

EL COLEGIO DE MEXICO

CENTRO DE ESTUDIOS DE ASIA Y AFRICA

**MODELOS URBANOS Y ARQUITECTONICOS OCCIDENTALES EN EL
ESPACIO PUBLICO DE TOKIO. 1868 - 1930**

TESIS QUE PRESENTA

EMILIO GARCIA MONTIEL

PARA OPTAR AL GRADO DE

**MAESTRIA EN ESTUDIOS DE ASIA Y AFRICA
ESPECIALIDAD JAPON**

1997

MEXICO, D.F.

INDICE

Indice de ilustraciones.....	5
Introducción.....	8
Capítulo I. Ginza como primer espacio moderno.....	20
La ciudad-castillo y las culturas de Shitamachi y Yamanote.....	20
La elección de Ginza.....	26
La élite dominante y su representatividad.....	29
El ladrillo y el fuego.....	34
El ladrillo y la madera.....	41
Conceptos del espacio tradicional japonés.....	44
La imagen de Tokio antes de Ginza.....	53
El nuevo espacio.....	55
La arquitectura.....	59
La apreciación de Ginza.....	65
Capítulo II. La reforma urbana de 1888 y los problemas en la transformación de Asakusa.....	74
La reforma urbana de 1888.....	74
Asakusa.....	83
Capítulo III. El Jûnikai: el "estilo oriental" en el diseño arquitectónico y la apropiación de la altura.....	93
El "estilo oriental".....	93
La altura.....	104

Capítulo IV. El parque de Hibiya y la apreciación de la naturaleza.....	116
El <i>continuum</i> estético no diferenciado.....	118
Esteticidad de la piedra.....	122
Espacio táctil y participación cinestésica.....	124
Asimetría, fragmentariedad y semejanzas con el espacio acústico.....	127
Reticencia y efectos visuales.....	129
El parque de Hibiya.....	134
El jardín dentro del parque.....	137
Capítulo V. Estilos arquitectónicos.....	142
El <i>giyofu</i>	145
El neogótico.....	147
La presencia bizantina y el estilo "hindú-sarraceno"....	148
El estilo veneciano.....	151
El <i>cinquecento</i> y los modelos neoclásicos.....	153
Neorrenacimiento alemán y estilo Segundo Imperio.....	156
El neobarroco y las propuestas nacionalistas.....	159
Estilo y mimesis.....	165
Capítulo VI. El plan urbano en la reconstrucción de Tokio y el nuevo ambiente de Ginza.....	169
El plan urbano de 1919.....	169
El plan urbano durante la reconstrucción.....	177
El sistema de zonificación.....	179
El sistema radial y el centro cívico.....	181

Las calles y el sistema reticular.....	184
Los canales y los puentes.....	187
Los parques.....	191
Ginza y el ambiente del nuevo espacio.....	195
Capítulo VII. El Hotel Imperial y las nuevas tendencias en arquitectura.....	201
El Hotel Imperial.....	201
El expresionismo.....	206
La influencia de la Escuela de Chicago y el racionalismo.....	212
Los cambios.....	214
Conclusiones.....	217
Bibliografía.....	225
Vocabulario.....	233

INDICE DE ILUSTRACIONES

1. Mapa de Tokio.
2. Plan de 1887 para el centro cívico de Tokio.
3. Asakusa en 1907.
4. Regent's Street.
5. Curva de Picadilly Circus en la Regent's Street.
6. Portland Place en la Regent's Street.
7. Plan reticular de Ginza.
8. Comienzos de Ginza.
9. Apogeo de Ginza durante Meiji.
10. Edificio del Asahi Shinbun.
11. Fachada tradicional japonesa.
12. Jardín de una casa de Tokio.
13. Casa de Tokio vista desde la calle.
14. Corte longitudinal de una casa japonesa.
15. El puente Azumabashi.
16. La estación de Tokio.
17. El barrio de Itchô Rondon.
18. Plano del parque de Asakusa.
19. Pagoda de Kew.
20. Segundo plan de 1887 para el edificio de la Dieta.
21. El Jûnikai.
22. Plano del parque de Hibiya, 1890.
23. Plano del parque de Hibiya, 1903.

24. El jardín en el parque de Hibiya.
25. Fuente en el parque de Hibiya.
26. El primer Banco Mitsui.
27. Departamento de Leyes y Literatura de la Universidad Imperial.
28. Colegio de Ingeniería de la Universidad Imperial.
29. Catedral de Nikolai.
30. Museo Imperial de Ueno.
31. Estadio de Sumo.
32. Academia de Diseño de New York.
33. Esquema para palacio veneciano.
34. Agencia de Colonización de Hokkaido.
35. Fachada posterior de la Mansión Shibuzawa.
36. Asociación de Banqueros.
37. El Kabukiza.
38. Banco Nacional de Bélgica.
39. Banco de Japón.
40. Banco de Japón. Detalle de la fachada interior.
41. Extensión del Louvre.
42. Corte de Justicia de Tokio.
43. Palacio Independiente de Akasaka.
44. Administración Larkin.
45. Ginza en 1921.
46. La estación de Tokio y los barrios adyacentes después de la reconstrucción.

47. Ginza después de la reconstrucción de Tokio.
48. El río Sumida y varios de los puentes principales después de la reconstrucción de Tokio.
49. Los seis puentes principales sobre el río Sumida.
50. El puente Kiyosubashi.
51. Conjunto parque-escuela primaria.
52. Casa Robie.
53. Fachada del Hotel Imperial.
54. Proyectos expresionistas del grupo Bunri Ha Kenchiku Kai.
55. Torre del Memorial de la Paz.
56. Oficina Central de Telégrafos.
57. Oficinas del Asahi Shinbun.
58. Oficina del Asahi Shinbun. Fachada posterior.
59. Salón Yasuda de la Universidad Imperial.
60. Prisión de Kosuge.
61. Edificio Second Leiter.
62. Edificio Marunouchi.
63. Oficina Central de Correos.

INTRODUCCION

El tema del presente trabajo de tesis es la influencia de los modelos urbanos y arquitectónicos occidentales en la visualidad del espacio público de la ciudad de Tokio y en la creación de una nueva conciencia de ciudad. El análisis abarca los años comprendidos entre 1868 y 1930. La primera fecha señala el comienzo del gobierno Meiji y, con él, el fin del período shogunal en Japón, el establecimiento de Tokio como capital -en sustitución de Kioto-, y el inicio de los procesos de occidentalización y modernización del país; la segunda, el término de los trabajos de reconstrucción de la ciudad de Tokio después del Gran Terremoto de Kantô, ocurrido el 1° de septiembre de 1923, y la implantación del fascismo como política de gobierno. En el plano estético, 1868 significa la apertura hacia el urbanismo y la arquitectura occidental; 1930, la concreción de ese proceso y la aparición del racionalismo arquitectónico y de la vertiente nacionalista conocida como "estilo imperial". Dentro de estas condicionantes, los objetivos se centran en tres puntos: la esencia de los cambios ocurridos a nivel de diseño urbano y arquitectónico; las particularidades japonesas en el proceso de conformación de una visualidad moderna en urbanismo y arquitectura; y las modificaciones que comportan los principios urbanos y arquitectónicos

occidentales con respecto a los conceptos manejados por la cultura japonesa tradicional, así como el modo en que son apreciadas estas modificaciones. Estos objetivos se observan a través de cuatro subtemas básicos: espacio urbano, apreciación de la altura, relación con la naturaleza, y estilos arquitectónicos. A su vez, los subtemas se presentan según la interrelación e interpretación de conceptos como espacio occidental, espacio tradicional japonés, espacio de la ciudad moderna, centros de la ciudad, orientación, actitud japonesa y actitud occidental hacia la naturaleza, y arquitectura japonesa tradicional y arquitectura occidental. La selección del espacio público se debe, ante todo, a que es dentro de ese ámbito donde se produce el primer acercamiento del habitante de Tokio a los patrones arquitectónicos y espaciales occidentales, mucho antes de que éstos pasaran a compartir el espacio privado.

Esta perspectiva tiene su antecedente en el ensayo titulado "Ciudad y ambiente en un cuento de Mori Ôgai: <En construcción>".¹ Aquí, la propuesta fue el estudio del ambiente urbano descrito por Ôgai sin tomar en consideración cualquier conocimiento previo con respecto al proceso

¹ Ensayo final para el seminario Narrativa y Sociedad de Meiji I, impartido por el profesor, y director de esta tesis, Guillermo Quartucci, del Centro de Estudios de Asia y Africa de El Colegio de México.

occidentalizante japonés, pero conservando los parámetros de la cultura tradicional japonesa. Es decir, tratar de descifrar la visualidad del Tokio en vías de modernización exclusivamente a través de las imágenes proporcionadas por el relato. Durante la elaboración del ensayo, la magnitud del cambio hacia una visualidad de tipo occidental fue advertida, más que en la evidencia de las descripciones proporcionadas por Ôgai, en su mención del Kabukiza, sala principal del teatro kabuki. Como Ôgai no describe el edificio, era de suponer que a su función se adecuara una arquitectura de tradición japonesa. Sin embargo, como testimonian las fotos de la época, el Kabukiza de hasta 1910, año en que Ôgai escribe el relato, era una construcción en estilo renacentista, por lo que el error no había sido sino el equivalente de la profunda transformación visual ocurrida a partir de 1868. Por otra parte, según el método utilizado, la posición de análisis había sido la posición de un espectador: procurar definir de ese modo los cambios con respecto a la tradición japonesa no fue sino evocar la actitud lúdica de aquellos habitantes de Tokio que se enfrentaron, por primera vez, a la estética urbana y constructiva occidental, y que trataron de decodificarla.

Con la reconstrucción de la ciudad de Tokio después del Gran Terremoto de Kantô, los elementos urbanos y arquitectónicos

occidentales consolidaron su presencia como alternativa visual. Esta consolidación se revela como resultado directo de la puesta en práctica de la primera planeación urbana de carácter absolutamente moderno, en respuesta a lo requerido por el crecimiento económico y los avances sociales ocurridos desde principios de siglo: aumento de la población urbana, de la clase media y de la fuerza laboral obrera; auge de la industria y las exportaciones; elevado índice de alfabetización; y unificación del país a través de un proyecto nacionalista. Por otro lado, tal consolidación también debe ser vista como consecuencia de un proceso de decodificación de la visualidad occidental. Para 1923, los códigos visuales occidentales ya han sido prácticamente agotados en cuanto a su función como símbolos del progreso y se comienzan a asumir orgánicamente. Sin embargo, junto a su agotamiento como símbolos, estos códigos, en tanto modelos de otra cultura, han agotado una buena parte de su cociente informativo y de su información estética. Ello se debe a la creciente aparición, a partir de 1868, de todo tipo de manifestaciones de la cultura occidental, las cuales permitirán al habitante de Tokio la creación de un hábito en la reinterpretación y asimilación de las mismas, por lo que la novedad "absoluta" de éstas acusará una merma paulatina. Hay que añadir, además, la propia comunicación que se produce a través de lo estético como medio de aprendizaje de

otras culturas, y considerar la difusión que el gobierno Meiji hace, en todas las esferas, de los conocimientos de Occidente y sobre Occidente, lo que conformará posturas apropiadas para el consumo de lo estético occidental y para su adaptación a las nuevas condiciones urbanas.

No obstante, antes del agotamiento de su cociente informativo y de su información estética, los códigos visuales occidentales comportaron para el habitante urbano un exceso de ambigüedad que impedía una decodificación coherente. Pero más que ello, comportaron una ruptura con los conceptos estéticos tradicionales y una variación de los patrones cognoscitivos, de ahí que el desconocimiento de la visualidad occidental no deba ser asumido como "incapacidad de comprensión", sino como la actitud lógica de una comunidad ante la alteración de los procesos estéticos contenidos en su memoria cultural. Es por ello que el primer acercamiento a la visualidad occidental se produce en un plano lúdico. Los elementos occidentales ofrecían, a la vez, distancia de lo cotidiano, incertidumbre, necesidad de solución (de esa incertidumbre) y la posibilidad de ser otro, actuar como otro, y observar algo novedoso, características todas inherentes a la función lúdica. La obsolescencia de esta postura lúdica inicial ocurre de acuerdo con la decodificación ya explicada, pero, asimismo,

deviene conocimiento que rebasa una distancia cultural elemental y que prepara al habitante de la ciudad para nuevas expectativas, proporcionándole, también, mayor espacio a la postura estética. Tal vez el fenómeno diferenciador más evidente entre los períodos de antes y después del Gran Terremoto de Kantô está en la consolidación de una cultura de masas y en la creación de una cultura del consumo. La visualidad occidental, ya completamente adaptada a las necesidades básicas de una ciudad moderna, va a desplazarse a los anuncios, la gráfica, el diseño industrial, la moda, etc., para los que el espacio y la arquitectura funcionarán como un escenario cuyos principios básicos ya no requieren de una lectura minuciosa.

Aunque el presente trabajo trata de demostrar que la visualidad moderna generada en urbanismo y arquitectura con la reconstrucción de Tokio es el resultado de un proceso de decodificación y reinterpretación de los códigos visuales occidentales, no hay aquí una historia del urbanismo o de la arquitectura, sino el análisis de la esencia de los cambios ocurridos. Si bien el desarrollo histórico de ambas manifestaciones es tomado en cuenta, se ha procurado mantener la discusión sobre hasta qué punto los elementos visuales occidentales rompen con la estética tradicional o son adaptados a las condiciones de Tokio. Para ello ha sido

necesario la construcción de un análisis único sobre la base de la fusión y selección de diversas propuestas teóricas, pues la mayoría de las historias culturales sobre Tokio declinan la teoría estética, y las obras que manejan componentes teóricos, generalmente los disponen aislados del contexto urbano. Por otra parte, los más importantes acercamientos teóricos a la ciudad, y a la ciudad moderna, son occidentales, y sus ejemplos son las ciudades occidentales, por lo que al decodificar los componentes urbanos lo hacen también desde una perspectiva occidental. Otra dificultad ha estado en el hecho de que, en muchas ocasiones, los conceptos de la estética japonesa se explican por contraposición a los conceptos de la estética occidental, debido a lo cual son priorizadas características que permiten establecer una diferenciación general, pero que no incluyen alternativas internas, y que, a causa de ello, pueden devenir -o ya han devenido- estereotipo. Ha sido conveniente, por lo tanto, especificar esas alternativas, no sólo en un sentido estético, sino en un sentido cultural más amplio.

Para el desarrollo de los objetivos propuestos, que incluyen elementos de la cultura tradicional y moderna japonesa, de la cultura moderna occidental, así como posturas estéticas, y de acuerdo a la dificultad que presenta el análisis de

manifestaciones específicas dentro de la totalidad del conjunto urbano, se ha utilizado, como principal referente metodológico, la noción de texto, según la presenta en El lenguaje del arte el semiólogo italiano Omar Calabrese (1987: 177-178). Tomar los objetos de análisis como texto permite contextualizar los códigos y recuperar su sentido de historicidad, ya que un texto "siempre es un texto-en-la historia" (Calabrese, 1987: 177). En segundo lugar, como el punto de vista sobre el cual se asienta el análisis textual es el de una "cooperación interpretativa" (Calabrese, 1987: 178), se evita la exigencia de una correspondencia exacta entre el signo y lo que supuestamente debe constituir su referente. Así, el objeto o el fenómeno tomado como texto es evaluado en relación con otros textos y en relación con las posturas de los creadores y los espectadores. Estas ventajas permiten extender los modelos urbanos y arquitectónicos utilizados para este trabajo a otros espacios más amplios que ellos mismos, de modo tal que no aparezcan aislados dentro del contexto urbano.

El segundo referente metodológico se adecua a los principios de la teoría de la información y de la estética informacional, de acuerdo a la lectura que de ellas hace en Símbolo, comunicación y consumo el especialista en estética italiano Gillo Dorfles (1975: 41-68). Estos principios se

basan en la cantidad de información que presenta un mensaje. La originalidad o expectativa que puede generar este mensaje depende de su ambigüedad o de su novedad; es decir, de aquellos elementos que aún no son totalmente decodificados según una pauta. La ambigüedad o novedad en la información producen un cociente informativo complejo que impide una decodificación inmediata. Por el contrario, el exceso de información lleva a una redundancia que genera un desgaste en el cociente informativo, lo que incide en una decodificación más rápida, pero también en una pérdida de su originalidad o expectativa. Es sobre la base de estos principios que se ha tratado de considerar el proceso de acercamiento, asunción y reinterpretación, por parte del habitante de Tokio, de los códigos visuales occidentales.

En tercer lugar, se ha trabajado con el concepto de área-estudio, tal como lo plantea en La arquitectura de la ciudad el arquitecto italiano Aldo Rossi (1982: 111-117). El área-estudio, que coincide con un hecho urbano preciso, es una abstracción con respecto al espacio total de la ciudad que sirve para definir mejor un cierto fenómeno y que permite, de acuerdo con las interrelaciones que genera, explicar el comportamiento de un espacio urbano más amplio, esto es, la susceptibilidad de la ciudad a ser captada a través de sus fragmentos, lo que hace del área-estudio una definición

incluible dentro del concepto de texto. Así, los tópicos principales a los que acude este trabajo aparecen a través de ejemplos significativos.

De la bibliografía utilizada, dos de los textos básicos han sido traducciones del japonés. La primera de ellas, realizada con el profesor Guillermo Quartucci, es el capítulo "Toposu toshite no <Asakusa> jôen" (Representación de "Asakusa" como topos), del libro Tôkyô no doramaturugi. Tôkyô sakariba no shakai shi (Dramaturgia de Tokio. Historia social de los espacios de diversión de Tokio), del profesor Yoshimi Shunya, del Instituto de Socio-información y Estudios de Comunicación de la Universidad de Tokio. La segunda, realizada con la profesora Virginia Mesa, profesora del seminario de traducción de japonés del Centro de Estudios de Asia y Africa de El Colegio de México (marzo-julio, 1994), es el capítulo "Meiji-Taishô no Tôkyô" (El Tokio de Meiji y Taishô), del libro Tôkyô no toshi keikaku (La planeación urbana de Tokio), de Koshizawa Akira. Aparte del análisis bibliográfico, la base informativa está precedida por el análisis gráfico, la fotointerpretación y la lectura de planos, así como por las observaciones hechas en Tokio durante el viaje de estudios realizado por los estudiantes del área de Japón del Centro de Estudios de Asia y Africa de El Colegio de México entre julio y septiembre de

1993. El viaje, organizado y dirigido por la profesora Tanaka Michiko, también del Centro de Estudios de Asia y Africa de El Colegio de México, consistió, básicamente, en un recorrido por varias ciudades de Japón con estadía en casas de familias japonesas, encuentros con especialistas en los temas elegidos por los estudiantes para trabajos de tesis, y posibilidad de recopilar información y material bibliográfico. Finalmente, fueron imprescindibles las tutorías de tesis y los seminarios impartidos por los profesores Yoshimi Shunya, Alain Rocher -del Departamento de Literaturas Comparadas de la Universidad de Montreal- y Guillermo Quartucci. Con el profesor Yoshimi, el estudio abarcó la historia cultural, el desarrollo social y urbano, y los espacios lúdicos de Tokio; con el profesor Rocher, los aspectos teóricos acerca del espacio en Japón, y los problemas de la representación y la mimesis; el profesor Quartucci, por su parte, introdujo el modo en que la literatura abordaba la ciudad, el comportamiento de los japoneses ante los códigos de conducta occidentales, y el análisis espacial y arquitectónico de Tokio.

NOTA

Para la transliteración del japonés se ha usado el sistema Herpbun. Con respecto a las citas y la bibliografía no se ha alterado la grafía original, por lo que una palabra puede aparecer de maneras diferentes; de igual modo, en el caso de las traducciones del inglés, se ha conservado la transliteración asumida por el autor. Salvo títulos, nombres propios y voces cuyos significados se han hecho comunes, el resto de los vocablos japoneses aparecen en cursiva. En el caso de que exista, se utilizará la grafía aceptada dentro de la lengua española. En cuanto a los nombres personales japoneses, primero se menciona el apellido y después el nombre. Por otra parte, los años entre paréntesis siempre indican la fecha de realización de una obra, de presentación de un proyecto, o de duración de un fenómeno determinado. El glosario incluido al final del trabajo sólo recoge las voces imprescindibles no explicadas dentro del texto.

