado y popularizado por los monjes Zen. Formalmente representa un estadio intermedio entre el *irori* abierto y la mesa común. En su forma más simple consiste en un tablero dispuesto sobre una fuente de calor, sin pozo en el suelo, al igual que la mesa-camilla en España, o la *korsi* de origen persa encontrada en el actual Irán.

La procedencia etimológica de la palabra *chabudai* no está muy clara, dado que existen muchas variantes fonéticas de la misma que sugieren distintas procedencias semánticas. La componente común de los varios términos homófonos empleados, como por ejemplo 卓袱台, 茶袱台 o 茶部台

FIG.2.78. Tren-*kotatsu*.

FIG.2.79. *Kotatsu* en una casa contemporánea.

FIG.2.80. Exposición de *kotatsu* para uso doméstico en la Feria Internacional Interiorlifestyle, celebrada en Tokyo en 2012.

FIG.2.81. *Korsi* iraní.

FIG.2.82. *Kotatsu* en la estancia principal, casa de huéspedes Nara Backpacker's, Nara, Japón. Hostel alojado en una casa auténtica conservada del Periodo Taisho (1912-1926). Fotografía de la autora [28/05/2014].

¹⁶⁶ Ibid..

es 台 [dai], el único ideograma que conserva el término ちゃぶ台 empleado actualmente. Los dos ideogramas precedentes se sustituyen por su equivalente fonética en hiragana para evitar posibles interpretaciones erróneas de significado. De modo que el único significado fiable nos llega a través del kanji 台 [dai], a su vez complejo de trazar, dado que se trata de una forma simplificada de ideogramas tradicionales más antiguos. El origen más probable es a través de la simplificación del ideograma 𠙴, combinación de hombre (士) subido a una torre (高) desde donde podía disparar flechas (至), de donde 台 ha derivado en el significado de *plataforma elevada*. De allí obtenemos el sentido constructivo del término que, formalmente, se refiere a una plataforma elevada por encima de la superficie del suelo. El sentido funcional nos llega a través de los ideogramas precedentes que, dependiendo del caso, pueden referirse a una mesa que sirve para servir el té (cha 茶) o como derivado del término *shippoku* 卓袱¹⁶⁷, llegando a leerse 卓袱 como *shippokudai*, mesa baja importada durante este periodo desde China (SAND, 2003). En cualquiera de los casos, el énfasis parece recaer en el hecho de elevar la plataforma de lo comestible por encima del nivel del suelo, algo que hace pensar que hasta este momento la *hakozen* no había llegado a percibirse como una superficie elevada, sino tal vez como un utensilio alto, apoyado sobre la superficie del suelo.

De un modo u otro, la *chabudai* encarna una elocuente mezcla de cultura extranjera domesticada de acuerdo con la tradición autóctona durante el periodo de transición. No es hasta principios de la década de los '60, cuando empieza a ser gradualmente reemplazada por la mesa alta de estilo occidental, que es cuando se produce el encuentro con la silla. En estos años, el espacio doméstico se encuentra en un punto de transformación prácticamente irreversible y la perseverancia en modelos y tradiciones propiamente japoneses se limita, como veremos más adelante, a objetos descontextualizados que, siendo unidades autónomas, tienen la capacidad de reinventarse con relativa facilidad para adaptarse a las nuevas circunstancias.

La aparición de la mesa también desencadena algunas consecuencias relevantes en la configuración del hábitat doméstico. Al igual que en el caso de la sustitución del *zabuton* por la silla o la del *futon* por la cama, la mesa contribuye a la formalización de un espacio estacionario, especializado y fragmentado. Y mientras las bandejas individuales se reemplazan por una superficie de apoyo compartida, la superficie de asiento común se sustituye por asientos individuales; el proceso de unificación de la superficie de apoyo se ve contrarrestado por la fragmentación de la superficie de asiento.

FIG.2.83. *Chabudai*.
 Izquierda: Detalle constructivo de una mesa baja. Imagen del libro *House and Home in Modern Japan*, p.37.
 Derecha: "El fotógrafo Kageyama Mitsuhiro y su mujer desayunando sobre una mesa baja o *chabudai* en su apartamento de Tokio, finales de la década de 1920." Imagen del libro *House and Home in Modern Japan*, p.38.
 Pie original del autor, Jordan Sand. Fotografía de Kageyama Mitsuhiro.

¹⁶⁷ Ibid.

A la vez, a pesar de ser tratada como un símbolo de la igualdad entre los miembros de la familia, la mesa vuelve a ser un elemento de estratificación jerárquica. Dentro del círculo familiar, deja a los sirvientes fuera de la superficie de la mesa y en la situación de recibir invitados, queda completamente fuera de escala. Las dimensiones reducidas del tablero compartido se oponen a la versatilidad del plano extendido del suelo que ofrecía espacio para todos los miembros de la familia, incluido el servicio doméstico, así como la facilidad de acomodar a grandes grupos de invitados. En la película "Madadayo" de Akira Kurosawa hay una escena que reivindica esa versatilidad del asiento extendido. Un grupo numeroso de alumnos llega a la casa de su profesor después de recibir una invitación. A su llegada, le encuentran sentado en el suelo detrás del umbral de la puerta, escribiendo sobre una mesa baja, o *chabudai*. El primer plano está ocupado por un taburete vacío, que los alumnos retiran junto a otros dos con el comentario de que seguramente se trate de un arma para ahuyentar a los invitados. Mientras el profesor y su mujer retiran a su vez la mesa baja de la estancia principal, los alumnos desmontan algunas particiones correderas, ampliando el espacio de estancia a la medida del grupo que tiene que alojar. Los cojines amontonados en una esquina se reparten entre los primeros en entrar y el resto de alumnos toman

asiento directamente sobre el suelo de *tatami*, formando un amplio círculo y dejando libre el centro, donde posteriormente se sirve la comida. Como decíamos al principio de este apartado, en términos estrictos, el tablero elevado para disponer la comida es un artificio prescindible, dado que como superficie de apoyo está disponible el propio suelo. Producida en la década de los '90 del siglo pasado y ambientada en Japón durante la Segunda Guerra Mundial, la película refleja la persistencia de las costumbres en el espacio doméstico durante su última etapa.

No quiere decir que antes el espacio doméstico era un espacio igualitario. Mucho antes de la aparición del mobiliario moderno el hábitat doméstico era la unidad básica de estructura jerárquica. Lo que ocurre con la introducción del mobiliario occidental es que de forma natural llega a formar parte de ella. En este caso, el espacio que se configura alrededor de la mesa es un espacio exclusivo para el "círculo familiar". Según Jordan Sand, es el momento cuando los de dentro de la casa se oponen a los de fuera y, a su vez, la familia se opone al servicio doméstico (SAND, 2003). Podríamos decir que se trata de un primer paso hacia el distanciamiento del individuo del colectivo, paso que, según Hadzhiiski se produce cuando el modelo económico de

sociedad agraria se sustituye por el modelo industrial. Y aunque, en rigor, ese primer paso se produce con la aparición de los oficios artesanales (HADZHIISKI, 1945), cada nuevo avance en el proceso de la industrialización va acompañado de la generación de un mayor interés personal como opuesto al interés del colectivo; esa privatización y especialización de la labor productiva de forma natural se refleja en las posesiones materiales, cuya expresión por excelencia es el hábitat doméstico y sus enseres.

Como objeto propio del proceso de industrialización, la superficie elevada de la comida está íntimamente ligada al discurso sobre la eficiencia. En su libro "Karada. El cuerpo en la cultura japonesa",

Michitarō Tada hace referencia a una expresión popular, *tattari suwatari taihen desu*, que comunica la dificultad de las labores domésticas en una casa tradicional japonesa, realizadas en un ciclo repetitivo de una postura erguida y una sentada. Según el autor, el origen de esta expresión está vinculado a la aparición de la conciencia sobre la ineficiencia de la casa tradicional, hecho que se produce con la llegada de la silla (TADA, 2002). La aparición de la superficie elevada sería otro de los objetos responsables de ello. La proporción de una mayor facilidad para el desarrollo de las actividades domésticas, evitando el continuo cambio entre posición erguida y arrodillada, está claramente palpable en la objetualidad y el espacio que rodea la preparación de la comida.

Para Jordan Sand, por medio del nuevo discurso sobre la higiene y la eficiencia, el espacio de la cocina adquiere el estatus de un laboratorio doméstico; la mujer adquiere la atribución *profesional de ama de casa*, recibe como dominio exclusivo el espacio de la preparación y de la orquestación de la comida y, junto con ello, la tarea de proteger dicho dominio de suciedad, microbios y gérmenes (SAND, 2003). Así es como la cocina y sus enseres asumen el papel de un laboratorio doméstico, bajo el control de la cada vez más creciente preocupación por la higiene, que llega a ocupar gran parte de los manuales, libros y revistas especializadas en la materia.

Con la higiene llega también el sentido de pulcritud y la blancura impecable de los paños de cocina y los delantales domésticos. La ama de casa, al igual que sus sirvientas, cambian el delantal de algodón

teñido de añil por un uniforme blanco que las eleva a la altura de “trabajadoras sanitarias” domésticas. Y, como hemos visto en el capítulo precedente, el uso del blanco en la vida cotidiana denota la pérdida del código ceremonial del rito:

*Hoy en día el blanco ha llegado a emplearse incluso para los delantales de cocina, pero originalmente era un color prohibido. Antiguamente nunca se usaba para la ropa, salvo en festivales sagrados o en ocasiones de luto.*¹⁶⁸

Y mientras Yanigata entendía ese desarraigo de lo sagrado como una confusión entre lo extraordinario y lo cotidiano, Sand, sugiere la correlación contraria: “la transformación del mundo cotidiano del trabajo en la cocina [...] en el dominio de tabúes y peligros especia-

¹⁶⁸ YANAGITA, Kunio. Meiji Taishōshi sesōhen (1931), II. Citado en: SAND, Jordan. *House and Home in Modern Japan. Architecture, Domestic Space and Bourgeois Culture, 1880-1930*. (2003). Harvard University Asia Center, 2003. ISBN: 0-674-01966-0. 492p. P.73

les”¹⁶⁹. Mientras ambos enfoques son igualmente sugerentes, lo cierto es que son consecuencia de una progresiva pérdida del sentido de lo sagrado y su manifestación a través de los objetos domésticos en la vida cotidiana.

Un papel importante juega en este proceso el arsenal de equipamiento doméstico que llega de la mano de las progresivas mejoras en las infraestructuras, como la electrificación, la gasificación y el suministro de agua corriente. La cocina de gas de uno o varios fogones, la olla arroceras gasificada, o el calentador de agua son solo algunos de los numerosos artefactos que llegan a instalarse en la cocina recién reformada. Sin embargo, los primeros modelos que aparecen en los años del cambio de siglo están pensados para ser usados de un modo tradicional, y el proceso de cocinar toma lugar desde el suelo, en cercanía con la tierra. No es hasta la década de los 1910 cuando el cambio de comportamiento corporal se convierte en objetivo de los reformistas de la arquitectura doméstica (SAND, 2003). Con el discurso moderno sobre la eficiencia, conseguida por medio de una superficie de trabajo a la altura de las manos en una posición erguida, lo profano se impone casi definitivamente sobre lo sagrado en el espacio de la cocina. Al igual que en Occidente, cocinar empieza a

convertirse en una actividad eficiente y concisa, acotando al máximo el tiempo y el esfuerzo. La frase teresiana sobre la presencia de Dios entre los pucheros pierde sustancia en el espacio funcional de la cocina moderna.

Junto con el equipamiento de gran tamaño la nueva cocina se llena de una considerable colección de objetos menudos y exóticos: analizadores de leche, prensas de limón, martillos ablandadores de carne, molinillos de café, peladores de patatas, etc. (FIG.2.84), que forman un instrumental adecuado para la cocina entendida como laboratorio doméstico. El proceso de la preparación de la comida se instrumentaliza y el manejo del alimento emprende su largo camino hacia el producto envasado. Aprovechando la tesis de Ingold y Hallam sobre *el crecer y el hacer*, podemos decir que entre la extracción de la tierra y la ración servida sobre la mesa, cada vez hay menor crecimiento y mayor aporte de labor humana. Ese distanciamiento de la naturaleza se manifiesta también en la materialidad del menaje. La madera y el bambú, de procedencia orgánica y tacto atemperado, son gradualmente reemplazados por el metal y el vidrio, de origen mineral y tacto frío y seco. La vajilla cerámica, de un blanco impoluto, reemplaza al antiguo menaje de laca que, sumergido en el umbral de la sombra,

dejaba la vista hundirse en varios niveles de profundidad (TANIZAKI, 1933). La colección de utensilios personales guardados en la antigua *hakozen* desaparece y se sustituye por un menaje común que cambia de comensal en cada comida.

Hay otro cambio importante que llega a través de la preparación de la comida: la estacionalidad reivindicada incluso en sentido estético en la disposición de los alimentos, desaparece a favor de una dieta variada, sustituyendo el ciclo estacional por un ciclo de frecuencia diaria (SAND, 2003). La comida ya no es reflejo de la fertilidad de la tierra según las temporadas de cosecha, sino de los beneficios de la industria, capaces de extender la disponibilidad de cada alimento a los 365 días del año.

Las ventajas que ofrece ese estado de bienestar de tenencia constante son incuestionables. Y sin embargo, también es inevitable que la permanente disponibilidad de una cosa le reste valor por el simple hecho de convertirla en algo ordinario. El sistema de objetos del espacio doméstico japonés e, implícitamente, la objetualidad dispuesta entorno a los hábitos de la comida, parece estar en la permanente necesidad de reivindicar lo especial en lo ordinario.

FIG.2.84. "Utensilios de cocina anunciados en Shokudōraku (desde arriba a la izquierda hasta abajo a la derecha): cacerola, palangana, analizador de leche Fessel, prensa de limón, martillo ablandador de carne, molinillo de café, pelador de patatas, nuevo modelo de molinillo de café, cuchara medidora, cacerola con tapa". Imagen del libro *House and Home in Modern Japan*, p.38. Originalmente publicada en *Murai Gensai, Shokudōraku, Natsu no maki*, 1903, apéndice. Pie original del autor, Jordan Sand.

¹⁶⁹ SAND, Jordan. *House and Home in Modern Japan. Architecture, Domestic Space and Burgeous Culture, 1880-1930*. (2003). Harvard University Asia Center, 2003. ISBN: 0-674-01966-0. 492p. P.73.

la sombra y el blanco

Habíamos dicho que el espacio-lienzo del hábitat doméstico se construye sobre un fondo lo suficientemente versátil como para permitir la composición temporal de situaciones y ambientes a través de un sistema de objetos portátil. Lo mismo ocurre con la configuración espacial de la mesa, que permite la composición pictórica de los alimentos gracias a la versatilidad del tablero que sirve de base. Esa versatilidad, en ambos casos, tiene que ver en gran medida con la condición ambiental cromática y lumínica. Tenemos una base tersa, regular, sin contrastes marcados ni hitos específicos; tan solo unos pocos puntos pensados para resaltar algún objeto concreto y que, a su vez, quedan marcados por él. El mejor ejemplo sería el *tokonoma*, pero existen otros espacio-objetos singulares, como la piedra para descalzarse, el *irori* o el *kotatsu*, que ya hemos mencionado, el altar doméstico,

etc. Aun así, todos ellos quedan sumergidos en un medio que, sin ser uniforme, evita los contrastes y tiende a buscar el equilibrio.

Tanizaki atribuye esa cualidad escurridiza a la penumbra que desdibuja los límites de las formas concretas, creando un medio rico en la gama de grises, que realza la singularidad del objeto aislado, haciéndolo emerger de la sombra:

Para empezar, el arroz, sólo con vedo presentado en una caja de laca negra y brillante colocada en un rincón oscuro, se satisface nuestro sentido estético y a la vez se estimula nuestro apetito. No hay ningún japonés que al ver ese arroz inmaculado, cocido en su punto, amontonado en una caja negra,

que en cuanto se levanta la tapa emite un cálido vapor y en el que cada grano brilla como una perla, no capte su insustituible generosidad. Llegado a este punto, se da uno cuenta de que nuestra cocina armoniza con la sombra, de que entre ella y la oscuridad existen lazos indestructibles.¹⁷⁰

Incluso llega a afirmar que la comida japonesa llegaría a perder gran parte de su sabor si llegara a servirse en cerámica blanca:

Una vajilla de cerámica no es nada desdeñable, es cierto, pero a las cerámicas les faltan las cualidades de sombra y profundidad de las lacas. Son pesadas y frías al tacto; permeables al calor, no sirven para los alimentos calientes; además, el menor golpe les saca un ruido seco, mientras que las lacas, ligeras y suaves al tacto, no lastiman el oído. Cuando sostengo en el hueco de mi mano un cuenco de sopa, nada me resulta más agradable que la sensación de pesadez líquida, de vívida tibieza que experimenta mi palma. Es una impresión análoga a la que produce al tacto la carne elástica de un recién nacido.

Todas éstas son buenas razones para explicar por qué se sigue sirviendo hoy en día la sopa en un cuenco de laca, pues un

recipiente de cerámica está muy lejos de dar satisfacciones comparables. Y sobre todo porque, en cuanto levantas la tapa el líquido encerrado en cerámica te revela inmediatamente su cuerpo y su color. En cambio, desde que destapas un cuenco de laca hasta que te lo llevas a la boca, experimentas el placer de contemplar en sus profundidades oscuras un líquido cuyo color apenas se distingue del color del continente y que se estanca, silencioso, en el fondo. Imposible discernir la naturaleza de lo que hay en las tinieblas del cuenco pero tu mano percibe una lenta oscilación fluida, una ligera exudación que cubre los bordes del cuenco y que dice que hay un vapor y el perfume que exhala dicho vapor ofrece un sutil anticipo del sabor del líquido antes de que te llene la boca. ¿Qué placer ese instante, qué diferente del que experimentas ante una sopa presentada en un plato plano y blancuzco de estilo occidental! No resulta muy exagerado afirmar que es un placer de naturaleza mística, con un ligero saborcillo zen.¹⁷¹

No obstante, esa observación está visiblemente argumentada en el medio. Es decir, para Tanizaki, la inconveniencia de la cerámica blanca se debe, aparte de su aparente frialdad y carencia de la profundidad en comparación con la laca, al hecho de que genera un contraste de-

masiado pronunciado con el medio en el que se inserta. El acento ya no se produce sobre la materialidad del alimento emergido de un fondo homogéneo, sino sobre una pieza cerámica blanca resplandeciente sobre un fondo oscuro. De modo que, si a la vez de cambiar el soporte de la comida cambiamos el fondo sobre el que está dispuesto, probablemente estaríamos en una situación muy cercana a la de partida: la cerámica blanca sobre un fondo igualmente blanco volvería a generar ese fondo equilibrado, devolviendo el protagonismo a la materia del alimento.

El diseño japonés contemporáneo parece estar en un constante punto de reflexión acerca de la presencia visual y estética del alimento en nuestra vida diaria y en la importancia que adquiere la objetualidad y la propia estancia para el disfrute de la comida. John Maeda, fundador del Grupo de Computación y Estética del MIT y Presidente de la Escuela de Diseño de Rhode Island desde 2008, en su libro *Las leyes de la simplicidad* describe una situación muy visual que nos hace considerar el potencial del blanco como, tal vez, sustituto de la profundidad que Tanizaki encontraba en la sombra:

En una ocasión fui a ver a un amigo mío, diseñador, a un tranquilo piso de París, con las paredes blancas, las superficies blancas y los muebles blancos. Me preparó un almuerzo a base

se sushi dispuesto de manera estética. El atún rojo, el salmón rosa, el calamar blanco, la caballa plateada y un trocito de hoja verde estimularon mis sentidos visuales en cuanto mi mente presencié la escena. Cuando alcancé mis palillos para comenzar, mi amigo dijo: "La habitación en la que estamos influye en el sabor de esta comida". Ciertamente. Con todo el blanco inmaculado que me rodeaba, incluido el plato sobre el que había sido servido el sushi, las finas lonchas de pescado crudo sobre la bola de arroz blanco parecían flotar en el espacio. Imaginé que el sabor sería muy diferente en un entorno dispuesto con diferentes platos, mesa y decoración, e incluso con personas diferentes. El ambiente es la proverbial "salsa secreta" que acompaña a cualquier gran comida o intercambio memorable. La creación de un espacio en blanco o, traducido a una habitación, de un "espacio limpio" permite que el primer plano deje paso a lo que se encuentra en segundo plano. Sin embargo, la verdad es que en la vida diaria es improbable que lo despejemos todo con la misma facilidad con la que pulsamos la tecla "suprimir" del procesador de textos. El "sabor" de cualquier actividad que afrontamos puede mezclarse con el sinsabor del desorden de nuestros escritorios. Pero la sonrisa casual de un niño puede, en ocasiones, ayudarnos a olvidar cualquier des-

¹⁷⁰ TANIZAKI, Junichirō. *El elogio de la sombra*. (1933). Madrid: Ediciones Siruela, S.A., 2007. p.41-42

¹⁷¹ *Ibíd.* p.37-38

*orden. Estar en sintonía con aquello que nos rodea en nuestro entorno puede ayudarnos a veces a tratar con lo que tenemos inmediatamente delante de nosotros. Para recrear la sensación de simplicidad del ambiente es necesario prestar atención a todo aquello que parece no tener importancia.*¹⁷²

Podemos ver este ejemplo desde dos perspectivas distintas. En primer lugar, como ya hemos dicho, sería muy verisímil pensar en el blanco como en la nueva sombra. Recuerdo un comentario reciente de una persona japonesa que había crecido en una casa tradicional. Las estancias interiores, sumergidas en esa densa sombra que inspiró el profundo elogio de Tanizaki, le producían desasosiego. Más aún, desde un punto de vista contemporáneo, acostumbrados a vivir en la luz, separados del exterior por una delgada lámina de vidrio. Obviamente, con el desarrollo de los nuevos materiales y sistemas constructivos, el espacio interior ha adquirido nuevas cualidades, más afines a su tiempo. Pero lo que no ha cambiado es la necesidad de materializar ese espacio de una forma casi etérea, como si los objetos surgieran desde el deseo de densificar el propio aire, reteniendo la cantidad justa de luz o de sombra que ese aire contiene. Los objetos de lacas profundas del espacio domestico tradicional se entretajan con los

estratos de sombra y se dejan desaparecer en ella del mismo modo que los objetos blancos flotan sobre el fondo claro de la casa contemporánea. Se tiene esa misma sensación de ingravidez, de que los objetos no pesan, de que literalmente no tocan la superficie, porque lo que no parecen tener es materia; lo que crea una sensación de limpieza espacial, sin ningún obstáculo que fatigue la vista.

Eso nos lleva a una segunda consideración, y es precisamente la sensación de simplicidad de la que habla Maeda. Nos hemos ido encontrando con ese mismo concepto varias veces a lo largo del texto - cuando hemos hablado de la versatilidad del tapiz de *tatami* como superficie tersa y homogénea, en el concepto de espacio-lienzo como una tabula rasa, etc.; todos ellos, distintas formas de abordar la idea de "espacio limpio" que para Maeda es el producto de la simplicidad o, volviendo a la definición de Semov, de la *expresión de lo mínimo imprescindible*.

El diseño se teoriza pero también se construye y en el campo del diseño japonés contemporáneo encontramos algunos ejemplos extraordinarios que sintetizan en un solo objeto toda una serie de cualidades idiosincráticas tal y como se han ido describiendo hasta ahora.

