

ELEMENTOS ARQUITECTÓNICOS TRADICIONALES
REINTERPRETADOS EN EL MOBILIARIO DOMÉSTICO JAPONÉS DE
POSGUERRA. EL TATAMI MÓVIL DE KIYOSHI SEIKE Y LA PERSIANA
DE PAPEL DE KISHO KUROKAWA

TRADITIONAL ARCHITECTURAL ELEMENTS REINTERPRETED IN POST-
WAR JAPANESE HOME FURNISHINGS. KIYOSHI SEIKE'S MOBILE
TATAMI AND KISHO KUROKAWA'S PAPER BLIND

Alberto López del Río*
Universidad de Valladolid

Resumen

En el Japón de los años 50 y 60, la necesaria reconstrucción, así como el crecimiento del país después de la posguerra y de la ocupación americana, se presentaban como un campo fértil para el desarrollo de los ideales de la nueva arquitectura japonesa, caracterizada por el intento de reformulación de una identidad propia que parecía perdida, y en la que debían coexistir las influencias occidentales y la tradición. En esta búsqueda, diversos autores vieron en la reinterpretación de la tradición en claves modernas, tanto formales como materiales y tecnológicas, un camino que permitía alcanzar la ansiada coexistencia. Frente a un planteamiento global a nivel de edificio, nos interesaremos por dos obras en las que esta reinterpretación se enfoca de manera singular sobre pequeños elementos de mobiliario, cuya presencia y relación con el espacio en el que se ubican permitirá establecer con mayor claridad una vinculación con modelos arquitectónicos tradicionales.

Palabras clave: Arquitectura moderna japonesa, espacio doméstico japonés, tradición y modernidad, mobiliario del siglo XX, Kiyoshi Seike, Kisho Kurokawa, Torre de cápsulas Nakagin.

Abstract

In the Japan of the 1950s and 1960s, the necessary reconstruction, as well as the country's growth after the post-war period and the American occupation, were seen as fertile field for the development of the ideals of the new Japanese architecture, characterized by the attempt to reformulate a unique identity that seemed lost, and in which Western influences and tradition had to coexist. In this search, various authors saw in the reinterpretation of tradition in modern ways, both formal, material and technological, a path that would allow them to achieve the desired

coexistence. In contrast to a global approach regarding the whole building, we will focus on two works in which this reinterpretation focuses in a singular way on small pieces of furniture, whose presence and relationship with the space in which they are located will allow a clearer connection to traditional architectural models to be established.

Keywords: Modern Japanese architecture, Japanese domestic space, tradition and modernity, 20th century furniture, Kiyoshi Seike, Kisho Kurokawa, Nakagin Capsule Tower.

Introducción. El debate sobre el papel de la tradición en la arquitectura moderna japonesa

Porque vestirse con el tejido que uno ha fabricado en
su telar es como cobijarse en su propia casa,
es crear un refugio para el espíritu
Kakuzo Okakura.¹

Debido a las singulares condiciones de Japón, un país aislado del exterior durante más de dos siglos en el que los contactos con otras culturas estaban filtrados y limitados, la forzada apertura producida a finales del siglo XIX supuso un violento choque entre las condiciones propias de la cultura tradicional existente y las de las culturas occidentales que trataban de asimilarse a marchas forzadas en un rápido proceso de modernización.

En el ámbito de la arquitectura, el debate sobre la necesaria pervivencia de las cualidades características de la tradición japonesa y de su incorporación o no en la producción arquitectónica moderna comienza ya desde los primeros años del siglo XX, después de una rápida asimilación de las técnicas y lenguajes occidentales. Este debate tiene su periodo álgido hacia mediados del siglo XX², después del final de la Segunda Guerra Mundial y una vez finalizada la ocupación americana de Japón. Es este un momento en el que se produce, en el ámbito arquitectónico, una intensa búsqueda de la generación de un lenguaje propio característicamente japonés apoyado en la tradición, una vez filtradas, en mayor o menor medida, las cualidades heredadas de los referentes occidentales. Podemos decir que la pervivencia de la tradición y su posible incorporación en las soluciones arquitectónicas del momento se aborda desde dos enfoques diferenciados, pero no excluyentes. En el primero de ellos, quizá el más ampliamente difundido y valorado, se reinterpretan ciertas formas provenientes de tipologías o ejemplos destacados de la historia de la arquitectura japonesa, adaptándolas a un lenguaje material y tecnológico “moderno”. Esto se traduce, habitualmente, en la traslación de dichas formas reconocibles a una construcción en hormigón armado, el medio expresivo de buena parte de la arquitectura moderna occidental del momento. Esta vía la podemos observar en ejemplos como el Edificio Administrativo de la Prefectura de Kagawa en Takamatsu (1955-58), de Kenzo Tange, o en algunas versiones de las propuestas de Ciudades en el

Aire (1961-64), de Arata Isozaki, en los que se reinterpretan los sistemas de grandes pilares y vigas en ménsula de madera que encontramos en obras como la gran puerta Nandaimon del Templo Tōdai-ji de Nara. En estos ejemplos, la imagen característica del edificio se relaciona de manera directa con el referente, hecho que es reconocido de manera desigual por sus respectivos autores, ya que, si bien Isozaki declara esta relación de forma expresa³, Tange rechaza la asociación con las formas de la tradición sugerida por autores como Peter Smithson⁴.

El segundo de los enfoques lo encontramos principalmente en ámbitos de menor escala y fundamentalmente de carácter residencial. Consiste en el uso directo de materiales y elementos propios de la arquitectura tradicional, como los paneles correderos *shōji*, fabricados en papel japonés *washi*, las esteras de paja trenzada *tatami*, o las estructuras de madera vistas, en espacios que, sin embargo, presentan un carácter moderno. Este tipo de soluciones están ampliamente representadas en la obra de autores como Kiyoshi Seike o su discípulo Kazuo Shinohara. En el caso de este último, esto se aprecia particularmente en las obras que se enmarcan en lo que él mismo denomina como “primer estilo”⁵, caracterizadas precisamente por una forma novedosa de utilizar elementos de la tradición dentro de un espacio residencial.

Un ejemplo paradigmático, ya que podemos entender que combina las dos actitudes a las que nos hemos referido anteriormente, lo encontramos también en la obra de Kenzo Tange, en la vivienda que construye para sí mismo en el distrito de Seijo, finalizada en 1953. Se trata de una obra en la que se emplean de manera directa y generalizada soluciones constructivas y elementos tradicionales, como la estructura de madera, una cubierta inclinada de teja, paneles correderos *shōji* y *fusuma* en los cerramientos, y *tatami* para el suelo en algunas de las áreas, a la vez que, pese a su aspecto, se da una reinterpretación de las formas de la tradición en una arquitectura decididamente moderna⁶. La referencia a esta obra de Tange nos permite introducir una vía que será, precisamente, la que nos interesará en el presente texto⁷ (fig. 1):