CAPITULO I. GINZA COMO PRIMER ESPACIO MODERNO.

LAS CIUDAD-CASTILLO Y LAS CULTURAS DE SHITAMACHI Y YAMANOTE

Dentro del contexto de la modernización de Tokio,² el barrio de Ginza se constituye en el espacio clave para analizar los principales indicadores de la transformación de la ciudad. Estos indicadores aparecen no sólo con la gestación de una nueva conciencia de ciudad, sino con la presentación de principios urbanos y arquitectónicos que asumirían una buena parte de su futura visualidad. El Ginza reconstruido en 1872 según los patrones urbanos modernos, comporta una especie de resumen a través del cual se puede constatar, por vez primera, varios de los fenómenos contradictorios -tanto en el plano lúdico, estético o ideológico- que funcionarían como base para la especificidad del proceso modernizante japonés.

Ginza se ubica al sur del distrito de Kyôbashi, en un espacio aproximadamente rectangular, definido por un eje mayor norte-sur, desde el puente Kyôbashi hasta el puente Shinbashi, y otro eje menor oeste-este, desde el puente Sukiyabashi hasta el puente Sangenbashi, que cruza al primero casi por su centro. Ginza pertenece, además, a la

² Tokio (capital del este) fue el nombre adoptado en 1868 por el gobierno Meiji para sustituir el antiguo nombre de Edo.

zona conocida como Shitamachi o Ciudad Baja. El nombre de esta zona proviene de la posición de los distritos que se hallaban debajo de las colinas del castillo de Edo (1603-1651) -construido bajo el gobierno del shogún Tokugawa Ieyasu³- y se contraponen a la zona de Yamanote, la llamada Ciudad Alta, mucho más cercana al castillo. La diferencia entre estas dos regiones posee un carácter más cultural que geográfico, y por ello resulta difícil establecer límites precisos. Yamanote constituía las colinas que, a partir del siglo XVII, Tokugawa Ieyasu garantizara a la aristocracia samurai, mientras que Shitamachi fue la zona destinada a la creciente clase de los comerciantes (*shōnin*) y a los artesanos (*shokkō*), quienes formarían parte de una nueva cultura urbana conocida como cultura *chōnin* (habitante de la ciudad). Esta diferenciación espacial se encuentra dentro de las condiciones que desarrolla la llamada ciudad-castillo

³ A partir de 1869 el castillo de Edo se determinó como residencia del tennō, y pasó a ser el Palacio del Tennō, comunmente llamado Palacio Imperial. Sin embargo, hasta 1889 el tennō vivió en la zona de Akasaka. Yoshimi Shunya (1993 a) sigue a Roland Barthes (1990: 263) y señala que el palacio del Tennō puede ser tomado, entonces, como un "centro vacante", pero añade que este centro simbólico, tanto de Tokio como de la nación, lo pasa a constituir el propio tennō, quien desde 1872 había comenzado a viajar por el país con el propósito de demostrar el nuevo sentido político. La transferencia de centros, del Palacio del Tennō al propio tennō, implica también una transferencia espacial, de un centro fijo a un centro móvil. Aunque en este caso se sublima con el ejemplo del tennō, la propia consideración acerca del carácter activo del espacio -que se discutirá posteriormente- pertenece a la tradición cultural japonesa.

(*jōka machi*),⁴ una ciudad que crecía del interior al exterior tomando al castillo como núcleo, lo que comportaba una distribución espacial representativa de la autoridad del daimio a la vez que un sistema de desarrollo radial. Los altos oficiales y altos vasallos se encontraban dentro de las murallas, mientras que los oficiales de menor rango habitaban las áreas periféricas, detrás de las cuales se extendían los barrios de comerciantes y artesanos, conformándose así, tanto en el plano espacial y administrativo, una estructura básicamente militar (Masuda, s/f: 180).

Ya para 1590, cuando Tokugawa Ieyasu se traslada a Edo, la aristocracia samurai poseía una cultura propia, desarrollada

⁴ Las ciudades japonesas obedecen a formaciones diferentes. Aparte de la ciudad castillo, se encuentran: la ciudad-estación (*shukuba machi*), que se forma espontáneamente alrededor de los puntos utilizados como albergue para los daimios y sus comitivas; la ciudad-mercado (*ichiba machi*), que tiene su origen en la agrupación de diferentes tiendas y que en muchos casos coexistían con la ciudad-castillo; la ciudad-puerto (*minato machi*), en los puntos importantes dentro de las rutas de comercio marítimo; y la ciudad-templo (*monzen machi*), que se desarrolla alrededor de un templo. La ciudad de Tokio, en su totalidad, resulta representativa de un desarrollo no solo a través de la ciudad-castillo, sino también a través la ciudad-estación (por Shinagawa, que constituía la primera estación del Tōkaidō o ruta de Edo a Kioto), de la ciudad-puerto (debido al puerto en la bahía de Tokio), y de la ciudad-templo (como puede serlo el caso de la zona de Asakusa). Dentro de un plano espacial -y como complemento a la nota 2- puede decirse que si bien el castillo de Edo funcionó como el centro de la ciudad desarrollada a su alrededor, su posición en tanto centro único de la ciudad de Tokio resulta dudosa, pues las diferentes formaciones devienen igualmente índices de una centralidad específica. Ello acusa, por tanto, un principio de multicentralidad, con respecto al cual, y de acuerdo con las funciones propias de cada zona, el predominio podría considerarse como intercambiable.

básicamente a partir de los modelos creados en Kioto durante el período Muromachi (1333-1573) y consolidados en el período Momoyama (1573-1614) con el propósito de darle al shogunato una representatividad cultural. Durante Muromachi se concretó el patronazgo de las artes por parte de la aristocracia samurai: los militares se adscribieron a la cultura generada por el budismo zen, la cual comportaba una austeridad muy compatible con el bushido o código samurai; se desarrolló el *chanoyû* o "ceremonia del té"; y el teatro *nô* llegó a su climax. La consolidación que sobrevino con el período Momoyama se manifestó, principalmente, a través de la construcción de poderosos y elegantes castillos que funcionaron como centros artísticos. El traslado de los Tokugawa a Edo significó también el traslado y el seguimiento, con escasas modificaciones, de todos estos antecedentes que devinieron estereotipo. Sin embargo, poco tiempo después del asentamiento en Edo, la primacía cultural de la élite samurai va a encontrar en la cultura *chônin* una contraparte que desdeñará la suntuosidad de la cultura aristocrático-militar y que la calificará como decadente. Según Seidensticker (1983: 8):

La Ciudad Baja tenía sus habitantes aristocráticos, y había gran cantidad de templos, pero la zona era, ante todo, la mitad plebeya de la ciudad. Y aunque la aristocracia fuera realmente muy cultivada, sus gustos

-o el gusto que se pensaba propio de los gobernantes-
eran anticuados y académicos. El vigor de Edo estaba en
la Ciudad Baja.⁵

La primera etapa de este florecimiento *chônin* se conoce como la era Genroku (1688-1703), y sus lugares primigenios fueron Osaka y, como en el caso de la aristocracia samurai, Kioto. Esta era tiene entre sus manifestaciones más señaladas el teatro de marionetas (*ningyô jôruri*), el estilo de poemas haiku y, sobre todo, el género narrativo conocido como *ukiyo zôshi*, que describe el nuevo y distinto refinamiento de los

⁵ Es necesario destacar la oposición entre la cultura aristocrático-militar y la cultura *chônin* en un sentido más amplio que el de su ubicación espacial, pues actualmente no existe ninguna discriminación en cuanto a su valor en términos artísticos. Ello puede conducir -y de hecho ha sucedido- a que la crítica más pedestre unifique las cualidades de ambas bajo el estereotipo de una exquisitez inherente a la cultura japonesa, o a que, sencillamente, se vean como un todo. Así, es posible crear la suposición de que ciertos códigos estéticos funcionen indiscriminadamente tanto para una como para la otra y trazar, a partir de ello, principios generales. Como sucede en cualquier búsqueda de esencias, hay principios que resultan comunes y más característicos. En el caso de la cultura japonesa, sobre todo como la ha visto la crítica occidental, estos elementos generalmente se adscriben a códigos desarrollados bajo la estética zen -la cual tiene su principal campo de acción con la aristocracia militar- porque, tal vez, son los que permiten una mayor diferenciación y caracterización de la propia cultura occidental, y porque representan, además, una diferencia más clara en términos cognoscitivos. Si bien existen elementos estéticos comunes entre los modelos de la cultura aristocrático-militar y la cultura *chônin*, también existen diferencias muy marcadas. El hecho de que la cultura *chônin* se haya constituido en el referente principal al hablar de la cultura de Edo, resulta una de las evidencias de la heterogeneidad. La cultura aristocrático-militar de Edo había definido sus gustos según los patrones concretados durante el período Momoyama, y por eso es que Seidensticker los califica como anticuados y académicos. Valgan también los matices que introducidos con esta nota para otras referencias a principios estéticos de la cultura japonesa que habrán de mencionarse durante este trabajo.

chônin: un mundo donde el dinero -a diferencia de los preceptos confucianos- actuaba como la principal imagen, y donde el poseer *iki* era índice de suficiencia. Este *iki*, que se traduce como buen gusto o elegancia, estaba relacionado con todo un rosario de actitudes que iban desde la comida y los preceptos de la moda hasta el erotismo -con el auge de la prostitución, las geishas, y los barrios de placer-, y cuyo punto focal era el despliegue de lo lúdico, y la exhibición y el consumo de estos placeres. La incidencia en el aspecto lúdico hace que la cultura desarrollada a partir de la era Genroku sea conocida como la cultura del *ukiyo*, o mundo flotante: el mundo de lo efímero, de los gustos y divertimientos evanescentes e inmediatos. Pero la era Genroku se encuentra dentro de un período mayor conocido como Edo (1614-1868), lo que alude a esta ciudad en tanto centro del poder político, pero también en tanto exponente mayor de la cultura *chônin*. Uno de los ejemplos más elocuentes de este esplendor aparece con el teatro kabuki, teatro que se ocupaba de satirizar el mundo samurai y de representar dramas -y melodramas- de la vida cotidiana. Otro ejemplo son las xilografías conocidas como *ukiyo e* o "pintura del mundo flotante". El *ukiyo e* constituía, al igual que el kabuki o el *ukiyo zôshi*, una crónica de la cultura *chônin*. Sus improntas recogían el mundo de las geishas y el de los actores de kabuki, pero igualmente

abarcaban todo los rangos del placer, entendido éste no sólo como la diversión mundana, sino también como ciertas tradiciones japonesas relacionadas con la naturaleza, como el *hanami* (mirar las flores) o el *tsukimi* (mirar la luna). El evidente antagonismo entre la cultura aristocrático-militar y la cultura *chônin* propició la segregación a que el gobierno sometiera a esta última, por considerarla, entre otras cosas, inmoral. Si bien esta actitud no tuvo mayores consecuencias para el desarrollo de la cultura *chônin*, en algunos casos, como en el del teatro kabuki o en el de las zonas de tolerancia, hubo un desplazamiento territorial hacia las zonas de Asakusa y Yoshiwara que los alejaría de la periferia del castillo. El desplazamiento provocó también la extensión de la zona de Shitamachi.

LA ELECCION DE GINZA

Existen varias razones que permiten tomar a Ginza como prototipo de la urbanización moderna de Tokio. En este sentido, su elección estuvo incluida en los intentos del gobierno Meiji por extender las comunicaciones con el extranjero y desde el extranjero. Espacialmente, esto corresponde a la ubicación de Ginza entre el barrio de Tsukiji y la estación de Shinbashi. Tsukiji, al este de Ginza, era la concesión territorial que el gobierno japonés utilizara, de 1867 a 1899, como asentamiento de extranjeros.

Esta concesión, que poseía ciertas prerrogativas de extraterritorialidad, constituía, al mismo tiempo, un espacio de segregación, y había sido seleccionada tanto para proteger a los extranjeros de los nativos como a los nativos de los extranjeros (Seidensticker, 1983: 36). Por su parte, la estación de Shinbashi (1872), al sur de Ginza, era la estación de trenes que se comunicaba directamente con el puerto de Yokohama, principal centro de recepción de la cultura occidental. De este modo, Ginza llegó a conformar un área mediadora. Como señala Yoshimi Shunya (1994 a: 7):

"[...] la estación de Shinbashi, la concesión de Tsukiji y el distrito de ladrillo rojo de Ginza fueron las primeras áreas de Tokyo donde fue insertada una espacialidad urbana occidental".⁶

Aparte de esta razón, el Ginza moderno, desarrollado desde 1872, no ocupaba un barrio destacado por sí mismo dentro de Edo, lo que también puede ser visto como la circunstancia para establecer el nuevo orden urbano fuera de espacios de significativos para la cultura *chônin*, o referentes al pasado shogunal. Sin embargo, el marcado contraste que manifestará Ginza con respecto al resto de la ciudad revela que su elección no estuvo sostenida por un propósito coherente de urbanización moderna que abarcara la totalidad

⁶ Debido al material utilizado para su construcción, Ginza fue conocido como el "distrito de ladrillo rojo".

de Tokio, propósito para el cual Ginza habría podido funcionar como centro o, al menos, como punto de arranque a partir del cual la nueva planeación se hiciera extensiva.

Durante el período de 1868 hasta 1919 -fecha de los proyectos de reforma que sirvieron de base para la reconstrucción de la ciudad después del Gran Terremoto de Kantô- Tokio carece de un plan concreto de urbanización global. Los primeros intentos de cambio se limitaron a disposiciones administrativas, incluidas dentro de un plan mucho más general para el manejo del país. La modificación más notable fue que a partir de 1878 Tokio quedó dividida en quince distritos, muchos de los cuales absorbieron una buena parte de las zonas periféricas. Los únicos dos proyectos que contemplaron alguna transformación en cuanto a la visualidad de la ciudad fueron parciales. El primero de ellos (1887) corresponde al intento de creación de un centro cívico por los arquitectos alemanes Hermann Ende y Wilhelm Böckmann. Aunque el Palacio del Tennô no llegaba a funcionar como núcleo, las zonas elegidas -Kasumigaseki, Hibiya y Marunouchi- colindaban con el lado sureste del Palacio. El proyecto se caracterizaba por un diseño altamente simétrico, en virtud de conformar la imagen de un centro cívico a la manera occidental. Sus puntos focales estaban dados por grandes plazas y avenidas, a las que rodeaban los edificios

gubernamentales, y por una estación de ferrocarriles. Si bien el proyecto nunca llegó a realizarse, las zonas elegidas, así como la idea general, sirvieron de base a modificaciones posteriores que perseguían el mismo objetivo. A diferencia de lo planteado por Ende y Böckmann, el segundo proyecto (1888), de los funcionarios Yoshikawa Akimasa y Yamagata Aritomo, tenía como propuesta dotar a la ciudad de una estructura que le permitiera una funcionalidad imprescindible en tanto capital de un estado moderno. Sin embargo, este proyecto fue desarrollado no desde la perspectiva de un cambio global, sino a través del aumento o la construcción, sobre lo que ya estaba, de calles, parques, mercados públicos, etc., y sus resultados más evidentes se localizaron en las mismas zonas elegidas por los arquitectos alemanes. Hasta 1923 la visualidad moderna de Tokio va a desarrollarse, por tanto, de modo intermitente y en espacios parciales. No existiendo ningún ejemplo anterior, Ginza se convierte en el primero y más significativo de estos espacios.

LA ELITE DOMINANTE Y SU REPRESENTATIVIDAD

Otra de las razones que es necesario precisar con respecto a Ginza se refiere a una problemática bastante esquiva, por cuanto se valora mucho más su resultado que los modos a través de los cuales se inserta en la vida japonesa: la

occidentalización. Si bien la apariencia occidental de Ginza puede resumirse como un proceso de mimesis, no es posible inferir una asunción mimética para todos los aspectos del proceso. El hecho de que Ginza haya sido planeada por un arquitecto occidental -el inglés Thomas James Waters- hace que la definición de una mimesis sólo sea factible desplegarla en dos sentidos: la copia, o adaptación, que el propio Waters hace de los estilos europeos que ya eran de su conocimiento, o la política del gobierno Meiji, para la cual la occidentalización constituía un instrumento. El problema de una mimesis arquitectónica y urbana se resuelve mejor a través de esta segunda interpretación. En la superficie del complicado pensamiento político del gobierno Meiji, la occidentalización connotará el símbolo más inmediato de modernización. La mimesis comporta, por tanto, un valor ideológico. Por ello, la visualidad occidental no será tomada según sus principios estilísticos o estéticos, sino según los valores simbólicos atribuidos, pero para los cuales lo estético funcionará como un elemento alternativo y atrayente.

Esta tendencia se explicita, en primer término, a través de la occidentalización como legitimación. La definición de las culturas de Shitamachi y Yamanote nos sirve para evitar una caracterización homogénea del proceso cultural de Edo y

Tokio, pero también para diferenciar la actitud de estos estratos hacia lo estético occidental. Sin embargo, el proceso de occidentalización habrá de concretarse a través de una tercera cultura: la conformada por la élite gobernante de Meiji, la cual provenía de los clanes samurai provinciales y no pertenecía ni a la cultura aristocrático-militar ni a la cultura *chônin*. El enfrentamiento entre la nueva élite y la aristocracia samurai fue definido rápidamente en términos políticos, ya que el gobierno shogunal fue desplazado del dominio del país y muchas de las nuevas leyes se emprendieron en virtud de desaparecer o transformar algunos los antiguos símbolos de poder. Pero para los representantes de la cultura de Edo, para los *edokko*,⁷ la nueva élite provincial era en realidad una élite provinciana, y su llegada a Edo fue asumida como la degradación de la cultura de la ciudad. Varios años después, Tanizaki Junichirô escribiría: "Destruída mi ciudad por el rústico guerrero/ No queda sombra de lo que Edo fue" (Seidensticker, 1983: 28).

⁷ Literalmente "niños de Edo", como se denominaban a sí mismos los habitantes de Shitamachi. El nombre, y mucho más ante la élite de samurais provinciales, simbolizaba el orgullo de pertenecer a la cultura popular de Edo. Según Akimoto Shunkishi (1949: 345), los *edokko* fueron el primer producto característico de la más pura época de Edo, los cuales [...] desplegaron una increíble mezcla de orgullo insular, ingratitud excesiva y una indolente presunción [...] se veían a sí mismos como el centro del universo y miraban con superioridad a todos los demás, incluidos los *kuge* (nobles de la corte) de Kyoto y los *daimyo*, por no hablar de los samurai.

Así, en la carencia de una cultura de grupo lo suficientemente sólida como para competir con las tradiciones de Edo, la apropiación de la visualidad occidental será, para estos "rústicos guerreros", un instrumento oportuno en función de establecer su legitimación cultural y social, así como de crear una inmunidad al rechazo; un instrumento cuyo simbolismo coincide, además, con un propósito ideológico y político. El primer paso hacia ello se dio a través de la distinción privada. En The Record of Enlightenment and Prosperity in Tokyo (Tokyo Kaika Hanjô-shi), citado por Shibuzawa (1958: 121), se señala:

Los más altos oficiales designados directamente por el emperador, o con su aprobación, viven en las casas de los daimyô o de otros altos oficiales shogunales. Ellos han añadido ornamentos y nuevos pisos a las construcciones, en imitación de los estilos ingleses y franceses. El trabajo de construcción es magnífico, y ahora los edificios crecen hacia el cielo y lo tocan [...] En el hogar hay sillas finas, buena comida, almohadones tapizados, vasos llenos de flores de todas las estaciones, lámparas brillantes, puertas deslizantes de cristales, estufas para invierno y verano: toda suerte de cosas maravillosas y curiosas. Esos caballeros visten caras y hermosas ropas, comen

carne de vaca y de carnero, hablan inglés y francés, usan su pelo largo y tratan de ser blancos.