Junya Ishigami · Magic Table · 2005

El primero de ellos, una mesa expositiva de gran tamaño, diseñada en 2005 por Junya Ishigami. En palabras del propio arquitecto, *Magic Table* (FIG.2.85) explora los límites de la proporción arquitectónica: podría entenderse tanto como un objeto extremadamente grande, como una arquitectura extremadamente pequeña. El método constructivo también es propio del diseño arquitectónico: la extraordinariamente delgada superficie de la mesa, de apenas 3mm de espesor, está conseguida por medio de someter la lámina de aluminio a un proceso de pretensado. A simple vista, tanto la exploración de la escala, como

la solución constructiva contextualizan el objeto a principios del s.XXI, con la particularidad de que la esbeltez del tablero diseñado por Ishigami está cada vez más cerca al propósito de dejar los objetos de lo comestible literalmente suspendidos en el aire. Visto desde un costado, la materialidad del tablero queda patente únicamente desde la certeza de que debe haber un soporte físico debajo de la considerable colección de objetos que parecen flotar en el espacio sobre una superficie plana invisible a la vista. Desde una vista aérea, la mesa adquiere más corporeidad dada la extensión de la su-

FIG.2.85. De izquierda a derecha: (1) Disposición formal de alimentos para una ocasión ceremonial. *Reference Book of Courtly Customs*. p.3. (2) y (3) *Magic Table*. Junya Ishigami, 2005

¹⁷² MAEDA, John. *The Laws of Simplicity. (Las leyes de la simplicidad)*. (2006). Barcelona: Gedisa, 2010. ISBN: 978-84-9784-543-4. p.58

perficie blanca: corporeidad que queda compensada con la blancura del menaje que sirve de soporte a la materia viva de alimento y plantas. Son el color y la forma de la materia viva los que dibujan un cuadro efímero sobre el lienzo blanco del tablero y sus objetos formados en altorrelieve. Como imagen estética parece una versión contemporánea de las mesas plegables usadas por la nobleza Heian. Ha cambiado el formato, el material y la técnica, pero los cerca de diez siglos que separan una imagen de otra parecen no haber pasado en lo que se refiere a la percepción visual. En ambos casos el alimento se dibuja a la vez como fragmento y como pigmento sobre una superficie blanca y limpia.

Junya Ishigami · Little Gardens · 2007-2008

En la trayectoria profesional de Ishigami encontramos otros dos ejemplos que siguen explorando el mismo tema. *Little Gardens* de 2007 (FIG.2.86) es una instalación para la exposición Tokyo Design Week que de nuevo juega con la escala arquitectónica: reproduce un jardín en miniatura sobre una superficie blanca de una mesa circular. Tratóndose de una instalación expositiva, los contenedores de los delicados pétalos de colores que representan la vegetación del jardín, se materializan literalmente como escamas levantadas de la propia

superficie de la mesa. La mesa y el sistema de objetos que da soporte a la materia coloreada parecen haberse generado por descamación de estratos. Pero hay también otro tema recurrente: el objeto como contenedor independiente y el sistema de objetos como generador de un paisaje unitario. En este proyecto aparece una unidad de escala intermedia, lo que Ishigami llama conjuntos espaciales - pequeñas agrupaciones de objetos que adquieren identidades reconocibles dentro del paisaje global. El discurso sobre el estrato y el fragmento parece descomponerse hasta el infinito, añadiendo profundidades a la composición sin llegar nunca a descomponerla del todo.

Junya Ishigami · Garden Plate · 2010

Tres años más tarde, esa superposición de ideas sintetizada en un jardín comestible queda plasmada en otro objeto a medio camino entre tres escalas distintas: jardín-mueble-menaje doméstico. *Garden Plate* (FIG.2.86), diseñada en 2010 y fruto de un proceso de fabricación de tecnología punta -una lámina de vidrio extra claro moldeado a 800°C y con espesor mínimo de 8mm para su considerable diámetro de 120cm- definitivamente une en un solo objeto superficie de soporte y recipiente. Como conjunto unitario la composición pierde flexibilidad, dado que la disposición de cada

concauidad es inamovible. Sin embargo, como soporte de los comestible gana inmaterialidad, dejando pequeñas oquedades para llenar con pigmento de materia viva, a modo de la paleta de un pintor fuera de escala y de contexto. Nunca la tesis de Barthes sobre el alimento como fragmento pictórico había sido tan literal como en este diseño de Ishigami.

Snow plate · Yanobi · 2011

Un año después, en 2011, el diseñador japonés Yanobi presenta una colección de piezas cerámicas a una escala menor, pero dentro del mismo discurso. *Snow Plate* (FIG.2.87) reúne una serie de platos-bandeja de tamaños y formas variadas que, al igual que en la pieza anterior de Ishigami, juegan con el relieve de la superficie. Según el autor, el diseño está inspirado en una tipología de menaje de su región de procedencia. Y mientras en el caso de Ishigami, la *Garden Plate* estaba más cerca de la escala del mueble, dejando las concauidades de la superficie al tamaño de una porción, la *Snow Plate* de Yanobi devuelve al alimento a la escala de fragmento, más cercana a lo cotidiano.

Tres de los objetos que hemos visto están diseñados por el mismo arquitecto, y lo cierto es que todo el trabajo de Ishigami se define en este

FIG.2.86. De izquierda a derecha: (1) Bandejas redondas con disposición formal de alimentos para una ocasión ceremonial. *Reference Book of Courtly Customs*. (2) *Little Gardens*. Junya Ishigami, 2007-2008. (3) y (4) *Garden Plate*. Junya Ishigami, 2010.

delgado límite entre tradición y contemporaneidad. Es difícil saber cuánto de ello es intencionado y cuánto producto de una consciencia formada en el marco específico de una cultura. No obstante, podríamos decir que todo su trabajo manifiesta una tesis claramente definida en una sola frase, "Architecture as Air", título de su participación en la Bienal de Venecia de 2010 y que explora temas como la ligereza, la transparencia y la fragilidad, que a pesar de ser interpretados desde un punto de vista contemporáneo, son temas recurrentes de la arquitectura japonesa tradicional.

El retorno sistemático a lo conocido, lo arraigado, con lo que uno se siente cómodo y, en cierto sentido, emplazado, es también visible en actuaciones más modestas de la objetualidad contemporánea de lo comestible; tenemos algunos buenos ejemplos entre los últimos diseños de espacios destinados a la comida. Así, por ejemplo, en algunas intervenciones recientes en Tokio podemos encontrar reinterpretaciones interesantes del asiento compartido y la mesa individual.

- FIG.2.87. De izquierda a derecha: (1) Presencia del color de los alimentos dispuestos sobre una superficie blanca para una ocasión ceremonial. *Reference Book of Courtly Customs*. (2) Disposición tradicional de las bandejas para una comida formal. (3) *Snow Plate*. Yanobi, 2011.
- FIG.2.88. *Architecture as Air*, Junya Ishigami, Bienal de Venecia, 2010. La instalación reproduce a escala real un edificio de aproximadamente 14x4x4m, dibujando la estructura en cuerdas de fibra de carbono para dejar al espectador percibir el vacío que ocupa el volumen.

Bondi Coffee Sandwiches · Āri Club · 2014

Uno de ellos es el Bondi Coffee Sandwiches [ボンダイ コーヒー サンドウィッチーズ] , remodelación realizada por el estudio de diseño Āri Club [アーリクラブ] en 2014. Parte del escaparate se conforma como un amplio banco alargado de madera, orientado mitad hacia la acera de la calle y mitad hacia el espacio interior (FIG.2.89). Como elemento articulador de ese límite desdibujado entre dentro y fuera, con una clara vocación de comunicar en lugar de separar, ya habla de una herencia distintiva de la arquitectura tradicional japonesa. Pero la forma de invertir las posiciones de la mesa y el asiento tampoco son arbitrarias, sino, como hemos visto, podrían ser entendidos desde la configuración tradicional del espacio doméstico.

Tenemos un único asiento, amplio y compartido, aunque, como corresponde a las costumbres corporales adquiridas a lo largo de los últimos dos siglos después del periodo de modernización, está situado a la altura de una silla convencional. Esa es la razón por la que se invierten las posiciones de mesa y asiento: el asiento ocupa una posición central, permitiendo que las mesas individuales, apoyadas a la altura de los pies, se desplacen a lo largo del borde del asiento, según la posición del comensal. Las propias piezas, mesas y asiento, por lo demás piezas articuladoras de un espacio contemporáneo, manifiestan una delicada labor artesanal: piezas monolíticas de madera maciza, que en el caso particular de las mesas exhiben un tallado casi escultórico realizado a mano (FIG.2.90).

FIG.2.89. Asiento compartido y mesas individuales en el Bondi Coffee Sandwiches. Āri Club, 2014. Imagen de la revista *Good Design Café*, Septiembre 2016

FIG.2.90. Bondi Coffee Sandwiches. Āri Club, 2014. Mesa individual, detalle.

Starbucks Coffee · Mōmento · 2014

Encontramos esa misma configuración de asiento compartido y mesas independientes en el Starbucks Coffee en el barrio de Setagaya, diseño de Mōmento [モーメント], del mismo año 2014. En este caso tenemos cuatro versiones formalmente distintas de la misma composición:

(1) asiento central orientado a dos lados opuestos con mesas laterales a ambas vertientes (FIG.2.91 a); solución muy parecida a la previamente

vista, pero en este caso situada completamente en el interior del espacio;

(2) asiento situado en la línea de escaparate, pero orientado exclusivamente al interior (FIG.2.91 b);

(3) asiento dentado, agrupando espacios para dos personas sentadas con una mesa lateral (FIG.2.91 c);

(4) y, por último, asiento conformado en una línea de concavidades que alojan a dos personas cada una con una mesa central (FIG.2.91 d).

FIG.2.91. IZQUIERDA: Cuatro soluciones de asiento compartido con mesas individuales en el Starbucks Coffee en el barrio de Setagaya, Tokio. Mōmento, 2014.
CENTRO Y DERECHA: Situaciones (c) y (d).
Imágenes de la revista *Good Design Café*, Septiembre 2016

FIG.2.92. Situaciones (a) y (b).
Imagen de la revista *Good Design Café*, Septiembre 2016

Con independencia de la solución formal en cada uno de estos casos, cada una de ellas refleja una misma forma de relacionarse con el espacio circundante a través de los objetos: se recobra un cierto sentido de intimidad y privacidad de lo propio a través de la mesa independiente, reforzado por el hecho de que las personas que com-

parten ese espacio ni siquiera están enfrentadas una a otra, sino que se relacionan a través del paisaje que se despliega inmediatamente delante. Lo íntimo y lo compartido vuelve a desdibujarse en unos límites imprecisos, apoyados en un sistema de objetos convenientemente dispuesto.

Latte Chano-Mama · Tsujimura Hisanobu Design Office + Moon Balance · 2014

Otro ejemplo significativo es el Latte Chano-Mama, en el barrio de Shinjuku de Tokio, obra de Tsujimura Hisanobu Design Office y Moon Balance [辻村久信デザイン事務所 + ムーンバランス] en 2014. En este caso, asiento y apoyo de lo comestible vuelven a situarse sobre un único plano: un plano elevado a la altura de un asiento, pero recobrando el sentido del asiento compartido del tapiz de *tatami* (FIG.2.93). La profundidad del asiento, dispuesto en U, varía desde 1,16 / 1,25m en los laterales hasta 1,55m en la parte central: profundidad suficiente para alojar a varias personas sentadas con las rodillas dobladas alrededor de las bandejas circulares de madera, que sirven de mesa móvil para la comida. Al igual que el *kotatsu* tradicional, también permite elegir la postura de tomar asiento, pudiendo sentarse en el borde con las piernas extendidas.

Todos estos ejemplos, aparentemente sencillos y que fácilmente pueden quedar inadvertidos, son en definitiva una interpretación contemporánea de costumbres y formas de colonizar el espacio dedicado al consumo de la comida que apenas permanecen en la memoria colectiva de forma consciente.

Adentrándonos todavía más en el ámbito de lo cotidiano, como hemos visto en el caso de los palillos, la objetualidad de lo comestible sigue impregnada de un profundo sentido de arraigo a una sensibilidad y hábitos idiosincráticos. Quisiera detenerme brevemente en sólo dos de ellas, que a pesar de su sencillez aúnan en un solo acto el sentido de lo estético, de lo impermanente, de la belleza transitoria y de la complejidad expresada a través de un código de comportamiento, cuyas bases se tienen que conocer previamente para poderlo interpretar.

FIG.2.93. Asiento elevado extendido con bandejas para soporte de la comida en Latte Chano-Mama, en el barrio de Shinjuku, Tokio. Tsujimura Hisanobu Design Office y Moon Balance, 2014. Imagen de la revista *Good Design Café*, Septiembre 2016

Hashioki / 箸置き

El primero de ellos es otro de los ritos cotidianos alrededor del uso de los palillos. Normalmente sobre la mesa podemos encontrar un pequeño objeto que sirve para apoyar los palillos cuando no están en uso. Puede ser de cerámica, madera, algún tipo de piedra, etc. y su función es asegurar una posición estéticamente correcta de los palillos, evitando que se apoyen sobre los recipientes o que se hundan en la comida. Cuando ese objeto este ausente, una de las formas de proceder es fabricar un sencillo apoyo con el envoltorio de papel en el que se sirven los palillos. Y aunque su propósito es crear un simple bolsillo en el que esconder las puntas de los palillos y separarlos de la superficie de la mesa, su forma puede ser bastante compleja (FIG.2.94). Existen numerosas formas de doblar la pequeña pieza de papel, lo que, de hecho, se ha convertido en una de las formas de causar buena impresión a una persona desconocida. Un simple fragmento de papel tiene el potencial de convertirse de este modo

en un objeto capaz de transformar la percepción del espacio que lo rodea y del que forma parte. Decía Taut que el haiku concentraba la esencia de una idea en la mínima expresión del lenguaje: "Consiste en la forma más perfecta expresada con un mínimo de recursos artísticos y un máximo de destellos anímicos y espirituales, como si se tratara de una sencilla improvisación instantánea que, al mismo tiempo, es un cristal encerrado en sí mismo bajo llave, una llave que de hecho sirve para abrir la arquitectura y el arte japoneses"¹⁷³.

Del mismo modo, el pequeño envoltorio de papel, elaborado cuidadosamente para soporte de los palillos, concentra la esencia de la experiencia sensorial que ambienta el acto de la comida en la mínima expresión material. Es un objeto que se construye, se mira, se siente, se usa y se destruye en un marco espacio-temporal transitorio, que es, en definitiva, la naturaleza del habitar.

FIG.2.94. Fragmentos del anime japonés *Nichijō* (日常, lit. "Vida cotidiana"), basado en el manga homónimo creado por Keiichi Arawi. Escenas del Episodio 12, en el que las protagonistas elaboran un apoyo para los palillos a partir de los envoltorios de papel. Muchas costumbres y valores tradicionales se transmiten actualmente a través de medios contemporáneos, como el *manga* o el *anime*. Kyoto Animation, junio 2011.

¹⁷³ TAUT, Bruno. *La casa y la vida japonesas*. (1937). Fundación Caja de Arquitectos, 2007. p.97

FIG.2.95. Tres diseños de *bentō* del tipo *kyaraben* o *charaben*, *bentō* de personajes que las madres preparan para sus niños.
Anna The Red, sin fecha.

Obentō / お弁当

Otro de estos sencillos objetos cotidianos es el *obentō* お弁当, o caja de almuerzo, que ya hemos mencionado con anterioridad. En lugar de ser una simple caja usada para transportar alimentos de un lugar a otro, se convierte en un objeto cuyo interior comestible es en sí mismo una experiencia estética y anímica, que trata de transmitir un sentido de preocupación y cuidado por la persona para la que ha sido preparada. Un caso especial son los almuerzos elaborados para los niños, llamados *kyaraben* o *charaben*, literalmente “*bentō* de personajes”, que son verdaderas historias comestibles, contenidas en el reducido interior de una caja rectangular (FIG.2.95). Vista por fuera, la caja cerrada puede ser un objeto en sí mismo poco atractivo y sumamente sencillo (aunque existe una gran variedad de formas, tamaños y diseños). Pero es a través de su interior que el *obentō*, al igual que la *matryoshka*, añade un sentido de lo oculto y de sorpresa, un recurso sistemático en los objetos de almacenaje de la cultura japonesa. Si de este modo el *bentō* adquiere profundidad hacia el in-

terior, también se estratifica hacia fuera. Los *bentō* preparados en casa se suelen envolver en una tela rectangular que posteriormente sirve de mantel sobre el que desplegar la comida. De una forma ingeniosa, el mecanismo de la preparación y consumo del *bentō* reproduce la estructura de la *hakozen* primitiva, cuya tapa servía de bandeja sobre la que colocar los objetos contenidos en su interior. Volviendo a la materialidad del alimento, ni que decir tiene que estamos frente un caso extremo de explorar sus cualidades pictóricas.

De modo que, un objeto tan sencillo como una caja de almuerzo de plástico puede contener multitud de matices que no solo hablan de ciertas particularidades idiosincráticas, sino que tienen la capacidad de transformar el espacio circundante, impregnándolo de un sentido de narrativa. Y, como fragmento y estrato espacio-temporal, también tiene la capacidad de codificar el espacio a través de los múltiples significados que aporta por medio de su origen, propósito, estructura, etc.

Este breve recorrido por la objetualidad contemporánea tiene el doble propósito de: (1) examinar la vigencia de ciertos valores tradicionales arraigados en el consciente (o subconsciente) común y (2) revisar su validez a todos los niveles del habitar: desde el diseño arquitectónico de vanguardia hasta los hábitos cotidianos. Podemos comprobar que, a pesar del dilatado lapso temporal, los cambiantes modos de vida y el desarrollo material, social y económico, existen una serie de patrones que

siguen respirando a través de la materialidad que envuelve la escenografía del habitar. A pesar de la imposibilidad de reconciliar del todo el nuevo estilo de vida con cada una de las características esenciales del espacio domestico japonés, es el sistema de objetos en el ámbito doméstico el que todavía conserva aquel conjunto de características comunes que aparecen en todos los objetos diseñados por un grupo, entendiendo por grupo el conjunto de diseño japonés (NAKATANI, 2011).

Hasta ahora, el hábitat retratado no llega a dibujar una imagen global de la casa como objeto arquitectónico. Nuestro recorrido por los hábitos domésticos y el sistema de objetos desplegado alrededor de ellos ha seguido la lógica del propio acto de habitar, que se desarrolla en un continuo espacio-temporal; es decir, en un lugar físico preciso durante un periodo temporal aislado, en cuyo supuesto la única realidad física existente es la realidad circundante.

En el sentido de suceso, según la definición de la física relativista, el acto de habitar obedece los dos supuestos siguientes:

- en un intervalo temporal dado, se desarrolla en un lugar físico concreto;

- en un lugar físico dado, se desarrolla durante un periodo temporal limitado.

Es decir, en los límites del espacio habitado, durante el desarrollo de una actividad somos conscientes únicamente del entorno físico inmediato que se despliega a nuestro alrededor. Pero también, en un mismo entorno inmediato sólo nos centramos en el desarrollo de una actividad a la vez. Este último supuesto es el que ha tenido una relevancia considerable en el desarrollo del espacio doméstico japonés. La estancia, sin tener una función exclusiva, ha albergado una gran variedad de significados, fruto de la "acumulación constante de tradiciones domésticas"¹, cuyo origen conduce a lo sagrado, a la formalización del espacio doméstico como "representación microcós-

¹ NAKAGAWA, Takeshi. (*The Japanese House: In Space, Memory and Language*, 2002). *La casa japonesa: espacio, memoria y lenguaje*. Madrid: Editorial Reverté, 2016. 1ª Ed. GARCÍA ROIG, José Manuel (Prol.). VASILEVA, Nadia (Trad.). SAINZ, Jorge (Ed.).

mica de principios macrocósmicos”² sobre la tierra o, lo que es lo mismo, al fuerte vínculo de las sociedades antiguas con las fuerzas de la naturaleza, entendiendo el trazado de la realidad artificial construida como el reflejo del orden cósmico a la escala del hombre. También en Occidente, la superposición entre espacio habitado y espacio sagrado se traslada en la antigüedad al entorno doméstico de una forma no sólo simbólica, sino también compositiva. El hombre primitivo de Le Corbusier tenía la misma actitud en el trazado de una casa pompeyana que en el templo de Luxor³.

En el caso de Japón, la composición básica del espacio habitado está formada por un núcleo central *moya* -que se desarrolla como descendiente de la delimitación de un área sagrada, *himorogi*, donde

se creía residían las deidades-, rodeado por un espacio perimetral *hisashi*. Esta composición, procedente de los santuarios sintoístas y adoptada posteriormente en los templos budistas, se traslada de forma casi literal al espacio doméstico de las residencias palaciegas *shinden* del periodo Heian. Y aunque en menor medida, sigue conservándose en los tipos de vivienda posteriores: la residencia de la clase militar *shoin*, y el modelo doméstico japonés por excelencia, *sukiya*, en el que la casa adquiere su mayor expresión formal.

Este capítulo traza la composición del espacio habitado a partir del binomio *moya-hisashi* en los cinco ejemplos citados, a la vez de examinar el significado que imprime dicha composición sobre el sistema de objetos y su vigencia en la actualidad.

moya 母屋 / *hisashi* 廂

Como hemos dicho, la composición del espacio doméstico japonés consiste en un núcleo principal *moya*, rodeado por un espacio periférico *hisashi*. El *moya* 母屋 es el espacio *habitado*, el lugar donde se desenvuelven las actividades cotidianas, parte de las cuales hemos descrito en el capítulo anterior. El *hisashi* es un espacio periférico intermedio que sirve de conexión entre el interior y el exterior. Simplificando en exceso, podríamos decir que en el lugar donde en la casa occidental habría un muro grueso que sirve de “límite” entre dentro y fuera, en la japonesa está el *hisashi* que sirve de “transición”. La ambigüedad espacial de ese perímetro se estratifica a veces de manera centrífuga a través de una secuencia de espacios de transición periféricos, cuya entidad básica es el *hisashi* 廂, sucedido en ocasiones por el *magobisashi* 孫廂 y el *magomagobisashi* 孫孫廂.

Acceder al interior del espacio habitado no consiste, por tanto, en cruzar un límite, sino en atravesar una sucesión de estratos que, sin que constituyan una separación, densifican el espacio hacia el interior. En este sentido, en lugar de *entrar* sería más preciso hablar de *adentrarse* a ese espacio interior; y el acto de adentrarse se produce por medio de una densificación del espacio: densificación de lo construido, de lo privado, de los usos, etc.

El trazado geométrico de esa densificación se sistematiza a través de una medida antropométrica. La unidad básica de medida es el vano entre soportes (*ma*), que a lo largo del tiempo llega a igualarse a la longitud del *tatami* actual y que, como hemos visto, corresponde a la medida de una persona tumbada. No así en tiempos premodernos, cuando

¹ NAKAGAWA, Takeshi. (*The Japanese House: In Space, Memory and Language*, 2002). *La casa japonesa: espacio, memoria y lenguaje*. Madrid: Editorial Reverté, 2016. 1ª Ed. GARCÍA ROIG, José Manuel (Prol.). VASILÉVA, Nadia (Trad.). SAINZ, Jorge (Ed.).

² CABEZA LAINEZ, José María. “La ciudad japonesa: ascenso y declive de la megalópolis”. En: *¿Qué es Japón? Introducción a la cultura japonesa*. Cáceres: Universidad de Extremadura, 2009. ISBN: 9788477238850

³ LE CORBUSIER (Charles-Edouard Jeanneret). *Vers une architecture*. París, 1926. Citado en: Rykwert, Joseph. (*On Adam's House in Paradise*, 1874). *La casa de Adán en el paraíso*. Barcelona: Gustavo Gili, 2005. 2ª Ed., 2ª tirada.