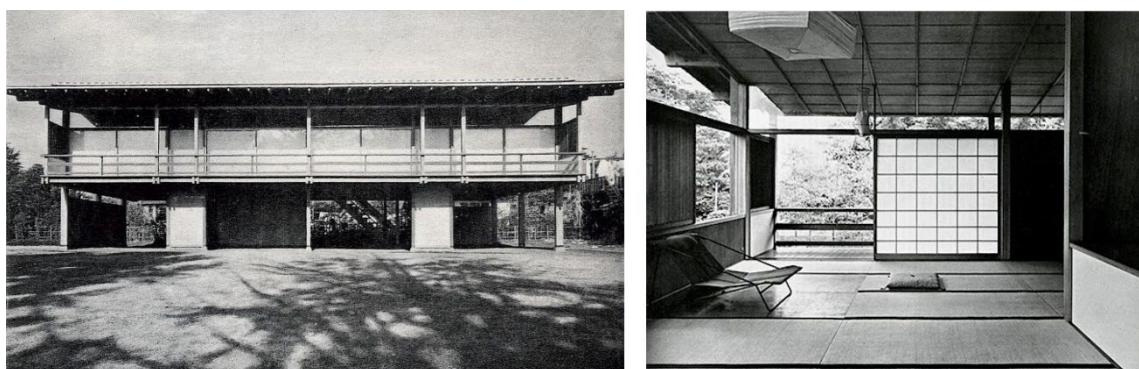


Fig. 1. Kenzo Tange, vivienda propia, distrito de Seijo (1953), exterior e interior.
https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Buildings_by_Kenzo_Tange_in_Japan#/media/File:Tange_House.jpg, https://culturajapon.blogspot.com/2014/07/arquitectura-moderna-japonesa-tange_22.html. Consulta de 23 de marzo de 2025.

En las dos obras en cuyo análisis nos detenemos en el presente texto, cuyos parámetros formales y constructivos las colocan a la vanguardia de su tiempo así como de la producción de sus respectivos autores, se puede observar un contraste entre una referencia manifiesta hacia modelos arquitectónicos y espaciales del pasado y una resolución compositiva y tecnológica indudablemente moderna. Esto se aprecia en el uso generalizado de los nuevos materiales de construcción, así como en la cualidad pretendidamente occidental y alejada de la tradición del espacio japonés, al menos, a primera vista. Sin embargo, en ambos casos, esta reinterpretación de las formas de la tradición a las que nos hemos venido refiriendo, así como la legibilidad de la referencia, estará presente en singulares elementos de mobiliario, por encima de un uso de carácter más global de los referentes que veíamos en los ejemplos anteriores. Se trata por tanto casi de pequeños reductos de la tradición que afloran para dotar al espacio de esa cualidad pretendidamente japonesa enunciada por sus autores. En este sentido, tanto el tatami móvil de Kiyoshi Seike como la persiana de papel de Kisho Kurokawa, son objetos vinculados de manera inseparable al espacio en el que se ubican, lo que se aprecia de manera más evidente al comparar su uso en otras obras, en el caso de Seike, o con la desaparición de dicho elemento, en la obra de Kurokawa. Frente a la falta de una relación de necesidad concreta entre el espacio doméstico y el mobiliario que en él se ubica en muchas obras de la modernidad, observaremos como en los ejemplos a las que aquí nos referiremos el mobiliario juega un papel determinante en la concreción del carácter del espacio según las intenciones planteadas por sus autores.

El tatami móvil de “My Home” (1954) de Kiyoshi Seike

Kiyoshi Seike es uno de los arquitectos más relevantes de la modernidad en Japón. Si bien en occidente su obra es escasamente conocida, no ocurre así en su país natal y entre los estudiosos de la arquitectura japonesa del siglo XX. Como profesor del Tokyo Institute of Technology, fue el mentor de destacados autores como Kazuo Shinohara, y su obra temprana le valió una invitación por parte de Walter Gropius para impartir clases en Estados Unidos.

En sus primeras obras encontramos algunos de sus proyectos más conocidos, precisamente aquellos que Gropius pudo conocer en su visita a Japón y que despertaron su interés en la figura de Seike, los cuales quedarían recogidos por el arquitecto alemán en su artículo “Architecture in Japan”, publicado en 1955⁸. Nos referimos a una serie de pequeñas viviendas encargadas por compañeros profesores y otros intelectuales coetáneos a Seike, como son la Casa para el Doctor Mori (1951⁹), la Casa para el Profesor K. Saito (1952) y la Casa para el Profesor Miyagi (1953), todas ellas ubicadas en Tokio. En estas obras, Seike trabaja sobre la idea de un espacio único que englobe todos los usos de la vivienda y que se resuelve con escasas compartimentaciones de carácter frágil o escamoteable¹⁰, incorporando así tanto las cualidades del espacio continuo defendido por la arquitectura del Movimiento Moderno como algunas de las características presentes en la

arquitectura japonesa tradicional. Será en la cuarta de esta serie de viviendas en la que está idea presentará un mayor desarrollo, y será precisamente esta obra la que tomaremos como objeto del presente análisis. Se trata de la casa construida por Seike para sí mismo y su familia en el año 1954¹¹, levantada en

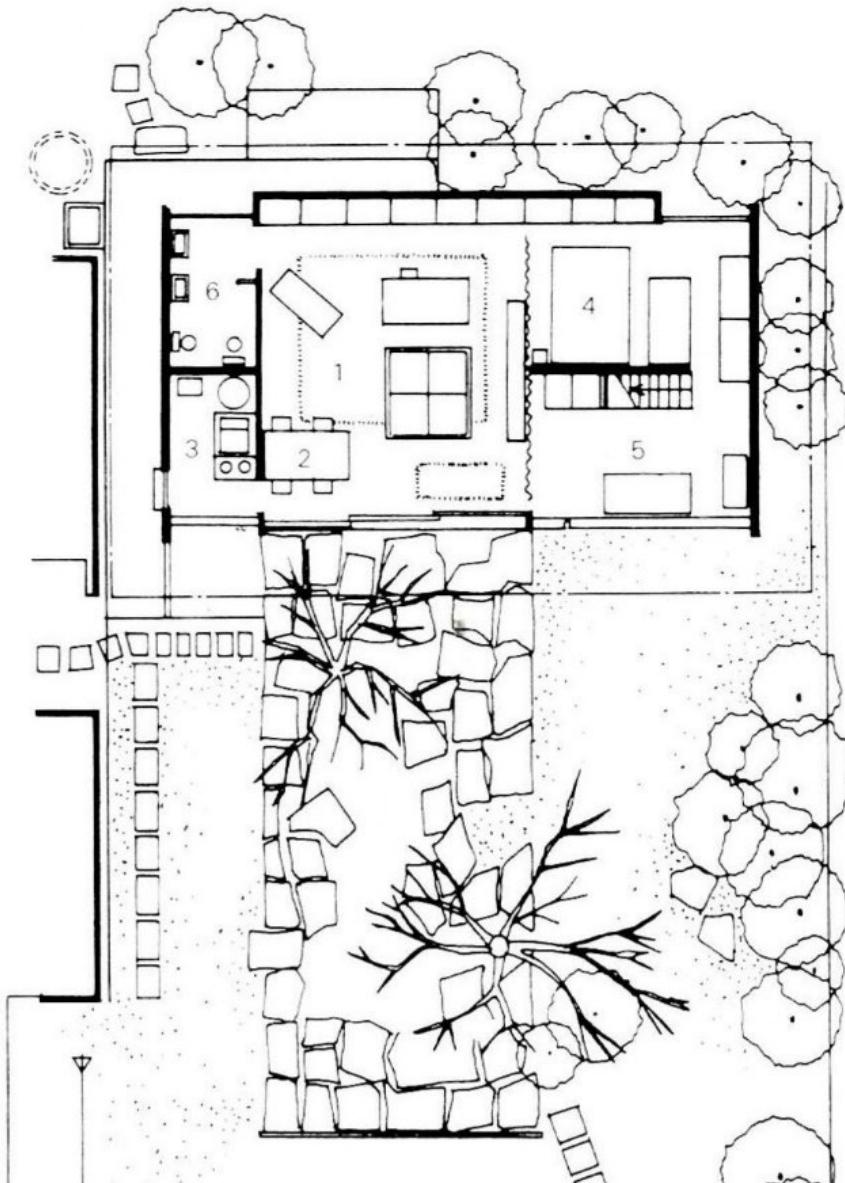


Fig. 2. Kiyoshi Seike, *My Home* (1954). Planta de la vivienda y el jardín:

1. Estar; 2. Comedor; 3. Cocina; 4. Dormitorio; 5. Estudio; 6. Baño.
- <https://japaneseclass.jp/trends/about>. Consulta de 23 de marzo de 2025.

solar, propiedad de los padres del arquitecto, en una zona próxima a la universidad en la que Seike impartía clases, y a la que se referirá, y así lo vemos en diversas publicaciones, como *My Home* (私の家). La vivienda se configura como un rectángulo de diez por cinco metros, con sus lados largos orientados a norte y sur. Estas reducidas dimensiones están condicionadas por los requisitos establecidos por un programa nacional de subvenciones

para viviendas, en el que se establecía una superficie máxima de cincuenta metros cuadrados para las construcciones¹². Seike resuelve en esta planta rectangular un programa de vivienda compuesto por un baño y una cocina de pequeño tamaño, un estudio, un dormitorio y un salón comedor como pieza central que conecta todas las demás. Dichas estancias quedan delimitadas por dos muros testeros ciegos y otros tres muros interiores, algunos de ellos exentos, construidos en hormigón armado visto, y conforman una suerte de espacio continuo, dado que la vivienda carece de puertas que cierren las estancias (fig. 2).

La casa se abre hacia el jardín ubicado hacia el sur mediante grandes carpinterías correderas acristaladas, buscando establecer una continuidad entre interior y exterior que se ve reforzada mediante un pavimento de andesita en ambos espacios, que se encuentran casi al mismo nivel¹³. Se plantea además como un espacio para estar “con zapatos”, a la manera occidental, dando un nuevo sentido a esa buscada continuidad, ya que carece de *genkan*, el ámbito para descalzarse al entrar en la vivienda habitual en la cultura japonesa que se encontraba al nivel de la calle, mientras que la vivienda se elevaba unos centímetros (fig. 3).



Fig. 3. Kiyoshi Seike, *My Home* (1954). Imagen de la vivienda desde el jardín con las carpinterías abiertas.

<https://ofhouses.com/post/158576936821/410-kiyoshi-seike-my-home-seike-house>. Consulta de 23 de marzo de 2025

El espacio interior en el que se concreta de manera clara la vinculación con el exterior es la zona de salón comedor, la estancia de mayor dimensión y que ocupa una posición central en la vivienda. Esta se separa de la cocina y el baño mediante un muro de hormigón armado paralelo a los testeros, y del estudio y el dormitorio mediante un aparador fijo, sujeto en voladizo al muro de hormigón perpendicular al testero, y una cortina de suelo a techo, enfatizando el carácter etéreo y cambiante de dicha separación y, por tanto, cierta continuidad física entre ambos espacios. Hacia el norte, la fachada se resuelve mediante una estantería corrida metálica que ocupa un cerramiento diseñado expresamente a tal fin, y que no llega a los extremos, resolviendo ambos encuentros mediante par aamentos de vidrio (fig. 4). En esta zona, de



Fig. 4. Kiyoshi Seike, *My Home* (1954). Imagen del espacio interior con el aparador y la cortina. <https://ofhouses.com/post/158576936821/410-kiyoshi-seike-my-home-seike-house>. Consulta de 23 de marzo de 2025

reducidas dimensiones, toman especial protagonismo como vemos los elementos de amueblamiento, que se diseñan de manera expresa para dicho espacio y que se resuelven mediante piezas de cierta singularidad, como lo son el aparador, la cortina y la estantería corrida antes mencionados y, sobre todo, un elemento que ocupa una posición central: un tatami móvil diseñado por el propio Seike. Se trata de una pieza de mobiliario construida con un bastidor de madera cuadrado, de aproximadamente metro y medio por metro y medio, que recoge cuatro partes de tatami en su interior, de una dimensión menor a medio tatami cada una de ellas. Esta estructura se eleva del suelo mediante ruedas que permiten moverla con facilidad, a la vez que remarcan la ausencia de una posición fija en el espacio (fig. 5).

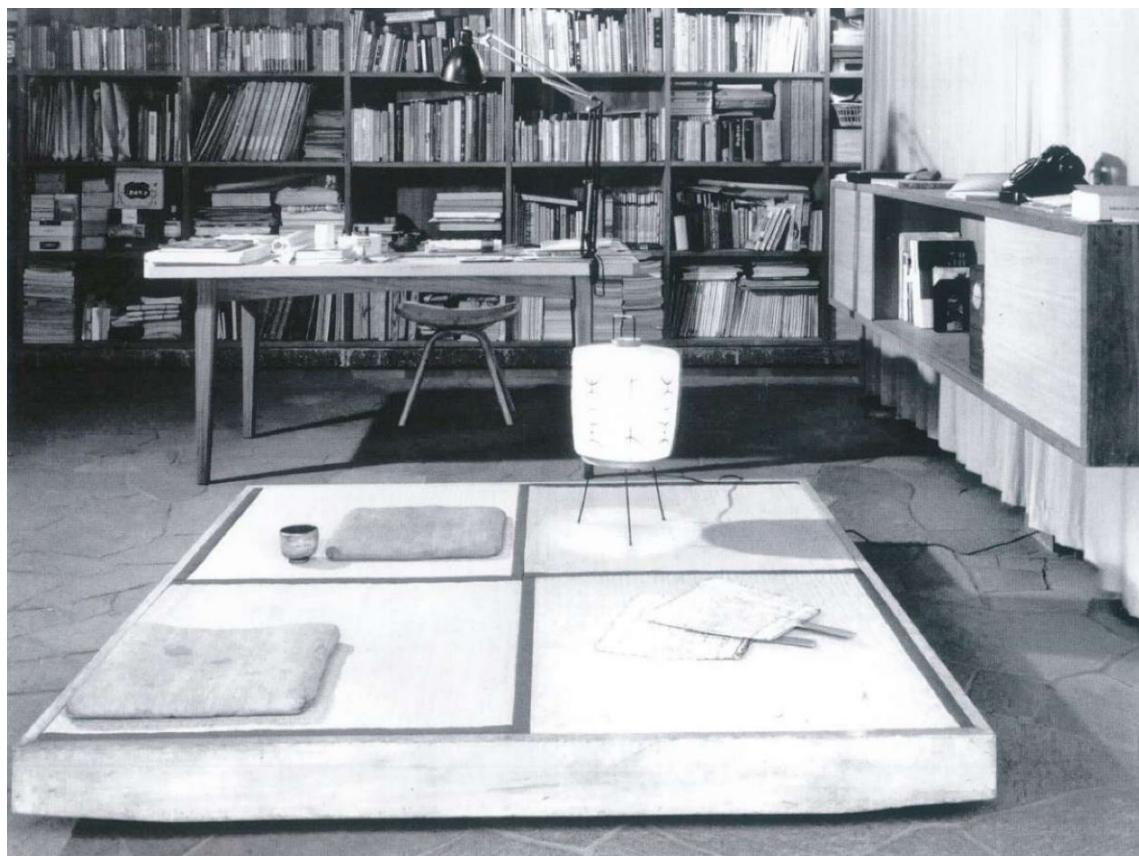


Fig. 5. Kiyoshi Seike, *My Home* (1954). Tatami móvil.