Es en la valoración del elemento visual occidental en un rango de distinción social antes que estético donde se sitúa el comienzo de la decodificación de los códigos visuales occidentales. Sin embargo, esta decodificación inicial no corresponde exclusivamente a una actitud de la nueva élite, sino que va a ser, con sus gradaciones, común a todo tipo de receptor, independientemente del estatus social.

El paso siguiente fue llevar el sentido diferenciador privado al espacio público, donde Ginza también cumplió el rol de modelo. A través de Ginza, el gobierno Meiji trató de explicar el poder de la nueva discriminación social, así como su diferenciación con respecto de la cultura *chônin*, diferenciación que, en virtud de supuestos modernizantes, pronto se convertiría en segregadora de esta cultura. Era la élite Meiji la que trataba ahora a la cultura *chônin* como vulgar y decadente (Seidensticker, 1983: 17). Así, Ginza se convirtió en un espacio útil para remarcar la distancia que la nueva élite establecía con respecto a los *edokko*, y para confirmar que esta élite ya poseía una representación cultural propia. Ello no implica que la nueva élite habitara Ginza, sino que Ginza fue la primera extensión de importancia del gobierno Meiji hacia el espacio público.

Aunque, como se ha señalado antes, la concesión de Tsukiji y la estación de Shinbashi formaban los otros dos puntos de despliegue del espacio urbano occidental, el plan de Ginza conllevó la concreción definitiva de este espacio, de modo tal que logró convertirse tanto en uno de los nodos visuales de la ciudad, como en el principal enclave a través del cual la modernidad urbana, con todo lo que ello implicaba, se haría francamente accesible a los habitantes de Tokio. Tsukiji, aunque barrio extranjero, comportaba lo extranjero excluido, mientras que Ginza comportó lo extranjero incluido.

EL LADRILLO Y EL FUEGO

El problema de una adopción absoluta del término mimesis también se pone de manifiesto a través del momento específico en que Ginza es elegido para constituir el primer espacio moderno. Este momento está relacionado con un fenómeno habitual en Edo y que aún lo era en el recién surgido Tokio, fenómeno que contribuía a un modo particular de percepción de la ciudad: los incendios; y en este caso, con el gran incendio del 26 de febrero de 1872. Este incendio, que alcanzaría las zonas de Kyôbashi y Tsukiji, fue el punto de pivote para que el gobierno tomara la decisión de promover la construcción de edificios ignífugos (Shibuzawa, 1958: 109). Aparte de la ubicación de Ginza como

zona estratégica entre Tsukiji y Shinbashi, la elección -y tal vez la decisión de construir un barrio completamente moderno- dependió en buena medida de una circunstancia fortuita, pero habitual de Edo. Desde este punto de vista, Ginza resulta el más claro antecedente de la reconstrucción de la ciudad después del terremoto de 1923: el propósito, no de remodelar, sino de crear algo totalmente nuevo. Por otra parte, merece adelantarse algo que se volverá a ver con el plan urbano de 1888: la imposibilidad de remodelar una ciudad como si se partiera de un terreno virgen. Por ello, cuando hablamos de adopción de modelos urbanos occidentales, hay que tener en cuenta que esta adopción no siempre ocurre de modo tajante y fuera de las circunstancias específicas de la ciudad. Es, en parte, una necesidad, la que también obliga al establecimiento público de tecnologías modernas, y de una nueva concepción urbana que procure una seguridad mayor que la ofrecida por los medios conocidos hasta entonces.

En este momento el material ignífugo por excelencia lo constituía el ladrillo, pero ya existían en Japón técnicas destinadas a prevenir del fuego a las tradicionales construcciones de madera. Una de estas técnicas, el *dozo zukuri* (Steward, 1987: 26), implementada desde la época

Kamakura (1185-1333), consistía en la aplicación, sobre la estructura de madera, de una capa de adobe de diez a treinta centímetros de espesor. Posteriormente se desarrollaría, para los almacenes, un sistema de varias puertas donde la exterior se recubría con láminas de hierro, y las paredes, de tierra endurecida, eran enlucidas con cal o cubiertas con tejas delgadas. En otra técnica, conocida como *namako kabe* (Steward, 1987: 26), las tejas eran aplicadas según un patrón diagonal con el cual se obtenía un efecto decorativo, efecto realizado a través de molduras de cal y yeso que ocultaban las juntas entre las tejas. A tal técnica concernía una buena parte de la visualidad arquitectónica de la ciudad, y era característica del tipo de construcción conocido como *kura*, un almacén concebido para el resguardo de los bienes en caso de incendio, y generalmente aislado de la zona habitacional. Con el incendio de Ginza se dio la ocasión propicia para establecer las construcciones de ladrillo, y Ginza se convirtió en el primer espacio a través del cual el nuevo material constructivo y el nuevo orden arquitectónico comprendido por su uso adquirieron popularidad.

Como se dijo anteriormente, los incendios habían patentado un modo particular de acercarse a la ciudad. Ello se debía a su frecuencia y, por ende, a la frecuencia de las

reconstrucciones, debido a lo cual se hacía difícil concebir una imagen estable de la ciudad. Del mismo modo, los incendios generaron elementos arquitectónicos específicos como el caso de los *kura*. En relación con esto, el ladrillo no solo funcionó como material ignífugo, sino que conllevó la desaparición de varios elementos arquitectónicos y constructivos característicos de las edificaciones tradicionales. Dos de estos elementos aparecen bajo el nombre de *hinomi*. *Hinomi* significa literalmente mirar el fuego, pero también alude a la torre desde la cual se avistaba la proximidad del fuego en caso de incendio. Igualmente, se refiere a un mecanismo de protección colocado sobre el techo de las casas, consistente en una barandilla dentro de la cual se disponía un cubo con agua y una especie de brocha con la que se rociaba el agua para eliminar las chispas que pudieran caer en el tejado. Al respecto, Kubota Mantarô, citado por Seidensticker (1983: 67), aclara:

Entre las cosas que han desaparecido de todos los barrios de Tokyo está el *hinomi*. [...] En los días cuando el estilo almacén constituía el ideal en la arquitectura japonesa, el *hinomi* fue, junto con las bardas de madera, los pinchos para hacer retroceder a los ladrones y los aleros de desagüe, un elemento indispensable que daba forma a la casa japonesa. [...].

Aparte de la pérdida de estos elementos, también se puede considerar la pérdida de una posible actitud lúdica hacia el fuego según el sentido más literal de la palabra *hinomi*. Esta consideración hacia el hecho de "ver el fuego" parte, en primer lugar, del sobrenombre que Edo le diera a los incendios, un término al que, salvo una connotación irónica, sería muy difícil atribuirle un significado destructivo: *Edo no hana* o Flores de Edo. Aunque Shioya Takeo (1950: 56) - evidentemente avergonzado por la ausencia de tecnología occidental en la época premoderna- describe este término como "humillante" y "pintoresco", la experiencia lúdica puede ser observada de acuerdo con una postura integrativa que permite una relación no antagónica con los fenómenos destructivos. En este sentido, la actitud de los japoneses hacia el fuego es la de asumirlo en su instancia primigenia de fenómeno natural, al contrario del occidental que lo ve como algo que "no tiene por qué suceder" o en términos de castigo. Para la tradición japonesa, el hombre forma parte de la naturaleza, mientras que para la cultura occidental, la naturaleza es un elemento ajeno que debe ser transformado. Ambas actitudes son aclaradas por Ikegami Yoshishiko (1991: 16):

Contrario a la tradición occidental, en la cual la cultura es habitualmente definida como algo que está en contraste con la naturaleza, algo que el "hombre"

produce por actuar sobre (o cultivar) la "naturaleza", la tradición japonesa se inclina fuertemente hacia el objetivo opuesto, esto es, el "hombre" como un ser incorporado a la "naturaleza".

Ello no supone, obviamente, que los japoneses destacaran los incendios más por su posible lado estético que destructivo -los elementos de prevención explicados arriba indican todo lo contrario-, sino que los incendios eran contemplados con una actitud semejante a la propiciada por cualquier otro fenómeno natural. Junto al *hinomi*, existen, al menos, otras dos palabras capitales dentro de la cultura japonesa relacionadas con el placer de observar la naturaleza y ya mencionadas anteriormente: *hanami* y *tsukimi*. Esto podría indicar que el fuego, aparte de como fenómeno natural, era también entendido como un fenómeno espectacular o capaz de ser asumido como espectáculo.⁸ A ello es posible añadir comportamientos de orden social. Muchos de los ciudadanos más pobres eran beneficiados por los incendios en tanto se destruían documentos que signaban alguna deuda. Para los carpinteros, los siniestros propiciaban posibilidades de

⁸ Un ejemplo de esta posible evaluación estética o lúdica del fuego aparece descrita en Industrias y andanzas de Alfanhuí, novela escrita en 1950 por el español Rafael Sanchez Ferlosio:

[Los bomberos] Vencían al fuego tan solo porque le demostraban una mayor actividad y una velocidad mayor. Y el fuego, humillado, se retiraba a sus cavernas. Ellos conocían este secreto, el único eficaz contra las llamas. Ganaban al fuego en aquello que más se tenía por grande: en movimiento y escenografía. Le humillaban. Todos los ojos se volvían hacia ellos; el fuego, nadie lo miraba ya. (Ferlosio, 1970: 109).

trabajo, ya que después de ellos siempre era necesario reconstruir una buena cantidad de casas (Yoshimi, 1994 c). Por otro lado, estaba el elemento de prestigio y competencia dentro de las diversas agrupaciones de bomberos. Estos bomberos eran los héroes de Edo y procuraban llegar a los incendios antes que otro grupo de su mismo gremio.

Así, la ruptura creada por el ladrillo también se produce en un plano estético que sólo hasta fecha relativamente reciente Occidente ha comenzado a valorarlo como tal: la estética de lo efímero, estética que, como hemos visto desde otra perspectiva, era el concepto base de la cultura del *ukiyo*. Bajo la nueva visualidad generada por el uso del ladrillo ocurre un antagonismo: la oposición de un material durable a lo efímero de la apreciación del fuego, así como al constante cambio visual de Edo. Esta oposición también puede ser asumida de modo simbólico: la durabilidad de lo moderno contra lo efímero o la fragilidad tradicional, también representada por la madera como material constructivo por excelencia. Sin embargo, si bien no en el caso de los incendios, la madera constituía el mejor material en el caso de terremotos, pues minimizaba los daños y era más fácil de restituir. De cualquier modo, las construcciones de ladrillo limitaron apreciablemente estos fenómenos habituales en la visualidad de la ciudad. Aunque

también tuvieron en los incendios una de las circunstancias más inmediatas para su surgimiento, y para su vinculación con la cultura tradicional de Edo.

EL LADRILLO Y LA MADERA

El uso del ladrillo comporta, además, un antagonismo visual más evidente: sus calidades de textura y color en relación con la madera. En la arquitectura tradicional japonesa, la textura de la madera es resaltada por la ausencia de color aplicado, y el acabado, a veces pulido, no disimula el color natural ni modifica sustancialmente la superficie. Esta cualidad es también otro de los indicadores de una relación no antagónica con la naturaleza, en tanto supone un **espacio táctil** que impulsa el acercamiento y la fruición en el roce con la superficie natural. En muchas ocasiones, sobre todo en los templos budistas, la madera aparece pintada, pero esta adscripción al color es de influencia china y sus tonos siempre fueron mucho más bajos que los de aquélla; era considerado inútil cubrir con pintura tanto la madera como el trabajo de carpintería (Harada, 1936: 46). Es por ello que Edward Morse, en su invaluable ensayo sobre las casas japonesas, Japanese Homes and their Surroundings, aparecido por primera vez en 1885, cuando aún podían capturarse los detalles de la arquitectura tradicional urbana, describe:

A primera vista, entonces, las casas japonesas son

decepcionantes; son insustanciales en apariencia y magras en color. Estando sin pintura, sugieren pobreza; y esta ausencia de pintura, con el color gris y las frecuentes manchas de lluvia de la madera, nos llevan a compararlas con los edificios similares sin pintar de nuestro país: y éstos son usualmente los graneros y cobertizos en el campo, y las casas de la gente más pobre en la ciudad. Con nuestros ojos acostumbrados al brillante contraste de las casas americanas con su superficie pintada en blanco o en colores luminosos [...]. (Morse, 1961: 6).

Morse apunta también dos de las características que Tokio comenzará a valorar a partir de Ginza: la luminosidad de la superficie a la que se le aplica pintura, así como los diferentes matices que pueden derivarse de ello; y, por supuesto, el color. En la gran maqueta de Ginza del Museo Edo-Tokio,⁹ que reproduce el barrio en una fecha posterior a su construcción, se puede apreciar que el ladrillo rojo no siempre aparecía sin aplicaciones, sino que era recubierto por pintura de diversos colores. El blanco aparece utilizado

⁹ Inaugurado en 1993 en el distrito Sumida de la capital japonesa, el Museo Edo-Tokio es un muy completo proyecto que recoge la historia de la ciudad hasta la década de los años sesenta de este siglo. Los métodos expositivos abarcan desde la exhibición de documentos u objetos originales hasta la minuciosa reproducción de la arquitectura en maquetas a gran escala.

principalmente en las columnas y en las fachadas de los edificios, algunas de las cuales también presentan matices de naranja; el gris está asociado con los techos y las barandas de los balcones; mientras que matices cafés, verdes y amarillos ocupan los batientes de las puertas. Tanto la utilización del ladrillo como de las superficies pintadas implicaron texturas altamente contrastantes con las ofrecidas por los diversos tipos de madera, texturas que se expresaban, ante todo, en el modo a través del cual se disponían las fachadas: espacios muy lisos, en el caso del recubrimiento con pintura, o diversas variantes de aparejos. También hay que considerar dentro del efecto visual, la dinámica del deterioro, la apariencia que podría poseer un edificio dañado en sus muros, con los colores desvaídos por la lluvia, o con la capa de pintura fragmentada, apariencias desconocidas hasta este momento por el ciudadano de Edo. Finalmente, es necesario señalar que existe, además, un antagonismo en el origen de los elementos constructivos: la madera es un material tomado de la naturaleza; el ladrillo, una pieza elaborada por el hombre. A diferencia de la amplitud del espacio táctil creado por la madera, el ladrillo y las capas de pintura resienten -tanto por la textura en sí misma como por la uniformidad y lo plano de sus superficies- una muy limitada y nada atractiva gama de superficies táctiles, por lo que sus efectos son más de

distanciamiento que de acercamiento.

CONCEPTOS DEL ESPACIO TRADICIONAL JAPONES

Para verificar los cambios que plantea la concepción del espacio urbano moderno introducido por Ginza se hace imprescindible precisar algunos de los aspectos generales que conforman la tradición espacial japonesa. Uno de los conceptos principales de esta tradición se conoce a través del término *ma*. De acuerdo con Kiyosi Seike (1983: 82),¹⁰ el *ma* no posee un equivalente exacto, y dependiendo del contexto puede significar espacio, relación, intervalo, período o pausa y, en arquitectura, supone la distancia entre postes, paredes, rocas, etc. En realidad, el *ma* significa la especial cualidad que la tradición japonesa concede al espacio, al no considerarlo simplemente como una zona inerte donde se incluyen cosas, sino como el elemento activo o mediador a través del cual interactúan dos o más objetos. Esta cualidad remonta su origen a disposiciones cognoscitivas del universo, y se encuentra estrechamente vinculada con la noción del espacio japonés como un espacio

¹⁰ El apellido correcto es Kiyoshi, ya que la sílaba *si* no existe en japonés. Sin embargo, para efectos de bibliografía, aquí se utiliza Kiyosi, tal como aparece citado en el artículo del autor en la Kodansha Encyclopedia of Japan.

"descentrado". Según ha explicado Alain Rocher (1994),¹¹ la experiencia primitiva del espacio público estaba caracterizada por la ausencia de ágora: a un viajero se le recibía siempre fuera del pueblo, en un espacio no central en cuanto al punto de regreso, pero mediador entre el punto de regreso y el punto de partida. Una relación semejante aparece en la mitología shintoísta. Cuando se realiza el recibimiento de los *kami*, o dioses, éstos no pasan directamente desde su dimensión cósmica a la dimensión social representada por el templo, sino que su *tamashii*, o espíritu, se detiene previamente en la cima de la montaña debajo de la cual estaría ubicado el santuario. Esto realza la importancia del espacio intermedio como elemento de relación, y a la vez elimina la centralidad y preeminencia que podría suponerse del santuario como depositario del *tamashii*. Ambos ejemplos sugieren que las zonas que devienen mediadoras funcionan en realidad no como centros, sino como límites entre otros dos planos espaciales, lo que conduce a un principio de multicentralidad, y por tanto, a una concepción dinámica y no estática del espacio o, según los términos de August Berque, a un "dinamismo del centro" (Rocher, 1994). El *ma* se adscribe también a otros principios que extienden esta dinámica espacial. Uno de estos

¹¹ Todas las citas de Alain Rocher proceden de las notas tomadas durante el seminario de tesis impartido por el profesor Rocher en El Colegio de México en marzo de 1994.

principios es el del **continuismo** como caracterizador de la cultura japonesa (Rocher, 1994). Este continuismo -que abarca diferentes tipos: temporal, dinástico, ontológico y psicológico- tiene como uno de sus aspectos principales el concepto de **horizontalidad**, entendida esta según la idea del "tercero incluido", y que funciona en contra de la **verticalidad** o dualismo occidental. Así, desde el punto de vista folclórico, no existe división entre los espacios del cielo (*ama*), de la tierra (*ashihara*) y del "país de las raíces" (*nekuni*). Desde este presupuesto también hallamos un elemento de ambigüedad: los *kami* son al mismo tiempo espacio y ser, y sus nombres funcionan a la vez como índices topográficos (el lugar de donde proceden) y descriptivos (quién es el *kami*) (Rocher, 1994). Esta situación nos presenta al espacio como definidor del ser, fenómeno que aún se mantiene dentro de la cultura japonesa, donde una persona se define, ante todo, por el lugar donde trabaja.¹²

La existencia de un espacio descentrado se imbrica con la

¹² Esto también está en relación con la transferencia espacial, apuntada anteriormente, del Palacio del Tennō al *tennō* propiamente dicho como espacio simbólico. Alain Rocher (1994) lo explica según el término *negantropía*, que puede ejemplificarse a través de una de las metáforas del *Kimigayo* (himno nacional de Japón): "hasta que lo que hoy son menudos guijarros se unan para formar montañas poderosas". Lo fragmentario tiene, entonces, el mismo poder que lo totalizador. Al contrario de lo que debiera suceder ("hasta que las montañas poderosas se deshagan en menudos guijarros"), son los guijarros los que forman la montaña. El fragmento de un lugar sagrado, de una montaña que ha recibido al *kami*, tiene el mismo valor que el conjunto, y tiene poder fundador, puede trasladarse sin perder sus cualidades.

presencia de **asimetría**. Aunque Suzuki Daisetz Teitaro (1993: 26)¹³ la destaca como una de las características que distingue el arte japonés, su origen -al menos en lo que concierne a su propagación en el ámbito estético- se remonta a la llamada "técnica de una esquina", puesta en práctica por el pintor chino Ma Yuan durante la dinastía Sung del Sur (1127-1279). En esencia, se puede decir que esta composición se desarrolla sobre la base de dos elementos principales: el primer plano de un fragmento de figura dispuesto en una esquina o en uno de los lados del cuadro, y el resto del cuadro, que funciona como un fondo prácticamente "vacío". Debido a la no existencia de otra figura que sirva de balanza a la primera, así como al fondo trabajado a través de gradaciones de luz y sombras, se establece un efecto de asimetría. Esto es considerable dentro de un plano meramente espacial, pues la asimetría comporta una actitud de sugerencia, según la cual el espectador sería el encargado de completar tanto el fragmento de figura, como el fragmento de paisaje que supone la totalidad del cuadro. Sin avanzar en los planteamientos teóricos del budismo zen, a los que se adscribe este estilo, es prudente aclarar que desde los supuestos del concepto de Vacío, el cuadro no debería resultar fragmentario, por cuanto la naturaleza no puede

¹³ Ocurre lo mismo que lo explicado para la nota 10. Aquí, lo correcto es Daisetsu y no Daisetz.

enunciarse a través de sus partes y tanto la figura como el espacio que la rodea conforman un todo con el mismo valor. Es decir, "la naturaleza está vacía de cualquier concepción referente a las partes. Su realidad es un vacío." (Wood, 1991: 156). Esto conlleva también un principio de continuidad que se manifiesta, igualmente, en la esencia del hombre, el cual no debe concebirse como un fragmento independiente de ese todo. La asimetría es, pues, un artificio a través del cual se permite el reconocimiento de esa Unidad.¹⁴ Para Suzuki (1993: 26), el modelo de asimetría dentro de la cultura japonesa está dado por un ejemplo ligado al zen: el *sukiya* o la casa destinada para el *chanoyû*. Okakura señala que el nombre ha significado, en dependencia de los caracteres, "casa de la fantasía", "casa

¹⁴ La aparición de la asimetría como constante estética se debe a las teorías del budismo zen, tal como lo señala Okakura Kakuzô:

El confucianismo, con su idea profundamente arraigada del dualismo y el Budismo del Norte con su culto trinitario, de ningún modo se oponían a la expresión de la simetría.