MOYA 母屋

HISASHI 廂

equivalía a aproximadamente a unos 3m (o 10 *shaku*). Esa reducción de la escala corresponde a una sucesiva domesticación del modelo: desde lo sagrado, pasando por lo representativo, hasta alcanzar la escala del espacio doméstico común. La medida del vano evoluciona con el mismo criterio que la medida del objeto doméstico: del mismo modo que las dimensiones de una cama contemporánea resultaban reducidas para un personaje de la nobleza, tal y como hemos visto en el apartado dedicado a la objetualidad y los hábitos de dormir. El significado espacial de lo representativo y de lo sagrado ha sido históricamente una cuestión de escala.

Si nos fijamos ahora en la sección vertical del modelo compositivo *moya-hisashi* (FIG.3.1), veremos que a medida que el espacio gana profundidad hacia el interior, gana también altura. De acuerdo con la afirmación anterior, gana también representatividad o, dicho de otro modo, representa la espacialidad de la existencia. En un sentido es-

trictamente secular, como entorno inmediato del espacio habitado del hombre. En un sentido sagrado, como espacio que representa y aloja el descenso de la deidad. En palabras de Raimon Panikkar⁴, un arquitecto es aquella persona capaz de construir una casa indistintamente para un ser humano y para un Dios⁵. Podríamos considerar el modelo compositivo del espacio habitado japonés una materialización literal de esta afirmación: el espacio habitado adquiere la misma composición, con independencia de si se habita por un hombre o por una deidad. Lo sagrado y lo profano se superponen por tanto como una intensificación del espacio en el centro del modelo compositivo, desde donde, a través de una serie de estratos, se diluyen gradualmente hacia el exterior a medida que van perdiendo profundidad, altura, intensidad y materia.

Cómo llegó a desarrollarse ese modelo centrípeto? En qué momento y bajo qué circunstancias llegó a adoptarse como modelo compositivo para ambos espacio sagrado y espacio doméstico?

⁴ Raimon Panikkar (Raimundo Pániker Alemany), filósofo, teólogo y escritor español, cuyo trabajo se centró en el desarrollo de una filosofía interreligiosa e intercultural

⁵ Raimon Panikkar sobre "Las nueve puertas del espacio", texto citado por Michiko Yusa en las VII Lecciones HAAS, celebradas en la Universidad Pompeu Fabra, Barcelona, el 11 y 12 de mayo de 2017

FIG. 3.1. Modelo compositivo *moya-hisashi*.

ARRIBA IZQUIERDA: el área central corresponde a la sección principal elevada de la cubierta; el espacio periférico es de sección más baja y cubierto con aleros.

ARRIBA CENTRO: área central *moya* y espacio periférico *hisashi*; planta.

ABAJO DERECHA: distintas configuraciones del espacio periférico.

Himorogi / 神籬

Volvamos a considerar la configuración del núcleo interior *moya* en términos compositivos. En realidad, se trata de la delimitación espacial de un recinto de proporción rectangular, al cual se accede por los cuatro lados del perímetro. La FIG.3.2 (arriba izquierda) representa una simplificación geométrica de esta estructura.

En su forma más sencilla, el primer recinto espacial conocido de estas características en Japón es el *himorogi* 神籬, la delimitación de un espacio sagrado para el descenso temporal de alguna deidad. Según la creencia sintoísta, la religión animista nativa del archipiélago japonés, el mundo natural estaba habitado por un sinnúmero de seres divinos que descendían a la tierra en ocasiones especiales, bien a través de algún objeto natural (una roca, un árbol, un río, una montaña, etc.), bien en algún lugar específico donde se colocaba un objeto que servía como alojamiento temporal para la deidad, del mismo modo que los elementos de la naturaleza. Estos objetos reciben el nombre de *yorishiro* 依り代 y representan el espacio físico disponible para el descenso; durante el tiempo en el que la deidad habi-

ta físicamente dentro de ellos, reciben el nombre de *shintai* 神体. Una vez identificado el objeto o el lugar, se delimita un recinto a su alrededor para indicar su naturaleza sagrada. Se establece de esta manera una separación entre lo divino y lo mundano, materializada en una cuerda sagrada, llamada *shimenawa* 注連縄.

En el día particular del descenso de la deidad, en el recinto se coloca un pequeño altar con ofrendas (FIG.3.2, derecha) y la celebración toma lugar alrededor de este recinto, convertido en morada temporal para los dioses. Lo que nos interesa de este evento es precisamente su configuración espacio-temporal: tenemos la delimitación de un recinto, vacío y disponible para ser *habitado* (en este caso por una deidad), y para cuyo fin se dispone una colección de objetos que, una vez hayan cumplido su objetivo, se vuelven a retirar para dejar el espacio otra vez disponible. En ocasiones, ese sistema de objetos temporal incluye una estera de paja que cubre el área interior del recinto. La jerarquía espacial se establece de una forma muy clara: entorno - recinto sagrado - objeto de veneración para recibimiento de los dioses.

FIG. 3.2. *Himorogi*.
IZQUIERDA: delimitación del espacio sagrado;
DERECHA: disposición de un altar con ofrendas dentro del espacio sagrado.

Dohyō / 土俵

Antes de seguir con la evolución del espacio habitado, nos interesa abrir un breve paréntesis y considerar otra composición espacial que añade una perspectiva adicional sobre la naturaleza del *objeto* que está en el centro del trinomio anterior. Hablamos del ring de sumo o *dohyō* 土俵. La composición espacial del *dohyō* sigue sensiblemente la misma pauta que acabamos de describir y, a todos los efectos, se considera un recinto sagrado. Se construye sobre una plataforma elevada de tierra, cubierta de arena, sobre la que se delimita un círculo de 4,55m de diámetro con fardos de paja. Cada elemento usado como materia prima tiene su significado simbólico y la propia estructura del *dohyō* consiste en una morada temporal: se construye específicamente para cada torneo y se destruye después de su finalización. Tenemos hasta ahora dos de los elementos de nuestro trinomio: el entorno secular periférico y el recinto sagrado. El *objeto* a través del cual desciende la deidad es el propio luchador: un *yokozuna* 横綱, el grado más alto en la jerarquía del sumo, se considera un *shintai* viviente. Durante la ceremonia de entrada al ring, llamada

dohyō iri, el *yokozuna* porta alrededor de la cintura un cinturón sagrado, o *tsuna* 綱, que es un modelo a escala de la cuerda sagrada *shimenawa* que delimita un recinto sagrado. Se completa de este modo el trinomio en su totalidad, llegando a superponer persona y objeto en el lugar del descenso del ente divino.

Conviene señalar en este punto que el término *himorogi* tiene una doble lectura. Aparte de identificar un recinto sagrado alrededor de un objeto receptor (*yorishiro*), también designa a un *yorishiro* propiamente dicho. Su procedencia etimológica nos lleva a los fonemas [*hi*]=ente divino, [*mo*]=punto de inflexión o descenso y [*ki*]=árbol, a través de su equivalente sonora [*gi*]; es decir, un árbol sagrado a través del cual desciende la deidad. *Himorogi* designa, por tanto, un objeto y un lugar, con lo que nuestro objeto-persona adquiere una dimensión más, una dimensión espacial. Hablaríamos de un objeto animado, en cuyo interior volvemos a encontrar un espacio disponible para hospedar la presencia divina.

-
- FIG. 3.3. Ring de sumo interior.
FIG. 3.4. Ring de sumo exterior.
FIG. 3.5. Un *yokozuna* durante la ceremonia de entrada al ring, portando el cinturón sagrado, o *tsuna*.
FIG. 3.6. Cuerda sagrada o *shimenawa*.

HONDEN 本殿
SHŌDEN 正殿

nainaijin 内内陣

Haiden 拝殿
RAIDEN 礼殿

chūjin 中陣

geden 外殿 / gejin 外陣

naiden 内殿 / naijin 内陣

ake-no-dan 朱壇

shintai 神体

Jinja / 神社

Los orígenes del *himorogi* no están muy claros, aunque se considera anterior a los santuarios sintoístas, en tanto que representa la naturaleza del culto que precede la construcción del edificio. Es decir, el edificio nace para albergar la celebración del culto alrededor del lugar sagrado de descenso de la deidad.

Los primeros santuarios sintoístas datan de alrededor del año 300 AC y la tipología consigue su desarrollo completo unos seis siglos más tarde, alrededor del 300 DC. En la FIG.3.7 tenemos el esquema compositivo de Kibitsu Jinja, un ejemplo muy tardío, datado en 1425 y considerado el modelo más complejo de santuario existente. El santuario se compone de dos edificios anexos: el *honden* 本殿, la residencia de la deidad, no accesible al público y el *haiden* 拝殿, el oratorio; la conexión entre ambos se realiza a través de la sala de ofrendas.

Si nos centramos ahora en el edificio principal, el *honden*, veremos que a pesar de la complejidad organizativa sigue el principio compositivo *moya-hisashi*. La parte central, *moya*, que en los santuarios sintoístas normalmente corresponde al *naiden*, en este caso se divide en dos partes: el *naiden* aquí sirve de antecámara de un recinto todavía más interior, el *nainaijin*. Los espacios periféricos, aquí divididos en *chūjin*, *ake-no-dan* y *geden*, son en el fondo una estratificación centrífuga, cuya entidad básica compositiva es el *hisashi*. En el interior del *nainaijin* se aloja el *shintai*, el cuerpo del *kami*, simbolizado en un objeto, con mucha frecuencia un espejo (aunque podría ser también una joya, una espada, etc.) (FIG.3.8). Es decir, vemos como el *moya* se conforma en realidad como materialización del *himorogi*, la delimitación del recinto sagrado donde habita la deidad. La jerarquía espacial en este caso se reproduce en *honden* (edificio principal) - *naiden* (recinto sagrado) - *shintai* (objeto de veneración, encerrado en él).

FIG. 3.7. Santuario sintoísta Kibitsu Jinja, 1425. Composición espacial, planta.

FIG. 3.8. *Shintai* en un santuario sintoísta.

HONDÔ 本堂
SHÔDÔ 正堂

naijin 内陣

HAIÐÔ 牌堂
RAIDÔ 礼堂

gejin 外陣

wakijin 脇陣

koujin 後陣

honzon 本尊

Otera / お寺

En el caso particular del culto sincrético que se produce en Japón entre budismo y sintoísmo, el esquema compositivo es igualmente aplicable a los templos budistas. Como ejemplo tenemos el edificio principal del templo Takisanji (FIG.3.9), construido entre 673 y 686. La tipología de los templos budistas se desarrolla en Japón durante el periodo Asuka (556-710), de modo que se trata de un ejemplo representativo de finales de dicho periodo.

Al igual que en los santuarios sintoístas, los templos budistas también se componen de dos edificios anexos: el principal, llamado *hondō*, residencia de la deidad, y el oratorio, *raidō*, de acceso a los fieles. En el caso del templo Takisanji, la composición del edificio principal es muy sencilla: el núcleo principal corresponde al *naijin*, y el espacio periférico, aunque dividido en cuatro secciones, en realidad cierra un anillo perimétrico completo que corresponde al *hisashi*. Las secciones laterales (*wakajin*) y posterior (*kōjin*) tienen funciones análogas a los espacios periféricos de un santuario sintoísta: son espacios que sirven de transición entre el mundo del *kami* y el de los mortales. Sin embargo, la sección frontal, *gejin*,

tiene una función diferente: consiste en un área que permite el acercamiento de los fieles. Se trata de una característica importante, dado que a través de este espacio intermedio se acercan los universos de lo sagrado y lo profano. Sigue habiendo una separación física entre ambos, con mucha frecuencia una celosía de madera, pero se ha permitido el acceso del público general al edificio dedicado a la residencia de la deidad, algo inconcebible en un santuario sintoísta.

Adentrándonos más en el recinto sagrado, el *naijin*, volvemos a encontrar un objeto sagrado, en este caso el *honzon*: la imagen principal de adoración, con mucha frecuencia una escultura de Buda (FIG.3.11), aunque también puede ser otra deidad como Shaka, Amida o Kannon, o incluso un mándala. Lo importante aquí es que, al igual que en los casos que hemos visto hasta ahora, el objeto en sí no es el estrato final: está concebido como *recipiente* de la esencia de la deidad que desciende en su interior. Dicho de otro modo, el objeto contiene espacio, es un estrato más en la jerarquía espacial, que en este caso se reproduce en *hondō* (edificio principal) - *naijin* (recinto sagrado) - *honzon* (objeto de veneración encerrado dentro).

FIG. 3.9. Templo budista Takisanji, 673-686. Composición espacial, planta.

FIG. 3.10. Templo budista Tōdai-ji, Nara, 745. Sección transversal.

FIG. 3.11. Estatua del Gran Buda del templo Tōdai-ji, Nara, finalizada en 751.

¿Cuál fue la razón de adoptar el mismo modelo compositivo en ambos espacio sagrado y espacio doméstico? En realidad, aunque hemos empezado este recorrido evolutivo por el espacio sagrado, las fuentes indican que el término *moya* de hecho fue usado originalmente para designar el espacio central en las residencias palaciegas del tipo *shinden*, que veremos a continuación⁶. Desde el periodo Asuka hasta mediados del periodo Heian, la palabra *moya* se empleaba para distinguir la parte central del edificio de la parte periférica. A partir de la segunda mitad del periodo adquirió un sentido adicional constructivo, identificando el área central con la sección principal elevada de la cubierta, como opuesta al *hisashi*, área periférica de sección más baja y cubierta con aleros. Según las fuentes, con la introducción de la arquitectura budista, ese mismo modelo fue adoptado para los templos⁷.

Todos estos datos parecen indicar que el modelo compositivo *moya-hisahi* fue originalmente usado en la tipología doméstica y posteriormente adoptado en la arquitectura sagrada. Pero cabe hacer algunas observaciones.

(1) En primer lugar, la formulación de la hipótesis de que el *moya* como espacio central evoluciona a partir del *himorogi*, sugiere la

correlación contraria, es decir el modelo sagrado como patrón compositivo para el modelo doméstico.

(2) Por otra parte, el modelo doméstico *shinden* se desarrolló como estilo arquitectónico para las residencias aristocráticas del periodo Heian, y fue el modelo utilizado para el Palacio Interno (*Dairi*) de la residencia imperial durante la mayor parte de este periodo. Según la mitología japonesa, la familia imperial tiene naturaleza divina; el primer emperador de Japón, Jinmu, se considera descendiente directo de Amaterasu Okami, deidad del Sol según la creencia sintoísta. A través de la figura del Emperador, lo sagrado y lo mundano se superponen en una sola figura, lo que ha podido originar la coincidencia del mismo modelo compositivo para la residencia de un hombre y de una deidad.

(3) Por último, el hecho de que el modelo se sistematiza a partir del desarrollo de la *shinden*, aplicando la terminología que hoy se conserva para designar las partes compositivas de este modelo, no quiere decir que como unidad espacial no haya existido con anterioridad. A partir de los datos expuestos hasta ahora, parece verosímil considerar que, aunque el término *moya* aparece con la residencia aristocrática del periodo Heian, como unidad espacial parece que se origina en la delimitación de un espacio sagrado.

⁶ Ver JAANUS, *Japanese Architecture and Art Net Users System*. En línea <<http://www.aisf.or.jp/~jaanus/>>. [Consulta de 24.05.2016]

⁷ *Ibíd.*

Históricamente, la arquitectura representativa, espacial- y económicamente independiente, ha sido la responsable de establecer las directrices para el desarrollo del espacio habitado - directrices que, en mayor o menor medida, han sido adoptadas en las tipologías domésticas más modestas. En el caso de Japón, como indica Takeshi Nakagawa, son tres las tipologías responsables de establecer tales directrices: la *shinden-zukuri*, que implanta los criterios de «vi-

vir en comunión con la naturaleza»; la *shoin-zukuri*, que «instauration un ordenado autocontrol sobre el espacio habitado interior»; y, por último, la *sukiya-zukuri*, que «empuja el espacio residencial hacia unas relaciones estrechas, pero flexibles, entre interior y exterior, entre el todo y sus partes» (NAKAGAWA, 2002). Veamos, entonces, cuál es la relación objeto/mueble-estancia en cada uno de estos casos y de qué manera evoluciona con el desarrollo de cada uno de ellos.

a/

b/

c/

d/

e/

f/

Shinden-zukuri / 寝殿造

La tipología doméstica *shinden* -literalmente "construcción para dormir" (de *shin* 寝, reposo, sueño y *den* 殿, pabellón, edificio)- se desarrolla a mediados del siglo X en base al trazado en cuadrícula de la capital de Japón en este momento, Heian-kyō, la actual Kioto. Las parcelas, de aproximadamente 120m2 (hasta triplicar o cuadruplicar esa medida), encerradas entre calles estrechas, dan lugar a la construcción del edificio principal, *shinden*, en el centro, orientado al sur y comunicado con dos pabellones secundarios -al este y al oeste- y con otra construcción anexa al norte, por medio de galerías de madera cubiertas, elevadas al igual que el edificio principal. En su condición de vivienda urbana y por sus características constructivas y espaciales, la *shinden* es una evolución de la *machiya* (el tipo de vivienda de los mercaderes y artesanos). Existe un volumen considerable de publicaciones especializadas sobre las características constructivas, evolución histórica y desarrollo del tipo, que no son objeto de este estudio. Lo que nos interesa aquí es detenernos brevemente sobre la *shinden* como unidad espacial habitable, organizada alrededor de un sistema de objetos que respondía a la flexibilidad exigida por el estilo de vida de la aristocracia del período Heian,

y cuya disposición estaba estrictamente gobernada por el sistema de leyes estéticas y funcionales, conocido como *shitsurai* 室礼.

En la FIG.3.13 tenemos la planta de Higashi Sanjō-dono, complejo arquitectónico considerado ejemplo completo representativo del tipo *shinden-zukuri*. La FIG.3.12 muestra la organización funcional de la *shinden* propia (el pabellón principal) en diferentes ocasiones ceremoniales o cotidianas. Como podemos observar, se trata de un espacio funcionalmente indeterminado, que adquiere *habitabilidad* a través de la organización espacial de un sistema de objetos móvil compuesto por:

- separadores (biombos, cortinas, etc.), cuya función es acotar temporalmente una estancia de escala más reducida;
- un conjunto de piezas dispuestas para acomodar las posturas del cuerpo (*tatami*, cojines, etc.);
- y un conjunto de piezas de *utilidad* para dar soporte al desarrollo de una determinada actividad (utensilios de comida, escritura, interpretación musical, etc.).

FIG. 3.12. El pabellón principal del palacio Higashi Sanjō-dono. Configuración espacial de la estancia durante diferentes ocasiones ceremoniales y cotidianas. Esquemas elaborados a partir de las ilustraciones del libro *Reference Book of Courtly Customs*.

FIG. 3.13. Higashi Sanjō-dono, mediados del s.X, planta.

La disposición de los elementos tenía una dimensión ritual compleja, tanto en el sentido de dar soporte al conjunto de ocasiones ceremoniales de acuerdo con el estilo de vida de la aristocracia Heian, como en un estricto sentido espiritual, siendo gobernada por las leyes de la geomancia (importada desde China), el sentido de estacionalidad (originario del Shinto) y la filosofía de la estética existencial derivada del Zen budismo.

Nos vamos a centrar en dos de las situaciones emplazadas en el palacio Higashi Sanjō-dono y documentadas en el libro *Reference Book of Courtly Customs*, y al sistema de objetos que da soporte a su desarrollo. La primera de ellas, la de dormir (FIG.3.14). Como hemos dicho, la *shinden* era el pabellón donde los miembros de la aristocracia se retiraban para descansar, es decir, era el edificio más privado de todo el complejo, aunque su función de gran dormitorio era en realidad solo complementaria. En el capítulo sobre los hábitos de la objetualidad del sueño hablamos del *chōdai*, la estructura de cama parecida a un baldaquino que delimita un recinto relativamente privado para el sueño. Allí nos detuvimos en la entidad del objeto que ahora vamos a poner en contexto dentro del espacio circundante.

En su forma más conocida, el *chōdai* era una pieza de mobiliario que

se situaba en el centro del gran hall abierto, o *moya*. Esta es la configuración que adquiere a partir de la segunda mitad del periodo Heian. Sin embargo, a lo largo del tiempo, el perímetro alrededor del *chōdai* ha ido cambiando de estatus. En ocasiones, en lugar de estar encerrado por cortinas descolgadas del bastidor, estaba rodeado por particiones deslizantes o *shōji*, concediéndole un carácter más estacionario dentro del conjunto. También podía estar situado dentro de una cámara cerrada, llamada *nurigome* 塗籠, un dormitorio privado situado en el área central del *moya*. Pero con independencia del grado de permeabilidad de los estratos que nos acercan al centro, confirmamos la misma estratificación centripeta, en este caso reproducida en *shinden* (edificio principal) y *chōdai* (recinto privado). Nos faltaría el último elemento, el objeto de veneración que encierra ese recinto.

El mito sobre Amaterasu proporciona algunos datos interesantes con respecto a los objetos involucrados en el trinomio que hemos analizado hasta ahora. Hemos visto que en el caso de los santuarios sintoístas el objeto de veneración (*shintai*) alojado dentro del recinto sagrado (*naiden*) es con frecuencia un espejo, espada o joya: objetos que representan los obsequios que entregó la diosa Amaterasu a su nieto Jinmu antes de partir con el cometido de unificar a

FIG. 3.14. IZQUIERDA: Palacio Higashi Sanjō-dono. Organización de la estancia preparada para dormir (*Reference Book of Courtly Customs*). La ilustración se corresponde al esquema de la FIG.3.12.b.
DERECHA: Chōdai (*Reference Book of Courtly Customs*).

FIG. 3.15. IZQUIERDA: Palacio Higashi Sanjō-dono. Organización de la estancia para una ocasión ceremonial (*Reference Book of Courtly Customs*). La ilustración se corresponde al esquema de la FIG.3.12.f.
DERECHA: Disposición de una mesa portátil. (*Reference Book of Courtly Customs*).

Japón. De entre los tres, el espejo tiene un significado especial, identificándose como símbolo de la propia Amaterasu, razón por la que resulta ser el objeto más empleado como representación del cuerpo de la deidad en los santuarios sintoístas. Los espejos colgados de la estructura del *chōdai* que hemos mencionado en el capítulo anterior, podrían tener esa misma lectura: un símbolo de la naturaleza divina o sagrada del sueño, en cuyo caso el receptor sería la persona durmiente. En el caso del Palacio Interno de la residencia imperial, esa superposición está además doblemente argumentada, dada la naturaleza divina del propio Emperador, considerado descendiente directo de Amaterasu. Tendríamos por tanto nuestro trinomio completo: *shinden* - *chōdai* - persona durmiente, que adquiriría la cualidad de *shintai* viviente a través de la experiencia del sueño.

Se produce una estratificación similar en el desenvolvimiento del acto de la comida. En las figuras 3.15 y 3.12.f vemos la disposición espacial de un sistema de objetos que da soporte al desarrollo de un acto ceremonial. Las bandejas bajas sobre las que se dispone la comida están agrupadas en el centro, dejando a los comensales acercarse desde el perímetro. Recordaremos del capítulo sobre los hábitos de comer que la disposición de la mesa simboliza una oposición espacial entre mundo de los *kami* y mundo de los mortales,

representado el primero por los alimentos y el segundo por el comensal. Hemos visto esta misma configuración en la disposición de los dos pabellones parejos de los edificios sagrados, residencia de la deidad vs. oratorio (*honden* y *haiden* en los santuarios sintoístas, *hondō* y *raidō* en los templos budistas). La sala de ofrendas entre ambos simboliza el límite entre lo sagrado y lo profano, del mismo modo que los palillos dispuestos en paralelo al borde de la mesa. Nuestra estratificación aquí se configura por tanto en edificio principal (*shinden*), mesa y alimento, siendo éste último el portador de la naturaleza divina que recibe en última instancia el comensal.