<http://blog.livedoor.jp/shyougaiitisekkeisi2581/archives/52082087.html>. Consulta de 23 de marzo de 2025.

Las viviendas precedentes a las que nos hemos referido, como la Casa para el Doctor Mori o la Casa para el Profesor Saito, mantienen una vinculación más evidente con la tradición, especialmente por el uso de los materiales y, en ambos casos, en ellas hay estancias con suelo de tatami que conviven con otras estancias de carácter más moderno. Sin embargo, en *My Home*, probablemente por lo reducido de su tamaño y lo ajustado de su programa, no era posible introducir ninguna estancia de este tipo. Este es uno de los motivos por los que el tatami móvil es tan representativo, ya que se convierte en la forma de mantener la presencia de dicha estancia tradicional en una reinterpretación completamente moderna. Es por esto que, si bien se trata de un elemento de mobiliario, podemos entender que tiene un claro carácter espacial, configurándose como una “estancia” en sí misma, ya que además sería el único espacio de la vivienda pensado para ser usado “sin zapatos”.

Según hemos visto, el planteamiento compositivo y espacial de la vivienda abogan por una clara idea de modernidad para el momento, y son notables las similitudes que podemos encontrar con la obra de arquitectos occidentales como Mies van der Rohe, especialmente con algunas de las soluciones planteadas en sus casas patio de los años 30 o, incluso, en la cercana en el tiempo Casa Farnsworth¹⁴. Sin embargo, el uso del tatami móvil en un espacio de carácter abierto nos permite establecer de manera clara una

conexión con la arquitectura japonesa tradicional que va más allá de la aplicación directa del propio material. Y es que, como destaca Naomi Pollock¹⁵, Kiyoshi Seike se apoya en el concepto del *shitsurai*, que emplea elementos de amueblamiento cambiantes para reconfigurar el espacio interior de las estancias, las cuales, por otra parte, carecen de cualquier tipo de mobiliario asociado a ellas de manera “fija”. Este tipo de soluciones se asocian al estilo arquitectónico conocido como *shinden zukuri*, desarrollado fundamentalmente en las mansiones aristocráticas del siglo X en la ciudad de Kioto, antigua Heian, por aquél entonces capital del país. En este tipo de arquitectura, las estancias cubiertas con suelos de tatami todavía no eran frecuentes, sino que se empleaban suelos continuos de madera sin diferenciación de espacios, cuya configuración flexible permitía que se adaptaran a las diversas celebraciones y ceremonias que tenían lugar en ellas colocando los oportunos elementos de mobiliario que dictaminaba el *shitsurai*¹⁶, principalmente *tatami* rectangulares y *enza*, esteras circulares tejidas con un patrón en espiral que servían como asiento (fig. 6).



Fig. 6. Palacio Imperial de Kioto (reconstruido s.XIX). Arquitectura de estilo *shinden-zukuri*. Estancias interiores con suelo de madera y tatami colocados sobre él.

<https://kyoto-gosho.kunaicho.go.jp/en/room/3A340>. Consulta de 23 de marzo de 2025

Pero no es sólo este paralelismo el que nos permiten enlazar con la tradición. Y es que esta singular pieza de mobiliario diseñada por Seike no se queda confinada en el interior de la vivienda, sino que se emplea también como elemento estancial en el exterior (fig. 7). Esto la asemeja a las estructuras ligeras y efímeras construidas para la celebración de eventos en la naturaleza, como las plataformas de madera de suelo elevado, elementos de carácter espacial, como pequeñas arquitecturas abiertas al paisaje.

En cuanto a la importancia de la presencia específica de este elemento de mobiliario en la vivienda, se hace necesario comentar como un tatami móvil como el de *My Home* aparece también en algunas imágenes de la Casa del Profesor K. Saito¹⁷. Si bien esto es así, podemos pensar que, aunque esta vivienda es anterior a la primera, el tatami no se habría diseñado para ella, y probablemente fuera un regalo del propio Seike al cliente. La escasa adecuación que este elemento encuentra en relación al diseño de la vivienda sería indicativa de esta cuestión, ya que, frente al espacio unitario diáfano y la ampliación del mismo hacia el jardín de *My Home*, en la Casa del Prof. K. Saito el espacio unitario central se ve dividido por un pilar y, sobre todo, por un aparador que lo parte a la mitad, elevándose además la casa sobre el terreno, con lo que los movimientos del tatami quedan constreñidos. Además, esta vivienda, como hemos comentado, sí contaba con una sala tradicional con suelo de tatami anexa al principal espacio estancial, por lo que la presencia del tatami móvil sería “redundante” con el papel que dicha sala tenía en la vivienda.

Para finalizar, podemos constatar como este singular elemento de mobiliario creado por Seike ha resultado ciertamente influyente en la obra de autores posteriores, pudiendo encontrar soluciones que presentan similitudes con la que es objeto de nuestro estudio. Es el caso de la plataforma que aparece, a modo de estancia, en el espacio principal de la “Casa de la tierra” que Kazuo Shinohara, discípulo de Seike, construye en 1966. Este espacio, con suelo de tierra batida inspirado en el *doma* de las *minka*, las casas de campo tradicionales, acoge tanto la citada plataforma como una mesa con cuatro sillas, presentando todos estos elementos una diferencia sustancial con el tatami móvil, ya que se anclan al suelo en una posición fija, si bien en ambas viviendas estos elementos de mobiliario son determinantes para la configuración del espacio en el que se insertan.

Frente a una solución que presenta mayores paralelismos con las anteriores, como es la que vemos en la Casa y Atelier en Saka-machi (1989), de Toru Murakami, podemos referirnos a las piezas móviles que aparecen en el interior de la Naked House (2000) de Shigeru Ban¹⁸ como una evolución de



Fig. 7. Kiyoshi Seike, *My Home* (1954).
El arquitecto sobre el tatami móvil en el jardín.

<https://esotericsurvey.blogspot.com/2023/12/japanese-modern-t-gallery.html>.
Consulta de 23 de marzo de 2025

mayor tamaño del tatami móvil de Seike, en este caso de carácter ya claramente estancial y con una espacialidad propia.