Si estudiamos, por ejemplo, los bronce antiguos de la China o las artes religiosas de la dinastía Tang y del período Nara, en todo ello descubriremos una persecución constante de la simetría.

[...] La concepción taoísta y Zen eran, sin embargo diferentes con respecto a la perfección. La naturaleza dinámica de su filosofía adjudicaba mayor importancia a la manera de buscar la perfección que a la perfección misma.

[...] Desde que llegó el Zennismo a ser la moda en la manera de pensar del Extremo-Oriente, de un modo deliberado evita la simetría puesto que no sólo expresa la idea de lo completo, sino, además, la idea de la repetición. (Okakura, 1989: 57).

La secta zen pasa de la India a China en el siglo VI de nuestra era -la fecha más común es el año 520- con Bodhidharma, considerado como primer patriarca de la secta en China, y vigesimooctavo en la India. Su mayor desarrollo lo alcanza durante la dinastía Sung del Sur. El establecimiento definitivo del zen en Japón ocurre con Eisai, quien lleva la escuela *rinzai* en el año de 1191.

del vacío" y "casa de la asimetría" (Okakura, 1989: 45-46, 57). Dentro de las variadas características del *sukiya*, las que más proporcionan el aspecto asimétrico son la disposición irregular de las ventanas, los diferentes patrones de techado, la entrada sumamente pequeña y, especialmente, un poste oblicuo en el interior de la casa que la divide parcialmente en dos habitaciones. Esta oblicuidad del poste muchas veces es conseguida con la utilización de un tronco irregular. Aquí también la asimetría tiene función de sugerencia, y "corresponde a cada invitado completar con su imaginación y según su gusto personal el efecto del conjunto" (Okakura, 1989: 57).

Estas condiciones de comportamiento estético permiten introducir otro concepto importante: un uso de la perspectiva, también modelado bajo las teorías del zen, y habitualmente conocido como "perspectiva oriental". Aquí, el punto del cual se supone parten las líneas de fuga -las cuales no convergen, sino que se mantienen paralelas- se ubica detrás del espectador, por lo que éste también está insertado dentro del "campo de visión" y entra a formar parte de la totalidad del paisaje. Como apunta Okakura (1989: 58):

Por esto los paisajes, los pájaros y las flores llegaron a ser temas favoritos de la pintura con

preferencia sobre la figura humana, cuya presencia ya está constituida por la persona que la mira.

Con esto se vuelve a la idea de un espacio descentrado o a una multiplicidad de punto de vistas. Ello se describe a través de los tres tipos de horizontes que se manejan en la paisajística desarrollada bajo este principio: la "distancia profunda", en la cual la mirada se desliza desde el fondo hacia adelante; la "distancia alta", donde se mira desde lo alto (generalmente desde las montañas) hacia abajo; y el "nivel distante", que conduce la visión desde las partes cercanas a las lejanas (Willets (1958: 616). La utilización de estos tres tipos de horizontes hace que dentro del cuadro cada elemento posea su propio ángulo de visión así como su propio horizonte, y que el ojo sea "libre de saltar, y realmente debe saltar, desde un nivel al próximo. [...] La posición del ojo no es pensada como fija" (Willets, 1958: 614-615). Dentro de estos términos es factible incluir otro de los conceptos apuntados arriba: la fragmentariedad. Cada elemento posee independencia y no es concebido como mera decoración, aunque esta independencia es relativa. Al concentrar la atención en uno de los planos, o en todo el conjunto, debemos entender de ello una continuidad con respecto a la totalidad, actitud que implica el "vislumbrar lo infinito en lo intrascendente" (Racionero, 1983: 21).

Tanto la asimetría, como la perspectiva múltiple y la fragmentariedad, llegan a constituirse, dentro de la estética y la cultura japonesas, en elementos reforzadores y complementarios de los principios de descentralización y multiplicidad espacial. Berque define estas características a través de tres conceptos: **presenteísmo**, **procesualismo** y **okufukai** (Rocher, 1994). El presenteísmo es la lógica de los espacios no relacionados, ni surgidos a través de un plan único y, por ende, la consideración de los espacios como autosuficientes. Ilustrativa de este concepto es la siguiente apreciación de Suzuki (1993: 26), también relacionada con la asimetría:

El más lato y sencillo ejemplo [de la asimetría] es el plan de la arquitectura budista. Las estructuras principales, tales como la torre-portón, la sala del dharma, la sala de Buda, y otros, están en línea recta; pero las estructuras secundarias o de importancia suplementaria, y algunas veces aun aquéllas de mayor importancia, no están dispuestas simétricamente como alas laterales a la línea principal. Ellas pueden estar esparcidas sobre el terreno de acuerdo con las peculiaridades topográficas.

Por lo que la adecuación a una función, o a ciertas características o circunstancias que puedan resultar más armónicas, es predominante sobre la idea de la

invariabilidad de acuerdo a un plan preconcebido. Desde aquí podemos hablar de procesualismo, o la existencia de una perspectiva múltiple o *tobishii*, que se contrapone al concepto occidental de una senda o vía cuya visualidad se extiende a partir de una perspectiva lineal. El procesualismo señala que las formas y los espacios se desarrollan, y deben ser aprehendidos, desde una variedad de puntos de vista. Esta ausencia de linealidad conduce al concepto de *okufukai*. Su significado literal es el de profundidad, pero no en el sentido del contraste superficial/profundo, sino en cuanto a una apertura a posibilidades de apreciación y de aprehensión no delimitadas. La ausencia de delimitación es la ausencia de fronteras y, por tanto, del mismo modo para lo espacial que para lo estético, la existencia de una continuidad que se diversifica. Esto tiene en la cultura japonesa un referente muy cercano en el concepto de *yūgen*. Este concepto, aplicado principalmente a la poesía y al teatro *nô* -y que literalmente significa "impenetrabilidad nubosa"- se traduce como "oscuridad", "imposibilidad de conocimiento", "misterio" o "más allá del cálculo intelectual" (Suzuki, 1993: 220). Pero expresa, no lo sombrío, sino un tema sobre el cual no existe una clara definición. El acercamiento, entonces, está propenso tanto a actitudes personales o circunstanciales, como a la misma diversidad de vías que

propone una esencia que no plantea fronteras inmediatas.

LA IMAGEN DE TOKIO ANTES DE GINZA

Pero si bien los conceptos anteriores pueden ser asumidos como caracterizadores de una actitud general hacia el espacio, no es posible derivar de ello que su manifestación siempre ocurriera en espacios "asépticos", es decir, en los espacios que habitualmente se toman como modelo, como han sido los templos o el *sukiya*. Y esto es lo que sucede con la zona de Shitamachi. En 1868, la extensión de la ciudad de Tokio no alcanzaba más de dos millas hasta sus zonas periféricas. Con excepción de la imagen propiciada por el propio Palacio del Tennô, las residencias de los nuevos burócratas en Yamanote y las casas de ciertos comerciantes que vivían "costosa y extravagante como los aristócratas de la Ciudad Alta" (Seidensticker, 1983: 14), el aspecto de Tokio era el de una ciudad de casas amontonadas y con un crecimiento caótico; las sendas que funcionaban como elemento de separación y vialidad eran calles estrechas o callejones que cortaban la ciudad sin un plan definido, y dentro de las zonas habitacionales los espacios libres eran bastante reducidos. Todo esto provocaba la rápida extensión de los frecuentes incendios. Además, "los más pobres habitantes de la Ciudad Baja vivían con lodo, polvo, oscuridad, olores desagradables insectos y epidemias"

(Seidensticker, 1983: 14). La descripción de Edward Morse (1961, 1-2) subraya la apariencia poco atrayente de Tokio:

Por ejemplo, una vista de Tokio desde algún punto elevado, revela un vasto mar de techos, el gris de los tablones y el oscuro color pizarra de las tejas con reflejos apagados sobre su superficie, dando un efecto de sombra al conjunto. La uniforme extensión es rota aquí y allí por los edificios de protección contra el fuego, con sus pesados techos de tejas y caballetes y sus paredes completamente blancas o chorreadas de negro. Aunque su color ayuda a la apariencia sombría, estos edificios forman, con excepción de los templos, una de las características más llamativas dentro de la monotonía general. Los templos eran realmente llamativos, en tanto se elevaban por encima de las casas enanas que los rodeaban. Sus grandes techos negros, con sus caballetes y nervaduras macizos, sus espléndidas curvas y sus gabletes blancos o rojos, hacen de ellos notables objetos que son vistos desde cualquier punto. Las verdes masas de follaje que brotan desde los numerosos jardines añaden alguna vida a este gris mar de casas.

Si antes habíamos hablado de una ausencia de color en tanto acercamiento a la naturaleza y a sus texturas, ahora, desde el punto de vista de la apariencia de Tokio, la ausencia de

de colorido no hace sino recalcar su imagen de caos.

EL NUEVO ESPACIO

Para la planeación de Ginza el arquitecto inglés Thomas James Waters tomó como modelos los trabajos realizados por John Nash entre 1820 y 1830 para el Regents's Park y la Regent's Street, dentro de los procesos de remodelación del centro de Londres. El conjunto de Nash, de un riguroso planteamiento geométrico, fue uno de los que sistematizó el uso de las fachadas corridas, y la conversión de la simetría y la perspectiva "de medios de control estructural en medios de control paisajista" (Benevolo, 1992: 34). A semejanza de la Regent's Street, que constituía una línea casi recta, la realización del plan de Waters comenzó por una gran avenida, que alcanzaría veintisiete metros de ancho, con amplias aceras a ambos lados (Shibuzawa, 1958: 109-110). Esta sola modificación abría algunas novedades en el espacio de Tokio: implicaba no sólo la existencia de una avenida que excedía el ancho de las calles tradicionales, sino la clara distinción entre el transporte vehicular y el peatón. La amplitud de las aceras - que apenas existían anteriormente - explicita que la función de la avenida se extiende de espacio de tránsito a espacio de paseo, lo que introduce al propio espacio urbano como elemento de esparcimiento. A ello contribuye la ubicación de árboles en los extremos de cada

acera, los cuales servían para remarcar la definición de sus bordes. La utilización de árboles comporta también otra muy notable modificación: primero, es la utilización de la naturaleza con un propósito -si exceptuamos esa función de remarcar los bordes- meramente decorativo; y segundo, es el alejamiento de la naturaleza, porque la inclusión del elemento natural dentro del espacio urbano no significa más que subrayar la ausencia de espacios naturales, a la vez que la cualidad intrínseca del espacio urbano como diferente de éstos. Todo lo cual era completamente desconocido en Japón, por lo que Seidensticker (1983: 86) señala a estos árboles como "los primeros árboles públicos genuinos". Por otra parte, la linealidad de la avenida va a acentuarse a través de los grandes bloques de casas de fachadas corridas, así como a través de los elementos que reafirmaban esta proyección: la sucesión de columnas en las fachadas, el seguimiento de los balcones, el ritmo de las puertas en el segundo piso y las líneas de árboles. La prolongación de estos elementos implica la búsqueda de una continuidad a través de la repetición de una secuencia. Esta continuidad -de principio completamente opuesto a lo apuntado para el espacio japonés- tiene como objetivo el establecimiento de una simetría y de una perspectiva lineal. Al contrario de la "perspectiva oriental", en la perspectiva lineal el origen de las líneas de fuga se ubica en el propio espectador, y

éstas tienden a converger en un único punto, dispuesto en un horizonte a la altura de los ojos; como el espectador se supone inmóvil, la visión es forzada a admitir un solo punto de vista, lo que hace que el espacio se convierta en un espacio estático. Debido a que la inmovilidad del ojo aplanan los objetos más allá de cinco metros, es posible lograr un efecto de simulación óptica de la profundidad, habitualmente conocido como *trompe l'oeil* (Hall, 1986: 108). En el caso de Ginza, las líneas de fuga están dadas claramente por las fachadas corridas a ambos lados de la avenida, y por la sucesión de columnas, árboles, puertas y balcones. En general, este proceso constituye el privilegio de la visión por encima de otro de los principios del espacio japonés: la participación cinestésica: un espacio que se produce para ser aprehendido no sólo por la visión, sino por el resto de los sentidos.

El uso de la perspectiva lineal se complementa con la instrumentación de un plan urbano reticular, tanto para Ginza, como para las zonas adyacentes, especialmente para la situada al este del Sangenbashi, en los bloques de Kobachi y Nishi Honganji. La cuadrícula, como elemento modular en la conformación del plan urbano, ya era conocida en Japón desde el período Nara (645-794), cuando la capital Heijō kyō (710), hoy Nara, fue diseñada tomando como modelo la ciudad

china de Ch'ang-an, capital de la dinastía Tang (618-907); modelo que se repetiría posteriormente en el diseño de Heian kyô (794), actualmente Kioto, y capital desde el período Heian (794-1185) hasta la era Meiji. Sin embargo, como ya se ha advertido, la formación habitual de las ciudades japonesas, y especialmente de Edo, nada tiene que ver con estos proyectos, que de hecho resultan, al igual que Ginza, proyectos importados. Un plan reticular comporta un sistema perfectamente geométrico y alineado que crea un espacio de mayor legibilidad. En este caso, esa legibilidad, u organización del conjunto en pautas coherentes (Lynch, 1984: 11), se opone al caos urbano del Tokio de hasta esos momentos. Tanto la cuadrícula como la legibilidad redundan en la clarificación de la idea que puede tenerse del conjunto, pero también provocan un cambio en cuanto a la orientación y a los puntos de referencia, que ahora pueden ser asumidos no sólo desde la perspectiva de lugares que destacan por su topografía o su función -o que la cotidianeidad los ha remarcado como mojones-, sino también a partir de la división del propio espacio. No obstante la legibilidad del nuevo diseño, la aplicación del sistema reticular elimina aquella cualidad de asimetría en la disposición de las construcciones de acuerdo con un orden funcional o topográfico. La simetría redundante en la estaticidad del espacio, y lo convierte en un espacio

regulado que coadyuva a una orientación condicionada donde no existen elementos de sorpresa durante su recorrido, lo que añade un objetivo de imperfectibilidad en tanto se procura limitar al máximo las modificaciones. Estrechamente ligada a la participación cinestésica, la asimetría, por su parte, permite una orientación "circunstancial" donde los puntos de referencia pueden ser decididos por el participante.¹⁵

LA ARQUITECTURA

La simetría y la perspectiva líneal de los modelos utilizados por Waters se desenvuelven según las tendencias neoclásicas y renacentistas que se utilizaran durante el eclecticismo arquitectónico del siglo XIX. Aunque los modelos no son seguidos al pie de la letra, la tónica general sí se adscribe a la Regent's Street. Esto se advierte, principalmente, a través de las fachadas corridas y columnadas, y de los portales. Las columnas, a diferencia del dórico utilizado por Nash, son de orden toscano (Steward, 1987: 22), y están seguidas de entablamento

¹⁵ Hall (1986: 182-184) plantea el reforzamiento del centro como una característica de la apreciación japonesa del espacio. Y uno de los ejemplos que menciona es el dotar de nombre a las intersecciones y no a las calles. Sin embargo, las intersecciones no son sinónimos de centro y sí están mucho más de acuerdo con la idea de un espacio mediador. Aun para éste y para otros ejemplos de Hall (1986: 182-188), el concepto de centro debe ser entendido en el modo ya mencionado: más como función de límite que como centro propiamente dicho. La concepción de un espacio interactuante reduce, si no elimina completamente, la dicotomía entre centro y periferia.

(dividido claramente en arquitrabe, friso con metopas sobre los capiteles y cornisa) que concluye en balcón con balaústres en forma de pera. Este esquema se repite a todo lo largo de la avenida y resulta parecido al pórtico columnado de la curva de Regent's Street, cerca de Picadilly Circus, y a ciertos edificios de la misma calle en Portland Place. Las portadas de las casas, trabajadas en arco de medio punto y, en ocasiones, en arco deprimido rectilíneo, alternan con ventanas de doble batiente con persianería, rematadas en arco escarzano y donde la clave se indica con un adorno superior en dovela. Esto también es importante por cuanto el arco, como elemento constructivo, no poseía tradición alguna dentro de la arquitectura japonesa, cuyo desarrollo había seguido un sistema estático.

A diferencia de los edificios de Nash que, al menos de acuerdo con su exterior, podían alcanzar hasta cuatro pisos de altura, las casas de Waters constaban de dos pisos perfectamente identificados en fachada, y su altura era de aproximadamente siete metros (Fujimori, 1992: 308). Sin embargo, desde el mismo comienzo de la implantación de los estilos occidentales, los japoneses consideraron las casas como extremadamente altas. El Record of New Prosperity in the Eastern Capital (Tôto Shinhanjô-ki) (citado por Shibuzawa, 1958: 110) apunta que en el "distrito de ladrillo

rojo las líneas de construcciones de dos pisos en ambos lados crecen hasta el cielo". Hasta este momento, la altura era una cualidad que los japoneses no acostumbraban a utilizar; se observaba la altura, pero no se observaba desde la altura. En cuanto a las casas de Ginza, la línea de balcones marca la división entre el primero y el segundo piso. Este último presenta puertas que siguen el modelo de las ventanas mencionadas anteriormente. Los techos van a aparecer, fundamentalmente, a dos y cuatros aguas. Los edificios que hacen esquina presentan una fachada en la zona angular. La vertical de unión de esta fachada con las fachadas laterales a la altura del segundo piso se va a decorar con piedras esquineras de apariencia rústica y dispuestas en zig-zag, mientras que la zona superior de la puerta va a estar coronada por un frontón triangular liso. La modulación de todos los espacios y elementos comprendidos en el exterior de las casas no es más que una reiteración de la simetría a través de su disposición en fachada.

Este modo constructivo aplicado en Ginza se enfrentará a otra de las ideas japonesas acerca de la continuidad del espacio: la conformación del espacio interior y del espacio exterior como unidades interactuantes y no como unidades antagónicas. Como señala Hall (1986: 186), para los japoneses "la casa y los alrededores inmediatos son la misma

estructura". Esto se manifiesta en un diseño habitacional sobre la base de paneles deslizantes que pueden alterar la conformación y la perspectiva del espacio, tanto interior como exterior. El panel que sirve para la partición y extensión de las habitaciones es conocido como *fusuma*, y consiste en un marco rectangular cubierto por un papel grueso. La estructura del *fusuma* es similar a la del *shôji*, panel que sirve para los mismos propósitos, pero en relación con el exterior de las habitaciones y el *engawa* (veranda) que da al jardín. (En épocas de lluvia otro panel deslizante, esta vez totalmente de madera, el *amado*, permite cerrar el *engawa* al exterior). Con la apertura del *shôji*, el espacio interior y exterior llegan a conformar una unidad. Cuando el *shôji* está cerrado, el papel blanco que lo cubre permite una iluminación difusa, pero clara. Así, las construcciones japonesas pasan a formar parte de lo que Hall (1986: 133-138) denomina espacio de caracteres semifijos:¹⁶ en este caso, la movilidad de los elementos de cierre en tanto se apliquen para la interrelación de los diferentes espacios. Aquí es imprescindible apuntar que esta continuidad interior-exterior se produce mas bien en el

¹⁶

La división que Hall hace de los espacios en espacios de caracteres fijos, semifijos y espacios informales, se sostiene principalmente en cuanto a sus funciones y en cuanto a su capacidad para proponer, o no, un intercambio con otras personas. De los conceptos se infiere, sin embargo, su igual aplicación a las relaciones meramente espaciales.

espacio privado y hacia un jardín también privado, por lo que ello no implica la ausencia de una división entre lo privado y lo público. Hacia el espacio de la calle, las casas japonesas sí plantean una ruptura, tal como lo describe Morse (1961: 50):

En Tokio, las casas que dan directamente sobre la calle tienen aspecto como de una prisión. Las paredes están hechas de madera o enlucidas, y perforadas con una o dos pequeñas ventanas, protegidas ligeramente con barrotes de bambú o, fuertemente, con rejas cuadradas de madera. La entrada a una de esas casas está generalmente en una esquina o a un costado. [...].