Como hemos dicho al principio de este capítulo, se produce de esta manera una intensificación espacial hacia el centro, no solo por la densificación tangible a través del conjunto de objetos, sino también por el sentido latente que aporta cada uno de ellos. Pero existe también otra particularidad importante y es el acercamiento a este centro densificado a través de una serie de estratos sin que constituyan ninguna separación física. Los espacios periféricos formados por *hisashi* y *magobisahi* de la *shinden* no disponen de ningún cerramiento fijo que separe el núcleo habitado del exterior. Los elementos móviles que se usan para confinar el espacio habitado de la *shinden* durante la noche, como *tsumado* 妻戸 o *shitomido* 蔀戸, se retiran en su

totalidad durante el día, dejando que el espacio fluya entre dentro y fuera, comprimido entre los planos de suelo y techo. El espacio no se configura, por tanto, formalmente, como un fluido que adquiere la forma del recipiente que lo contiene, sino como un continuo que se comprime entre dos planos paralelos que reducen la escala de lo habitado a la escala del hombre. Es a través de esta compresión del espacio que podemos leerlo como espacio *interior* y es a través de la configuración del sistema de objetos que podemos leerlo como *habitable*.

El modelo de la *shinden* constituye en este sentido el primer modelo de espacio doméstico, configurado como un sistema de objetos y no como espacio interior contenido dentro de un contenedor, entendido como objeto arquitectónico. La diseminación de los objetos domésticos, los interiores configurados en forma de escenario, y los acabados lisos y sosegados, formalizan el primer paso maduro hacia la conceptual inexistencia del contenedor y el protagonismo del sistema de objetos.

FIG. 3.16. Representación esquemática en sección del espacio interior en la *shinden*: espacio comprimido entre los planos de suelo y techo, sin ninguna delimitación entre interior y exterior en el perímetro.

Shoin-zukuri / 書院造

El segundo paso hacia esta sistematización llega con el desarrollo del estilo *shoin* entre la era Medieval (1185-1568) y el Periodo Moderno temprano (1568-1868). En la FIG.3.18 tenemos la planta del Palacio Ninomaru, situado en el interior del conjunto fortificado del Castillo de Nijō, en Kioto. Construido en 1626, es uno de los mejores ejemplos de este tipo arquitectónico. Como podemos ver en la figura, está compuesto por cinco pabellones unidos por pasarelas, cada uno de los cuales sigue el modelo compositivo formado por núcleo central y espacio periférico, como hemos visto hasta ahora. No obstante, aquí se produce un cambio significativo: el núcleo central empieza a compartimentarse y a zonificarse por medio de particiones correderas opacas o *fusuma*. Sin embargo, cabe hacer las siguientes observaciones:

El conjunto de particiones correderas *fusuma* no puede considerarse equivalente a los paramentos interiores en el sentido occidental; tanto por su naturaleza móvil, como por su escaso aislamiento acústico, las *fusuma* pertenecen más al sistema de objetos o mobiliario doméstico que ocupan el tema central de esta tesis, que al edificio como objeto arquitectónico. Se incorporan al espacio doméstico japonés del mismo modo que las primeras sillas, mesas y camas: como piezas

portátiles que pueden colocarse y retirarse a conveniencia. Asimismo, por sus características constructivas, formadas por múltiples capas de papel de arroz, contribuyen a la estratificación espacial de fuera a dentro. La *fusuma* es en sí misma un objeto estratificado.

Junto con esta compartimentación espacial a conveniencia, la residencia *shoin* gradualmente absorbe las piezas de mobiliario más estacionarias en el perímetro de cada estancia. Las esteras individuales de *tatami* cubren por completo el suelo; la mesa de apoyo para la escritura se convierte en un escritorio integrado, llamado *tsukeshoin* 付書院; los tres objetos budistas expuestos anteriormente en un mueble auxiliar encuentran su lugar en el *tokonoma* 床の間; etc. Es decir, aquellos objetos que parecen adquirir con el tiempo un carácter más estacionario dentro de la casa se absorben en los paramentos, volviendo a liberar el contenido habitado del peso material del objeto inmóvil. Una de las razones para que se diera éste fenómeno, es la trascendencia directa del concepto de *shitsurai* -u organización del espacio habitado según las necesidades del momento- desde la residencia *shinden* a la *shoin* (KOIZUMI, 1986). El espacio habitado sigue conservando su condición de espacio disponible, colonizado por una colección de objetos flexible y móvil.

FIG. 3.17. Ichi-no-ma, primera gran sala de recepción del Ohioroma, Palacio Ninomaru. Esquema en planta identificando los componentes incorporados en los paramentos a partir de objetos exentos.

FIG. 3.18. Palacio Ninomaru, Castillo de Nijō, Kioto. 1626. Planta del conjunto (derecha) y planta del pabellón con las estancias de recepción oficial, Ohioroma.

Sukiya / 数奇屋

La sedimentación definitiva de la evanescencia del contenedor y el protagonismo del sistema de objetos domésticos llega a través del *sukiya-zukuri* - estilo que evoluciona a partir del tipo *shoin* más formal en el Periodo Moderno temprano (1573-1868). Su desarrollo debe mucho a la filosofía del arte de la ceremonia del té, dando lugar al establecimiento de un canon de simplicidad rústica, cuya dimensión conceptual permite seguir la continuidad de la hipótesis hasta aquí planteada. En las definiciones de Okakura de la *sukiya* como "morada del vacío", "morada de la fantasía" y "morada de lo asimétrico" (OKAKURA, 1906), el espacio habitado está definitivamente igualado al concepto de vacuidad y el sistema de objetos está no sólo sujeto al canon de leyes estéticas, sino que va adquiriendo y consolidando una dimensión simbólica arraigada en tradiciones y doctrinas más antiguas. Las tres definiciones en su conjunto hablan de un espacio habitado maleable, cuya materialización se hace posible por la existencia de los dos factores hasta aquí formulados: un marco espacial libre y versátil, y un conjunto de artefactos domésticos sin voluntad de pertenencia a ningún lugar específico, sino colonizando el espacio según las "necesidades estéticas" de cada momento.

En la FIG.3.20 tenemos la planta de la villa Rinshunkaku, originalmente construida como residencia de verano de Tokugawa Yorinobu, soberano feudal de principios del periodo Edo. Comparándola con la planta del Palacio Ninomaru (FIG.3.18), podemos observar las similitudes compositivas entre ambos tipos arquitectónicos. Asimismo, las figuras 3.19 y 3.17 representan áreas equivalentes en superficie de ambos edificios, a su vez comparables al área de la *shinden* del palacio Higashi Sanjo-dono (FIG.3.12). La visualización simultánea de las tres áreas equivalentes nos permite reafirmar lo siguiente:

- la configuración del espacio se produce sobre una modulación geométrica, basada en una medida antropométrica entre soportes;
- el interior se configura no en oposición a un exterior, sino como una compresión del espacio bajo un techo, cuyo perímetro no se materializa en un paramento con voluntad de separar dentro y fuera; incluso en la *sukiya*, donde se consolida el paramento exterior de carácter más permanente (aparece el vidrio que sustituye gradualmente los *shōji* de papel de arroz), el perímetro sigue siendo en su mayor parte transparente, con voluntad de conectar dentro y fuera;

FIG. 3.19. Suminoe-no-ma, ppabellón de la Villa Rinshunkaku. Esquema en planta identificando los componentes incorporados en los paramentos a partir de objetos exentos.

FIG. 3.20. Villa Rinshunkaku, principios del periodo Edo. Planta. El sombreado oscuro indica el pabellón Suminoe-no-ma 住之江の間.

- se mantiene el modelo compositivo *moya-hisahi*, en tanto que podemos identificar un núcleo central habitable y un espacio periférico a través del cual se produce esa transición entre dentro y fuera;

- por último, el área central habitable se configura sobre una superficie disponible, zonificada a conveniencia y habitada por medio de un sistema de objetos de libre configuración.

No debemos olvidar en este sistema la importancia que adquiere cada uno de los objetos, en cuanto a su significado simbólico. Volvemos a recuperar este tema con el ejemplo de un modelo arquitectónico más humilde, la casa vernácula *minka*, que adopta las directrices de los tres modelos representativos -*shinden*, *shoin* y *sukiya zukuri*- que hemos descrito hasta ahora.

Minka / 民家

El término *minka* 民家 (de *min* 民, gente y *ka* 家, casa) se traduce comúnmente como *casa rural*, traducción inexacta, dado que algunas viviendas urbanas también se ubican dentro de esa categoría. El tipo de casa *minka* se divide, por tanto, en otros dos: *machiya* 町家, vivienda urbana de artesanos y mercaderes que nace en el período Heian (794-1185) y continúa su desarrollo en los periodos Edo (1603-1867) y Meiji (1868-1912); y *nouka* 農家, la vivienda rural propiamente dicha. En ambos casos, sus características y elementos principales son la elevación sobre el terreno (tema que no hemos tratado hasta ahora, dado que no resultaba especialmente relevante en relación a la hipótesis central de la tesis), la estructura de madera, el empleo de *shōji* y *fusuma* (paneles correderos), *tatami* y *sudare* (cortinas de bambú), entre otros. Es por primera vez en la *minka*, donde se produce la división funcional del espacio, hasta ahora único: el área central se divide en un espacio con suelo de tierra, donde se ubica el hogar enterrado y un espacio elevado, con entablado de madera, cubierto parcialmente con paja o con el primer prototipo de los *tatami*, para estancia y dormitorio. Sin entrar en más detalle, conviene señalar que es a través de este modelo donde se produce el encuentro entre

los dos prototipos de casa japonesa primitiva: la vivienda “Yayoi-nesca/Apolínea/aristocrática/elevada sobre una plataforma” y la casa “Jomon-esca/Dionisiaca/populista/semi-enterrada” (ISOZAKI, 2006).

Desde el punto de vista espacial, se considera a la *minka* una condensación de sugerencias para la ideología de la arquitectura moderna, dado que representa íntegramente las características esenciales de la arquitectura residencial japonesa. Aunque pertenece al pasado, su concepto arquitectónico es el germen del espacio habitado contemporáneo y, como señalaba Isozaki, está estrechamente vinculada al concepto de espacio habitable del movimiento moderno. No obstante, no hay que olvidar su advertencia de que no es el espacio del movimiento moderno como concepto lo que está detrás de la configuración del espacio habitado japonés, sino la mirada occidental la que encuentra en ese espacio algunos de los principios de la arquitectura moderna (ibíd.).

Volvamos a considerar el trinomio edificio - recinto - objeto en este modelo particular, teniendo en cuenta las dos actividades cotidianas que hemos estudiado en la *shinden*: dormir y comer.

FIG. 3.21. Casa vernácula *minka*, composición espacial, planta.
IZQUIERDA: área interior habitada;
DERECHA: espacio periférico.

En primer lugar, tengamos en cuenta que:

- a pesar de la flexibilidad espacial que siguen proporcionando los *fusuma* y *shōji*, la zonificación interior adquiere un carácter más permanente; las estancias asumen determinadas funciones, aunque en ocasiones no exclusivas, sino complementarias;

- por otra parte, a pesar de la compartimentación interior, seguimos distinguiendo un núcleo central habitable compacto que ocupa el lugar del antiguo *moya* y un espacio periférico, aunque fragmentado, remanente del anillo completo configurado por el *hisashi*.

Como hemos señalado en el capítulo sobre la objetualidad y los hábitos de dormir, una de las primeras estancias en diferenciarse como unidad funcionalmente independiente es el *nando* 納戸, que aparece como dormitorio para los dueños de la casa, y como almacén de las posesiones más valiosas. En este punto del discurso convergen dos argumentos principales:

(1) El *nando* se formaliza como estancia a partir de una pieza de mobiliario exenta, el *chōdai*. Es decir, en el momento que adquiere un carácter más estacionario, el objeto crece en escala y adquiere la enti-

dad de recinto, del mismo modo que piezas inicialmente independientes llegan a incorporarse en los paramentos, como hemos visto en el caso de la *shoin*. De hecho, entre las variantes locales del término *nando* encontramos la palabra *chōda*, etimológicamente emparentada con *chōdai*.

(2) Adentrándonos en el interior de este recinto, encontramos un objeto que ya hemos descrito en profundidad, la *hakomakura*, el reposacabezas de madera del periodo Edo. Como contenedor de los efectos personales más íntimos de su dueño, la *hakomakura* es un modelo a escala del propio *nando*. Y como hemos visto en el capítulo sobre el sueño, la *hakomakura* pasaba a convertirse en recipiente para el alma de la persona durmiente, con lo que volvemos a encontrarnos con la composición concéntrica completa: edificio (*minka*) - recinto privado/sagrado (*nando*) - recipiente de la esencia de lo sagrado, el alma (*hakomakura*).

Lo mismo ocurre en el caso de la comida. En lugar de la *hakomakura* aquí tenemos la *hakozen*, la caja-bandeja personal que contiene los utensilios de cada persona y que se coloca en el lugar del comensal, aunque éste se halle ausente. En el espacio sagrado, el objeto de veneración encerraba la esencia de la deidad; en el espacio doméstico, el objeto cotidiano encerraba la esencia de la persona.

En este punto, la relación persona - objeto/mueble - estancia que ocupa el lugar central de este estudio, adquiere su significado completo. A modo de resumen, confirmemos las ideas principales sobre las que se cierra la tesis en este capítulo:

(1) La composición básica del espacio habitado japonés está formada por un núcleo central *moya* -que se desarrolla como descendiente de la delimitación de un área sagrada, *himorogi*, donde se creía residían las deidades-, rodeado por un espacio perimétrico *hisashi*. Esta composición, procedente de los santuarios sintoístas y adoptada posteriormente en los templos budistas, se traslada de forma casi literal al espacio doméstico de las residencias palaciegas *shinden* del periodo Heian. Y aunque en menor medida, sigue conservándose en los tipos de vivienda posteriores: la residencia de la clase militar *shoin*; el modelo doméstico japonés por excelencia, *sukiya*, en el que la casa adquiere su mayor expresión formal; y la casa común *minka*.

(2) El recinto sagrado se configura como un espacio libre, donde se coloca un determinado objeto en ocasiones particulares.

(3) La configuración espacial se intensifica hacia dentro: hall prin-

cipal - recinto sagrado - objeto de veneración, encerrado en él. En el caso particular del culto sincrético que se produce en Japón entre budismo y sintoísmo, era igualmente aplicable a los santuarios sintoístas (*honden* 本殿 - *naiden* 内殿 - *shintai* 神体) y a los templos budistas (*hondō* 本堂 - *naijin* 内陣 - *honzon* 本尊). Hacia fuera, la estratificación era centrífuga, a través de una secuencia de espacios de transición perimétricos, cuya entidad básica era el *hisashi* 廂, sucedido en ocasiones por el *magobisashi* 孫廂 y el *magomagobisashi* 孫孫廂.

(4) Ese continuo intensificarse hacia dentro está argumentado en un acto de trascender o cruzar el límite entre lo sagrado y lo profano. Así, por ejemplo, la misma separación entre hall de la deidad y oratorio para el público común encontramos en la disposición de la mesa: los alimentos dispuestos sobre la mesa representan el mundo de los *kami* y el límite con el mundo de los mortales está materializado en los palillos dispuestos en paralelo al borde de la mesa. Con el acto de levantar los palillos, acompañado de la frase *itadakimasu* que literalmente quiere decir "voy a recibir", se abre la frontera entre los dos mundos, y se pide permiso a las deidades para recibir los alimentos que son una bendición divina.

(5) De modo que, en el espacio doméstico esta composición se reproduce no sólo a nivel compositivo (estancia central - espacio perimétrico), sino también a través de los objetos que colonizan la casa. Así, por ejemplo, en la casa común, se produce una superposición espacial de la estancia destinada al sueño con un recinto sagrado, y de la *hakomakura* (reposacabezas en forma de caja, donde se resguardaban las pertenencias personales) con el tipo de armario que se usaba en ocasiones para resguardar al objeto de veneración. La *hakomakura* se convierte, por tanto, en un cofre de los tesoros, no solo en sentido material, sino también como símbolo de la esencia de una persona, como símbolo de su alma. Lo mismo ocurre con la caja-bandeja particular para la comida, la *hakozen*, que se disponía en el lugar de la comida de una persona en caso de que se ausentara temporalmente del hogar. En el espacio sagrado, el objeto de veneración encerraba la esencia de la deidad; en el espacio doméstico, el objeto cotidiano encerraba la esencia de la persona.

(6) Este esquema compositivo se repite en otros tipos de espacios habi-

tados, como puede ser el ring de sumo. Podemos entender el *dohyō* como la delimitación de un espacio sagrado en el que desciende la deidad, a través del *yokozuna*, luchador de sumo de mayor grado, considerado un *shintai* viviente.

(7) A partir de esta superposición de escalas y significados se produce una confusión fértil entre objeto y persona, objeto y edificio o persona y edificio. Lo privado puede ser entendido como sagrado; la esencia de una persona se superpone con lo divino; el acto de habitar se entiende no solo en el sentido espacial, sino que se interioriza; objeto, mueble y edificio superponen escalas; objeto y ser humano son solo dos formas distintas de existencia que, en todo caso, encierra un alma.

Como veremos a continuación, podemos reconocer reminiscencias de este esquema compositivo -espacio libre, donde se coloca un sistema de objetos en ocasiones particulares- en muchos proyectos de arquitectura contemporáneos, de la misma manera que hemos identificado significados y sensibilidades en los objetos de diseño de hoy.

FIG. 3.22. Superposición de significados en la configuración de diferentes conjuntos espaciales; el esquema hall principal – recinto sagrado – objeto de veneración está detrás de la concepción tanto del espacio sagrado, como del doméstico. A partir de esta superposición de escalas y significados se produce una confusión fértil entre objeto y persona, objeto y edificio o persona y edificio.

EL PROTAGONISMO DEL SISTEMA DE OBJETOS EN LA CONFIGURACIÓN DEL ESPACIO HABITADO [3.2]

tres proyectos contemporáneos

El objeto, como elemento articulador de la existencia y como unidad básica de la configuración del espacio, constituye una línea de argumento que poco a poco empieza a abrirse camino en nuestra cultura, como podemos leer en la reflexión de Juan Herreros sobre "Espacio doméstico y sistema de objetos". En referencia a la investigación de Toyo Ito sobre la mujer nómada de Tokio, Juan Herreros escribe: "La casa como forma, como modelo para la agregación, como entidad reconocible y como espacio interior zonificado ha dejado de ser interesante, de ser el lugar en el que se resuelve el proyecto. Lo problemático, lo importante, es ahora un conjunto de artefactos o muebles que constituyen el medio en el que la chica nómada realiza su existencia" (Herreros, 1994).

Ese "ahora" en el discurso de Occidente, apenas acaba de aparecer y lo hace a través de una voz japonesa, en cuyo timbre resuena el modo de habitar el espacio de la casa tradicional de Japón. "A través de un espacio interior construido como sistema de objetos y no como fragmentación y división funcional de un contenedor dado, -continúa

Juan Herreros- el programa pasa a definirse más por el medio de vida del usuario [...], entendiendo que modo de vida quiere decir aquí, ante todo, mayor identificación del sujeto con los objetos que le rodean, con sus objetos de afecto" (ibid.).

Antes de volver al Pao de la mujer nómada y a su relación con los orígenes de la arquitectura japonesa, veamos tres ejemplos de arquitectura contemporánea en tres generaciones de arquitectos, discípulos uno de otro, y cómo a través de ellos podemos entrever el desvanecimiento conceptual y material del contenedor y el protagonismo del sistema de objetos en la configuración del espacio habitado. Los tres de ellos -la Mediateca de Sendai de Toyo Ito (1995-2001), el Museo de Arte Contemporáneo del Siglo XXI en Kanazawa de Sejima y Nishizawa (SANAA, 1999-2004) y los Talleres del Instituto de Tecnología en Kanagawa de Junya Ishigami (2008),- exploran algunos de los temas centrales de la arquitectura japonesa, entre los cuales los que se examinan a continuación son los circunscriben el protagonismo del sistema de objetos en la configuración del hábitat.

En primer lugar hemos de insistir en el argumento que nuestro concepto occidental de espacio está descontextualizado en referencia a la arquitectura japonesa. Basándose en la teoría de Giedion sobre la evolución de la arquitectura en paralelo a las ciencias, Shinohara sugiere que “en Occidente, la ciencia surgió porque el espacio se trataba como algo físico y sustancial”, lo que a su vez dio origen a “una arquitectura con lógica duradera” (SHINOHARA, 1964). Viéndolo desde esta perspectiva, inferir el concepto del edificio como *contenedor* –que en la arquitectura de Occidente implica la existencia de un límite entre lo que se contiene en su interior y lo que queda fuera,– resulta natural. Pero, como hemos visto, la trayectoria de desarrollo del hábitat japonés tiene su origen en el concepto de un *espacio habitado* que fluye entre *dentro* y *fuera*, y que desvanece los límites en sucesivas capas ambiguas, cuya función no es *contener*, sino *conectar*. No existe un interior opuesto a un exterior, sino más bien un ámbito protegido con clara vocación de seguir siendo parte del entorno circundante.

Podemos visualizar fácilmente este fenómeno en los ejemplos citados. Empezando por los talleres de Kanagawa, la delgada membrana de

vidrio situada en el perímetro sensiblemente rectangular del ámbito del taller, resulta casi imperceptible. Las hojas, de 5,052m en el punto más alto, se extienden de suelo a techo, colocadas sin marcos y con unas pequeñas costillas de vidrio dispuestas en perpendicular al plano en el interior. La vista fluye libremente a través de esa delgada piel (FIG.3.23.d), concebida casi como una metáfora de la línea geométrica en el plano impreso. Entrar o salir del *edificio* ya no es un acto de atravesar un límite, sino de cruzar un umbral. El acto de entrada se experimenta a través de la compresión del aire entre los planos del suelo y techo y uno se siente *dentro* no porque se interrumpa la fluidez con el paisaje a nivel de la vista, sino por la ausencia de cielo encima de la cabeza.

La materialización del perímetro como metáfora de extrusión del trazo en el dibujo es un recurso que Ishigami hereda de forma directa de Kazuyo Sejima, con quien trabajó desde 2000 hasta 2004. El Museo del Arte Contemporáneo del Siglo XXI es uno de los ejemplos en los que Sejima y Nishizawa (SANAA) emplean este recurso. El *volumen* del edificio pierde entidad a favor de la presencia de la gran cubierta, que arroja una densa sombra, en cuyo seno se define el espacio habi-

FIG. 3.23. De izquierda a derecha:

- (a) Museo en Kanazawa, SANAA. Franja perimetral, contemplando un cerezo en flor en el exterior.
- (b) Mediateca de Sendai, Toyo Ito. Franja perimetral, contemplando el exterior.
- (c) Templo Ryoanji, Kioto. Franja perimetral, contemplando el jardín.
- (d) Talleres del Instituto de Tecnología en Kanagawa, Junya Ishigami, 2008.

tado. La necesidad de acondicionar el espacio habitado se materializa en una delgada membrana, a ser posible tan ligera como el aire para desaparecer dentro de él.