La persiana de papel de la Torre de Cápsulas Nakagin (1972) de Kisho Kurokawa

Uno de los principios rectores de la arquitectura de Kisho Kurokawa, en sus propias palabras, es el de la contradicción, y esto se aprecia particularmente al referirnos a los proyectos en los que emplea las cápsulas como elemento compositivo¹⁹. La cápsula es futurista y tecnológica, es una máquina, como lo son las cápsulas espaciales coetáneas a sus diseños, pero, a



Fig. 8. El arquitecto Kisho Kurokawa posando delante de la Torre de Cápsulas Nakagin recién inaugurada. Se aprecia la persiana de papel en diversas posiciones.

<https://www.scmp.com/postmag/design-interiors/article/3285613/how-japans-infamous-nakagin-capsule-tower-finding-new-life>. Consulta de 23 de marzo de 2025

la vez, se basa en patrones arquitectónicos tradicionales específicamente japoneses, como es el de la casa de té. Si bien Kurokawa rechaza el tradicionalismo²⁰, son indicativas al respecto dos fotografías que quedan recogidas por Charles Jencks en la introducción del libro de Kurokawa “Metabolism in architecture”. En ambas, el arquitecto aparece, perfectamente trajeado, junto a sendos edificios en los que se emplea el motivo de la ventana circular: la Torre de Cápsulas Nakagin, que se encuentra en construcción en la fotografía, y el pabellón de té Tanhokutei, situado en el templo Saihō-ji de Kioto. Como indica el propio Jencks, es en esta segunda imagen en la que Kurokawa parece preguntarle al lector, de manera burlona: “¿he copiado esto?”²¹ (fig. 8).

Más allá del efectista discurso de las fotografías, hay que indicar la importancia del papel del modelo de la casa de té en el diseño de las cápsulas, y para el propio Kurokawa. Como comenta Jencks en su texto, Kurokawa vestía con ropa occidental, pero celebraba ceremonias del té en su propia casa. Y es que, tanto en su piso de Tokio, como en la Casa K, una vivienda de vacaciones construida para sí mismo y su familia con un sistema de cápsulas

el mismo año que la Torre Nakagin, hay estancias en las que se reproducen casas de té diseñadas por el conocido maestro del siglo XVII Kobori Enshū²².

Como indica Kurokawa, tanto en las cápsulas de su vivienda, como en las cápsulas de la torre, se siguen las dimensiones habituales de algunas casas de té tradicionales²³, referencia que había empleado en proyectos anteriores, como el de la Casa de Apartamentos Prefabricados de 1962, que contaba igualmente con cápsulas, aunque más pequeñas, y con una estancia cubierta por un suelo de tatami.

Tanto o más característico que esta referencia dimensional lo es la ventana circular que encontramos en las cápsulas de la Torre Nakagin, un diseño que aparece extensamente en las casas de té tradicionales (fig. 9). Estas ventanas, en dichas construcciones, no son elementos para mirar, sino mecanismos que filtran la relación entre exterior e interior, especialmente en lo que respecta a la iluminación, por lo que cobran una espacial importancia los mecanismos que se emplean para controlar la entrada de luz. En ocasiones, los huecos se cubren al exterior con celosías de madera que reproducen patrones geométricos ordenados o motivos simbólicos, y siempre se suelen cubrir al interior con paneles *shōji*, fabricados con papel japonés *washi*, que posibilitan el control de la variación de las condiciones lumínicas del espacio.

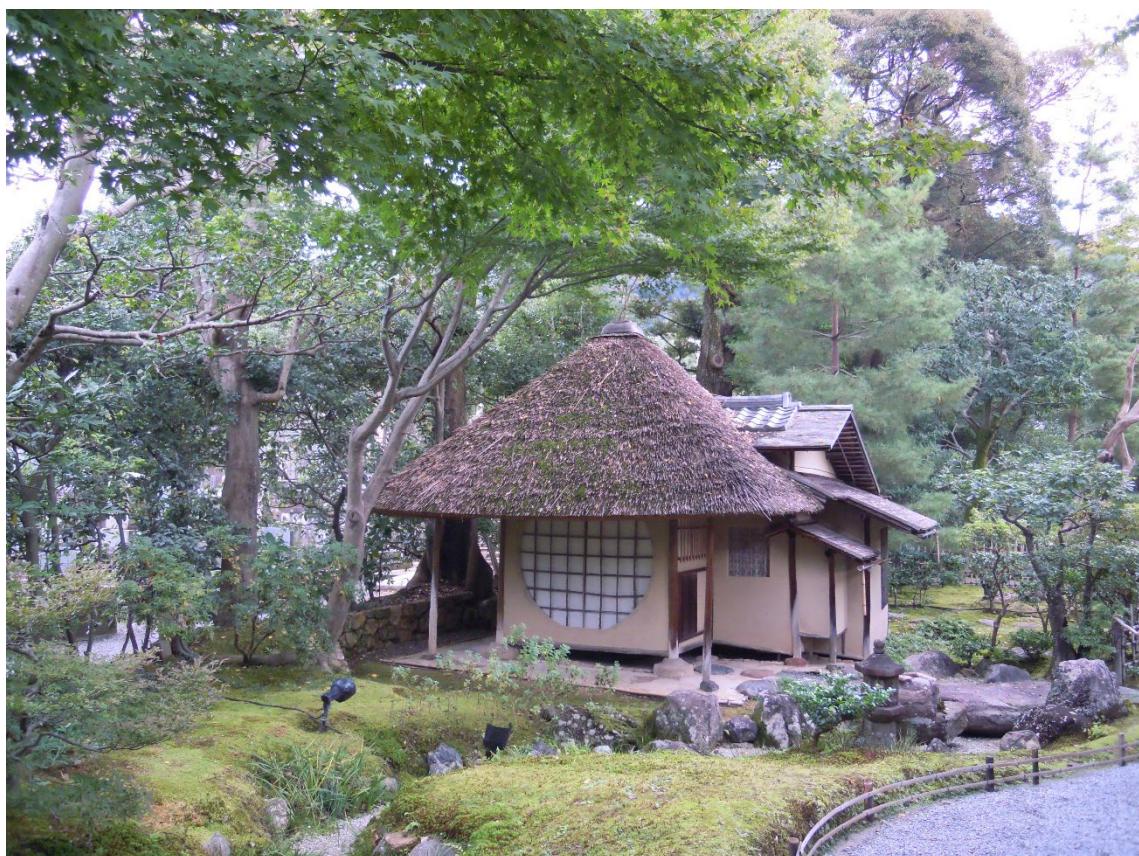


Fig. 9. Casa de té *Ihō-seki*, Kōdai-ji, Kioto (hacia 1634), en la que el motivo de la ventana circular es claramente protagonista. © A.L.R.

Mientras que en las estancias de la Casa K aparecen algunos huecos más, en las cápsulas de la Torre Nakagin el hueco circular es único y, por tanto, absolutamente protagonista. Se trata de una ventana de 1.30 metros de diámetro colocada encima de la cama, habitualmente, aunque no en todos los casos, en el lado de la cápsula opuesto a la entrada a la misma. Aunque Kurokawa la plantea como abatible de eje vertical en muchas de las planimetrías, finalmente la ventana que se construye no puede abrirse. En el interior, se coloca una persiana de papel con un diseño singular, adaptado a la singularidad del propio hueco. Si decíamos que, en las casas de té, este tipo de huecos circulares se cerraban al interior con paneles de papel tipo *shōji*, estos eran siempre cuadrados o rectangulares, y no adaptados como tal a la forma del hueco. En la Torre Nakagin, este filtro interior se diseña para que se acomode perfectamente a la forma redondeada. Para ello, se genera una persiana de papel con forma de abanico, que se abre a partir de un punto central fijo sujeto al vidrio mediante cinta adhesiva, y que desliza por un carril metálico anular en el borde interior de la carpintería. En los bordes del papel, al inicio y final, se colocan sendas piezas metálicas, y la persiana, cuando no está extendida, queda recogida en la parte inferior de la ventana, pudiendo desplegarse parcialmente gracias a un pequeño gancho que permite sujetarla al carril posterior y que está anclado a los bordes metálicos (fig. 10).