Las ventanas, en algunos casos, se proyectan hacia el exterior y están cubiertas por una especie de tejado. Detrás de los barrotes hay un puertecilla deslizante cubierta con papel blanco que "toma el lugar de nuestras ventanas acristaladas" (Morse, 1961: 50). Las casas poseen una entrada común:

[...] Esta entrada consiste en un gran portón usado para los vehículos y la carga pesada, y a su lado hay una puerta menor usada por los moradores. Algunas veces la gran puerta posee un amplio cuadrado abierto en ella -que se cierra con una puerta deslizante o con tablas- a través de la cual los moradores entran y salen.

(Morse, 1961: 51).¹⁷

A esta división que ofrecen las puertas de entrada puede añadirse también la presencia de bardas como elementos delimitadores. Las bardas no se diferencian, salvo por la gran variedad de diseños y maderas utilizadas en su construcción, del principio de las bardas que conocemos.

En este aspecto, el contraste con la arquitectura occidental no radica exclusivamente en el antagonismo entre interiores y exteriores que presenta esta última, sino también en que dentro de la arquitectura occidental la división entre interiores y exteriores, y la división entre lo privado y lo público, tienden a conformar una unidad. El exterior se iguala a lo público y constituye un espacio de peligro, pero ante todo, ajeno.¹⁸ Esto es aplicable, incluso, para muchas de las construcciones de zonas tórridas, donde las edificaciones son menos compactas y más abiertas al exterior. (Característica que se presenta también en muchos de los primeros edificios occidentales construidos en Japón (Steward, 1987: 20); de hecho, las puertas con persianería

¹⁷ El espacio entre las fachadas y la calle propiamente dicha estaba ocupado por un canal de desagüe. El acceso del portón a la calle se daba a través de tablonces que funcionaban como puentes.

¹⁸ Aquí hay que adelantar un aspecto que se verá en el análisis del parque de Hibiya. La tradición japonesa supone en cada casa, por pequeña que sea, un jardín: una superficie exterior que continúa el espacio de la casa. En Occidente, la presencia de áreas verdes se circunscribe generalmente al parque público, que ofrece un sentido de delimitación similar al de su arquitectura.

de Ginza se comprenden dentro de estos modelos). Sin embargo, el balcón sigue constituyendo un borde, como también lo constituye el cristal. La presencia del cristal en Ginza aparece con los bastidores de las puertas y con las vidrieras de medio punto de las puertas inferiores. En el Occidente del siglo XIX el cristal fue considerado material del futuro: su luminosidad y transparencia permitían apreciar el exterior e iluminar el interior. No obstante, su interés reside, más que en esto, en que la observación incluye la privacidad. De acuerdo con lo explicado para un elemento como el *shôji* -que permite tanto la extensión del espacio como la entrada de luz, y que aun cerrado funciona como difusor de ésta- el cristal resulta, tal vez, uno de los materiales más antagónicos con respecto a la arquitectura tradicional japonesa. La distancia que se establece con el exterior, y la cierta rigidez de los elementos de cierre, permiten contraponer al carácter semifijo de los espacios de la arquitectura japonesa, la arquitectura occidental como generadora de espacios de caracteres fijos.

LA APRECIACION DE GINZA

Aparte de las cualidades espaciales y arquitectónicas, Ginza fue el primer lugar de Japón donde se pusieron en práctica una buena parte de las funciones urbanas modernas. Estas

funciones, que comprendían desde la edición de periódicos hasta el consumo y la visualidad comercial generados por las tiendas de departamentos, se vieron estrechamente ligadas a la aparición de nuevos medios de transporte (trolebuses y tranvías) y de la iluminación artificial a través de lámparas de gas y, posteriormente, de lámparas eléctricas. Todo ello sublimó a Ginza como el primer espacio sociópeto moderno y, aunque su función lúdica se seguía sosteniendo principalmente sobre la base de sus cualidades espaciales y arquitectónicas, esto representó el inicio de su conversión en *sakariba*. Este término, como aclara Yoshimi (1994 a: 1), es una palabra japonesa única, la cual significa el lugar donde la gente habitualmente se reúne y disfruta del teatro, cine, exposiciones, compras, de comer algún género especial de comida, tomar bebidas alcohólicas en los bares y de muchas otras interacciones culturales en la ciudad.

Sin embargo, a diferencia de los *sakariba* tradicionales, el espacio generado por Ginza va de la mano con una nueva valoración del tiempo libre, donde el paseo propiamente dicho y la intención de ver un espacio distinto eran más que suficiente para constituir por sí mismos una diversión. Ello se concretará más adelante al devenir Ginza primer espacio utilizado para "ver tiendas". Aunque Ginza tuvo éxito como centro simbólico de la modernidad, no sería hasta después de

1923 que lograría ubicarse como primer *sakariba* de la ciudad. Hasta ahora constituye, ante todo, un espacio que logra su ludicridad en tanto espacio de moda. De la apreciación de Yoshimi al respecto (1994 b: 6), se puede colegir que Ginza representaba también lo secular, lo moral y lo extranjero, y que todo ello simbolizaba lo futuro; mientras que los *sakariba* tradicionales, como se verá en el caso de Asakusa, eran lo sagrado, lo impuro, y connotaban el pasado. Muy pronto el gobierno prohibiría en Ginza pasatiempos como las luchas de osos o la mujer que caminaba sobre el fuego (Shibuzawa, 1958: 11). Existía la preocupación de que un espacio moderno se adecuara a una moral moderna, por lo que tales pasatiempos pasarán a ser considerados como un circo vulgar.

Ginza también provocó una divergencia más amplia: la total separación entre la cultura de Edo y la cultura de Tokio:

Ginza comenzó a prosperar día tras día, lo que fue conocido como el "modo Kyobashi", contrastado con el modo Nihonbashi. Una caracterización del contraste sostenía a Nihonbashi para los niños de Edo [*edokko*]. Ginza, para los niños de Tokio [...].

El Ginza de Meiji es comunmente llamado *narikin* [nuevo rico]. Un *narikin* es una pieza menor en el ajedrez oriental que de pronto se convierte en una pieza de

gran poder. (Seidensticker, 1983: 199).

Para algunos extranjeros este crecimiento era concebido en términos de progreso. Un año después del incendio de Ginza, W. E. Griffis, quien había pasado un buen tiempo en las provincias, señala que encontró la ciudad "tan modernizada que escasamente la reconocí... El viejo Edo ha muerto para siempre." (Seidensticker, 1983: 84). Por el contrario, los elementos visuales occidentales conformaban elementos lúdicos que el *edokko* observaba desde fuera y que, por tanto, no consideraba como orgánicos con su cultura. Como se vio con Tanizaki, la idea de que Edo se estaba perdiendo era uno de los temas principales de muchas de las crónicas acerca de Tokio. Uno de estos cronistas, Ohigara Yusenshi escribe:

Fui por primera vez de Shizuoka a Tokio en 1873... En ese tiempo la calle de Ginza había sido reconstruida casi completamente, pero los edificios eran lastimosos... Parecían como muchos almacenes. Nadie vivía enfrentando la calle..., y como la calle estaba vacía, había sido ocupada desde hacía tiempo por artistas [...] Las casas, aunque atractivas, estaban mal construidas, eran húmedas y peligrosas, lo que uno razonablemente imagina considerando la inadecuación de una inexperta construcción de casas de ladrillo en un país de veranos húmedos y frecuentes terremotos [...].

(Shibuzawa, 1958: 110-111).

Aparte de los cambios en el plano formal, los arquitectos occidentales nunca se preocuparon por adecuar sus edificios al clima japonés. Y si bien el ladrillo se consideró como material ignífugo, ello no era suficiente para suponer que un edificio de tal fábrica pudiera soportar los terremotos, más bien, en comparación con lo que podría sucederle a una construcción de madera, los daños deberían ser mucho mayores. Además, como señala Shibuzawa (1958: 110): "para hacer la cosa peor, [los edificios] fueron construidos demasiado aprisa. En poco tiempo muchos de ellos quedaron vacantes". En el Record of New Prosperity in the Eastern Capital (citado por Shibuzawa, 1958: 115) se especifica el contraste con Nihonbashi:

Los mercaderes de Nihombashi aún trabajan en edificios poco iluminados y enlucidos con yeso, y aún preservan los viejos estilos y las viejas ideas en sus negocios... Así, Nihombashi, con sus filas de casas enlucidas al viejo estilo, y sus edificios negruzcos y de opacos colores, retiene el color y la nostalgia del viejo Edo.

Aparte del evidente tono de resignación que hay en estas palabras, ellas conducen a una importante conclusión acerca de la variedad de actitudes ante la imagen de Edo. A través

de Morse se había visto, primero, que la bastedad en el trabajo decorativo de la madera connotaba la integración con la naturaleza, etc., pero, segundo, que la opacidad en el color de la ciudad la hacía presentar una apariencia poco menos que deprimente. Ahora, este aspecto sombrío "retiene el color" y se revela como símbolo de una tradición.

Al menos en sus primeros años, Ginza no satisfizo el horizonte de expectativas de la cultura tradicional japonesa. Ello no significa que los japoneses no fueran capaces de entender los espacios y la arquitectura occidentales, sino que dentro de los parámetros tradicionales la visualidad occidental resultaba poco más o menos que sin sentido. Esto puede ser explicado a través de lo que August Berque denomina **formalismo**: un concepto predominante dentro de la cultura japonesa, donde la forma no solo es más importante que el contenido, sino que tiene sentido en sí misma sin necesidad de que signifique algo ajeno a ella (Rocher, 1994). Entre otras cosas, el formalismo se relaciona, por ejemplo, con la no utilización arbitraria de los materiales, con la aplicación para cada propósito de un material adecuado, y con la idea de no forzar el material a planes preconcebidos, sino de seguir los índices circunstanciales que pueda proponer el propio material. La importancia de este equilibrio puede

manifestarse en el propio nombre: Morse (1961: 266) señala que las bardas "poseen nombres especiales, derivados de su forma o del material con el cual están hechas". Tal consideración acerca de los materiales se relaciona también con la estética del *sabi*, o "imperfección", de la cultura zen: la manera en que el artista se deja guiar por las cualidades de los materiales y aprovecha los propios "accidentes" de éstos.

Obviamente, un edificio occidental, de diseño simétrico, realizado con materiales artificiales, así como un espacio también simétrico y planificado a priori, muy poco poseen de espontaneidad. El mejor ejemplo para confirmar el rechazo que los habitantes de Tokio hacen de Ginza, se da en 1873, cuando las "residencias de madera en el viejo estilo, las cuales habían sido prohibidas en la nueva área, fueron construidas de nuevo" (Steward, 1987: 22). Aunque aislados, en las fotos de Ginza de la época se muestran varios de los elementos constructivos tradicionales: ventanas salientes, *shôji*, *hisashi*, balcones de madera y techos del tipo *kara hafu*. El hecho de que los motivos arquitectónicos japoneses se mezclen con la arquitectura occidental sin un intento de fusión, hace de Ginza el primer espacio donde es posible localizar un auténtico sincretismo visual. Auténtico, en este caso, porque no se limita a una obra que pretende

destacar lo occidental y lo japonés sobre la base de una sumatoria de elementos alternos, sino porque se desarrolla espontáneamente a lo largo del espacio urbano.

No obstante los lamentos por la pérdida de Edo -que siguieron durante todo el primer cuarto del siglo XX- y el regreso de las construcciones tradicionales, el espacio de Ginza siguió creciendo según su concepción inicial, y para los momentos anteriores al terremoto ya era una zona que funcionaba casi completamente según los códigos modernos. De acuerdo a los tres parámetros que Lynch (1984: 17) observa para el análisis de una imagen ambiental, podemos concluir que Ginza posee una muy clara **identidad**, ya que se distingue de la imagen del resto de la ciudad y es reconocida como una zona diferente; una **estructura**, debido a que su disposición espacial demuestra un claro intento de comunicarse con el espectador, de proporcionar un sentido de participación y de crear un conjunto; y un **significado** evidente, por cuanto significa tanto desde un plano simbólico (para la élite gobernante y para la cultura de Edo), como desde un plano estrictamente visual. Volviendo brevemente a lo apuntado al inicio del capítulo acerca de la alteridad en cuanto a un espacio que funcione como centro de Tokio, hay que destacar que si bien el centro simbólico del país estuvo, a inicios de Meiji, en la figura del propio tennô, Ginza ocupa la "vacante" del castillo de Edo. Aunque no haya sido

concebido, ni dispuesto como tal, Ginza funciona también como un centro simbólico, acaso, de mayor pragmatismo para la élite gobernante que lo que pudiera representar el Palacio del Tennô. Pero, dadas las contradicciones que genera y el carácter que lo anima, adquiere también una emergente centralidad espacial.

CAPITULO II. LA REFORMA URBANA DE 1888 Y LOS PROBLEMAS EN LA TRANSFORMACION DE ASAKUSA.

LA REFORMA URBANA DE 1888

Veinte años después de la reforma de Ginza la ciudad de Tokio no contaba aún con otro espacio de coherencia similar en cuanto al propósito de urbanización según los modelos occidentales. El siguiente intento, como se ha señalado, corresponde al fallido plan de 1887 de los arquitectos alemanes Ende y Böckman para la creación de un centro cívico. Un año después se promulgaría, a propuesta de Yoshikawa Akimasa y del primer ministro Yamagata Aritomo, un edicto de gobierno para la reforma de la ciudad de Tokio. Esta reforma estaba incorporada dentro de un plan general para la reestructuración administrativa del país a través del recurso del autogobierno. En realidad, el plan no era más que una exhaustiva revisión de un proyecto anterior propuesto por Albert Mosse, un empleado alemán del gobierno Meiji (Shibuzawa, 1958: 345). En cuanto a Tokio, la necesidad de reforma no era tanto la de conformar una ciudad moderna en cuanto a visualidad, como la de solucionar problemas básicos de urbanización que permitieran establecer mecanismos de control urbano en función de un desarrollo

político y económico coherente.¹⁹ Por lo tanto, el objetivo principal era la restructuración de los servicios primarios (acueducto, alcantarillado, iluminación, transporte público y redes viales) y secundarios (escuelas, hospitales, estaciones de policía, parques públicos). Ginza seguía constituyendo la imagen de un ideal, y el resto de la ciudad no era más que una aglomeración de casas de madera, carente de áreas verdes y de sistemas de canalización y desagüe (Koshizawa, 1991: 2). Al comparar esta situación con el plan de Ende y Böckman, se hace claro que la reforma de los arquitectos alemanes pretendía una imagen que se correspondiera con el simbolismo de la instituciones gubernamentales, y a través de la cual Tokio se identificara como capital de un estado moderno. Por el contrario, el plan de 1888 resulta mucho más realista: la imagen de capital moderna no debe ser dada exclusivamente por un centro cívico, sino también por el propio funcionamiento de la ciudad.

¹⁹ El hecho de que el plan de reforma se asiente sobre la base de la propuesta de un funcionario alemán, nos lleva a considerar el conocimiento sobre los planes de reforma alemanes -e ingleses y franceses- para la capital y el resto del país, sobre todo después de los levantamientos de 1848 en Francia. La necesidad de estos planes es señalada por Benevolo:

Napoleón III en Francia, los jóvenes *tories* orientados por Disraeli en Inglaterra, Bismarck en Alemania, advierten muy pronto la importancia que puede tener una política organica de trabajos públicos para la estabilidad política de sus respectivos países [...]. (Benevolo, 1992: 147).

El plan de 1888 -aprobado en abril de 1889 y ejecutado desde ese año hasta 1916- reafirma el espacio público como la principal vía de acceso del habitante de Tokio a una visualidad de tipo occidental y al proceso modernizante en general. Sin embargo, este acercamiento se seguirá dando a través de espacios parciales, ya que las zonas privilegiadas fueron las de Yamanote y Ginza. Por otra parte, las modificaciones no correspondieron exactamente a la aplicación de un nuevo plan remodelador, sino al cambio de uso del suelo que sufrieron muchos de los terrenos de los antiguos daimios (y de templos y santuarios) que a partir de entonces fueron utilizados como espacios destinados a construcciones de servicios públicos (Koshizawa, 1991: 5).

En general, la reforma de 1888, a semejanza de lo ocurrido con la ciudad posliberal europea poco después de los movimientos de 1848, involucra al Estado como primer órgano regulador de las transformaciones, en virtud de rectificar una anterior liberalidad constructiva y modificadora de la ciudad. Dentro de los principios de la ciudad posliberal, Benevolo (1977: 87) incluye las ciudades coloniales y las ciudades americanas como terrenos donde se impone, o se trata de imponer, la estructura urbanística occidental. Esto puede tener dos consecuencias: o bien la creación de una ciudad a la usanza europea, que margina la ciudad original,

o bien la obtención de modificaciones parciales, ya que "la rígida estructura tradicional se muestra difícilísima de cambiar" (Benevolo, 1977: 87). Aunque es evidente que Tokio no era una ciudad colonial, la aclaración de Benevolo acerca de la dificultad del cambio confirma, tanto las dificultades de Yoshikawa y Yamagata, como la imposibilidad de una destrucción total e inmediata de la ciudad anterior.

Una descripción significativa acerca de las transformaciones ocurridas en Tokio desde 1889 hasta inicios de Taishô, proviene de las memorias del novelista Tayama Katai, Treinta años de Tokio. Las memorias comienzan explicando que, antes de las reformas, Tokio era una gran ciudad de fango, y que

[...] en las avenidas grandes sólo había tranvías tirados por caballos, y debido a que el transporte no era muy conveniente nosotros teníamos que ir a pie a cualquier parte de la ciudad [...]. (Koshizawa, 1991: 9).

Con respecto a la reforma de la ciudad, Tayama escribe:

Por esa época, debido a la remodelación, Tokio era muy ruidoso. La demanda de una capital nueva era abundante en los alrededores. La avenida Onari (la calle central que, desde el puente Mansei, llegaba hasta enfrente del parque de Ueno) se convirtió rápidamente en una calle ancha y las avenidas se ampliaron bastante. Se

cambiaron los puentes, se abolieron las zonas destinadas a evitar que los incendios se extendieran y se reformaron las calles estrechas; el antiguo Edo se continuaba destruyendo día tras día. (Koshizawa, 1991: 8-9).

Tayama alude aquí a dos de los fenómenos mencionados anteriormente: la destrucción de Edo y la pérdida de la relación tradicional con los incendios. Lo primero, tal vez pueda referirse a otra de las semejanzas de la reforma de Tokio con las de la ciudad posliberal europea: la superposición de la ciudad posliberal a la ciudad antigua, destruyéndola (Benevolo, 1977: 44); lo segundo, señala implícitamente la utilización del ladrillo como material ignífugo, de modo tal que los espacios libres destinados al refugio de los habitantes en caso de siniestros quedan suprimidos. El cambio que esto provoca en la concepción de la ciudad va, obviamente, mucho más allá de un simple cambio visual: la ciudad se hace otra y los modos actuales de asumirla se mezclan con los modos tradicionales. Como señala Shibuzawa (1958: 115):

Gracias a las prácticas constructivas del período Meiji, los japoneses crecieron con la costumbre de trabajar en edificios al estilo occidental mientras vivían en casas de estilo japonés.