Retrocediendo a los maestros⁸, la planta de acceso de la Mediateca de Sendai de Toyo Ito actúa como una gran plaza pública abierta que involucra el movimiento peatonal y lo introduce en la vida del edificio. La ciudad fluye a través del él en todas sus plantas que permiten una completa visibilidad y transparencia al entorno cir-

cundante. Tanto en este, como en los dos casos anteriores, dentro y fuera son conceptos más relacionados con el acondicionamiento y el confort, que con la percepción de un límite sólido que se interponga entre ambos. Conceptualmente no hay un *cerramiento*; hay un espacio entre los planos de suelo y techo que se expande sin límite visual. El exterior se convierte en paisaje prestado para el interior⁹, mientras el perímetro del edificio es un espacio de contemplación, al igual que se contempla el jardín de un templo desde debajo del alero de la veranda (FIG.3.23).

Todo lo anterior está en estrecha relación con el concepto de ligereza. La visión de Ishigami sobre una *Arquitectura como el aire* – apenas visible, apenas siquiera *definiendo un espacio*, – anunciada en su participación en la XIIª Bienal Internacional de Arquitectura de Venecia, se hace una declaración de intenciones constante un proyecto tras otro. La plataforma del espacio etéreo de los talleres de Kanagawa se eleva sobre el suelo, creando una pequeña sombra que lo hace flotar (FIG.3.24). A su vez, la cubierta también flota sobre un bosque de esbeltos pilares blancos, y la sensación de liviandad se intensifica por la luz que penetra a través de los lucernarios lineales.

La cubierta del Museo de Kanazawa flota de un modo similar sobre unos delgados soportes, atravesada por varios volúmenes de diferentes alturas, cuyos límites en ningún caso se superponen con el perímetro circular. No sólo se trata de desdibujar los límites, sino de

manifestar el carácter diagramático en los construido, apelando a la condición efímera e impermanente de todo lo material.

La Mediateca de Sendai, con sus 36 metros de altura total y sus seis forjados de estructura metálica, también parece flotar desde la calle. El sistema estructural, a pesar de su magnitud, está cuidadosamente diseñado para liberar el perímetro de las plantas, suspendiéndolo en el aire. La concepción del proyecto como una enorme pecera refuerza esa sensación de ligereza, creando la imagen de un medio donde los movimientos son suaves e ingrátidos, “sujetos a la flotación”¹⁰.

En los tres casos, el concepto de liviandad está explotado al límite de sus posibilidades con los medios de una tecnología contemporánea. La apariencia es de un objeto frágil y ligero, que ofrece una firmeza muy superior a la esperada¹¹.

FIG. 3.24. De izquierda a derecha:

- (a) Talleres del Instituto de Tecnología en Kanagawa, Junya Ishigami.
- (b) Museo en Kanazawa, SANAA.
- (c) Mediateca de Sendai, Toyo Ito.

⁸ Tanto Sejima, como Nishizawa trabajaron en el estudio de Toyo Ito.

⁹ Hemos mencionado la técnica de *shakkei*, técnica del paisaje prestado del jardín japonés, en el capítulo sobre los hábitos de sentarse: el paisaje exterior sirve de telón de fondo para el espacio interior.

¹⁰ Toyo Ito en 2G, revista internacional de arquitectura, 1997.

¹¹ John Maeda, en su libro *Las leyes de la simplicidad* (2006), escribe: “La fragilidad es una fuerza esencial para contrarrestar la complejidad porque puede suscitar compasión. Cualquier diseño que sea ligero y fino ofrece la impresión de ser más pequeño, más insignificante y más humilde. La compasión da paso al respeto cuando el valor del objeto es muy superior al que se espera inicialmente”.

La desmaterialización de los límites y la aspiración a la ligereza van unidos al desarrollo de un concepto de flexibilidad funcional a través de la fluidez del espacio. En definitiva, la ausencia de límite implica también ausencia de rigidez, de itinerario preestablecido y de programa predefinido; ausencia de separación. Así es como lo define Ishigami, refiriéndose a los talleres de Kanagawa: "Quería hacer un espacio con fronteras muy ambiguas, que tuviera una fluctuación parcial entre los ambientes independientes y el espacio global, en lugar de un espacio universal como el de Mies. Esto nos permite sugerir una nueva flexibilidad, revelando la realidad en lugar de tratar de darle forma"¹². De este modo se consigue una total flexibilidad de movimiento, a la vez de ofrecer una posibilidad ilimitada de usos y de apropiación de pequeñas estaciones de trabajo en toda la superficie del taller.

"Intentamos que los espacios pequeños llegaran a formar parte de la estructura exactamente del mismo modo que el espacio grande"¹³. Esas palabras de SANAA con respecto al Museo del Arte Contemporáneo son perfectamente aplicables tanto al proyecto anterior, como a la Mediateca de Sendai. "Creemos en un tipo de flexibilidad que cada individuo pueda entender mediante su propia experiencia"¹⁴.

En realidad, esta forma de abordar el proyecto arquitectónico se desarrolla sobre la misma línea de pensamiento para los tres arquitectos: establecer un sistema flexible de usos, proporcionar libertad al usuario para involucrarse en la creación del espacio habitado a través del acto de habitar. Es la arquitectura "vivida" a la que se refiere Toyo Ito, la arquitectura que huye de la forma para revelar su esencia¹⁵.

FIG. 3.25. Fluidez espacial y libre disposición de objetos:

IZQUIERDA: Mediateca de Sendai. Primera planta colonizada por la "Flower chair", un asiento en forma de trébol, diseñado por Kazuyo Sejima.

DERECHA: Talleres del Instituto de Tecnología en Kanagawa, Junya Ishigami. Planta con ensayo de una posible disposición del mobiliario.

¹² Junya Ishigami, en referencia a los talleres del Instituto Tecnológico de Kanagawa.

¹³ SANAA, en referencia al proyecto del Museo del Arte Contemporáneo del Siglo XXI.

¹⁴ Ibid.

¹⁵ Toyo Ito, hablando de las características de la arquitectura japonesa.

La creación de un entorno arquitectónico de tales características hace pensar en la reflexión de Toyo Ito sobre la escena de contemplación de los cerezos en flor como característica principal de la arquitectura japonesa: "No es la arquitectura la que está allí al principio. De lo contrario, es el acto humano de reunión el que existe primero. Sólo después aparece la arquitectura para envolver la acción"¹⁶. Abstrayéndonos del entorno y centrándonos en el comportamiento humano en el acto de reunirse, las escenas de la figura 3.26 atestiguan la misma libertad, espontaneidad y falta de coacción. Hay un espacio comprendido entre suelo y techo que fluye sin límites verticales - el techo, un cobijo, al igual que el plano que forman las ramas de un cerezo y el suelo, libre de obstáculos, permitiendo el movimiento fluido, a decisión del usuario.

En los talleres de Kanagawa, la escenografía de los espacios se lleva a cabo desde una perspectiva contemporánea, utilizando los objetos como herramienta para la organización espacial de acuerdo con las necesidades de cada momento. Exterior e interior están completamente fusionados, creando un bosque habitado de itinerarios y situaciones. A medida que nos acercamos al edificio, el ajetreo peatonal adquiere un carácter más estanco, el mobiliario urbano se ve reemplazado por piezas de un carácter más doméstico, y la actividad transcurre alrededor de pequeñas islas de trabajo, cuya configuración está en constante cambio.

Esas pequeñas islas de actividad se identifican de un modo similar en el entorno arquitectónico del Museo de Kanazawa y de la Mediateca de Sendai. Aquí, debido a la naturaleza de cada proyecto, adquieren en

¹⁶ Ibid.

FIG. 3.26.

IZQUIERDA: Configuración espacial en una reunión al aire libre. Jardín Nacional Shinjuku Gyoen, Tokio, Japón. Hanami. Contemplación de los cerezos en flor. Boceto de la autora. [01/04/2014]

DERECHA: Configuración espacial del interior de los talleres de Kanagawa, proyecto de Junya Ishigami (2008). Fragmento. Redibujado con elementos añadidos a partir de dibujo original de Ishigami (ver FIG.3.25).

cada caso un emplazamiento más concreto, formalizándose en salas de exposiciones, áreas de lectura, cabinas de internet, etc. No obstante, dejan al usuario moverse libremente entre ellas, decidiendo el flujo, la direccionalidad y la velocidad del recorrido. Una vez más, las actividades se desarrollan alrededor de los objetos - objetos para la lectura, para el descanso, para la visualización de medios informáticos, para la exposición de las piezas de arte... Objetos que, como prolongaciones del cuerpo, facilitan nuestras tareas y hábitos, ajustándose a nuestras posturas y haciendo menos dificultosas o más provechosas las actividades que desarrollamos. En primer lugar está la actividad, para la cual, cualquiera que sea, aparece un mue-

ble (o conjunto de muebles) que facilitan su desarrollo. Ese sistema de objetos es necesariamente ligero y móvil, para poder acompañarnos en nuestras actividades allí donde se necesita. Y para ello, debemos de disponer un medio lo suficientemente flexible de modo que permita llevar a cabo cada actividad de acuerdo con un programa personalizado, es decir, libre para tomar decisiones.

Así es cómo, el valor funcional y estético del sistema de objetos encuentra su óptima expresión en su relación con el vacío que lo contiene, siendo parte de un sistema flexible, dispuesto de manera que satisfaga las necesidades de cada momento.

El proyecto del Pao de la mujer nómada es la síntesis máxima de este modelo. El límite de lo habitado se desvanece por completo: es la propia ciudad. Hábitat y entorno urbano penetran el uno al otro, compartiendo funciones y creando espacios desdibujados y ambiguos. Los espacios más públicos de la casa tradicional ya no pertenecen al ámbito de lo doméstico, se disuelven en la ciudad. El refugio del Pao recoge tan sólo lo más íntimo y, aun así, a través de una sutil transparencia. Ese espacio mínimo a su vez es ligero y móvil, aludiendo a una arquitectura entendida como vestimenta que envuelve el cuerpo humano; una arquitectura que no tiene forma, sino que adquiere la forma de las acciones de su(s) usuario(s); y también, una arquitectura que no se entiende como entidad independiente de su(s) habitante(s), sino que lo(s) acompaña en sus desplazamientos con lo

más básico necesario para la existencia.

Los tres muebles definen, como hemos señalado varias veces en este texto, un hábitat que reúne las condiciones adecuadas para realizar las funciones básicas de la vida, un contenido habitado a lo que el contenedor es subsiguiente. Y este contenido habitado se materializa en un conjunto de muebles o artefactos, vinculados a las actividades de la persona: aparte de la cama, hay un pre-mobiliario para el Ape-ritivo, un pre-mobiliario para la Moda, y un pre-mobiliario para la Inteligencia. Con esos escasos artefactos la chica nómada construye un programa doméstico personalizado dentro de un medio flexible de límites difuminados, capaz de absorber un movimiento libre sin la rigidez de un programa preestablecido, donde funciones y usos se superponen.

La mujer nómada de Tokio, conceptualizada en el proyecto del Pao entre 1985 y 1989, hoy es una realidad. En una entrevista reciente realizada por Ignacio Ontiveros y Joan Ramon Pascuets, Taro Igarashi, crítico e historiador de arquitectura y profesor en la Universidad de Tohoku, afirma que en las últimas 3 -4 décadas se ha producido un cambio importante en la forma en la que la gente joven en Japón entiende y vive su espacio habitado:

...desde 1980 ha habido un aumento en el número de tiendas 24h. Los jóvenes a veces no compran un frigorífico, a dos o tres minutos andando pueden comprar lo que quieran. Esas tiendas están abiertas 24 horas, nunca cierran. Este tipo de situación ha modificado el comportamiento de los jóvenes. No piensan que el límite de su casa sea la pared de su habitación, la tienda 24h se ha convertido en una extensión de su espacio privado.

Y también, esto es gracioso, desde hace 10 o 15 años, las chicas se maquillan en el tren. Las chicas solían maquillarse exclusivamente en su habitación, pero desde que lo hacen en el espacio público, esta distinción cultural entre el interior y el exterior ha desaparecido.¹⁷

Las campañas de observar los buenos modales en el espacio público del metro de Tokio dan testimonio adicional sobre este hecho (FIG.3.27), que no tiene importancia como hecho aislado, sino como síntoma de la desaparición de ciertos rasgos propios de la casa privada, precisamente su privacidad. Ejemplos como la casa NA da Sou Fujimoto llevan ese argumento al extremo de la realidad construida, dejando que la ciudad penetre literalmente en la vida cotidiana de sus ocupantes. Las estancias de la casa, distribuidas sobre plataformas escalonadas a medias alturas dentro de un volumen de vidrio transparente, confor-

man un gran escaparate expuesto al ajetreo de la calle y a las miradas ajenas. Lo nuevo aquí no es la conexión entre dentro y fuera, sino la desaparición del límite entre público y privado que tradicionalmente ha estado situado más afuera aún, dejando que una porción del exterior formara parte del ámbito de lo privado. Y donde eso no fuera posible y el límite entre dentro y fuera coincidía forzosamente con el límite entre público y privado, entonces ese límite era un límite ambiguo, cuidando de no dejar nunca explícita la frontera de la privacidad. Ese *adentrarse* al interior a través de una serie de estratos va perdiendo profundidad. Y mientras esa capa estratificada adelgaza desde el exterior, va engrosándose hacia dentro. Es decir, mientras se debilita la relación persona-entorno, se refuerza la relación persona-objeto, probablemente como consecuencia de la necesidad de recomponer la profundidad mínima imprescindible del espacio privado; tema que vamos a tratar brevemente en el siguiente apartado.

¹⁷ ONTIVEROS, Ignacio; PASCUETS, Joan Ramon. *Los arquitectos de la nada*. Barcelona: Casa Asia, 2014. ISBN: 978-84-616-9718-2. 224p. P.38

FIG. 3.27. Cartel del metro de Tokio de la campaña del 2011, correspondiente al mes de octubre. En la parte inferior se lee: "Por favor, tenga en cuenta que maquillarse en el tren puede ser molesto para los demás."

Me pregunto ¿de cuántas cosas viviremos rodeados nosotros, los japoneses?

En las décadas de los '80 y los '90 del pasado siglo, Masahiro Hikita, Director Representativo del Instituto de Diseño de Comunicaciones de Kioto (CDI - Communication Design Institute), realizó una serie de estudios sobre el estilo de vida doméstico en Japón. Había pasado casi un siglo desde de los principios del proceso de modernización y se detectaban una serie de preocupaciones latentes acerca de la cultura material en el espacio doméstico. Algunas reflexiones sobre los resultados de su investigación se publicaron en artículos breves en *Yomiuri Shinbun* 読売新聞, uno de los cinco periódicos nacionales de Japón.

El artículo de enero de 1994, titulado "Desbordados por las cosas" consistía en un conciso informe panorámico sobre la cantidad de objetos -desde piezas de mobiliario hasta simples bienes de consumo- que contenía un hogar japonés medio. La cifra ascendía a 1.643 artículos (HIKITA, 1994). En una primera reflexión sobre el dato, la

cantidad parece superar en exceso la necesaria para construir un hábitat; ¿cuántos de estos objetos entrarían en uso diariamente, teniendo en cuenta que tan solo pasamos de media una tercera parte del día en nuestros hogares? Incluso a lo largo de todo un año, habría que usar entre 4 y 5 objetos diferentes cada día para que entraran todos en uso.

Por si solo el dato resulta abrumador, pero puesto en contexto plantea algunas consideraciones aún más preocupantes acerca del futuro de nuestro espacio habitado. Por un lado, en términos de crecimiento. La cantidad mencionada representaba un aumento de cerca de 400 artículos, comparada con los datos obtenidos durante el mismo estudio diez años antes, cuando la totalidad de objetos de un hogar medio ascendía a 1.221. Como señala Hikita, ese aumento se había producido en contra de todo pronóstico, dada la superficie reducida de la vi-

FIG. 3.28. TSUZUKI, Kyoichi. Imágenes de las colecciones *Tokyo Style* (1993) y *Happy Victims* (1999-2006)

vienda y la aparente imposibilidad de albergar más objetos de los que ya contenía (ibíd.). Y, sin embargo, la cantidad seguía creciendo. Se trataba de un problema patente, sobre el que dejaron testimonio varios profesionales desde sus respectivos campos de estudio.

En la misma década de los '90, el fotógrafo japonés Kyoichi Tsuzuki realizó una serie de reportajes sobre espacios domésticos. El primero de ellos está reunido en la publicación titulada *Tokyo Style* (1993) y consiste en una colección de fotografías de espacios domésticos de la ciudad de Tokio que, según su afirmación, son lo suficientemente extendidos como para poder afirmar que representan un "estilo". Son espacios excesivamente pequeños, que siguen conservando algunos de los elementos del espacio habitado tradicional (como *tatami* o *shōji*), pero que han perdido su esencia y donde el *espacio disponible* se ha visto invadido por un cúmulo de objetos. Este fenómeno se ve mucho más acusado en su siguiente colección, titulada *Happy Victims* (1999-2006), y que retrata a numerosos hogares, igualmente pequeños, que en última instancia sólo sirven para dar cobijo a una obsesión particular de cada uno de sus habitantes por la vestimenta y los accesorios de moda (FIG.3.28).

Más que de una cuestión de escala se trata de un estilo de vida y de

los cambios acaecidos que han llegado a producir tal desbordamiento de objetos. En su artículo "Desbordados por las cosas" Hikita citaba en paralelo el estudio realizado por el Prof. Ishige Naomichi del Museo Nacional de Etnografía, según el cual las viviendas de algunas tribus de cazadores-recolectores del este de África contenían tan solo diecisiete objetos. Ante esta comparativa inquietante, Hikita planteaba la pregunta sobre la contribución de los objetos cotidianos en la construcción de una vida plena.

Haruki Murakami, en su ensayo *Tony Takitani*, describe este mismo fenómeno en su dimensión psicológica (1983-2005). La obsesión por poseer cada vez más objetos, a pesar de su evidente exceso; la superposición bilateral entre objeto y persona (la persona, que se identifica a sí misma a través de su colección de objetos, pero también, los objetos que, vistos desde fuera, representan a la persona que los posee); el peso intangible de la presencia de los objetos que acaban oprimiendo físicamente el espacio; son algunos de los temas sobre los que llama la atención el autor, a lo que habría que añadir los argumentos de la occidentalización y mecanización de la vida cotidiana, sutilmente entretejidos en la trama del relato.

Un tema muy importante sugerido en el relato de Murakami es la difi-

cultad de establecer relaciones personales enfrentada a la facilidad de relacionarse con los objetos. Constituye una cuestión preocupante que desde hace varios años ocupa un lugar central en la sociedad japonesa. Taro Igarashi llamaba la atención sobre las facilidades que ofrecen las tiendas de 24h, entendidas como una extensión del espacio privado de la casa. Pero esa comodidad tiene otra cara oculta y es que facilita el aislamiento social voluntario, fenómeno conocido en Japón por el término *hikikomori* 引き籠り. Por supuesto, no se puede inferir ninguna relación de causa-efecto derivada de la progresiva mecanización de la vida cotidiana. Las causas de la aparición del fenómeno de los *hikikomori* -jóvenes que se retiran voluntariamente de la vida social y se encierran en sus cuartos durante meses, años o incluso décadas-, son complejas y, en todo caso, por lo que indican los estudios sobre el tema, de índole socio-económica y psicológica, sin una relación directa con la creación de la cultura material. No obstante, el hecho de que coincide en el tiempo con las tres reflexiones antes mencionadas sobre la proliferación de los objetos en la cultura material -todos ellos desarrollados entre las décadas de los '80 y los '90 del siglo pasado, coincidiendo con la primera generación de *hikikomori*- hablan de la convergencia de ciertos factores de carácter cultural, económico, social, etc., que da lugar al advenimiento simultáneo de todos ellos.

Centrándonos exclusivamente en el espacio habitado, ¿cuál fue la razón para que de pronto se viera invadido por un cúmulo de objetos descontextualizados, que cruzan la frontera de *lo mínimo imprescindible y el poco, tan solo insinuado exceso* que caracterizaba el estilo de vida en el espacio doméstico? ¿En qué momento la relación persona-objeto/mueble-estancia dejó de constituir un sistema coherente para la generación de un espacio habitable?

De acuerdo con las hipótesis planteadas hasta ahora, sería razonable sugerir que el desequilibrio se produce a la par con el desarraigo. Mientras se mantiene un mínimo vínculo con el trasfondo idiosincrático de toda la cultura japonesa, el objeto como elemento articulador del hábitat sigue manifestando una gran capacidad de renovarse y reinventarse, cambiando de forma para adaptarse a las nuevas circunstancias.

"Para obtener algo hay que renunciar a algo, de manera que el modo de vida residencial japonés se ha modernizado a expensas de muchas cosas amadas", señala Takeshi Nakagawa en el prólogo de *La casa japonesa* (NAKAGAWA, 2002). Pero también es cierto que mientras el modelo de casa tradicional va desapareciendo, la casa como objeto construido sigue siendo un envoltorio para las acciones cotidianas.

Entendiendo la arquitectura como el producto cultural de una determinada sociedad, podemos decir que lo que cambia es la forma (o el estilo), pero persiste el hábito (o la espiritualidad).

Dicho de otro modo, no podemos hablar de una ruptura incondicional con el pasado, que borre de la memoria lo aprendido, lo sentido y lo experimentado. Cada cultura tiene una idiosincrasia particular que se transmite de generación a generación, algo que la hace propia, y que une en un vínculo indivisible costumbres, expresiones artísticas, religión, educación, sistema de gobierno, idioma, etcétera. La arquitectura forma parte inseparable de esa imagen o identidad cultural en su conjunto: la casa se entiende como un ente multifacético que se inserta, responde y se produce en un determinado contexto.

Dentro de lo complejo que puede resultar entenderlo en su totalidad, solemos hablar de un contexto natural, un contexto construido, un contexto social o un contexto cultural propiamente dicho que abarca las tradiciones y las herencias, las innovaciones, los significados y los valores asignados a los hechos arquitectónicos (ANNIBAL, 2006).

¿Cuáles son los valores asignados a los hechos arquitectónicos en la forma de pensar el espacio habitado japonés y occidental? ¿Cuáles son sus supuestos de origen, sus paralelismos y divergencias? Estas son las cuestiones que aborda el capítulo final de esta investigación con el convencimiento de que con su respuesta hallaremos también algún modo de conciliar nuestra realidad construida con ciertos valores del hogar, profundamente arraigados en la cultura.

Para el desarrollo de esta investigación hemos partido de la premisa de trazar la evolución del diseño japonés en una determinada línea de pensamiento, que se forma durante un periodo histórico concreto como fruto de la necesidad de afirmar una identidad propia por oposición a lo ajeno. El tema central de la tesis ha girado entorno al reconocimiento de las idiosincrasias de lo propio y, a pesar de ofrecer un constante contrapunto con ejemplos occidentales, no se ha insistido en inferir opuestos, sino en poner en paralelo dos culturas diferentes que, como hemos visto, han tenido más puntos en común de lo que podría parecer en un principio. Sin embargo, no deja de ser cierto el hecho que el modelo teórico arquitectónico, al igual que la imagen de identidad cultural, se construye por oposición al modelo occidental durante el periodo de modernización.

En líneas generales, la teoría arquitectónica occidental ha girado primordialmente en torno a tres cuestiones, la suma de las cuales ha

determinado en cierto modo el 'valor' de la arquitectura en cada época determinada. En palabras de Joseph Rykwert, aunque sea sólo por ser el primer tratado sobre arquitectura que conocemos, esas tres cuestiones descansan sobre las tres características que la tríada vitruviana designa como necesarias para toda construcción. Esto tal vez también se deba al hecho de que -como él mismo apuntaba y ya había desarrollado Giedion-,¹⁸ la arquitectura occidental ha seguido un curso de desarrollo paralelo a la ciencia. De un modo u otro, la solidez de la construcción (el valor de lo construido), la racionalización de lo construido (o la interiorización de lo funcional, o lo útil) y el problema de lo estético (entendido en estrecha relación con la simetría) han constituido el núcleo de la polémica.