En esta aceptación de la contradicción defendida por Kurokawa, el diseño de la persiana no se inspira únicamente en los citados paneles móviles de las ventanas de las casas de té, sino que, apoyándose en la confianza en la tecnología característica de los arquitectos del Grupo Metabolista, la cápsula se entiende, literalmente, como una máquina en la que se vive. Esta idea remite al conocido principio planteado por Le Corbusier en su arquitectura, en el que los edificios se comparaban con coches, aviones o transatlánticos, pero va más allá, desarrollando una imaginería propia de la era de la carrera espacial, como vemos en muchos ejemplos de la arquitectura de esos años²⁴. Sin embargo, Kurokawa establece una asociación diferente entre la cápsula y la máquina que le sirve de modelo. Años después de su construcción, en una entrevista recogida en un documental sobre la torre, grabado con motivo de la controvertida intención de su demolición, el

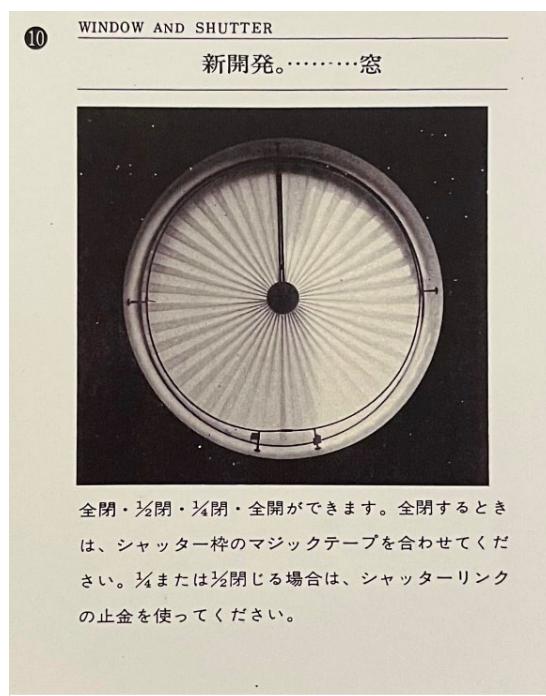


Fig. 10. Persiana, interior (detalle).
https://www.facebook.com/story.php?story_fbid=5565422243521474&id=100063520240753&locale=es_ES. Consulta de 23 de marzo de 2025

arquitecto se refiere a que la ventana es como la lente de una cámara, asemejándose la persiana al obturador, lo que puede apreciarse, una vez establecida esta referencia, en algunos de los conocidos dibujos con los que queda recogido el proyecto en numerosas publicaciones²⁵ (fig. 11).

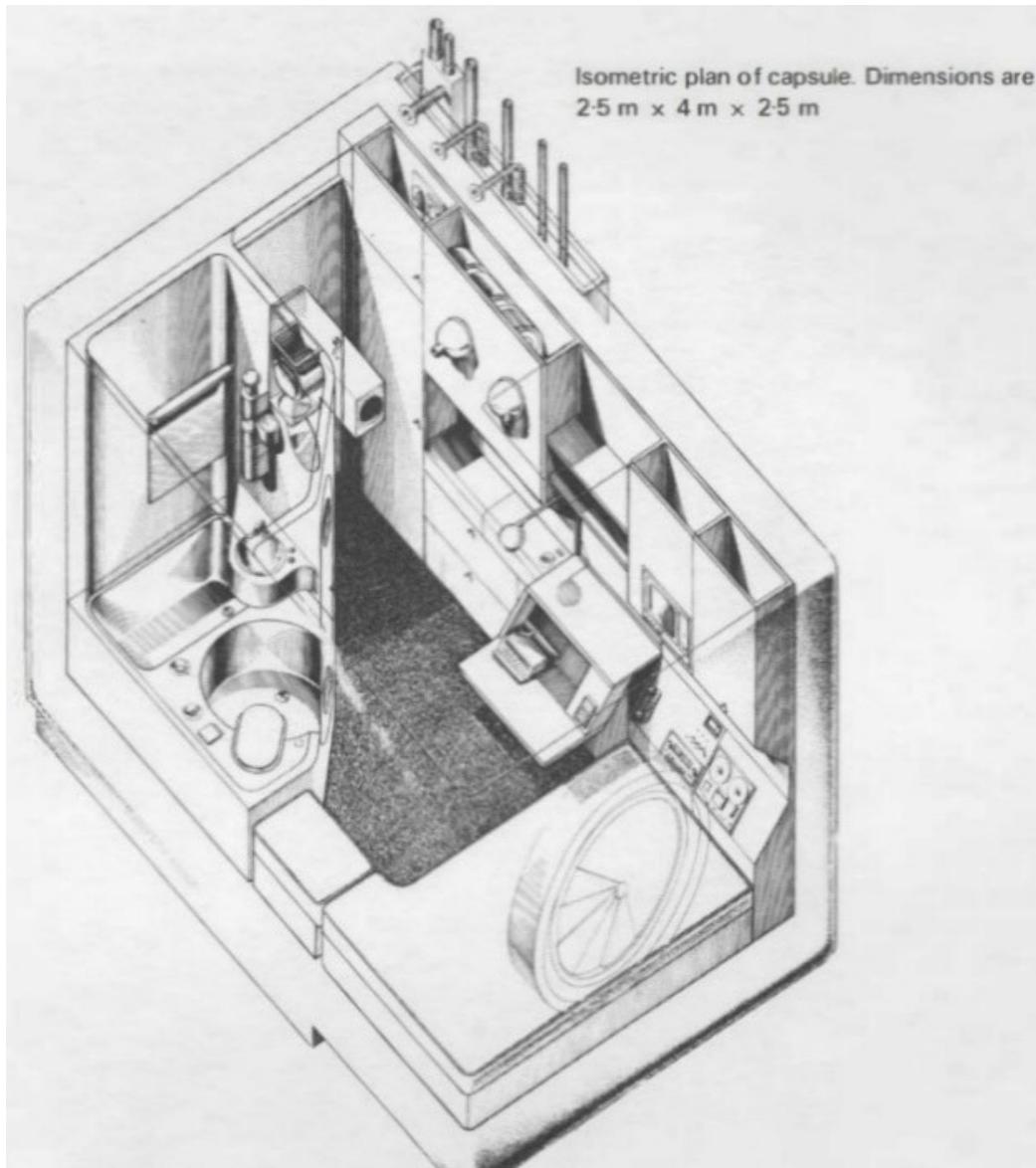


Fig. 11. Axonometría, cápsula de la Torre Nakagin. Se aprecia la idea de la persiana como obturador. <http://moleskinearquitectonico.blogspot.com/2011/09/kurokawa-nakagin-capsule-tower.html>. Consulta de 23 de marzo de 2025