Lo que reafirma la idea de que, mucho antes de que las

costumbres occidentales pasaran al ámbito privado, los japoneses ya habían logrado establecer costumbres occidentales con respecto al espacio público.

No obstante los cambios, la realización de los proyectos de remodelación para la ciudad de Tokio estuvo constantemente frenada por problemas de financiamiento. De aquí que Koshizawa (1991: 5) señale que los frutos obtenidos al finalizar estos trabajos se redujeron a tres puntos: ampliación de las calles de la parte central de la ciudad para los tramos por donde pasarían tranvías, mantenimiento del sistema de agua potable y construcción del parque de Hibiya. A pesar de ello, los resultados generales, tal como se puede apreciar por la siguiente opinión de Tayama Katai, fueron de grandes cambios:

Debido a los trenes, también los lugares alegres de la ciudad fueron cambiando gradualmente. La gente que vivía en los suburbios no hacía las compras cerca de su casa, sino que salía en tren al centro de la ciudad. Consecuentemente, aparecieron grandes tiendas de ropa como Mitsukoshi, Shirakiya, Matsuya, etc. [...] los lugares de gran afluencia de visitantes y las zonas de cruces de trenes le robaron la alegría a los lugares que hasta ahora eran más bulliciosos, y el estado de la ciudad cambió totalmente. La esquina de Owarichô, de

GINZA; el Sudachô, de Kanda; el Hirokoji, de Ueno, además de las calles de Mitsuke, cambiaron totalmente en comparación con lo que eran antes. (Koshizawa, 1991: 9).

Uno de los elementos característicos de Edo que cedió ante esta remodelación de la ciudad fue el sistema de canales. Su importancia se vio mermada por la utilización de las vías terrestres y por la velocidad desplegada por los trolebuses, tranvías y trenes. Por otra parte, los puentes de madera, que conformaban una buena parte de la visualidad tradicional, ya estaban siendo sustituidos por puentes de piedra y acero. Las sustituciones se debían, más que a otra cosa, a que los puentes de madera no se adecuaban al creciente tráfico vehicular (Seidensticker, 1983: 54). Uno de los ejemplos más importantes del nuevo estilo de puentes lo ofreció el Azumabachi (1882), en Asakusa. El diseño de los puentes de madera era más bien sencillo y acusaba dos formas principales: planos o convexos. A diferencia de esto, el Azumabachi elevaba, sobre el puente propiamente dicho (de suelo de madera), una estructura a modo de cubierta que servía para remarcar el espacio del puente, tanto en longitud (cuando se observaba transversalmente), como en inicio y término. La elevación de esta cubierta hacía que funcionara también como punto de referencia desde la

distancia. El comienzo de la cubierta estaba concebido en términos arquitectónicos. Lo formaba un arco que tenía por soporte dos altas vigas, las cuales terminaban en torrecillas rematadas con pináculos, mientras que sobre el arco se extendía una moldura horizontal calada y, sobre ésta, una especie de frontón, también calado. Los laterales del puente estaban protegidos por una barandilla con balaústres. Los nuevos procedimientos y materiales constructivos permitían, además, puentes más largos y más altos.

Los trabajos de remodelación de la ciudad también propiciaron el acercamiento entre Shitamachi y Yamanote. Los habitantes de Yamanote, sobre todo las "esposas aristocráticas" (Seidensticker, 1983: 85) que rara vez iban a Shitamachi, comenzaron a gustar del kabuki y a utilizar Ginza como centro de compras. Otro aspecto importante fue la continuidad de un proyecto propuesto en 1886 para la concentración de la oficinas gubernamentales y comerciales en las zonas de Hibiya y Marunouchi (Koshizawa, 1991: 27-28). Aunque este proyecto no llegó a resultados muy concretos ni tuvo una organización coherente, es a partir de 1914, con la construcción de la Estación de Tokio, por el arquitecto Tatsuno Kingo, que Hibiya y Marunouchi van a adquirir preeminencia como zonas de negocios. Con la

Estación de Tokio se creó un nuevo eje urbano a partir del cual comenzaron a radiarse las construcciones: uno de sus extremos lo constituía la propia estación, y el otro, el Palacio del Tennô. La Estación de Tokio se convirtió en un mojón categórico no sólo para las zonas aludidas, sino para el resto de la nación, y debido a su carácter de nodo en las comunicaciones hacia el interior del país le restó importancia a Ginza como "entrada a Tokio" (Seidensticker, 1983: 78). Este nuevo espacio de centralidad en la ciudad regresa al componente simbólico del Palacio del Tennô, pero, a diferencia de Ginza, no se limita al carácter simbólico, sino que le añade un carácter pragmático, tanto por la función de la Estación de Tokio, como por la de las zonas aledañas. El cambio de apreciación de la ciudad no va a producirse, por tanto, en el mismo espacio previo a la remodelación, sino en un espacio ampliado, compuesto por los nuevos terrenos edificados y por las distancias que ya permiten los medios de transporte. Desde la perspectiva gubernamental, las transformaciones constituyeron la clave para obtener una conciencia urbana diferente con respecto a las obligaciones necesarias para la construcción de una capital moderna. Sin embargo, como se verá durante los planes de reforma que se trataron de instrumentar poco antes del terremoto de 1923, los espacios realmente urbanizados seguían siendo escasos. Sobre todo si se comparan con la

situación creada a partir de la última década del siglo, donde se conjugaban un acelerado crecimiento económico y de la población urbana, y una unificación del país bajo políticas nacionalistas e imperialistas, estas últimas avaladas por las victorias en las guerras contra China (1894-1895), contra Rusia (1904-1905) y por la anexión de Corea en 1910. Este poder imperial, que de algún modo se refleja a través del eje Estación de Tokio-Palacio del Tennô, no tiene, en verdad, una contraparte coherente en el resto de la ciudad, por lo que al finalizar los trabajos de reforma no era posible hablar de una verdadera transformación urbana.

ASAKUSA

La zona de Asakusa fue una de las zonas que, de un modo u otro, se vieron afectadas por los intentos de modernización -en este caso por un plan que precede en algunos años al de 1888, pero con cuyo concepto se unificará posteriormente- y que sirve para evaluar el comportamiento de estos intentos en espacios que, a diferencia de Ginza, sí estaban bien caracterizados dentro de la cultura tradicional. Asakusa, situada al norte de Ginza y también perteneciente a Shitamachi, era uno de los puntos de cruce más antiguos del río Sumida y constituía, por excelencia, la zona de diversión de Edo. En contraste con Ginza, que simbolizaba el

espacio introductorio hacia un Tokio nuevo y nacido moderno, Asakusa era, tácitamente, una extensión de Edo. Los cambios en Asakusa ejemplifican el carácter no homogéneo de la modernización, en cuanto al conflicto que, para la conciencia urbana tradicional, significaba la asunción de una conciencia urbana moderna; conflicto que, como se ha visto arriba, no será exclusivo del *edokko*, pues, aun para los propios gobernantes, considerar la idea de una ciudad moderna, con todo lo que ello verdaderamente implicaba, resultaba un problema difícil de superar.

La proyección de la zona hacia un espacio moderno aparece con el comienzo de la construcción del parque público de Asakusa, en 1882. Ya para 1888, junto al espacio de diversión generado desde la época Edo, coexistían obras absolutamente modernas como bazares, centros de exposiciones o casas de ladrillo (Yoshimi, 1991: 194). El espacio de espectáculos lo constituía, en especial, la zona de Okuyama, ubicada detrás del templo de Asakusa (Asakusa Kannon o Sensô ji, el templo más antiguo del este de Japón, establecido desde el siglo VII), que, debido a ello, reafirma su condición de núcleo, establecida inicialmente por el propio templo. En Okuyama existían:

juegos mecánicos, bailadores de trompos, circo [...], un hombre araña, una mujer que fumaba por el ombligo y

otra de cuello extremadamente largo, hombres que caminaban por el fuego, muñecas humanas, e ilusionistas. (Yoshimi, 1991: 196).

La concentración de éstas y otras muchas diversiones hacían de Asakusa uno de los más importantes nodos urbanos, tanto por la conformación de una zona con un uso específico reconocido -lo lúdico-, como por devenir principal *sakariba* de Tokio (Yoshimi, 1994 b: 6). La acepción de *sakariba* estaba asociada con la idea de lo sagrado, pues la mayoría de los *sakariba* se ubicaban detrás de los templos. Pero también estaba asociada con la imagen de lo impuro, ya que las áreas de prostitución solían ubicarse en el mismo lugar; para Asakusa, esto correspondía al distrito de Yoshiwara, al norte de Okuyama. La connotación de impuro se extendía, además, por otras tres razones: el teatro kabuki, forzado a desplazarse del centro de la ciudad desde finales del período Edo, ordenanza que se corresponde con la segregación de la cultura *chônin* por parte de la aristocracia militar; la imagen de la muerte, pues en las calles de Asakusa podían encontrarse una gran cantidad de cadáveres de personas y de niños abandonados; y finalmente, la gran concentración, en las zonas de *sakariba*, de grupos de *eta* y de *hinin*, pertenecientes a la categoría de "descastados"²⁰. Además,

²⁰ El sistema de castas era conocido como *Shinôkôshô*: *shi* de *bushi* (samurai); *nô*, de *nômin* (campesino); *kô* de *shokkô* (artesano); y *shô* de *shônin* (comerciante). Aunque en importancia los

geográficamente, los *sakariba* poseían una condición de límite, ya que todos estaban ubicados en zonas periféricas de la ciudad (Yoshimi, 1994 a: 5).

Debido a ello -y en consonancia con el propósito de reestructurar la ciudad de acuerdo a un plan que permitiera, por un lado, una apariencia moderna, tanto en visualidad como en moralidad, y por otro, un control más preciso del espacio urbano-, en 1873 el gobierno designó la mayor parte de los *sakariba* como parques públicos. Estos primeros parques fueron los de Ueno, Shiba, Fukagawa, Asukayama y Asakusa. La creación de parques se adecua a otro de los tópicos de la reorganización moderna de la ciudad: el control de la periferia (Benevolo, 1977: 38). El concepto de parque, capital en el desarrollo urbano de Tokio, así como dentro de la adopción de modelos urbanos occidentales, será discutido más adelante. Por ahora, hay aclarar que esta designación funciona, entre otros aspectos, como correctivo; ya que permite una desconcentración poblacional que, lógicamente, ayuda a un mayor dominio gubernamental sobre la

comerciantes se igualaron a los samurai, la división seguía los patrones confucianos, donde el comercio, y todo lo relacionado con el dinero, siempre era dispuesto en la categoría más baja. Después de los comerciantes, pero ya fuera del sistema, estaban los *eta*, cuya discriminación obedecía exclusivamente a un antiguo criterio sobre los oficios, ya que los descastados se ocupaban de los "trabajos sucios": recogida de basura, sacrificio de animales, etc. Dentro de ellos, los *hinin* eran los encargados del negocio de los espectáculos.

zona. De este modo, la zona que rodea al Sensô ji deviene "parque de Asakusa", y la zona de Okuyama es dividida en siete distritos (*ku*), cada uno restringido a una función específica. El sexto distrito, destinado a los entretenimientos y a los negocios pequeños, fue alejado del área inmediata al Sensô ji; a partir de entonces, hablar del "sexto distrito" (*rokku*), era hablar del espacio de *sakariba*. Un plano del parque de Asakusa, del año 1889 -el parque se inauguró oficialmente en 1886-, muestra, efectivamente, que el sexto distrito es el más alejado de la zona principal del parque (Iinuma, 1993: 70). El plano permite apreciar, además, tanto el concepto de centralidad, como el de una disposición vial perpendicular. El centro será, obviamente, el propio Sensô ji. La importancia del Sensô ji como símbolo de un espacio cultural específico dentro de la ciudad, y dentro de la cultura de Shitamachi, puede ser atendida a través de las palabras de W. E. Griffis: "El templo de Kannon, en Asakusa, es a Tokio, lo que San Pablo es a Londres o Nuestra Señora, a París" (Seidensticker, 1983: 206-207). El Sensô-ji es, por ende, un mojón que refuerza su condición de tal, tanto por su memoria histórica, como por coincidir con una zona destinada a un uso específico. Aquí se halla otra semejanza con la idea de ciudad posliberal expresada por Benevolo. Si bien se había hablado de una superposición de ciudades, donde la

nueva destruye a la antigua, también hay que señalar que esta destrucción es incompleta: se respetan los monumentos principales, las calles y las plazas más características, porque de estos objetos depende, en gran parte, la calidad formal de la nueva ciudad. (Benevolo, 1977: 44).²¹

En esta reconstrucción, la zona inmediata en derredor del Sensô ji corresponde al primer distrito, el cual está rodeado por otra zona más amplia, conformada por los distritos segundo, tercero y cuarto. Ambas zonas se destacan por constituir un "parque", en tanto disposición de áreas

²¹ Es conveniente aclarar que el Sensô ji no constituye un monumento de acuerdo a la acepción occidental del término: un espacio o construcción que conmemora un hecho, principalmente histórico; o, en su acepción más amplia, que, construido en épocas pasadas se revela ausente de su uso original, y que es venerado en tanto explícita algún hecho cultural. El Sensô ji es, como señalo, una tradición: su función no ha cesado, y no cesa actualmente. La cuestión acerca de la ausencia de monumentos en la costumbre urbana de Japón hasta esos momentos es tratada, sugestivamente, por Edward Morse en un tópico de su libro Japanese Homes and Their Surroundings. Morse propone que:

La razón puede ser que una nación tan pequeña haya podido repeler exitosamente la invasiones; y que una peculiar cualidad de su temperamento los haya prevenido de perpetuar esos hechos en el ambiente público, ya sea a través de monumentos o a través del nombre de las calles y puentes [...]. (Morse, 1961: 321).

Más adelante, Morse cita a W. E. Griffis:

Esto pudo haber sido por un político sin par en el gran Japón unificado, Ieyasu, quien no dió a las calles de la capital de una gran nación, finalmente unificada en paz, ningún nombre que pudiera ser una fuente constante de humillación, de tal modo que se alejaran las memorias amargas y que no irritaran la recién sanada herida. La anómala ausencia de tales nombres prueba la sagacidad de Ieyasu, y es otro testigo de la muy repetida política usada por los japoneses para tratar a sus enemigos, esto es, conquistarlos por la amabilidad y la conciliación. (Morse, 1961: 321-322).

verdes. Las secciones cuarta y quinta abarcan los estanques Ôikan y Hyôtan (estanques creados al oeste del Sensô ji), y Okuyama, y el jardín de plantas y de animales enjaulados Hana Yashiki (Waley, 1991: 140). En cuanto a las disposiciones viales lo más señalado es una calle-pasillo (*nakamise*) que va desde la entrada (el portón de Kaminari mon) hasta el templo -de sur a norte-, a lo largo de la cual desembocan calles secundarias. La direccionalidad de esta calle-pasillo fortalece la posición del templo como núcleo, lo que incide en el intento de recuperación del aspecto sagrado de Asakusa como contraparte a la "indecencia" de los espectáculos. La calle-pasillo es interceptada, casi exactamente a la mitad de su recorrido hacia el templo, por una avenida que corre de este a oeste para finalizar en el sexto distrito, y que marca el límite sur de los distritos segundo y tercero. Esta avenida tiene su origen en la intersección con otra avenida -paralela a la calle pasillo y que alcanza el barrio al noreste del templo- sobre la que también desembocan, a su derecha, calles secundarias, y que limita al este los distritos segundo y primero. Una tercera avenida cruza la anterior al norte del templo y marca la extensión norte de los distritos primero y quinto. De este modo, el Sensô ji aparece casi en el centro de un rectángulo cuyos lados sur, este y norte, lo conforman, en ese orden, las avenidas mencionadas. Aunque no es posible hablar de un

plano reticular propiamente dicho, sí se hace evidente una idea de regularidad y simetría, otorgada, junto con la centralidad, por el espacio creado por las avenidas y por el diseño extremadamente lineal de las avenidas mismas.

La controversia en cuanto a la nueva división no atañe propiamente a la que la zona estuviera dotada de una estructura espacial diferente, sino a las restricciones, que con ayuda de ésta, se perseguían para los negocios. Hubo un inmediato retraimiento, tanto de los negocios como de los espectáculos, y no se generaron los dividendos esperados, por lo que el gobierno se vió en la necesidad de facultar la operación de los negocios en los distritos tercero, cuarto y sexto, y de extender los espectáculos al primer distrito. Al respecto, Yoshimi (1991: 198, 199) señala:

Para el gobierno de Tokio, tal como quedaron las cosas, la creación de la zona del parque de Asakusa resultó vana. Y a partir de ese sentimiento de crisis, la supresión de la restricción de los negocios resultó inevitable [...].

En resumen, en la consolidación de los negocios del parque de Asakusa, cada tienda, así como los espectáculos que se concentraban hasta ese momento en Okuyama, excluían del parque de Asakusa el propósito de decencia y ambiente placentero [...].

A pesar del *impasse*, Asakusa continuó creciendo y ocupando su papel como "estómago" de Tokio, en tanto seguía absorbiendo todo tipo de entretenimientos y ampliando la "communitas" creada (Yoshimi, 1994 a: 2). Asakusa se desarrolla, a partir de entonces, dentro de una reestructuración espacial de tipo moderno que no fue óbice para la continuidad de su funcionamiento tradicional. Con Asakusa, el ideal de reforma urbana de Tokio alcanza su realidad. Los nuevos proyectos podían modificar parcialmente una fuerte tradición cultural, pero no destruirla para comenzar de nuevo. De hecho -y volviendo a las palabras de Benevolo-, el intento de control sobre Asakusa y de su modernización también obedecen a esa tradición: sólo que se toma una parte de ésta: negándola como zona de diversión, se procura el "rescate" de Asakusa según su simbolismo primario como lugar sagrado. Es de acuerdo a esta condicionante que el cambio en el diseño de la zona se asume como fundamental. Por otro lado, independientemente, de que el nuevo diseño modificara la apariencia anterior de Asakusa, éste pudo ser readecuado de acuerdo a las funciones previas. Igualmente, algunos espectáculos de procedencia occidental fueron asimilados dentro de la condición de Asakusa como *sakariba* tradicional. Por último, el ideal de un concepto moderno de ciudad también se hace presente en el propósito de crear un

"parque", que era mas bien una idea de lo que se entendía como parque. Seidensticker (1983: 122) aclara esta contradicción:

[...] el punto más relevante es que [Asakusa] nunca fue realmente un parque. [...] esto ilustra la facilidad con la cual las palabras pueden ser importadas, y la lentitud con la cual la sustancia se dispersa posteriormente. En 1873, Tokyo se enfrentó a otras capitales del mundo y anunció que ella también tenía parques públicos, pero no fue sino hasta dos décadas después [...] que la posibilidad de planear y construir propiamente un parque apareció como real.

La forzada perspectiva de los parques, como evidencia Seidensticker, fue uno de los elementos utilizados por el gobierno Meiji para tratar de hacer ver que Japón, si todavía no lo era, al menos ya se comportaba como una nación moderna, y que, por lo tanto, debía ser considerada como tal.

CAPITULO III. EL JUNIKAI: EL "ESTILO ORIENTAL" EN EL DISEÑO ARQUITECTONICO Y LA APROPIACION DE LA ALTURA.

EL ESTILO ORIENTAL

El Jûnikai o Doce Pisos de Asakusa, también llamado Ryôunkaku (torre que crece hacia las nubes), patentó una de las cualidades arquitectónicas que se convirtieron en símbolo de modernidad: el edificio alto como dominio sobre la altura. Como ya se ha señalado, desde el mismo comienzo de la adopción de estilos arquitectónicos occidentales las construcciones de tipo occidental fueron consideradas como extremadamente altas. Sin embargo, hasta estos momentos, la altura no era más que un elemento tomado desde la perspectiva del transeúnte y el reconocimiento de una cualidad novedosa para el ambiente urbano. Con el Jûnikai se asiste no sólo a la inserción definitiva de la altura dentro de la ciudad, sino a la apropiación de la altura. Por primera vez, el habitante de Tokio tiene la posibilidad de ascender a gran escala y de abarcar el espacio de la ciudad desde una posición menos fragmentada que la ofrecida por el plano de la calle, o aun, por el resto de las construcciones consideradas altas.