La relevancia de esta cuestión en el contexto actual reside en el hecho de que las principales diferencias que enumera la teoría arquitectónica japonesa con respecto a la arquitectura occidental son

¹⁸ Véanse:

Sigfried Giedion, *Space, time and architecture* (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1941-1969); versión española definitiva: *Espacio, tiempo y arquitectura* (Barcelona: Reverté, 2009); Joseph Rykwert, *On Adam's house in Paradise: the idea of the primitive hut in architectural history* (Nueva York: Museum of Modern Art, 1972); versión española: *La casa de Adán en el Paraíso* (Barcelona: Gustavo Gili, 1974).

precisamente las posturas adoptadas en cada uno de los supuestos anteriores. Dichos contrastes podrían resumirse en el siguiente esquema:

Occidente	Japón
lo perenne · lo efímero	
lo funcional · lo simbólico	
composición · correlación	

Profundizando un poco más en el contexto ambiental, antropológico, filosófico y religioso, descubrimos una serie de rasgos derivados contrapuestos, que se atribuyen al hábitat de cada una de las dos culturas. Conviene insistir en que no se trata de una clasificación explícita, sino de la argumentación de un modelo teórico inscrito en una corriente de pensamiento, en relación al clima social, económico y político dentro del cual se desarrolla.

lo perenne - lo efímero

Para Kazuo Shinohara la obra de Giedion *Espacio, Tiempo y Arquitectura* constituye una de las obras más relevantes para seguir la trayectoria del impulso detrás de la evolución de la arquitectura

occidental contemporánea. En su artículo *La concepción japonesa del espacio*, Shinohara llama la atención sobre lo que él define como la divergencia fundamental en el entendimiento oriental y occidental del *espacio* o *vacío*: para Oriente, el vacío como “vacuo que todo lo contiene” (OKAKURA, 1906), opuesto a su significación occidental, del *vacío* como una “entidad sustancial” (SHINOHARA, 1964). Dicho contraste, según Shinohara, se halla en el hecho de que el concepto de espacio en Occidente ha evolucionado en paralelo con el desarrollo de las ciencias. Apoyándose en la tesis enunciada por Giedion, según la cual es la misma actitud mental que está detrás del desarrollo de los espacios arquitectónicos occidentales y de la ciencia (GIEDION, 1941-1966), Shinohara sugiere que dicha actitud ha conllevado al desarrollo de una “arquitectura con lógica duradera”, en lo que encuentra las diferencias claves en el concepto de espacio en Occidente y en Japón, “sobre todo en lo que se refiere a su punto de partida, pero también en sus objetivos e intenciones globales”. Shinohara atribuye dicho fenómeno a la existencia de una corriente filosófica que “[soporta] la arquitectura occidental, y que se [desarrolla] mano a mano con el progreso, en una concepción espacial relacionada con las ciencias”. “En Japón no surgió nunca un concepto de “espacio”, y nunca se planteó un concepto de espacio como el de Occidente —concluye;— [...] los hermosos espacios [...] que se conside-

ran representantes de la perfección japonesa en la materia de arquitectura, no contienen ningún “espacio” propiamente dicho” (ibíd.).

No obstante, si se trata de inscribir la arquitectura dentro de una determinada corriente de pensamiento, no se puede obviar la relevancia de las enseñanzas de una corriente filosófica como la budista sobre el desarrollo de toda la cultura japonesa medieval, incluida la arquitectura (MARRA, 1995). Según las observaciones de Karatani Kojin, el rechazo de las doctrinas dualistas, tales como interior vs. exterior, objeto vs. sujeto, etc., ha constituido siempre el núcleo de la tradición filosófica japonesa. Citando al escritor Mori Ogai (1862-1922), Karatani señala que la naturaleza postmoderna del sujeto japonés es un “conjunto de subjetividades” determinado más por las circunstancias particulares que por una apropiación de la “mente cartesiana”. En este sentido, coincide con Shinohara en la ausencia de un “aparato metafísico” en el desarrollo de la cultura japonesa, lo que ha determinado la preeminencia del proceso del devenir (*naru*) sobre la “presencia ausente del Ser”; es decir, insiste en que la tradición japonesa se ha desenvuelto libre de racionalismo metafísico, desde la aparición de la teoría budista sobre la impermanencia (*mujo*) hasta la desacreditación de las categorías racionales por parte del filósofo Motoori Norinaga en el siglo XVIII

(ibíd.). Por tanto, en su dimensión filosófica, el hábitat japonés se define como “un refugio temporal para el cuerpo” (OKAKURA, 1906), dando lugar a la creación de una “estética de lo transitorio” a “una belleza sutil e inexplicable de falta de permanencia, [...] al igual que la estética del *wabi-sabi*¹⁹ que pasó de la nobleza medieval al pueblo llano” (SHINOHARA, 1964).

lo funcional - lo simbólico

Si volvemos a las observaciones de Shinohara (la ausencia de una teoría espacial japonesa como un sistema), de Mori Ogai (la no apropiación de una “mente cartesiana”), o de Karatani (la ausencia de un “aparato metafísico”), vemos que todas ellas retratan el mismo fenómeno, es decir, la falta de racionalización del pensamiento. Dicho de otro modo, se podría entender la búsqueda de lo funcional como consecuencia de un proceso de racionalización del pensamiento, mientras que la expresión de lo simbólico sería resultado de un proceso del devenir.

Dentro del discurso arquitectónico de Japón sobre Japón —aparte del libro de Okakura, *The Book of Tea* (1906), el cual sienta el prece-

¹⁹ *Wabi-sabi* se refiere a una de las doctrinas estéticas más importantes desarrolladas en la cultura japonesa, mucho antes de que la estética se convirtiera en una disciplina independiente, como veremos más adelante.

dente de recapacitar sobre la estética tradicional japonesa desde un punto de vista contemporáneo, — hay algunas referencias clave que, a pesar de la diferencia de enfoque, establecen la base del argumento de este concepto.

Una de ellas es el libro de Masao Murayama, *Studies in the Intellectual History of Tokugawa Japan*, publicado en 1952. En él, Murayama extrae dos conceptos opuestos: *jinen* = devenir/llegar a ser = propiamente japonés, versus *sakui* = voluntad de construcción = modo de pensar característico de Occidente. Mientras que Murayama asigna el concepto de voluntad constructiva estrictamente a Occidente, Ryuichi Hamaguchi, en *The Problem of Style in Japan's National Architecture* (1944), lo extiende también a la cultura arquitectónica japonesa. Sin embargo, al igual que Murayama, Hamaguchi hablará de una voluntad arquitectónica "constructiva" y "objetiva" en lo que se refiere a la occidental, y de "espacial" y "performativa" cuando alude a la de Japón (HAMAGUCHI, 1944). Una postura similar aparece por primera vez en el libro *Japan-ness in Architecture* de Sutei Horiguchi, donde gradualmente se traslada el énfasis del edificio a su entorno, de lo construido a lo sagrado o simbólico de la atmósfera que genera y que lo genera. Por último, ésta es la base sobre la que se apoya Isozaki en su libro homónimo, escrito unas siete décadas más tarde:

el edificio entendido como acontecimiento, como evento, en lugar de como "objeto inerte" (ISOZAKI, 2006).

Resumiendo las definiciones descritas hasta ahora, podríamos identificar por un lado,

el hábitat japonés:

EFÍMERO, SIMBÓLICO, IRRACIONAL, EMPÍRICO, ACAECIDO

y por otro,

el hábitat occidental:

PERENNE, FUNCIONAL, RACIONAL, TEÓRICO, INTENCIONADO

Avanzando un paso más, llegamos al último binomio de este estudio comparativo.

composición - correlación

Señalábamos al principio que la problemática de lo estético para Occidente, entendida a través de la herencia vitruviana, ha estado

un largo período de tiempo arraigada al concepto de simetría. En Japón, por el contrario, la literatura especializada ha argumentado una predilección por lo asimétrico, extendida a una amplia gama de artes plásticas y decorativas, así como a la arquitectura y diseño de mobiliario (KOIZUMI, 1986). Frente al canon de la forma ideal simétrica heredado de China, se establecen distintos niveles de rigurosidad donde se juega con lo asimétrico a modo de “relajación” de la forma. Kazuko Koizumi define la habilidad de conseguir el balance adecuado en lo asimétrico como rasgo característico de la sensibilidad y sutileza del diseño japonés (ibid.).

François Jullien, hablando de la expresión gráfica oriental (en este caso china, no propiamente japonesa), la define como “correlacional”, “dinámica”, “energética”, a diferencia de la europea: “compositiva”, “estática”, “perceptiva” (JULLIEN, 2008). Según escribe, para entender la expresión gráfica de Oriente hay que salirse del concepto griego de *mimesis* como base de la forma, de la ontología como estudio sobre la forma en la que se relacionan las entidades y del *logos* europeo como palabra meditada, reflexionada o razonada. La imagen oriental (empleando “imagen” como denominativo para “expresión gráfica”, lo que en este contexto se puede aplicar a la problemática de lo estético), continúa, “acciona la emoción” (ibid.). Siguiendo la

línea de argumento de lo expuesto hasta ahora, podríamos sugerir que la imagen occidental acciona la inteligencia.

Volviendo a Watsuji, lo anteriormente dicho no es un hecho observado casual, sino consecuencia de un condicionamiento ambiental específico en cada caso, a raíz del cual el ser humano ha aprendido a reconocerse precisamente en relación existencial con el clima y el paisaje. “Al decir pino, un japonés imagina ondulaciones y ramas inclinadas; pero los pinos europeos nos dan la impresión de artificiales por su simetría. [...] Se percibe una simetría botánica en el modo de extenderse las ramas, una regularidad que a nosotros los japoneses nos resulta artificial y racional, puesto que estamos acostumbrados a la irregularidad de los árboles en Japón, donde la figura simétrica y regular sólo se logra artificialmente. [...] En nuestra patria van unidos lo racional y lo artificial; en Europa se puede decir que natural y racional se identifican” (WATSUJI, 1935).

A mi parecer, se trata de un binomio parejo al establecido por Worringer en su *Abstraction and Empathy* (1907), donde distingue entre dos tipos básicos de arte: el arte de la “abstracción” (asociado con el arte primitivo y geoméricamente definido), y el arte de la “empatía” (subordinado a su vez a una representación fiel a la reali-

dad). Los primeros indicios de expresión de una voluntad artística que encuentra Worringer en el arte abstracto, para Watsuji son lo racional, lo artificial. Si volvemos atrás, también podemos establecer equivalencias con el discurso de Murayama: *sakui* es artificio, abstracción, voluntad deliberada, mientras que *jinen* es empatía, acaecer, dejar que ocurra.

A modo de síntesis, las categorías adscritas a lo japonés como opuestas a lo occidental, se resumen en lo siguiente:

Occidente	Japón
perenne	· efímero
funcional	· simbólico
compositivo	· correlativo
racional	· irracional
teórico	· empírico
intencionado	· acaecido
simétrico	· irregular
abstracto	· empático

Volvemos a insistir en que no se trata de categorías absolutas. Obviamente, muchas de ellas de una forma u otra definen o han definido

en algún momento la manera de entender el espacio habitado tanto en Occidente, como en Japón, aunque en un posterior desarrollo hayan disminuido en importancia o desaparecido del todo. Por otro, la influencia mutua entre ambas culturas ha facilitado la apropiación de ciertos rasgos entre una y otra. Se trata, en todo caso, de paralelismos extraídos de estudios teóricos desarrollados durante el periodo de transición, bajo las condiciones ya señaladas, precisamente la necesidad de construir una identidad propia por oposición.

Una figura clave en el desarrollo de este proceso es Itō Chūta, arquitecto japonés reconocido como el historiador de arquitectura pionero en su país. Su trabajo teórico se desarrolla bajo la influencia de Okakura, a quien debe el argumento de defender la arquitectura como una más de las bellas artes, y bajo la autoridad del gobierno Meiji, cuya doctrina lo encauza hacia la definición de una *teoría arquitectónica nacional*. El modelo que construye se basa en extraer el sentido conceptual de la arquitectura como disciplina en Occidente y conseguir transmitirlo de la manera más exacta posible a través de un término japonés autóctono. Se trataba de trasladar el sentido etimológico implícito en el término occidental *arquitectura* (del griego antiguo ἀρχός *maestro* y τέκτων *constructor*), para el cual Itō eligió la palabra *kenchiku* 建築, derivada de los ideogramas *ken* 建,

construcción y *chiku* 築, edificio. A pesar de no ser el primero en priorizar el uso de este término, sí es el primero en promover la profesionalización de la arquitectura, disociándola de su antigua categoría de oficio. Para ello, defiende la sistematización de una nueva terminología que sea capaz de inferir a la profesión del arquitecto un sentido de disciplina de naturaleza académica, teórico-práctica, estética y filosófica.

El trabajo teórico de Itō Chūta es suficientemente complejo para constituir una línea de investigación independiente y ha sido objeto de estudio de muchos expertos en la materia. No es objeto de este trabajo profundizar más en su análisis. Lo que nos interesa aquí es que cierra el discurso sobre la construcción del modelo teórico de la disciplina arquitectónica en Japón a partir de un modelo ya existente, el occidental, y consolidándose en oposición a él para cimentar una identidad propia firme.

De modo que, no es hasta el periodo de transición cuando en Japón se forma por primera vez una teoría arquitectónica que intenta sistematizar el cometido de la *arquitectura* como una disciplina profesional. Es significativo el hecho de que Itō defiende el reconocimiento de esta nueva disciplina como una más (o la más importante) de las

bellas artes; es decir, a través de los principios de la estética, campo en el que Japón sí tenía una tradición fuertemente arraigada. A pesar de que la *estética* como disciplina no se sistematiza hasta el siglo XIX, había una base muy desarrollada de lo que podríamos llamar *doctrinas estéticas*, entre las cuales *mono no aware* (el patos de las cosas), *wabi* (belleza austera), *sabi* (pátina), *yūgen* (profundidad misteriosa), *iki* (estilo refinado), y *kire* (corte). Así es como la *arquitectura* hereda los valores de los preceptos estéticos, desarrollados desde la percepción del mundo en constante cambio o, usando la expresión budista, desde la *impermanencia*. Es en este contexto que el modelo arquitectónico, como hemos visto, se apoya sobre atributos como lo efímero, lo acaecido, o lo empírico. De allí derivan también la irregularidad o la correlatividad de los elementos u objetos puestos en conjunto, dado que quedan fuera del constructo metafísico que requeriría una posterior racionalización del pensamiento.

El resto de categorías que completan el modelo son una herencia conjunta de la naturaleza animista del shinto y de la fascinación por lo “hermoso” desarrollada durante el último periodo de la época clásica (Heian, 794-1185). La creencia animista de que todos los objetos están dotados de alma da lugar a atributos como lo simbólico, o lo irracional. Por último, lo empático, entendido como una

sensación de sobrecogimiento ante lo “hermoso”, se inscribe dentro de la categoría de *cosas hermosas* o *kawaii*, cuyo origen se remonta al periodo Heian. El término aparece por primera vez en la novela de Murasaki Shikibu *Genji Monogatari* (principios del s.XI) en el sentido de despertar compasión y muy estrechamente relacionado con la cultura de lo femenino. Durante el periodo Edo se desarrolla en una acentuada predilección por las cosas pequeñas y delicadamente elaboradas, hasta haber degradado en la actual subcultura popular manierista, comparable en intenciones estéticas a la cultura *kitsch* alemana de los años setenta. Sin embargo, como cualidad relacionada con el despertar de una sensación de compasión, todavía guarda lugar en el diseño japonés contemporáneo.

El primero en reunir estas cualidades como conjunto representativo de *lo japonés* en el *espacio habitado* es, como ya hemos dicho, Okakura en su *Libro del té*. Pero como categorías adscribibles a los *objetos* o al *sistema de objetos* que configura el espacio habitado están arraigadas, como hemos ido describiendo a lo largo de este texto, en ejemplos que proceden de la antigüedad. Por tanto, resumiendo, éstas

son las circunstancias que nos permiten razonar el hábitat japonés como un sistema de objetos,

- que nace y evoluciona como prolongación del propio cuerpo a partir de sencillas acciones cotidianas;
- que articula el espacio habitado sobre un plano versátil, en ausencia de un *contenedor espacial*;
- que se desarrolla de acuerdo con una serie de características que adquieren matices locales en la cultura japonesa y que siguen conservándose en la arquitectura y diseño contemporáneos;
- y que como modelo idiosincrático adquiere forma durante el periodo de modernización.

No es el modelo en sí, ni tampoco su hipotético desarrollo lo que pone en valor a este constructo, sino la perseverancia alrededor de dicho modelo como alrededor de un eje común que articula el discurso del espacio habitado. Es la potencia volitiva de estructurar dicho discurso desde una perspectiva siempre contemporánea, sin por ello perder su origen.

...

La cultura japonesa y en particular el espacio habitado han resultado ser una constante fuente de labor investigadora. Dada su riqueza de matices, cada enfoque adoptado es una aportación única a un objeto de estudio inagotable. La intención de este trabajo de investigación ha sido poner el énfasis sobre el acto de *habitar*, desde la convicción de que hasta el más pequeño objeto de nuestro entorno influye poderosamente en la experiencia del espacio que habitamos. Y si, como hemos visto, los objetos que nos rodean pueden ser vistos como reflejo de las ideas de su correspondiente tiempo histórico, plantearnos la pregunta de ¿cuál es la idea de hogar contemporáneo, cada vez mejor equipado

para reemplazar los hábitos de lo doméstico? Tal vez este breve estudio puede ayudar siquiera mínimamente en volver a los objetos que nos rodean "como si fuera la primera vez que se ven" -como diría Alexander Tzonis respecto a una de las grandes transformaciones emprendidas por Le Corbusier en la reevaluación de la mirada en relación a la estancia, (TZONIS, 2001). Y, valorar por tanto, la forma en la que acoge la persona los artefactos que le rodean en su hábitat y qué es lo que les convierte en unos "objects a réaction poetique", desde la emoción que suscitan en el espectador, a lo que, en palabras de Quetglas, Le Corbusier llamaba arquitectura (QUETGLAS, 1987).

[...] la ciencia no es una actividad que avance independientemente de todas las demás. Cada periodo vive en cierta esfera de sensibilidad y también en cierta esfera de pensamiento, y los cambios en una de estas esferas afectan a los cambios en la otra. Cada periodo encuentra el modo de canalizar sus emociones por distintos medios de expresión. Las emociones y los medios expresivos varían de manera concomitante con los conceptos que dominan la época. [...] Para nosotros, la unidad tendrá que surgir a través de los paralelismos metodológicos no deliberados que están apareciendo en las ciencias especializadas y en las artes igualmente especializadas. Estos paralelismos son los indicadores de que nos estamos acercando a una armonía, espontáneamente establecida, de actividades emocionales e intelectuales.

GIEDION, Sigfried. *Espacio, tiempo, arquitectura*. 1941-1966

...

El retorno a los orígenes implica siempre un repensar lo que se hace habitualmente, un intento de renovar la validez de las acciones cotidianas, o simplemente un recordar la sanción natural (o incluso divina) que permite repetir esas acciones durante una estación.

El retorno a los orígenes es una constante del desarrollo humano y en esta cuestión la arquitectura conforma todas las demás actividades humanas.

RYKWERT, Joseph. *La casa de Adán en el paraíso*. 1974

...

Al final, como pasa siempre, recoges el equipaje y, con el peso de lo vivido y aliviado por ello, y encantado y aplastado por la comparación, miras el horario de los aviones.

Y mientras me suben los aviones, y mientras me bajan, y un mes después, y un año, seguramente toda la vida seguiré rumiando sobre lo visto y lo oído, seguiré comparando. Y así, arrancado de su raíz terrenal, montado en lo alto y ancho - allí arriba, desde donde, cuando miras, con otra fuerza mira el ojo,- uno mejor puede -las cosas pequeñas, diminutas, capciosas, aquellas que le tiran de la ropa de aquí y de allá, las que se meten con su humanidad- ponerlas a un lado, y con el ojo y el alma aclarados, sacar los recuerdos y poner una cosa de un lado, otra de otro...

Y si queda todavía alguna cosa más por la que puedo decir una palabra grata sobre Japón, por la hacerle una reverencia, aunque sea sin kimono, será también por eso: ella me abrió los ojos para ver no solo sus maravillas, sino para ver mejor también las cosas nuestras [...].

SEMOV, Marko. *Japón como sobre Japón*. 1984

For the development of this research we have started with the premise of tracing the evolution of Japanese design in a particular line of thought, formed during a specific historical period to affirm the proper identity as opposed to *the other*. The central theme of the thesis has revolved around the recognition of the idiosyncrasies of the *japanese* and, despite of offering a constant counterpoint to Western examples, it has not been insisted on inferring opposites, but in putting in parallel two different cultures that, as we have seen, have had more points in common than what might at first appear. However, the theoretical architectural model, as well as the image of cultural identity, has indeed been constructed in opposition to the Western one during the period of modernization.

In general terms, Western architectural theory has primarily revolved around three issues, the sum of which has determined to some

extent the 'value' of architecture at each given epoch. In Joseph Rykwert's words, even if only because it has been the first treatise on architecture we know, these three questions rest on the three characteristics that the Vitruvian triad designates as necessary for all building. This may also be due to the fact that -as he himself pointed out and had already been developed by Giedion¹⁸- Western architecture has followed a course of development parallel to science. In one way or another, the solidity of construction (the value of the constructed), the rationalization of what is constructed (or the internalization of the functional, or the useful) and the problem of the aesthetics (understood in close relation to symmetry) have been the core of the problem.

The relevance of this question in the current context lies in the fact that the main differences that the Japanese architectural

theory points out with respect to Western architecture are precisely the positions adopted in each of the previous assumptions. These counterpoint could be summarized as follows:

the Occident	Japan
the perennial	· the ephemeral
the functional	· the symbolic
composition	· correlation

Deepening into the environmental, anthropological, philosophical and religious contexts, we discover a series of derived features attributed to the habitat of each of the two cultures. It should be emphasized that this is not an explicit classification, but rather the argumentation of a theoretical model inscribed in a line of thought, related to the social, economic and political climate within which it develops.

the perennial - the ephemeral

For Kazuo Shinohara the work of Giedion *Space, Time and Architecture* constitutes one of the most relevant works that allows to follow the

trajectory of the impulse behind the evolution of contemporary Western architecture. In his article *The Japanese conception of space*, Shinohara draws attention to what he defines as the fundamental divergence in the Eastern and Western understanding of *space* or *vacancy*: for the East, *space* as "all containing vacancy" (OKAKURA, 1906), As opposed to its Western counterpart, of *space* as a "substantial entity" (SHINOHARA, 1964). This contrast, according to Shinohara, is explained by the fact that the concept of *space* in the West has evolved in parallel with the development of the sciences. Based on the thesis of Giedion, according to which it is the same mental attitude that lies behind the development of Western architectural space and science (GIEDION, 1941-1966), Shinohara suggests that this attitude has led to the development of an "architecture with lasting logic", in what he finds the key differences in the concept of *space* in the West and in Japan, "especially with regard to their starting point, but also in their global goals and intentions." Shinohara attributes this phenomenon to the existence of a philosophical current that "[supports] Western architecture, and which is developed hand in hand with progress, in a spatial conception related to the sciences." "In Japan, never arose a concept of "space" such as the one of the West, he concludes, [...] the beautiful *spaces* considered representatives of Japanese perfection in matter of architecture, do not contain any "space" proper "(ibid.).

the functional - the symbolic

If we go back to Shinohara's observations (the absence of a Japanese spatial theory as a system), Mori Ogai's ones (non-appropriation of a Cartesian mind), or Karatani's (the absence of a "metaphysical apparatus"), we see they all portray the same phenomenon; that is, the lack of rationalization of thought. In other words, the search for the functional could be understood as a consequence of a process of rationalization of thought, while the expression of the symbolic would be the result of a process of becoming.