Sin embargo, frente al carácter mecánico y futurista con el que se nos presenta la cápsula en su concepción y en su resolución, lo que se aprecia especialmente en el diseño del baño como una pieza única moldeada en fibra de vidrio y en la pared técnica en la que se recogen los últimos ingenios mecánicos del momento y se integra el mobiliario, la persiana parece casi anacrónica. Es un elemento construido con un material tradicional, aunque sobre una estructura metálica moderna. Además, debe ser cuidadosamente

accionado por parte de los usuarios de forma manual, careciendo, en su construcción real, de cualquier carácter mecánico. Podemos entender que, al igual que ocurría con los cerramientos de papel de las ventanas tradicionales, de carácter delicado y, por lo tanto, que hacía necesaria su sustitución cada cierto tiempo, la persiana debía ser un elemento diseñado con una vida útil muy limitada, como lo era en sí misma la propia cápsula. Esta fragilidad de la persiana de papel, unida al hecho de que la ventana no pudiera abrirse, hacía del hueco uno de los puntos más conflictivos del diseño. Así, en algunas de las cápsulas se modificó la ventana original, sustituyéndola por otra en la que la carpintería circular de vidrio podría abrirse, girando alrededor de un eje horizontal central, sujetada mediante un sistema de carril anclado a la parte inferior del hueco. Además, prácticamente en todas las cápsulas se quitó la persiana de papel que podía verse en las fotos de la torre una vez finalizada, si bien se mantuvo o se restauró en algunas de ellas en las que los propietarios se preocuparon por conservar la imagen original con que se habían diseñado (fig. 12).

Después de sobrevivir a diversos intentos de demolición y de que no fructificaran las campañas para su protección, la Torre de Cápsulas Nakagin comenzó a ser desmantelada en abril del año 2022, cuando estaban a punto de cumplirse cincuenta años de su inauguración.

Muchas cápsulas han sido restauradas e instaladas en museos de todo el mundo, reconstruyéndose también todo su mobiliario interior, incluida la persiana de papel. Además del planteamiento de las cápsulas,

que buscaban entenderse como elementos de carácter mecánico, pero que se resolvían en su construcción de manera casi artesanal y poco industrializada, especialmente en lo que respecta a piezas singulares como la ventana y la persiana de papel, el ideal de un espacio individual en el que pasar la noche en la ciudad, pensado para hombres de negocios como el propio Kurokawa, había demostrado no ser acorde a las necesidades funcionales que



Fig. 12. Imagen de la Torre de Cápsulas Nakagin unos años antes de su demolición (2016), con ausencia de las persianas en la mayoría de los huecos. © A.L.R..

demandaban los propietarios. Una vez más, este aspecto vincula el planteamiento de las cápsulas con los ideales de la casa de té, ya que, como indica Kakuzo Okakura en su conocido “Libro del té”, “implica una estructura creada para satisfacer una exigencia artística individual”, y, por tanto, “la habitación del té está hecha para el maestro”²⁶. Así, la cápsula, cumplía los ideales de Kurokawa, como arquitecto, hombre de negocios y persona vinculada a la ceremonia del té, pero no de muchos de sus propietarios, lo que la condenaba a su irremediable final.

Conclusiones

Como hemos podido ver en los casos que hemos analizado, el espacio doméstico de la segunda mitad del siglo XX e incluso de principios del XXI en el ámbito de la arquitectura japonesa tiene un carácter experimental, buscado siempre desde un punto de vista muy personal de los arquitectos que lo diseñan. Esta experimentación no atiende únicamente a cuestiones más específicamente arquitectónicas, sino que es muy importante en la definición del espacio la presencia del equipamiento y de los elementos de mobiliario que se emplean. Estos elementos, aún en arquitecturas pensadas para una producción más industrializada, tienen un carácter específico, muy vinculado al propio espacio en el que se ubican. Esto tiene que ver con la complejidad y la superposición de referencias que manejan los autores, en las que el espacio tradicional, y en concreto algunas de sus manifestaciones específicas, tienen un papel determinante. A la hora del diseño, esto supone la convivencia de la innovación y la experimentación más avanzadas, y de algunas cualidades arraigadas en la cultura tradicional. Como señala Kisho Kurokawa, se trataría de aceptar la contradicción o la armonización de elementos opuestos, de cara a conseguir una arquitectura en la que se logre la simbiosis entre ellos²⁷.

En relación con esta pervivencia de las cualidades de la cultura tradicional, según lo que hemos observado en la obra de los autores a los que nos hemos referido en el texto, podemos decir que, para Kiyoshi Seike, tradición y modernidad se asumen sin establecer un posicionamiento crítico o un límite claro, a diferencia de lo que ocurre con autores de mayor difusión teórica como su discípulo Kazuo Shinohara o el propio Kenzo Tange. En el caso de Seike, las soluciones constructivas y de mobiliario buscan alcanzar una calidad espacial, que, si bien es claramente innovadora y entronca con la modernidad, no tiene reparos en apoyarse en el uso de ideales y elementos característicos de la arquitectura tradicional. Todo ello sin la necesidad de buscar un discurso teórico que desvele completamente sus intenciones.

En el caso de Kurokawa, su arquitectura se apoya de manera más decidida en los avances de la tecnología del momento, y tiene un claro afán innovador, e incluso, nos atreveríamos a decir, futurista o utópico. En su caso, la referencia a la tradición parece actuar como punto de anclaje de su discurso teórico y compositivo, de manera similar a como ocurre con autores muy próximos a él como Kenzo Tange o Arata Isozaki. Para ello, es fundamental que las referencias se hagan patentes de una manera casi inmediata, mucho

más legible y reconocible que lo que podíamos ver en el caso de Seike. Si bien el propio Kurokawa afirma de manera tajante que rechaza el tradicionalismo, él mismo establece fuertes vínculos con la tradición tanto en sus proyectos como en su vida diaria.

A modo de cierre, se nos hace pertinente recoger aquí las reflexiones que hacen en esos años dos destacados autores con respecto al debate sobre la necesidad de la pervivencia de la tradición en la arquitectura moderna japonesa. Leonardo Benévolo, al que cita Manfredo Tafuri, comenta como “La continuidad con la tradición no es un prejuicio de partida, sino un posible punto de llegada, en la medida en que los valores antiguos pueden ser recuperados en las nuevas formas de convivencia”²⁸. Por su parte, Walter Gropius, en el mismo artículo al que ya nos hemos referido, dice lo siguiente:

Tan profunda ha sido mi impresión con la arquitectura japonesa antigua, que, para sorpresa de mis colegas japoneses quienes me conocen como un rebelde y un innovador y esperaban que actuara acorde, les imploré que no se deshicieran del gran espíritu de su arquitectura tradicional, ya que he sentido que todavía está lleno de nuevas posibilidades para un modo de vida moderno.²⁹

Y continúa, ya hacia el final del texto, expresando una idea que coincide con la actitud que hemos visto en las obras analizadas, y que podría servir como resumen de las búsquedas presentes en la arquitectura del momento, y que, incluso, han permeado el quehacer arquitectónico japonés hasta nuestros días:

Una arquitectura moderna japonesa vigorosa deberá avanzar valientemente sin sentimentalismos. Su crecimiento, en todo caso, necesita de todos los elementos del pasado, así como de los del presente para conseguir una nueva forma de expresarse independiente (...) deberá crearse con el espíritu *de su propia cultura*.³⁰

NOTAS

¹ Kakuzo Okakura, *Los ideales de Oriente: con especial referencia al arte japonés* (Gijón: Satori, 2018), 205.