Pero antes del análisis de esta apropiación de la altura, el Jûnikai servirá de modelo para explicar una de las

variaciones estilísticas que serán asumidas por el Tokio de Meiji. El Jûnikai -en el sexto distrito de la zona de Asakusa- fue construido según el proyecto del inglés William K. Barton e inaugurado en 1890. Su fábrica era de ladrillo rojo con elementos estructurales de madera, y poseía una altura de 67 metros (Seidensticker, 1983: 71). El diseño es el de una pagoda estilizada, de planta octogonal, lo que se ilustra en el cuerpo facetado octogonalmente. La división entre pisos se marca a través de molduras corridas que, al formar intersección con las facetas, crean módulos rectangulares, cada uno de los cuales posee un par de ventanas con arco de medio punto. Esta presentación se mantiene hasta la conclusión en cornisa del piso noveno. En el piso décimo, las facetas se definen a través de pilares adosados de color blanco sobre un zócalo del mismo color, y a cada faceta corresponde una sola ventana en arco de medio punto; el piso termina en cornisa blanca sobre la cual se instala el balcón del onceavo piso, balcón corrido, con pináculos que siguen la forma de los pilares. Este piso lo forma una torre octogonal de color blanco y también terminada en cornisa sostenida por modillones, sobre la que se asienta el balcón correspondiente al piso doce. El piso doce, que funciona como tambor del chapitel, es ligeramente más estrecho que la torre anterior y posee ventanas de arco de medio punto en facetas alternas, y sobre cada faceta con

ventana hay una decoración de arco ciego. El remate total obedece a un chapitel octogonal. La entrada al Junikai, un pórtico de color blanco con arcos de medio punto y terminado en terraza, ocupa el ancho de una faceta y alcanza los dos primeros pisos.

La conjunción del diseño de pagoda con el resto de los elementos arquitectónicos occidentales confiere al Jûnikai una apariencia de sincretismo. Sin embargo, no es posible advertir en el tratamiento de exteriores ninguna fusión de esencias semejantes a las desarrolladas por el arquitecto norteamericano Frank Lloyd Wright desde principios del siglo XX, así como tampoco es posible ubicar al Jûnikai dentro de la tendencia del *giyofu* o falso estilo occidental, donde la conjunción de motivos japoneses y occidentales constituían una mera sumatoria. El Jûnikai escapa, igualmente, de cualquiera de los estilos de revival relacionados con la recuperación de los modelos arquitectónicos vernaculares europeos. También, debido a su autoría occidental, hay que desechar la idea de una mimesis. No obstante, a pesar de su diseño de pagoda, y no por el resto de motivos occidentales que presenta, el Jûnikai obedece a un planteamiento estético occidental. Este planteamiento ha surgido, en parte, de la propia polémica europea con respecto al eclecticismo que dominara una buena parte de la arquitectura decimonónica, y

que se reflejará, en obras, dentro de la arquitectura japonesa de la era Meiji.

La discusión en torno a ello se sostiene, principalmente, sobre la base de la confrontación entre el revival de lo clásico y el revival de lo medieval. Al estilo neoclásico, que se conforta en un ideal de pureza para con los modelos griegos y romanos, y en la prioridad de una identidad entre lo formal y lo funcional, y entre lo constructivo y lo decorativo, van a contraponerse los estilos neogótico y neorrománico, ambos impulsados por la idea de una recuperación de la historia nacional y de la utilización de innovaciones tecnológicas que permiten racionalizar "el <milagro> de la dinámica estructural de las antiguas catedrales" (Argan, 1977: 16). Tanto el neoclásico como el neomedieval comprenden una utopía, un deseo de revitalizar el pasado y un intento de historicismo, mucho más en el caso de este último, que privilegia el carácter "histórico" de la obra y que otorga, por tanto, mayor deferencia a la posibilidad del anacronismo y de la utilización de una mezcla estilística. Esta polémica comenzará a diluirse a partir de la segunda mitad del siglo XIX, con la concreción del estilo neorrenacentista como directriz principal para los planes arquitectónicos y urbanísticos. Aunque sería dudoso considerarlo como un revival propiamente dicho, el

estilo neorrenacentista entra en la discusión como " (...) una forma de atenuar las polémicas de las <luchas de estilos> y de intentar reconstruir, desde un punto de vista más neutral, las interpretaciones <ideológicas> de la arquitectura (...)" (Patetta, 1977: 159). En este sentido, lo neorrenacentista se considerará como el plan arquitectónico por antonomasia, lo que permite la sumatoria de otros estilos "(...) cuyo significado queda reducido progresivamente al valor de <Estilos de Ornamentación>, interesando sólo en tanto que elementos de fachada, que constituyen, dentro de ciertos límites, una superposición decorativa intercambiable. (...)" (Patetta, 1977: 159), y que redundan en una presentación ecléctica.

El cuarto en discordia aparece según el conocimiento que Europa va adquiriendo del resto -y del pasado- del mundo no europeo. Este cuarto elemento no es más que la recuperación de las tradiciones del este de Asia, "la Polinesia y, más tarde, el Africa Negra" (Argan, 1977: 25), tradiciones a las que, en muchos casos, se pretenderá adjudicarle el calificativo de "estilo", pero que en conjunto no constituyen más que alternativas para el eclecticismo. Dentro del debate, los elementos visuales importados desde estas culturas ofrecen -con el acceso a elementos totalmente alejados del historicismo europeo e inclasificables dentro

de él- una posibilidad de mayor "neutralidad" que la propuesta neorrenacentista. Esta posibilidad también fue ofrecida, sobre todo después de la campaña napoleónica, por el llamado "estilo egipcio", base de una buena parte del estilo imperio, y, al igual que el neogótico, tomado como motivo para el despliegue de la tecnología. Pero a diferencia del estilo egipcio, al cual todavía es posible ubicar dentro de un discurso con referentes para el mundo europeo, el resto de los elementos visuales no europeos califican como ahistoricismo. Exceptuando el llamado estilo "árabe bizantino", entronizado como "mediorienta" -que ocupa un espacio dentro del lenguaje neorrománico, y que también sostiene un historicismo en cuanto a las etnias judías, que habrán de aplicarlo a las sinagogas-, los elementos tomados de Asia -y específicamente del este de Asia- van a constituir un ambiguo "estilo oriental", dentro del cual la tónica predominante será la del "estilo chino".

La referencia a la arquitectura china -que ya poseía una documentación debida a los jesuitas franceses del siglo XVII- tuvo una de sus primeras representaciones europeas a través de la adopción, por parte de la jardinería inglesa, de la estética del jardín chino. Pero también se asiste a un conocimiento más amplio, sobre todo a través de la publicación, en Inglaterra, de diferentes tratados, muchos

de los cuales poseen referentes directos. Para Patteta (1977: 133), el "estilo chino" es resultado de

la invención que muestra la gran falta de prejuicios del movimiento ilustrado, que encuentra en el estilo chino un paradigma ejemplar para un proyecto arquitectónico <moderno>, esencial, elemental y lógico tanto en su estructura como en la decoración. Como ejemplo de este racionalismo extraeuropeo se construyen por doquier Pagodas chinas en Kew, Chatoloup, Postsdam. El gusto por lo exótico, lo extraordinario y lo raro asume, de esta manera, aspectos extremadamente avanzados. (Patetta, 1977: 133).

Es indudable que las referencias del inglés Barton para el Jûnikai obedecen, no a una adecuación a los principios arquitectónicos japoneses, sino a la derivación europea de los motivos chinos u "orientales". Aunque la pagoda constituye un elemento común para la arquitectura budista china y japonesa, en la pagoda que es el Jûnikai se advierte la adherencia al tipo de plan octogonal (de altura más o menos semejante, con multiplicidad de pisos y fábrica que conjunta la madera y el ladrillo) desarrollado en China sobre todo a partir del siglo X, durante los períodos de las Cinco Dinastías (907-959), la dinastía Sung -del Norte (960-1126), y del Sur (1127-1279)- y las dinastías Liao (907-

1125) y Jin (1125-1234). El Jûnikai estiliza este tipo, que nunca fue homogéneo: Barton mantiene la planta, pero suaviza la marca que divide los pisos al sustituir los techos -o molduras- salientes que caracterizan a las pagodas originales por molduras horizontales mucho más pegadas al cuerpo del edificio, lo que redundaba en compacidad; por otra parte, lo reviste con motivos de procedencia occidental. En 1887, pocos años antes de la edificación del Jûnikai, el segundo plan (no realizado) de los arquitectos alemanes Ende y Böckman para el edificio de la Dieta Imperial modifica un primer plan básicamente occidental con la añadidura de elementos ornamentales y de techado que obedecen a una simplificación de los tipos chinos y que devienen, por el resto de los elementos occidentales, sumatoria más o menos similar a la aludida para el *giyofu*. Ende y Böckman repiten este principio en su proyecto (también de 1887 e igualmente no realizado) para la Corte de Justicia. Aquí, las torres laterales que flanquean el cuerpo central del edificio presentan un ancho decreciente según la altura, y están rematadas con parasoles, lo que indica la utilización de la pagoda como referente. A similitud del segundo proyecto para la Dieta, los dos pisos principales del edificio acuden a motivos de decoración occidentales, siendo los elementos de techado los que más impulsan la atmósfera "oriental".

De esta manera, la coherencia del Jûnikai con respecto a l tradición arquitectónica japonesa resulta un espejismo. Lo que se ofrece es, en primer lugar, un estereotipo derivado de la fragmentariedad del conocimiento europeo sobre el este de Asia, y de los rejugos estilísticos desarrollados durante la polémica del Revival; en segundo lugar, ello no es más que el reflejo de una ideología y una cultura del "Oriente", especificada, en este caso, a través de la adopción del "estilo chino" como modelo. No obstante, también es posible suponer que el intento de aplicación del "estilo oriental" en Japón pretendía -si bien errada- una adecuación formal a las tradiciones arquitectónicas: en el caso de Junikai, la pagoda que tipifica al budismo en tanto religión conocida del "Oriente".

Ahora bien, de modo casi contradictorio, la aceptación de estos modelos por parte de Japón parece obedecer no sólo a una importación pasiva de los tipos europeos como índices de modernidad, sino a la propia asunción de la modernidad como historicismo, aunque de manera muy diferente a lo sucedido en Europa. Como señala Lothar Knauth (1992: 133):

Es muy dudoso que se pueda definir el proceso de Renovación Meiyi como un intento de "occidentalización", pues mas bien se trataba de responder a las amenazas de desintegración, reales o

posibles, que acompañaban al expansionismo colonial e imperialista norteamericano. [...] Aun en este caso, se optó por una fórmula derivada de la experiencia del este de Asia, al resucitar la consigna "Enriquecer al país y fortalecer al ejército". [...].

Efectivamente, a partir de 1881, y a menos de veinte años después de la implantación del estado Meiji, este lema sustituye al de "Civilización e iluminismo" -otro lema que se impone es el de "Espíritu japonés y conocimiento occidental"- y "se enfatizan los antecedentes históricos, y aun míticos, y buscan la legitimación en formulaciones confucianas, pero al mismo tiempo hacen hincapié en las necesidades del moderno Estado-nación" (Knauth, 1992: 133), todo lo cual se verá reafirmado por las victorias en la guerra contra China y contra Rusia. De este modo tan particular, Japón también comienza a asumir la modernidad a través de la idealización de sus tradiciones, las cuales incluyen, además, un temprano ideal pan-asiático. Uno de los precursores fue el propio Yamagata Aritomo de las reformas urbanas de 1888, con su "Opinión acerca de la expansión militar", de 1882 (Knauth, 1992: 139-140). En cuanto a las tradiciones culturales, aparece, en 1897, un elocuente "Ideal del oriente", de Okakura Kakuzô:

En síntesis, Japón es el museo viviente de la civilización asiática [...]. La historia del arte

japonés resulta ser una suma de los ideales asiáticos, playa donde se han refugiado sucesivamente las diferentes y constantes olas del pensamiento de este continente y que han dejado sus huellas en la arena en contraposición con lo que podría tomarse por la actual conciencia nacional. (Knauth, 1992: 160-161).

Si para Europa el "estilo oriental" significaba lo ahistórico, ese mismo estilo, dispuesto en Japón, podía ser dotado de un significado opuesto. Es así que, a la inversa de Europa, Japón -de acuerdo con la ideología ya señalada por Knauth- hace gala, primero, de los elementos ahistóricos u occidentales, y luego, de los históricos o nacionales. Con relación a la arquitectura, este nacionalismo o pan-asianismo estuvo presidido por Itô Chûta, uno de los primeros arquitectos e historiadores del arte en proponer los modelos asiáticos para la arquitectura japonesa, como respuesta a la sobrevaloración de los estilos occidentales (Kiyosi, 1983: 82). De cualquier modo, en el plano estrictamente formal, estas contradicciones que alimentan al Jûnikai permiten un desplazamiento hacia la idea de un fenómeno que podría definirse como "cultura del retorno", cultura coherente para el propósito de Occidente, pero amanerada para el japonés, por cuanto las características autóctonas, transformadas en Occidente y por Occidente,

regresan -independientemente del historicismo japonés y del pan-asianismo, que se mantienen más en un nivel social e ideológico- como otro vínculo con la actualidad estética occidental.

LA ALTURA

Como se ha referido al inicio del capítulo, el Jûnikai propicia un nuevo acercamiento a la altura desde el punto de vista constructivo. Pero también, desde el punto de vista estético y social, proporciona el primer elemento de dominio o de utilización de esta altura constructiva: como espectáculo y como punto de referencia para la apropiación de una perspectiva espacial y visual novedosa. Hablar de apropiación supone un cambio de actitud con respecto de una habitualidad en el fenómeno perceptivo de la altura. Antes de la era Meiji, el dominio de la altura -entendido como la aprehensión y comprensión del espacio desde un lugar que permitiera una visión panorámica- estaba limitado a ciertas disposiciones religiosas, artísticas, o clasistas, pero no constituía parte de una cultura cotidiana del espacio. En Ritual Poetry and the Politics of the Death in Early Japan, Gary L. Ebersole describe el *kunimi uta* (poema de mirar la tierra) como un texto con el cual el *tennô* se presentaba ante el pueblo como intermediario de los dioses. Antes de recitar tal poema, que era el acto final de la presentación,

eran necesarios otros dos actos preliminares: subir a una montaña y, desde allí, contemplar el paisaje. El segundo paso es, de acuerdo a Ebersole, bastante significativo, porque según la complejidad connotativa del verbo *miru* (mirar), el acto de mirar significa posesión, así, el *mi* de *kunimi*, implica poseer algo fuera de uno (Ebersole, 1989: 23, 29).

Otros dos antecedentes de este intento de dominio sobre la altura están relacionados con la pintura. El primero de ellos es el *yamato e*, a partir del siglo X del período Fujiwara o Heian tardío (894-1185). Considerado como uno de los primeros estilos artísticos que establece distancia entre la cultura china y la cultura japonesa, y que, a la vez, comienza a particularizar a esta última, el *yamato e* describió la apariencia del paisaje según las estaciones (categoría conocida como *shiki e*); las actividades que se realizaban en cada uno de los meses del año (*tsukinami e*); el aspecto de los lugares famosos (*meisho e*); e ilustró las narraciones literarias (*monogatari e*). Dentro de la riqueza de diseño que despliega el *yamato e*, una de las características más evidente es, sobre todo en el *monogatari e*, el punto de vista, ubicado en uno de los ángulos superiores del cuadro. Cuando dentro del tema pictórico se incluyen habitaciones, éstas aparecen sin techos, de modo

que es posible apreciar la disposición constructiva y de interiores.

El segundo antecedente pictórico obedece a la pintura paisajística asociada con las teorías del budismo zen, la cual se desarrollará en Japón a partir del siglo XV. Este modo pictórico proviene especialmente de los modelos a tinta que se pusieron en boga durante la dinastía Sung del Sur. Aquí se vuelve a los principios de la llamada "perspectiva oriental". En este caso, la idea es la de una visión panorámica que proviene desde un punto de vista dispuesto a considerable altura, y conocida por ello como "vista de pájaro". Al no asumirse la posición del espectador como una posición fija, los elementos del paisaje permiten ser traducidos como pertenecientes a planos superpuestos, y no a la variación de un solo plano en el cual la distancia se ofrezca a través de la profundidad y la degradación de la altura. El horizonte demasiado alto -así como los tres tipos de horizontes, ya mencionados, que para este efecto se utilizan- hace que lo lejano, siempre en relación con las montañas o la arquitectura, aparezca con la misma definición de lo cercano, y que el primer plano resulte inferior a la altura de los ojos. A estos propósitos se suma la técnica de la tinta, a través de la cual el paisaje se conforma como gradaciones de monocromía.

Un cuarto antecedente de este dominio de la altura se encuentra en la función militar, que dispone el castillo sobre una colina, y por tanto, torres de observación. A ello podemos añadir, aunque dentro de una altura mucho menor, el *hinomi*, la torre para observación del fuego en caso de incendio. El último antecedente se refiere a la ascensión por motivos religiosos: " [...] a la torre, a la que hasta ahora se había permitido subir sólo a personas de especial cualificación, por motivos sagrados, comenzó a subir la gente común" (Yoshimi, 1991: 201). Para la apropiación de la altura que resultará de la ascensión al Jûnikai, Yoshimi también señala otros antecedentes directos. El primero de ellos, relacionado con la industria del espectáculo y con el hecho de hacer subir a la gente a un lugar alto, era la imagen de una mujer desnuda construida en Kuramae. En la coronilla de esta imagen había una ventana que permitía mirar en todas direcciones (Yoshimi, 1991: 199). Un elemento circunstancial lo ofreció la reparación del la pagoda de cinco pisos del Sensô ji, cuando se permitió que la gente subiera a los andamios (Yoshimi, 1991: 200). La idea del ascenso como espectáculo se reitera de modo más exitoso en la construcción de un simulacro del monte Fuji en la cuarta área del sexto distrito de Asakusa: una montaña -de madera recubierta por argamasa con superficie de cartón- que alcanzaba los 36 metros de altura, con rampas exteriores que

la rodeaban y le proporcionaban la apariencia de un zigurat (Yoshimi, 1991: 200).

Con la aparición del Jûnikai se concreta la existencia de un lugar "genuinamente alto" (Yoshimi, 1991: 200). Pero también se concreta la idea de la observación desde una gran altura, e, igualmente, del ascenso mismo como espectáculo. Por primera vez se define con claridad un símbolo de la altura no asociado con las funciones, religiosas, militares, políticas o de seguridad -o con los esquemas de visión pictórica-, sino con la idea de la altura como placer. Sin embargo, es necesario destacar que a pesar de lo dicho con respecto al diseño del Jûnikai, la forma de pagoda puede leerse también como el establecimiento de una relación menos abrupta con la altura, a través de la simulación de una tipología conocida, que connotaba, desde un pasado remoto, la observación desde la altura como función secundaria. Pero es también simulación en cuanto a que Asakusa se concibe inicialmente como un lugar sagrado, simbolizado por el Sensô ji. Con la reforma del parque de Asakusa, el Sensô ji se convertía en un mojón con carácter de memoria cultural dentro de una zona cuyos propósitos espaciales modernos se generan a su alrededor. Al aparecer el Jûnikai, se establece un nuevo mojón que se identifica plenamente con esta modernidad, y cuya cualidad depende básicamente de su

construcción y de la altura propuesta, y no de antecedentes históricos. Por otra parte, debido a que era el edificio más alto de Tokio, el Jûnikai comienza a identificarse no sólo como mojón local, sino como un punto de referencia para una buena parte de la ciudad. Este "relevo de funciones" se hace más claro por cuanto el Jûnikai no funcionaba sólo en relación con la altura, sino también como edificio de exhibición. El Jûnikai era un centro de exposición, conocimiento y venta de múltiples obras, artículos y telas de todas partes del mundo, lo que proporcionaba, además, la sensación de cosmopolitismo. Una representación semejante a la que revela la forma de pagoda del Jûnikai ya se había puesto de manifiesto con el Fuji de Asakusa, para el cual el monte Fuji real funciona como prototipo, pero no en cuanto a una mimesis de su forma física o a una evocación de la nación japonesa, sino en cuanto a su adopción como símbolo de la altura.