Within Japan's own architectural discourse on Japan - apart from Okakura's book, *The Book of Tea* (1906), which sets the precedent of reconsidering traditional Japanese aesthetics from a contemporary point of view, - there are some key references that, despite the difference in the approach, establish the basis of the argument of this concept.

One of them is Masao Murayama's book *Studies in the Intellectual History of Tokugawa Japan*, published in 1952. Murayama draws two opposing concepts: *jinen* = becoming = properly Japanese, versus *sakui* =

construction will = way of thinking characteristic of the West. While Murayama assigns the concept of constructive will strictly to the West, Ryuichi Hamaguchi, in *The Problem of Style in Japan's National Architecture* (1944), extends it also to the Japanese architectural culture. However, like Murayama, Hamaguchi speaks of a "constructive" and "objective" architectural will as regarding the Western one, and of "spatial" and "performative" when it comes to Japan (HAMAGUCHI, 1944). A similar argument appears for the first time in the book *Japan-ness in Architecture* by Sutemi Horiguchi, where the emphasis is gradually transferred from the building to its surroundings, from the constructed to the sacred or symbolic of the atmosphere that it generates. Finally, this is the basis of Isozaki's homonym book, written about seven decades later: the building understood as an event, rather than as an "inert object" (ISOZAKI, 2006).

Summarizing the definitions described so far, we could identify, on one hand,

the Japanese habitat:

EPHEMERAL, SYMBOLIC, IRRATIONAL, EMPIRICAL, BEFALLEN

And on the other,

the Western habitat:

PERENNIAL, FUNCTIONAL, RATIONAL, THEORETICAL, INTENTIONAL

Going one step further, we reach the last binomial of this comparative study.

composition - correlation

We pointed out at the beginning that the question of aesthetics for the West, understood through the Vitruvian inheritance, has been for a long time rooted in the concept of symmetry. In Japan, on the other hand, the specialized studies have argued a predilection for the asymmetrical, extended to a wide range of plastic and decorative arts, as well as architecture and furniture design (KOIZUMI, 1986). In opposition to the canon of ideal symmetrical form inherited from China, different levels of rigor were established playing with the asymmetry to "relax" the form. Kazuko Koizumi defines the ability to achieve adequate asymmetrical balance as a characteristic feature of

the sensitivity and subtlety of Japanese design (ibid.).

François Jullien, speaking of the oriental graphic expression (in this case Chinese one, not properly Japanese), defines it as "correlational", "dynamic", "energetic", as opposed to European: "compositional", "static", "perceptive" (JULLIEN, 2008). As he writes, in order to understand the graphic expression of the East, one must draw away from the Greek concept of *mimesis* as the basis of form, from *ontology* as a study of the way in which entities relate to each other, and from the European logos, as a meditated, thoughtful or reasoned word. The oriental *image* (using "image" as denominative for "graphic expression", which in this context can be applied to the question of aesthetics), he says, "releases the emotion" (ibid.). Following the line of argument, we could suggest that the Western image releases the intelligence.

Returning to Watsuji, the aforementioned would not be a casually observed fact, but a consequence of a specific environmental conditioning, as a result of which the human being has learned to recognize himself in existential relation with the surrounding climate and landscape. "When saying *pine*, a Japanese imagines ripples and sloping branches; but the European pines give us the impression of so-

mething artificial due to their symmetry. [...] A botanical symmetry is perceived in the manner of extending the branches, a regularity which we Japanese find as artificial and rational, since we are accustomed to the irregularity of the trees in Japan, where the symmetrical and regular figure is only achieved artificially. [...] In our country the rational and the artificial go together; in Europe it can be argued that natural and rational are correlated" (WATSUJI, 1935).

In my opinion, it is a binomial similar to that established by Worringer in his *Abstraction and Empathy* (1907), where he distinguishes between two basic types of art: the art of "abstraction" (associated with primitive and geometrically defined art) and the art of "empathy" (related to the truthful representation of reality). The first signs of an artistic will that Worringer encounters in abstract art, for Watsuji represent the rational, the artificial. Going back, we can also establish equivalences with Murayama's discourse: *sakui* is artifice, abstraction, deliberate will, as opposed to *jinen* as empathy, a process of becoming.

Summarizing, the categories ascribed to *the Japanese* as opposed to *the Western*, are summarized as follows:

the Occident	Japan
perennial	· ephemeral
functional	· symbolic
compositional	· correlative
rational	· irrational
theoretical	· empirical
intentional	· befallen
symmetrical	· irregular
abstract	· emphatic

Once again, we are not defying absolute categories. Obviously, many of them in one way or another, define or have defined at some point the way of understanding the inhabited space both in the West and in Japan, although at some later stage they have diminished in importance or disappeared altogether. On the other hand, the mutual influence between the two cultures has facilitated the appropriation of certain traits between one and the other. In any case, these are parallels drawn from theoretical studies developed during the period of modernization, under the conditions already explained, that is precisely the need to construct a proper identity by opposition.

A key figure in the development of this process is Itō Chūta, a Japanese architect recognized as a pioneer architectural historian in his country. His theoretical work is developed under the influence of Okakura, to whom he owes the argument of defending architecture as one of the fine arts, and under the authority of the Meiji government, whose doctrine guides him towards the definition of a national architectural theory. The model he defines is based on extracting the conceptual meaning of architecture as a discipline in the West and transmitting it as accurately as possible through an indigenous Japanese term. To translate the implicit etymological meaning of the Western term *architecture* (from Greek ἀρχός *master* and τέκτων *builder*), Itō chose the word *kenchiku* 建築, derived from the ideograms *ken* 建, construction and *chiku* 築, building. Although not the first to prioritize the use of this term, he was the first to promote the professionalization of architecture, dissociating it from its former category of *craft*. To this end, he defended the systematization of a new terminology capable of inferring a sense of discipline to the architect's profession of an academic, theoretical-practical, aesthetic and philosophical nature.

The theoretical work of Itō Chūta is complex enough to constitute an independent research and has been the object of study of many experts

in the field. It is not object of this thesis to deepen into further analysis. What concerns us here is that it closes the discourse on the construction of the theoretical model of the architectural discipline in Japan based on an already existing model, the Western one, and consolidating a proper identity in opposition to it.

Thus, it is not until the period of modernization Japan develops for the first time an architectural theory that attempts to systematize the role of architecture as a professional discipline. It is significant that Itō defends the recognition of this new discipline as one of the *fine arts* (or the most important of them); that is, through the principles of aesthetics, a field in which Japan did have indeed a deeply rooted tradition. Although aesthetics as a discipline was not systematized until the nineteenth century, there was a highly developed basis for what might be called *aesthetic doctrines*, among which *mono no aware* (the pathos of things), *wabi* (austere beauty), *sabi* (patina), *yūgen* (mysterious depth), *iki* (refined style), and *kire* (cut). This is how architecture inherits the values of the aesthetic precepts, developed from the perception of a constantly changing world or, using the Buddhist expression, from the viewpoint of *impermanence*. It is in this context that the architectural model, as we have seen, is based on attributes such as the ephemeral, the befallen, or the empirical.

Irregularity and correlativity of the elements or objects put together also result therefrom, since they are outside the metaphysical construct that requires a subsequent rationalization of thought.

The rest of the categories that complete the model are a joint inheritance of the animistic nature of shinto and the fascination with "beauty" developed during the last stage of the classical period (Heian, 794-1185). The animistic belief that all objects are endowed with soul gives rise to attributes such as the symbolic, or the irrational. Finally, the empathic, understood as a sense of awe with "beauty", falls within the category of *pretty things* or *kawaii things*, whose origin goes back to the Heian period. The term appears for the first time in Murasaki Shikibu's novel *Genji Monogatari* (written in the beginning of the eleventh century), with the meaning of awakening compassion and closely related to feminine culture. During the Edo period it developed in a marked predilection for the small and delicately elaborated objects, until having degraded in the current manierist popular subculture, comparable in aesthetic intentions to the German *kitsch* culture of the seventies. However, as a quality related to awakening compassion, it still holds place in contemporary Japanese design.

The first to gather these qualities in a representative aggregate of

the Japanese as related to *living space* is, as we have already mentioned, Okakura in *The book of tea*. But as qualities attributable to the system of objects that configures this living space, they are rooted, as we have seen throughout this text, in examples that come from antiquity. Therefore, to summarize, these are the circumstances that allow us to define the Japanese living space as a system of objects,

- that is originated and evolves from simple daily actions, as a natural extension of the body itself;
- that articulates the living space on a versatile plane, in the absence of a *space container*;
- that develops according to a series of characteristics that acquire local nuances in Japanese culture and are still at the basis of contemporary architecture and design;
- and that takes shape as an idiosyncratic model during the period of modernization.

It is not the model itself, nor its hypothetical development that puts in value this construct, but the perseverance around this model as around a common axis that articulates the discourse of the living space. It is the volitional power that structures this discourse from an always contemporary perspective, without losing its origin.

...

Japanese culture and in particular the Japanese living space have proved to be a constant source of research work. Given its richness of nuances, the approach adopted in each one of them is a unique contribution to an object of a limitless study. The intention of this research work has been to emphasize the act of *inhabiting*, from the conviction that even the smallest object of our environment influences powerfully the experience of the space that we inhabit. And if, as we have seen, the objects that surround us can be seen as a reflection the ideas of their corresponding historical time, we could ask the question of what is the *idea* of contemporary household, ever

better equipped for replacing the domestic habits? Perhaps this brief study can help to at least minimally start seeing the objects that surround us "as if it were the first time that we see them" - as would refer Alexander Tzonis to one of the great transformations undertaken by Le Corbusier in the reevaluation of the way we perceive our living space (TZONIS, 2001). And, thus, instigate a critical view over the way in which the person perceives the artifacts that surround him and over what is what makes them an "objects a réaction poetique", from the emotion they arise in the viewer, what , in Quetglas's words, Le Corbusier called architecture (QUETGLAS, 1987).

[...] la ciencia no es una actividad que avance independientemente de todas las demás. Cada periodo vive en cierta esfera de sensibilidad y también en cierta esfera de pensamiento, y los cambios en una de estas esferas afectan a los cambios en la otra. Cada periodo encuentra el modo de canalizar sus emociones por distintos medios de expresión. Las emociones y los medios expresivos varían de manera concomitante con los conceptos que dominan la época. [...] Para nosotros, la unidad tendrá que surgir a través de los paralelismos metodológicos no deliberados que están apareciendo en las ciencias especializadas y en las artes igualmente especializadas. Estos paralelismos son los indicadores de que nos estamos acercando a una armonía, espontáneamente establecida, de actividades emocionales e intelectuales.

GIEDION, Sigfried. *Espacio, tiempo, arquitectura*. 1941-1966

...

El retorno a los orígenes implica siempre un repensar lo que se hace habitualmente, un intento de renovar la validez de las acciones cotidianas, o simplemente un recordar la sanción natural (o incluso divina) que permite repetir esas acciones durante una estación.

El retorno a los orígenes es una constante del desarrollo humano y en esta cuestión la arquitectura conforma todas las demás actividades humanas.

RYKWERT, Joseph. *La casa de Adán en el paraíso*. 1974

...

Al final, como pasa siempre, recoges el equipaje y, con el peso de lo vivido y aliviado por ello, y encantado y aplastado por la comparación, miras el horario de los aviones.

Y mientras me suben los aviones, y mientras me bajan, y un mes después, y un año, seguramente toda la vida seguiré rumiando sobre lo visto y lo oído, seguiré comparando. Y así, arrancado de su raíz terrenal, montado en lo alto y ancho - allí arriba, desde donde, cuando miras, con otra fuerza mira el ojo,- uno mejor puede -las cosas pequeñas, diminutas, capciosas, aquellas que le tiran de la ropa de aquí y de allá, las que se meten con su humanidad- ponerlas a un lado, y con el ojo y el alma aclarados, sacar los recuerdos y poner una cosa de un lado, otra de otro...

Y si queda todavía alguna cosa más por la que puedo decir una palabra grata sobre Japón, por la hacerle una reverencia, aunque sea sin kimono, será también por eso: ella me abrió los ojos para ver no solo sus maravillas, sino para ver mejor también las cosas nuestras [...].

SEMOV, Marko. *Japón como sobre Japón*. 1984

Año o siglo	Okinawa	Hokkaido	Honshu, Shikoku y Kyushu	Cultura	Suceso
hace 100.000 - hace 12.000	Período Paleolítico			Cultura Paleolítico	
hace 12.000 - hace 6.000	Período Paleolítico	Período Jōmon	Período Jōmon (hace 12.000 - siglo III adC)	Cultura Jōmon	
hace 6.000 - siglo IV adC	Período Kaizuka (hace 6.000 - siglo XII)	Período Zokujomon (siglo II - siglo VII)	Período Yayoi (siglo III adC - siglo III)	Cultura Yayoi	Arrozales de Agua
siglo III adC					
siglo II adC					
siglo I adC					
siglo I					
siglo II					
siglo III					Yamataikoku

			Periodo Kofun (segunda mitad del siglo III - fin del siglo VII)	Cultura Kofun	emergencia de Kofun
siglo IV					
siglo V					Cinco reyes de Wa
siglo VI					
siglo VII			Periodo Asuka (fin del siglo VI - 710)	Cultura Asuka	645Reforma de Taika
				Cultura Hakuho	672 Guerra de Jinshin 701 Taiho Ritsuryo
siglo VIII		Período Satsumon (siglo VII - siglo XIII)	Periodo Nara (710-794)	Cultura Tenpyo	710 Capital del país en Heijokyo
siglo IX				Cultura Koninjogan	794 Capital del país en Heiankyo
siglo X			Periodo Heian (794-1192)		
siglo XI				Cultura Kokufu	

siglo XII	Periodo Gusuku (siglo XII - siglo XIV)	Periodo Ainu	Periodo Kamakura (1192-1333)			Guerras Genpei	
siglo XIII					Cultura Kamakura	Invasión de Mongolia	
siglo XIV			Restauración Kenmu (1333-1335)				
			Periodo Sanzan (siglo XIV - 1429)	Periodo Nanbokucho (1336-1392)	Cultura Kitayama		
siglo XV	Primera Dinastía Sho (1429-1470)			Periodo Muromachi (1336-1573)			1429 Unificación de Okinawa
			Periodo Sengoku (1467-1568)		Cultura Higashiyama	1467-77 Guerra de Onin	
siglo XVI	Segunda Dinastía Sho (1470-1879)			Periodo Azuchimomoyama (1573-1603)		Cultura Momoyama	1592-98 Invasiones japonesas a Corea
siglo XVII	Segunda Dinastía Sho		Periodo Edo				

	(bajo el clan Satsuma)	(1603 - 1867)	Cultura Genroku	
siglo XVIII	1609-1872)			
siglo XIX			Cultura Kasei	
				1858 Apertura del país
		Periodo Meiji (1867-1912)		Restauración Meiji
				1894-95 Guerra Chino-Japonesa
				1910-45 Anexión de Corea
siglo XX		Período Taisho (1912 - 1926)		Democracia Taisho
		Periodo Showa (1926 - 1989)		1941-45 Segunda Guerra Mundial
		Período Heisei (1989-)		
siglo XXI				

ARQUITECTURA, OBJETUALIDAD, ESPACIO HABITADO

ANDO, TADAO; ISOZAKI, ARATA; FUJIMORI, TERUNOBI. *The Contemporary Tea House. Japan's Top Architects Redefine a Tradition*. Rich, Glenn (trad.) 1ª ed. NY City: Kodansha USA, 2007. 128p. ISBN-10: 4-7700-3046-0. ISBN-13: 978-4-7700-3046-7

BAUDRILLARD, JEAN. *Sistema de los objetos*. Siglo XXI Editores México, 1970. ISBN: 9682303470. 240p.

BONGAR, BOTOND. *Hiroshi Hara: the "floating world" of his architecture*. Wiley-Academy, 2001. ISBN: 0471877301. 272p.

BORNOFF, NICHOLAS; FREEMAN, MICHAEL. *Things Japanese*. Periplus Editions, 2002. ISBN: 962-593-782-X. 144p.

BROWN, AZBY; KUMA, KENGO. *The Very Small Home: Japanese Ideas For Living Well In Limited Space*. 1ªed. NY City: Kodansha USA, 2005. 112p. ISBN-10: 4770029997. ISBN-13: 978-4770029997

BROWNELL, BLAINE ERICKSON. *Matter in the floating World: conversations with leading Japanese architects and Designers*. Princeton Architectural Press, 2011. ISBN: 9781568989969. 256p.

BRYSON, BILL. *At Home. A short history of private life. (En casa. Una breve historia de la vida privada)*. (2010). Murillo Fort, Isabel (trad). Barcelona: RBS Libros, 2011. 672p. ISBN: 978-84-9006-094-0

BUENO, SUSANA. "La vivienda del Japón. Del minka al sukiya". En: *XII Jornadas de Reflexión Académica en Diseño y Comunicación. Febrero 2004: Procesos y Productos. Experiencias Pedagógicas en Diseño y Comunicación*. Año V, vol.5. Buenos Aires: Universidad de Palermo, 2004. p.41-42

BUNTROCK DANA. *Materials and Meaning in Contemporary Japanese Architecture: Tradition and Today*. NY: Routledge Books, 2010. 288p. ISBN-10: 0415778916. ISBN-13: 978-0415778916

C. ESCOBAR, JUAN A. "Arquitectura y naturaleza. El mito de la cabaña primitiva en la teoría arquitectónica de la Ilustración". En: *Gazeta de Antropología*. N°8. Junio 1991. Granada: Universidad de Granada, 1991

ENGEL, HEINRICH. *Measure and Construction of the Japanese House*. Charles E. Tuttle, 1985. 149p. ISBN: 0804814929

ENGEL, HEINRICH. *The Japanese House - A Tradition for Contemporary Architecture*. Tokyo: Charles E. Tuttle, 1964. 495p. ISBN: 0804803048

FAWCETT, CHRIS. *The New Japanese House - Ritual and Antiritual - Pattern of Development*. NY City: Icon (Harpe), 1981

FUJIMOTO, SOU: *Sou Fujimoto, 2003-2010: teoría e intuición, marco y experiencia*. Croquis, 2010. ISBN: 9788488386618. 261p.

FUJIMOTO, SOU. *Sou Fujimoto: primitive future*. Inax Publishing, 2008. ISBN: 9784872751482. 143p.

GARCÍA GUTIEERREZ, FERNANDO. *La arquitectura japonesa vista desde Occidente*. Sevilla: Guadalquivir Ediciones, 2001. 257p. ISBN: 9788480930963

GIEDION, SIGFRIED. *Mechanization takes command, a contribution to anonymous history*. (1948). Oxford: Oxford University Press, 1948. 743p.

GIEDION, SIGFRIED. *Space, Time & Architecture: the growth of a new tradition. (Espacio, tiempo y arquitectura: el futuro de una nueva tradición)*. (1941-1966). 1ª ed. Barcelona: Reverté, 2009. 864p. ISBN-10: 8429120912; ISBN-13: 978-8429120912

GONZÁLEZ CAPITEL, ANTÓN. *Kenzo Tange y los metabolistas*. Madrid: Ediciones Asimétricas, 2010. 104p. ISBN: 9788493811525

GROPIUS, WALTER; TANGE, KENZO. (1960) *Katsura: Tradition and Creation in Japanese Architecture*. New Haven: Yale University Press, 1972. 196p. ISBN-10: 0300015992. ISBN-13: 978-0300015997

HAMAGUCHI, RYUICHI. *The Problem of Style in Japan's National Architecture*. 1944

HANLEY, SUSAN B. *Everyday Things in Premodern Japan: The Hidden Legacy of Material Culture*. University of California Press, 1999. ISBN-10: 0520218124; ISBN-13: 978-0520218123. 227p.

HARADA, JIRO. *The lesson of Japanese architecture*. 192p. C.T. Branford Co, 1954 (Edición revisada). ASIN: B0007DXLAG

HEREU, PERE; MARIA MONTANER, JOSEP; OVIVERAS, JORDI. *Textos de arquitectura de la modernidad*. (1994). 2ª ed. Hondarribia: Nerea, 1999. 494p. ISBN: 84-86763-85-1

HERREROS, JUAN. "Espacio domestico y sistema de objetos". (1994) En: *Otra mirada. Posiciones contra crónicas. La acción crítica como reactivo en la arquitectura española reciente*. Devesa, Ricardo; Gausa, Manuel (eds.). 1ªed. Barcelona: Gustavo Gili, S.A., 2010. 320p. ISBN-10: 8425223466. ISBN-13: 9788425223464

HIKITA, MASAHIRO. あふれるモノ. En: *読売新聞*. 5 de enero de 1994

HORIGUCHI, SUTEMI. *Japan-ness in Architecture. Collected Works of Sutemi Horiguchi*. Tokyo: Kajima Shuppan Kai, 1978. vol.3. 172 p. ISBN-10: 4306041433; ISBN-13: 978-4306041431

HOZUMI, KAZUO; NISHI, KAZUO. *What is Japanese Architecture? A survey of Traditional Japanese Architecture*. Horton, H. Mack (trad.) 1ªed. NY City: Kodansha USA, 1996. 144p. ISBN-10: 4770019920. ISBN-13: 978-4770019929

ISHIMOTO, YASUHIRO. *Nihon kenchiku ni okeru dentō to sōzō* (*Katsura: Tradition and Creation in Japanese Architecture*). (1960). New Haven: Yale University Press, 1972. ISBN: 0-300-01599-2

ISOZAKI, ARATA. *Japan-ness in Architecture*. Stewart, David B. (ed.); Kosho, Sabu (trad.); Mori, Toshiko (prol.). [Una versión anterior del texto fue publicada en el 5º tomo de la serie *Oppositions Books* bajo el nombre: «The ruin of styles: selected writings of Arata Isozaki 1960-1985»]. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2006. 369 p. ISBN 0-262-09038-4

ISOZAKI, ARATA. *The contemporary tea house: Japan's top architects redefine a tradition*. Kodansha International, 2007. ISBN: 9784770030467. 134p.

JIMÉNEZ JÁIMEZ, VÍCTOR. "Pithouses versus Pits. Apuntes para la resolución de un problema arqueológico". En: *Portugalia. Nueva serie*. Vol XXVIII, 2006-2007

JOYA, MOCK. *Things Japanese*. Tokyo News Service, 1958. Digitalizado por The Internet Archive, 2010. Disponible en: <<http://www.archive.org/details/mock-joyasthingsj00joya>>

KISHIDA, HIDEOTO. (1935) *Japanese Architecture*. Roche press, 2008. 136p. ISBN-10: 144377281X; ISBN-13: 978-1443772815

KISHIDA, HIDEOTO. *Composition of the Past (Kako no Kosei)*. Sagami Shobou, 1951

KOIZUMI, KAZUKO. *Traditional Japanese Furniture*. Kodansha, 1989. ASIN: B002CJ8U8Q

KOJIMA, KAZUHIRO. *Cat. 2G. N°43. 07. III*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.L., 2007. ISSN: 1136-9647

KOSHO, SABU. «Translator's Note». En: ISOZAKI, ARATA. *Japan-ness in Architecture*. Stewart, David B. (ed.); Kosho, Sabu (trad., prol.). [Una versión anterior del texto fue publicada en el 5º tomo de la serie *Oppositions Books* bajo el nombre: «The ruin of styles: selected writings of Arata Isozaki 1960-1985»]. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2006. 369 p. ISBN 0-262-09038-4

KUMA, KENGO. *Kengo Kuma: breathing architecture: the Teahouse of the Museum of Applied Arts Frankfurt*. Birkhäuser, 2008. ISBN: 9783764387877. 131p.