² Kenji Kajiyama, “Posthistorical traditions in art, design, and architecture in 1950s Japan,” *World Art* 5, no. 1 (2015): 21–38, <https://doi.org/10.1080/21500894.2015.1066419>.

³ Arata Isozaki, *Japan-ness in architecture* (Cambridge: The MIT Press, 2006), 180.

⁴ Nieves Fernández Villalobos, “Japón y Occidente. Encuentros y desencuentros tras la segunda posguerra,” *Proyecto, Progreso, Arquitectura*, no. 13 (2015): 64, <http://dx.doi.org/10.12795/ppa.2015.i13.04>.

⁵ David B. Stewart, “Los tres espacios de la arquitectura de Kazuo Shinohara y sus estilos Primero y Segundo,” en *2G Kazuo Shinohara*, no. 58-59 (Barcelona: Gustavo Gili: 2011), 19-34.

⁶ Toyokawa Saikaku, “Research on the design process of Kenzo Tange’s own residence,” *Japan Architectural Review*, no. 787 (2023): 1-16, <https://doi.org/10.1002/2475-8876.12339>

⁷ Hay que destacar el hecho de que autores como el arquitecto e historiador Manfredo Tafuri se refieren de manera crítica a este intento de fusión entre la arquitectura moderna y la tradición japonesa. En el caso de Tafuri, lo hace precisamente al hablar de la vivienda en Seijo de Kenzo Tange, aludiendo al hecho de que conserva incluso elementos tradicionales como paneles translúcidos. Manfredo Tafuri, *Arquitectura contemporánea japonesa* (Barcelona: Pomaire, 1968), 61-62.

⁸ Es curioso señalar como en el citado artículo de Gropius, entre imágenes de obras destacadas de la tradición arquitectónica japonesa, únicamente aparecen las imágenes de cuatro obras contemporáneas del momento, todas ellas viviendas unifamiliares: la vivienda en Seijo de Kenzo Tange, y tres imágenes de otras tantas viviendas de Kiyoshi Seike. Walter Gropius, "Architecture in Japan," *Perspecta*, no. 3 (1955): 14, 20-21.

⁹ Declarada Bien Cultural Material Registrado en 2016, una categoría japonesa para la protección de edificios construidos.

¹⁰ Pippo Ciorra y Florence Ostende (ed), *The Japanese House: Architettura e vita dal 1945 a oggi* (Venecia: Marsilio, 2016), 72.

¹¹ Declarada Bien Cultural Material Registrado en 2017, una categoría japonesa para la protección de edificios construidos.

¹² Cathelijne Nuijsink, "A house for everyone: architects challenging the Post-War myth of 'The house for the nuclear family' in Japan, 1954-2005," in *Activism at Home: Architects' Dwelling between Politics, Aesthetics, and Resistance*, ed. Isabelle Doucet and Janina Gosseye (Berlin: Jovis, 2021), 72-83.

¹³ Cathelijne Nuijsink, "A house for everyone: architects challenging the Post-War myth of 'The house for the nuclear family' in Japan, 1954-2005," in *Activism at Home: Architects' Dwelling between Politics, Aesthetics, and Resistance*, ed. Isabelle Doucet and Janina Gosseye (Berlin: Jovis, 2021), 72-83.

¹⁴ El paralelismo entre algunos aspectos de la obra de Kiyoshi Seike y la de Mies van der Rohe ha sido señalado por autores como el crítico y arquitecto Terunobu Fujimori, quien se ha referido a la Casa del Profesor K. Saito como la "Casa Farnsworth de madera". Visto en "Architecture Misfit #41: Kiyoshi Seike," Graham McKay, acceso 30 de octubre, 2024, <https://misfitsarchitecture.com/2022/10/09/architecture-misfit-41-kiyoshi-seike/>. En lo que respecta a este paralelismo en la obra concreta de estudio, podemos destacar la presencia de grandes paramentos de vidrio, la ausencia de puertas, la continuidad de pavimentos entre interior y exterior, o el carácter organizador de los elementos de mobiliario y de los textiles, como las cortinas, dentro de un espacio de vocación continua e indiferenciada.

¹⁵ Naomi Pollock, *The Japanese house since 1945* (London; New York: Thames & Hudson, 2023), 64.

¹⁶ "Shinden zukuri," JAANUS Japanese Architecture and Art Net Users System, acceso 26 de octubre, 2024, <https://www.aisf.or.jp/~jaanus/>.

¹⁷ Pippo Ciorra y Florence Ostende (ed), *The Japanese House: Architettura e vita dal 1945 a oggi* (Venecia: Marsilio, 2016), 72.

¹⁸ Nieves Fernández Villalobos, "¿Micro-arquitecturas o Macro-diseños? Formas mixtas de habitar," *Res Mobilis* 3, no. 3 (enero 2014): 1-18, <https://doi.org/10.17811/rm.3.2014.1-18>.

¹⁹ Kisho Kurokawa, *Metabolism in architecture* (London: Studio Vista, 1977), 36.

²⁰ Kisho Kurokawa, *Metabolism in architecture* (London: Studio Vista, 1977), 7.

²¹ Kisho Kurokawa, *Metabolism in architecture* (London: Studio Vista, 1977), 8.

²² Kisho Kurokawa, *Metabolism in architecture* (London: Studio Vista, 1977), 8; y Kisho Kurokawa, *Intercultural Architecture: The Philosophy of Symbiosis* (London: Academy, 1991), 14-29.

²³ Rima Yamazaki y Juan Herreros, *Kisho Kurokawa la torre cápsula de Nakagin* (Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2013), Videograbación.

²⁴ Nieves Fernández Villalobos, *Utopías domésticas: la casa del futuro de Alison y Peter Smithson* (Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2012), 193-99.

²⁵ Curiosamente, en algunas fotografías en las que aparece la persiana se hace referencia a ella con el nombre en inglés *shutter*, que sirve para designar tanto al obturador de una cámara de fotos como a la persiana de una ventana.

²⁶ Kakuzo Okakura, *El libro del té* (Palma: Olañeta, 2011), 62.

²⁷ Kisho Kurokawa, *Intercultural Architecture: The Philosophy of Symbiosis* (London: Academy, 1991), 14-29.

²⁸ Leonardo Benévoli citado por Manfredo Tafuri. Manfredo Tafuri, *Arquitectura contemporánea japonesa* (Barcelona: Pomaire, 1968), 11.

²⁹ Walter Gropius, “Architecture in Japan,” *Perspecta*, no. 3 (1955): 80. Traducción del autor.

³⁰ Walter Gropius, “Architecture in Japan,” *Perspecta*, no. 3 (1955): 80. Traducción del autor. El texto en cursiva aparece así en el original.

Fecha de recepción: 30 de octubre de 2024

Fecha de revisión: 2 de enero de 2025

Fecha de aceptación: 9 de abril de 2025