KUMA, KENGO. *Kyokai: A Japanese Technique for Articulating Space*. Takai, Kiyoshi (fot.). Japan: Tankosha Publishing, 2010. 144 p. ISBN: 978-4-473-03645-2

KUROKAWA, KISHO. *Rediscovering Japanese space*. Weatherhill, 1988. ISBN: 0834802244. xi, 128p.

- LAHUERTA, JUAN JOSÉ. *Japonecedades*. Múdito, 2008. ISBN-10: 8460908852; ISBN-13: 9788460908852. 64p.
- MAEDA, JOHN. *The Laws of Simplicity. (Las leyes de la simplicidad)*. (2006). Barcelona: Gedisa, 2010. ISBN: 978-84-9784-543-4. 110p.
- MAISTRE, XAVIER. *Voyage autour de ma chambre. (Viaje alrededor de mi habitación)*. (1794). Anadón, Puerto (trad). Lacruz Bassols, J.M. (postfacio). Madrid: Editorial Funambulista, 2007. ISBN: 978-84-96601-26-0. 20p.
- MARTÍNEZ ARROYO, CARMEN. «La densidad del límite: Le Corbusier y Mies van der Rohe: del equipamiento al sistema de objetos». [Tesis]. Director: Casas Gómez, Manuel De Las. Universidad Politécnica de Madrid, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, 2003
- MORALES, JOSÉ. *La Disolución de la Estancia*. Madrid: Rueda, 2005. ISBN: 84-7207-175-8. 270p.
- MORSE, EDWARD. *Japanese Homes and Their Surroundings*. (1886). NY: Dover Publications, 1961. 372p. ISBN-10: 048620746; ISBN-13: 978-0486207469
- MUÑOZ FONTELA, LUIS WALTER; RODRÍGUEZ VÁZQUEZ, JUAN. *Arquitectura en Japón: Miradas de Occidente*. La Coruña: Universidade da Coruña, 2011. 260p. ISBN: 978-84-9749-480-9
- MURAYAMA, MASAO. *Studies in the Intellectual History of Tokugawa Japan*. (1974) ACLS Humanities E-Book, 2008. 422p. ISBN-10: 1597405973. ISBN-13: 978-1597405973
- NAKAGAWA, TAKESHI. *Nihon no ie: Kukan, Kioku, Kotoba. (The Japanese House: In Space, Memory and Language)*. (2002). Harcourt, Geraldine (trad). 282p. Tokyo: International house of Japan, 2006. ISBN: 4-903452-02-6
- NAKATANI, AKIKO. "Analylis of Japanese and Finnish Furniture". [Tesis de grado]. Universidad de Lapland, Facultad de Arte y Diseño. 2011
- NISHIDA, KAZUYO. "El concepto japonés de espacio doméstico". Barahona, Miguel (trad.). En: *Pasajes de arquitectura y crítica*. Número 29, Sep. 2001. Madrid: América Ibérica, 2001. p.60-62. ISSN: 1575-1937
- NOBORU, INOUE. *The Book of Chair*. 2004. ISBN: 978-4-87460-992-7
- PERROT, MICHELLE. (2009) *Histoire de chambres. (Historia de las alcobas)*. 1ª Ed. Junquera, Ernesto (trad.); Gauger, Gloria (diseño gráfico); Straeter, Volker (imagen cubierta). Madrid: Ediciones Siruela, S.A., 2011. 514p. ISBN: 978-84-9841-459-2
- PRATT, JOHN. *El Japón y el mundo moderno*. University Press. 32p.

- RUIZ CABRERO, GABRIEL. *Casas en Japón*. Mairea, 2008. ISBN: 9788493648510
- RUIZ DE LA PUERTA, FÉLIX. *Kikoo Mozuna: la arquitectura como símbolo*. Nerea, 1991. ISBN: 8486763622. 181p.
- RUIZ DE LA PUERTA, FÉLIX. *Lo sagrado y lo profano en Tadao Ando*. Álbum Letras Artes, D.L. 1995. ISBN: 8492025719. 119p.
- RYBCZYNSKI, WITOLD. *Home. A Short History of an Idea. (La casa. Historia de una idea)*. (1986). Mínguez, José M^a (dir. Col.); Hopper, Edward (il. Cub.); Siméon Chardin, Jean-Baptiste (frontispicio). Santos Fontela, Fernando (trad); 9ª Ed. San Sebastian: Nerea, 2009. ISBN: 978-84-89569-14-0. 256p.
- RYKWERT, JOSEPH. (1963) *The Idea of a Town: The Anthropology of Urban Form in Rome, Italy and the Ancient World*. (La idea de ciudad. Antropología de la forma urbana en Roma, Italia y el mundo antiguo). Valiente Malla, Jesús (trad). Salamanca: Sigueme, 2002. 296p. ISBN: 84-301-1468-8
- RYKWERT, JOSEPH. (1974) *On Adam's House in Paradise: The idea of the primitive hut in architectural history. (La casa de Adán en el Paraíso)*. Beramendi, Justo G. (version castellana). Colección "GG Reprints". 2ª ed. Barcelona: Gustavo Gili, 2005. 252p. ISBN: 84-252-1797-0
- SAND, JORDAN. *House and Home in Modern Japan*. Cambridge (Mass.); Londres: Harvard University Press, 2005. ISBN: 0-674-01966-0
- SHINOHARA, KAZUO. *Casas. Houses*. 2G. N°58-59. 11. I-II. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.L., 2011. ISBN: 978-84-252-2414-0
- TAUT, BRUNO. (1937) *Das japanische Haus und sein Leben (La casa y la vida japonesas)*. García Roig, Manuel (ed., pref.); Ábalos, Dolores (trad.). Madrid: Fundación Caja de Arquitectos, 2007. 308 p. Colección Arquithemas, num.19. ISBN: 978-84-934688-7-3
- TSUZUKI, KYOICHI. *Happy Victims*. (1999-2006). Seigensha Art Publishing, 2008. ISBN-10: 4861521688; ISBN-13: 978-48615216835. 178p.
- TSUZUKI, KYOICHI. *Tokyo Style*. (1993). Kyoto Shoin, 1997. ISBN-10: 476363271X; ISBN-13: 978-4763632715. 375p.
- VARELA, ÁLVARO. «A Japanese Idea of Corner». En: *Japón contemporáneo*. Universidad de Salamanca, 1998. pp.173-184
- VARELA, ÁLVARO. «Casa de aluminio en Tokyo, Toyo Ito». En: *Tectónica 22. Aluminio*. Diciembre 2006. pp.38-47
- VARELA, ÁLVARO. «La casa Moriyama SANAA (Ryue Nishizawa)». En: *Casas en Japón*. Mairea libros, Junio 2008. pp.113-116
- YOUNG, DAVID. *Introduction to Japanese Architecture*. Periplus, 2004. ISBN: 0794601006. 128p.

CONTEXTO CULTURAL / SOCIAL / ANTROPOLÓGICO

ANNIBAL, BENITO. «Vinculaciones entre el diseño arquitectónico y la identidad cultural». *4as Jornadas de Investigación 2006. Secretaría de Investigación y Posgrado - Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad Nacional del Nordeste*. [En línea] [ref. de 9 de abril de 2010]. Disponible en Web: <<http://arq.unne.edu.ar/publicaciones/comunicaciones06/ponencias/bennato-taller.pdf>>

AZUMENDI, URCO DE. «El tan lejano Japón». En: *Pasajes construcción*. N°29, Septiembre 2001. Madrid: América Ibérica, 2001. ISSN: 1575-1937. p.3

BACON, ALICE MABEL. *Japanese Girls and Women*. (1891) Londres: Routledge, 2000. 348p. ISBN-10: 0710306911; ISBN-13: 978-0710306913

BACON, ALICE MABEL. *A Japanese Interior*. (1893) Londres: Routledge, 2011. 306p. ISBN-10: 1241370338; ISBN-13: 978-1241370336

BELLESSERT, ANDRÉS. *La Socit japonaise (La sociedad japonesa. Usos, costumbres, religin, instituciones, etc.)*. Sarmiento, F. (trad.). 1 ed. Barcelona: Montaner y Simn Editores, 1905. 360p.

BENEDICT, RUTH. *Patterns of Culture*. (1934). Boston, Massachusetts: Mariner Books, 2006. 320p. ISBN-10: 0618619550; ISBN-13: 978-0618619559

BENEDICT, RUTH. *The Chrysanthemum and the Sword: Patterns of Japanese Culture. (El crisantemo y la espada)*. (1946). 3 Ed. F. Vogel, Ezra (pref.); Alfaya, Javier (trad.). Madrid: Alianza, 2011. 380p. ISBN: 978-84-206-5370-9.

BOLES, ELSON. «Ruth Benedict's Japan: the Benedictions of Imperialism». En: *Dialectical Anthropology*. Vol. 30. N1-2. Springer, Marzo, 2006. pp.27-70 (44)

CALDUCH, JUAN. *Temas de Composicin Arquitectnica: Espacio y Lugar*. San Vicente (Alicante): Editorial Club Universitario, 2001. ISBN: 84-8454-114-2

FARAGO, LADISLAS. *The Japanese Character and Morale*. Washington: Committee for National Morale, 1946. (Preliminary draft edition). ASIN: B0007FX028

FEDUCHI, PEDRO. "Habitar en la androginia". En: *Va Arquitectura*, V.4, 1999. ISSN: 1137-7402.

GIBSON, WILLIAM. "Shiny Balls of Mud". En: *Tate Magazine*, Issue 1, September/October 2002. Cond Nast Publications, 2002. ISSN: 1351-3737. p.108

GORER, GEOFFREY. *Japanese Character Structure*. NY: Institute for Intercultural Studies, 1943. ASIN: B0007FCECU

GORER, GEOFFREY. "Themes in Japanese Culture". En: *Transactions of the New York Academy of Sciences*. Lancaster, Pa: The New York Academy of Sciences, 1943. pp.106-129(24). OCLC: 19499771

HADZHIISKI, IVAN. Бит и душевност на нашия народ. [*Bit i dushevnost na nashia narod*], (*Estilo de vida y espiritualidad de nuestro pueblo*). (1945). 3^a ed. Sofia: Maria Hadzhiiska, 2002. ISBN 954-8945-10-X.

HALLAM, ELIZABETH.; INGOLD, TIM. (2014). *Making and growing. Anthropological Studies of Organisms and Artefacts*. 1^a ed. Londres: Routledge, 2014. ISBN: ISBN: 978-1-4094-3642-3

HEARN, LAFCADIO. *Glimpses of Unfamiliar Japan*. (1894). Vermont: Periplus Editions. 728p. ISBN: 978-4-8053-1025-0

HEARN, LAFCADIO. *Out of the East: Reveries and Studies in New Japan*. (1985) Boston: Houghton, Mifflin and company, 1986. 341p.

HEARN, LAFCADIO. *Kokoro: Hints and Echoes of Japanese Inner Life*. (1896) Versión Kindle: Amazon Media EU S.à r.l. ASIN: B006I7YEFG. 334KB

HEARN, LAFCADIO. *Exotics and Retrospectives*. (1898). Boston: Little, Brown and company, 1914. 332p.

HEARN, LAFCADIO. *In Ghostly Japan*. (1899). Boston: Little, Brown and company, 1911. 270p.

HEARN, LAFCADIO. *A Japanese Miscellany*. (1901). ICG Muse, 2002. ISBN-10: 4925080385; ISBN-13: 978-4925080385. 260p.

HEARN, LAFCADIO. *Kwaidan: Stories and Studies of Strange Things*. Boston / New York: Houghton Mufflin Company, 1903. 264p.

HEARN, LAFCADIO. *Japan: An Attempt at Interpretation*. New York: Grosset & Dunlap, 1904. 568p.

HENDRY, Joy. *Wrapping Culture*, 1993

KUKI, SHŪZŌ. *Iki no kōzō*. (*The Structure of Detachment*). (1930). Honolulu: University of Hawai'i Press, 2004. ISBN: 0-8248-2805-4. P.2 (trad.a.)

LUMMIS, C. DOUGLAS. "Ruth Benedict's Obutary for Japanese Culture". (1980). En: *Kokuritsu Rekishi Minzoku Hakubutsukan Kenkyu Houkoku Dai 91 hen (Bulletin of the National Museum of Japanese History)*. N°91. 2001

NAKAGAWA, HISAYASU. *Introducción a la cultura japonesa*. Barcelona: Melusina, 2006. 140p. ISBN: 9788493421489

NORMAN, HERBERT. *Japan's Emergence as a Modern State*. (1940). UBC Press, 2001. 336p. ISBN-10: 0774808233; ISBN-13: 978-0774808231

OKAKURA, YOSHISABURO. *The Life and Thought of Japan*. London / Toronto: J.M.Dent & Sons, Ltd, 1913. 210p.

OKUMA, SHINENOBU. *Fifty Years of New Japan - Vol.1/2*. London: Smith, Elder & Co, 1909. 670p./632p.

ROCA-FERRER, XAVIER. "Introducción". En: SHIKIBU, MURASAKI. *Genji Monogatari (La novella de Genji (I). Esplendor)*. (finales del s.X y principios del XI). 1ª ed. Roca-Ferrer, Xavier (trad., rev.); Bloom, Harold (prol.). Barcelona: Circulo de Lectores, S.A., 2007. 822 p. ISBN: 978-84-672-2745-1 (volumen 1); ISBN: 978-84-672-2744-4 (obra completa). p.21-75

RYANG, SONIA. «Chrysanthemum's Strange Life: Ruth Benedict in Postwar Japan». Occasional Paper 32. (2004) En: *JPRI - Japan Policy Research Institute. University of San Francisco Center for the Pacific Rim*. [En línea] [ref. de 2 de enero de 2012]. Disponible en Web: <<http://www.jpri.org/publications/occasionalpapers/op32.html>>

SEMOV, MARCO. (1984) За Япония като за Япония (*Sobre Japón como sobre Japón*). 2ªed. Radev, Nicola (red.); Dobrev, Petar (il.); Teneva, Mariana (red.); Dimov, Krasimir (corr.). Sofia: Mandor, 2008

STEWART, DICK. Arts and Crafts of Old Japan. (Artes y oficios del antiguo Japón). (1912). Cienfuegos, Pepe (trad.)Sabadell: Editorial Dipankara SLU, 2007. ISBN: 978-84-937843-8-6. 176p.

SOEZEL, JEAN. *Without the chrysanthemum and the sword: a study of the attitudes of youth in post-war Japan*. NY: Columbia University Press, 1955.

TADA, MICHITARÔ. *Japanese Gestures: Modern manifestations of a classic culture (Gestualidad japonesa)*. Kazumi Stahl y Tomiko, Anna (trad). Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2006. ISBN-10: 978-1156-46-4; ISBN-13: 978-987-1156-46-7. 280p.

TADA, MICHITARÔ. *Karada no Nihon Bunka. (Karada. El cuerpo en la cultura japonesa)*. (2002). 1ª Ed. Adriana Hidalgo: Buenos Aires, 2010. 376p. ISBN: 978-84-92857-26-5. p.37

TANIZAKI, HUNICHIRO. *In'ei Raisan (El elogio de la sombra)*. (1933) Escobar, Julia (trad. del francés: Éloge de l'ombre). 3ª ed. Madrid: Ediciones Siruela, S.A., 2007. 96p. ISBN: 978-84-7844-258-4

TEASLEY, SARAH. "Nation, modernity and interior decoration. Uncanny Designs in the 1922 Peace Commemoration **Tôkyô Exposition Culture Village Houses**". En: *Japanstudien*. Vol.13, 2002. P.49-87

TSURUMI, KAZUKO. «Kiku to Katana: Amerikajin no Mita Nihonteki Dotockukan» («*The Chrysanthemum and the Sword: Japanese morals as seen by an American*»). En: *Shiso*. Abril, 1947. pp.221-224

CONTEXTO FILOSÓFICO / MITOLÓGICO / RELIGIOSO / RITOS

ELIOT, CHARLES. *Japanese Buddhism*. (1935). Routledge, 2002. ISBN-10: 0700702636; ISBN-13: 978-0700702633. 484p.

FERRATER MORA, JOSÉ. «Cuestiones disputadas. Ensayos de filosofía». En: *Revista de Occidente*. Madrid, 1955, p. 43-59 [2ª versión revisada: «Filosofía y arquitectura», En: *Revista de Occidente*. Madrid, 1967, II, pp. 274-284]

FUSTER, JOAN. *El hombre, medida de todas las cosas*. Madrid: Seminarios y Ediciones, S.A., 1970. 124p.

GONCOURT, EDMUND DE. *La Maison de l'artiste*. 1881

HANWAY, JONAS. "Essay on Tea". En: *A Journal of Eight Days Journey*, Volume 2. London: H. Woodfall and C. Henderson, 1757

HEARN, LAFCADIO. *Gleanings in Buddha-Fields: Studies of Hand and Soul in the Far East*. Boston / New York: Houghton Muffin Company, 1897. 312p.

HOOVER, THOMAS. *Zen Culture. How Zen has influenced Art, Architecture, Literature, Sports, Ceramics, Theatre*. NY: Random House New York, 1977. ISBN: 0-394-41072-6. 208p.

JULLIEN, FRANCOIS. "El gran cuadrado no tiene ángulos, la gran imagen no tiene forma". *Conferencia de clausura. XII Congreso Internacional de Expresión Gráfica Arquitectónica*. Madrid, 29-31 de mayo de 2008. En: *Aportaciones al XII Congreso Internacional de Expresión Gráfica Arquitectónica*. Madrid: Instituto Juan de Herrera, 2010. p.157-166

JUNIPER, ANDREW. *Wabi Sabi: The Japanese Art of Impermanence*. Tuttle Publishing, 2003. ISBN-10: 0804834822; ISBN-13: 978-0804834827. 176p.

LOWELL, PERCIVAL. *Occult Japan: Shinto, Shamanism and the Way of the Gods*. (1895). Inner Traditions, 1990. ISBN-10: 0892813067; ISBN-13: 978-08928130063. 400p.

LUWUH. (s. VIII) *Chaking. The Holy Scripture of Tea*

MARRA, MICHELE. "Japanese Aesthetics: The Construction of Meaning". En: *Philosophy East and West*. Vol. 45, Number 3, July 1995. University of Hawaii Press, 1995. pp.367-386. p.368-369

OKAKURA, KAKUZO. *Cha no hon (The Book of Tea)* (1906). Lawrence, KS: Digireaders.com Publishing, 2009. 52 p. ISBN-10: 1420932527. ISBN-13: 978-1420932522

TOLLINCHI, ESTEBAN. *Romanticismo y modernidad. Ideas fundamentales de la cultura del Siglo XIX*. Vol.I. Montald, Constant (il. portada). Puerto Rico: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1989. 584p. ISBN (vol.I): 0-8477-2828-5; ISBN (obra completa): 0-8477-2827-7

NARRATIVA

CLAVELL, JAMES. *Shōgun*. (1975) [En traducción al búlgaro: КЛАВЕЛ, ДЖЕЙМС. Шогун]. Georgieva, Zhechka (trad.); Vutova, Vera (ep.). Sofia: Narodna Kultura, 1984. 704 p.

MURAKAMI, HARUKI. *Ichi-kyū-hachi-yon (1Q84 / Libros 1 y 2)*. (2009) Martínez Álvarez, Gabriel (trad.) Barcelona: Tusquets Editores, 2011. 744p. Colección Andanzas. ISBN: 978-84-8383-296-7 (volúmenes 1 y 2); ISBN: 978-84-8383-314-8 (obra completa)

MURAKAMI, HARUKI. *Mekurayanagi to, nemuro onna (Sauce ciego, mujer dormida)*. (1983-2005) Porta, Lourdes (trad.); Mutter, Eva (dis.); Beltrán, Jordi (trad. prol.). Barcelona: Circulo de Lectores, 2008. 400p. ISBN: 978-84-672-3056-7

MATSUOKA, TAKASHI. *Cloud of Sparrows*. (2002) New York: Bantam Dell, 2004. 432p. ISBN: 0-385-33850-3

MUSASHI, MIYAMOTO. *Go Rin No Sho (The Book of Five Rings)*. (c. 1645) Scott Wilson, William (trad.). New York: Kodansha USA, 2002. 160p. ISBN-10: 4770028016; ISBN-13: 978-4770028013

SEI, SHŌNAGON. (□□□. *Makura no Sōshi*). (ca.1000). *El libro de la almohada de la Dama Sei Shōnagon*. Lima: Pontífica Universidad Católica del Perú, 2002. 1ª Ed. ISBN: 9972-42-458-8. 546p. P. 87

SHIKIBU, MURASAKI. *Genji Monogatari (La novella de Genji (I). Esplendor)*. (finales del s.X y principios del XI). 1ª ed. Roca-Ferrer, Xavier (trad., rev.); Bloom, Harold (prol.). Barcelona: Circulo de Lectores, S.A., 2007. 822 p. ISBN: 978-84-672-2745-1 (volumen 1); ISBN: 978-84-672-2744-4 (obra completa)

SHIKIBU, MURASAKI. *Genji Monogatari (La novella de Genji (II). Catástrofe)*. (finales del s.X y principios del XI). 1ª ed. Roca-Ferrer, Xavier (trad., rev.). Barcelona: Circulo de Lectores, S.A., 2007. 838 p. ISBN: 978-84-672-2746-8 (volumen 2); ISBN: 978-84-672-2744-4 (obra completa)

TSUNETOMO, YAMAMOTO. *Hagakure (Hidden Leaves)*. (p.s.XVIII). Scott Wilson, William (trad.). New York: Kodansha USA, 2002. 192p. ISBN-10: 4770029160. ISBN-13: 978-4770029164

FILMOGRAFÍA

- FUJIMOTO, SOU. *Primitive Future*. [Video DVD] [conferencia] ETSAM, 2010. 94min.
- HIROKAZU, KORE-EDA. *Nadie sabe*. [Video DVD] Cameo, 2005. 140min.
- IMAMURA, SHÔHEI. *Eijanaika (¿Qué más da?)*. [Película DVD] (1981)
- KAWASHIMA, KEIJI. *Movement of moment*. [Video DVD] ETSAM: Proyecto AAGRAFA, 2005. 45min.
- KUROSAWA, AKIRA. *Dodesukaden* [Película DVD] (1970)
- KUROSAWA, AKIRA. *Donzoko (Bajos fondos)*. [Película DVD] (1957)
- KUROSAWA, AKIRA. *Ikimono no kiroku (Crónica de un ser vivo)* [Película DVD] (1955)
- KUROSAWA, AKIRA. *Madadayo*. [Película DVD] (1993)
- KUROSAWA, AKIRA. *Sueños*. [Película DVD] (1990)
- OZU, YASUJIRÔ. *Akibiyori (Otoño tardío)*. [Película DVD] (1960)
- OZU, YASUJIRÔ. *Bakushû (Early Summer)*. [Película DVD] (1951)
- OZU, YASUJIRÔ. *Banshun (Primavera tardía)*. [Película DVD] (1949)
- OZU, YASUJIRÔ. *Nippon konchûki (The Insect Woman)*. [Película DVD] (1963)
- OZU, YASUJIRÔ. *Ukigusa (Floating Weeds / La hierba errante)*. [Película DVD] (1959)
- TOYO ITO: obra reciente. [Video DVD] [conferencia] ETSAM: Proyecto AAGRAFA, 2000. 95min.