El placer de la altura puede subdividirse en dos momentos iniciales: el comportamiento fisiológico que induce al placer del vértigo, tanto por la observación desde una altura fija, como por el desplazamiento en verticalidad ascendente; y el placer de la omnipotencia, al abarcar el espacio desde una perspectiva con respecto a la cual las personas y los objetos en altura inferior entran en una

inmediata subordinación visual. Este es, asimismo, un placer de la privacidad: es posible observar sin ser observado. En el Jûnikai este placer es realizado por el uso de telescopios. Todo ello complementa una apreciación de tipo panorámico que permite extender el espacio captado por la visión a una distancia y a una unidad mucho más amplias - y por lo tanto, menos fragmentarias- que las que podían advertirse desde el nivel de la calle. En cuanto a la apreciación panorámica, el Jûnikai posee un antecedente en el Panorama kan, edificio que, mediante un artificio, permitía tener una visión del mundo a través de las escenas que se mostraban en su interior (Yoshimi, 1991: 201). Según Yoshimi (1994 a: 2), el Panorama-kan -construido, al igual que el Jûnikai, en 1890- fue "el primero y uno de los más importantes edificios que proporcionó a la gente del período Meiji una "vista de pájaro". Con respecto al año de 1890, Yoshimi (1991: 202) señala que

se podría decir que es el punto fundamental de cambio donde el sistema de un desarrollo moderno que privilegia el sentido de la visión comienza a infiltrarse también en el mundo del espectáculo.²²

²²

La idea de la visión relacionada con el espectáculo se ofrece también a través de las exposiciones o la exhibición. Yoshimi (1993 b: 2) se refiere en este sentido a las opiniones de Sano Tsunetami, quien visitara la exposición de París de 1887:

Sano dice que el objetivo más importante de las exposiciones era entrenar a la gente en el <poder de la visión (ganshi no chikara)>, el cual era el modo más rápido y cercano para el desarrollo de las habilidades industriales del pueblo.

El Jûnikai, y el divertimiento que comportó el dominio sobre la altura, significaron el punto culminante para identificar a Asakusa como lo que ya era: la zona de entretenimiento más importante de Tokio. En un famoso grabado (1921) de Utagawa Kunisada no sólo se representa al Jûnikai, sino lo que el Jûnikai representa: la fiesta de la altura. Cada una de las ventanas del Jûnikai, así como sus terrazas, están ocupadas por personas en la posición de observar; alrededor del edificio se elevan varias cometas; un globo asciende y un hombre desciende en un paracaídas. En los dos últimos casos se asiste también a la posibilidad que para el dominio de la altura supone no sólo lo estático, sino lo móvil; el paracaídas y el globo destacan el conocimiento de los avances de la técnica, pero, ante todo, el cambio que va de la demostración de que se posee el conocimiento a su utilización como espectáculo. La presencia del paracaídas y del globo sirven para reafirmar el dominio sobre la altura a través de la tecnología. Aparte de ello, el Junikai afianzó también esta posibilidad, no ya por el alcance de su fábrica, sino por poseer un elevador y, como se ha mencionado, telescopios. El elevador -importado desde Estados Unidos- fue el primero que se instaló en Japón y

También dijo que Japón debía construir un gran museo nacional en Tokyo y museos anexos en todas las regiones locales de tal modo que la gente de todo el país pudiera trabajar en esta <práctica de la visión>.

funcionaba hasta el octavo piso. El elevador es la sublimación del ascenso, donde el esfuerzo es relegado por la velocidad y la seguridad. Con los telescopios -que eran 30 y estaban instalados en las ventanas del piso doce- se aumentaba el poder de la observación y, por ende, la posibilidad de fragmentar lo panorámico desde la altura misma.

Todo lo anterior comporta la entronización social de un nuevo tipo de actitud y de conocimiento visual -que desde la creación de Ginza se había puesto de manifiesto con el uso de la perspectiva occidental- como alternativa para el espacio público. La realidad del habitante urbano se acercará al punto de vista occidental de la altura: el espectador se mantendrá como espectador desde una posición fija y establecerá una distancia con el objeto observado. De este modo, es posible asumir que a través de la experiencia directa se produce una decodificación de la representación de la perspectiva occidental, tal como era ofrecida en las ilustraciones, y se aprehende el cambio que esto implica en relación con la abstracción espacial tradicional. Observar desde la altura se convierte en una práctica espacial cotidiana, que acelera el discernimiento de la ciudad y de su proceso de desarrollo, y que proporciona la capacidad de relacionar los puntos diferentes de la ciudad y de construir

una abstracción en virtud de la globalidad con que la ciudad es apreciada. Por ello, la visión desde la altura, más que un conocimiento estricto de la ciudad -para lo cual se acudiría al recorrido-, permite ver la ciudad; y es desde aquí que se habla de un nuevo tipo de conocimiento y de apropiación.

Esta nueva apropiación de la altura se convierte en un paso importante para el privilegio del sentido de la vista dentro de los sistemas espaciales modernos, pues lo que se descubre, en esencia, no es otra cosa que el poder del ojo y el alcance de la visión. Según George Simmel, una de las formas concretas de sensibilidad que pone de manifiesto la experiencia de un espacio urbano es la "hipertrofia del ojo" (Joseph, 1988: 52). Y esto sucede debido a que la gran ciudad no es más que "un medio en el cual las identidades se dejan leer en la superficie [...]. Y la superficie como lugar de sentido es precisamente la experiencia antropológica del paseante que vaga por la ciudad" (Joseph, 1988: 48). Pero esta hipertrofia del ojo también ocurre debido a que "el ojo es el órgano de la reciprocidad más inmediata" (Joseph, 1988: 52). Por lo tanto, la información capaz de ser consumida por este órgano es mucho mayor que la que pueden consumir otros sentidos. La ciudad moderna privilegia el ojo porque el tiempo se vuelve escaso para

prestar atención a algo más que a lo que se ve; porque la información urbana cambia velozmente y aumenta, por lo que debe ser resumida en nuevos códigos; y porque el consumo se genera principalmente a través de la vista. Ante la vertiginosidad, el espectador no procura una decodificación, sino la experimentación de esa misma vertiginosidad. Walter Benjamin (1972: 87) lo advierte en su análisis acerca de Baudelaire y lo moderno:

El placer de mirar celebra en el <flâneur> su triunfo. Puede concentrarse en la observación, de lo cual resulta el detective aficionado; puede estancarse en la fisgonería, y entonces el <flâneur> se convierte en un simplón.

Aunque para esta época Tokio dista mucho de ser considerada una gran ciudad en un sentido moderno, lo urbano se comienza a imponer como cultura de la visión por encima de cualquier otro sentido o de una cualidad cinestésica total. Y de ello nace un nuevo modo de aprehender la ciudad, que tiene en el dominio de la altura uno de sus componentes principales. No obstante, si en cuanto a la altura podemos hablar de apropiación -en tanto el observar desde edificios altos había sido, anteriormente, una actividad limitada a funciones específicas y no cotidianas-, al referirnos al espacio en general, es más prudente utilizar el término

reapropiación, ya que la visualidad generada por el Jûnikai -y los sistemas espaciales occidentales en general- no suponen el inicio de un conocimiento del espacio, sino una readecuación de las concepciones espaciales tradicionales; del mismo modo en que se produce una reapropiación del conocimiento de la ciudad a través de un punto de vista novedoso.

CAPITULO IV. EL PARQUE DE HIBIYA Y LA APRECIACION DE LA NATURALEZA.

Como fue visto a través del ejemplo de Okuyama, ni Asakusa con su perspectiva de parque de atracciones, ni el resto de las zonas que se considerarían como parques por la disposición de 1873, llegaron a conformar parques públicos en un sentido moderno. Como se ha apuntado, el concepto de parque público no existía en la tradición urbana japonesa. Así lo señala Seidensticker (1983: 120):

La noción de lo que debía ser un parque era confusa. En Edo, los equivalentes habían sido los terrenos de los templos y santuarios. El sistema de parques de 1873 tendió a perpetuar este concepto, acomodando simplemente a ciertas áreas un nuevo e ilustrado nombre [...].

Más adelante añade que: "A inicios de Meiji no existía un lugar que un ciudadano pudiese elegir para ir a caminar placenteramente [...]" (Seidensticker, 1983: 122). Esta es una de las muchas condiciones que cumplirá el parque de Hibiya -en la zona del mismo nombre- para ser considerado, a partir de su inauguración en 1903, como el primer parque moderno de Tokio: la existencia de un espacio construido para ese propósito, pero de límites claros, y con árboles, césped y plantas ornamentales en sectores bien delimitados, ya por las sendas o por elementos de contención; un espacio

dentro de una zona urbanizada y no un coto alrededor de los templos y santuarios, coto generalmente al margen de los lugares donde se desarrollan las funciones urbanas modernas o, al menos, no claramente visibles desde su perspectiva. Así,

este parque de Hibiya ofrece por primera vez al ciudadano de Tokio el gusto de un <diseño> occidental, y después, llega a ser modelo para los parques de diferentes lugares de Japón. (Nobukoto, 1991: 209).

La ausencia de semejante concepto dentro de la tradición urbana japonesa hace de los parques modernos en general una de las adquisiciones occidentales claves para definir el cambio de visualidad de Tokio y de la ciudad japonesa. Esta importancia se debe a que el nuevo concepto se comportará - quizás en un grado más alto que cualquiera de los otros elementos urbanos occidentales- como altamente contradictorio en relación con categorías esenciales dentro de la tradición estética japonesa. La carencia de parques determina que el punto de comparación inicial no sea otro que la apreciación de la naturaleza, expresada a través de los jardines japoneses.²³ Sin entrar a fondo en las

²³ No existe un solo tipo de jardín japonés. Por lo que se hará referencia a las características más generales admitidas por éstos. David H. Engel (1988: 37-41) menciona tres clasificaciones convencionales para el jardín japonés: el jardín de colinas artificiales, el cual contiene una o varias colinas combinadas con estanques y arroyos; el jardín plano, una superficie cerrada sin

complejas teorizaciones acerca de la tradición estética de la naturaleza, es necesario sentar algunos principios que permitirán una mejor evaluación de la radicalidad del cambio que supone un parque moderno.

EL CONTINUUM ESTETICO NO DIFERENCIADO

El jardín japonés comporta, no la utilización de la naturaleza como artificio, sino un espacio ambiguo en el cual desaparece la diferencia entre una disposición original de la naturaleza y una estructura arreglada por el hombre. Esta adecuación espacial depende, como ya se ha señalado, de una concepción no antagónica de la naturaleza. No obstante, esta ausencia de antagonismo no obedece a conceptos occidentales como "imitación de la naturaleza" o "regreso a la naturaleza", los cuales connotan una diferencia inicial entre lo natural y el hombre, así como tampoco a la idea del "buen salvaje", que dejaría de lado una bien definida conciencia estética al respecto. La ausencia de antagonismo se explica en tanto nunca ha existido un antagonismo propiamente dicho y el hombre se considera como parte de esa naturaleza, por lo que no necesita ni "incorporarse a la naturaleza" ni "incorporarla" a su vida cotidiana. La

colinas o formas de agua y con composiciones de árboles, arbustos y rocas que simbolizan el escenario natural de valles o islas; y el jardín de té (el jardín que rodea el *sukiya*), composición natural de plantas y rocas.

naturaleza provee el ejemplo primordial de comportamiento y aun de conocimiento. Tal manera de acercarse a ella es, para F.C.S. Northrop, una de las características del "conocimiento oriental" y de lo que él define como *continuum estético no diferenciado*: el aprendizaje a través de factores inmediatamente aprehendidos y no a través de teorizaciones, la fusión entre el yo estético y el objeto estético (Northrop, 1948: 415, 432).²⁴ Esta identidad asume el carácter de *armonía*, según una de las claves de la estética taoista, donde la transmisión de estados de ánimo estriba en la existencia en el universo de fenómenos de resonancia entre seres o sistemas diversos. Y la posibilidad de resonancia se basa en la existencia de isomorfismos (o similitudes de estructuras) entre los diversos seres [...]. (Racionero, 1983: 42).

Debido a la existencia de ese isomorfismo "la naturaleza para los artistas taoistas es un espejo de la mente humana" (Racionero, 1983: 44). Al respecto, también aclara Northrop: En el *continuum* estético, el azul del cielo se percibe con el mismo carácter inmediato y simultáneo que el dolor íntimo del observador. Lo que dicen Lao-Tzu y

²⁴ En El encuentro entre Oriente y Occidente, F.S.C. Northrop propone una unidad "oriental" a través de *continuum* estético indiferenciado como modelo cognoscitivo para la India, China y Japón. Este concepto puede ser identificado con el *prajñā* de la doctrina budista. El *prajñā* no es más que una toma de conciencia del mundo sin que en ello intervenga el conocimiento mental y que, por lo tanto, trasciende la dualidad sujeto-objeto.

Confucio es que el "yo verdadero" es algo percibido con carácter estético inmediato y que no se trata tan solo de una asociación puramente local de datos sensibles fragmentarios, sino también del *continuum* estético de la totalidad de la experiencia inmediata, que abarca tanto la naturaleza como el hombre en su aspecto estético. Por eso Lao-Tzu y Confucio afirman que el verdadero yo se encuentra no solo en el ser humano individual, sino también en la naturaleza, en su contigüidad estética. (Northrop, 1948: 432-433).²⁵

Es imprescindible señalar que a pesar de que se ha mencionado el elemento de lo artístico (Northrop y Racionero ejemplifican sus conceptos con la pintura), el término **estético** posee -y mucho más en el caso japonés- una connotación no limitada al ámbito del arte. De acuerdo a Jan Mukarovsky la **función estética** "es uno de los factores más importantes de la actividad humana: cualquier acción humana puede estar acompañada por ella y cualquier cosa puede llegar a ser su portadora". A ello se añade una **norma estética** que, "reguladora de la función estética, no es una norma invariable, sino un proceso que se renueva continuamente". Y se añade también un **valor estético** que "entra en relación estrecha con los valores extraestéticos contenidos en la obra, y mediante ellos, con el sistema de valores que determina la práctica de la vida de la colectividad receptora de la obra" (Mukarovsky, 1977: 101).

Dentro de la infinidad de teorías que pretenden definir el origen de lo estético al parecer sólo John Dewey en su Art as Experience (1934) ha propuesto -quizás por la utilización de los conceptos de armonía y experiencia- una definición mucho más aplicable a las proposiciones de Northrop y de Racionero y, por ende, a la experiencia estética japonesa:

[...] Dewey quiere restituir a la cualidad estética un sentido más universal no solo restringido a las obras de arte o a los individuos-artistas, y sostiene que también debe ser atribuida a la experiencia común. [...] Una experiencia armónica, carente de choques y de disonancias, ya está dotada de una cualidad estética, aunque no tenga una finalidad artística y no se manifieste en una obra de arte. [...]. (Calabrese, 1987: 82)

Esta apreciación resulta aquí muy importante por cuanto la calificación, no sólo de los jardines japoneses, sino de otras muchas manifestaciones japonesas de esa "experiencia armónica", ha devenido equiparación con lo que Occidente entiende como "bellas

Lo inmediato de la relación impide que la naturaleza sea considerada, bien como mera decoración o bien como algo que debe ser recuperado. Así, el propósito de la ambigüedad espacial en los jardines japoneses es, ante todo, comunicar del modo más directo posible ese principio de armonía. Aparte de otros espacios públicos tradicionales donde la naturaleza era protagonista (espacios que se hicieran habituales para el *hanami*, montañas de peregrinación, así como las rutas mismas, o el símbolo que para todo ello es el Monte Fuji), la relación con la naturaleza se torna mucho más directa por cuanto "en cada casa, aun en las más pobres, hay un pequeño jardín" (Morse, 1961: 274-275). Ello supone, por tanto, la no necesidad de un espacio público construido

artes", palabra tardía dentro del repertorio estético japonés. Para Japón, la armonía era la base de la excelencia estética, sin importar que tipo de manifestación se expresara a través de ella.

Esto -dice Dorfles- significa que todas estas <operaciones>, aparentemente lejanas entre sí (que hoy llamaríamos deporte, construcción, rito, combate, caligrafía) estaban empapadas de arte, eran cosubstanciales con el arte [...]. (Dorfles, 1975: 250).

Aun en la actualidad, el mejor ejemplo de esta "ausencia de arte", lo sigue constituyendo el *chanoyú*. El constante reconocimiento de sus funciones estéticas no ha podido ser catalogado, ni siquiera por Occidente, como perteneciente al ámbito artístico. Rubert de Ventós, en De la modernidad, va un poco más allá, y niega aun la existencia de cualquier tipo de mensaje, aun del estético:

Hemos asistido al desinterés -o incluso al desprecio- nipón por los contenidos o mensajes, que ellos nunca dudaron en importar, adoptar y adaptar. Pero hemos visto también cómo sus prácticas más estilizadas -la ceremonia del té o la ikebana- evitaban igualmente el <mensaje estético> y favorecían un formalismo difuso y flotante, que humedecía todas sus actividades sin llegar a impregnar ninguna. (Ventós, 1982: 271).

Finalmente, la armonía con la naturaleza no sólo se expresa a través de su utilización en tanto paisaje, sino en el modo en que el artista se deja llevar por la forma del material, sin tratar de forzarlo a otra forma preconcebida.

cuyo principal objetivo sea la posibilidad de acceder a las áreas verdes.

ESTETICIDAD DE LA PIEDRA

Sin embargo, la identidad con la naturaleza no sólo se ofrece a través de la ambigüedad espacial, sino a través de los objetos artificiales ubicados en el jardín, objetos elaborados todos con materiales naturales, o, también, a través de la particularización de elementos naturales a los que Occidente no atribuiría ninguna cualidad especial. Tal vez el más interesante de estos elementos sea la piedra. La valoración de la piedra como elemento estético no obedece, contrariamente a lo que pueda suponerse, a la existencia de alguna forma que funcione como "mímesis" de formas conocidas. La norma estética o tradición perceptual que regula la función estética de la piedra acude a elementos primarios de estructura y composición (color, textura, relación con el fondo donde será ubicada) así como a la forma misma. También, a elementos de valor cultural que pueden agregarse al valor estético: el haber pertenecido a alguna persona estimada o importante, el provenir de un lugar especial, el tener una historia particular, etc.

Esta esteticidad de la piedra, sin que haya sido trabajada o sin que recuerde alguna otra forma natural o artificial,

parece acercarse al tipo de valoración estética que John Ruskin llamaba el *innocent eye*: "una suerte de percepción infantil de determinados planos de color vistos únicamente como tales, sin conciencia de lo que <signifiquen>" (Dorfles, 1972: 33). Aunque Ruskin utiliza el término "infantil" para referirse a una apreciación no contaminada por consideraciones previas acerca de lo que debe o no debe ser el arte, en el caso japonés este *innocent eye* se relaciona mucho más con una pérdida de significado. Según ya se ha mencionado, esta pérdida de significado se explica a través de lo que August Berque denomina el formalismo de la cultura japonesa. Alain Rocher (1994) añade que se produce una indiferenciación entre significante y significado, y lo ejemplifica con las teorías de Zeami para el teatro *nô*, según las cuales el actor debe observarse a sí mismo desde fuera (no privilegiando su punto de vista), y su espalda debe ser tan interesante para el público como su frontalidad (aunque la espalda no exprese estados de ánimo), sin que ello funcione como símbolo, o como argumento de la obra (Rocher, 1994).²⁶ De este modo, el significante es su propio

²⁶

No abarcaremos aquí todas las disquisiciones semánticas acerca de la estética japonesa. Las apreciaciones de Alain Rocher y de August Berque sería preferible advertirlas bajo ese "formalismo difuso y flotante" descrito por De Ventós. Sin embargo, es el propio De Ventós quien señala que

[...] esta imposibilidad de pasar al otro lado del signo -a su <sentido>, a su valor de cambio cultural o científico, etc.- supone igualmente el no poder quedarse de este lado -en su <forma>, en su valor de uso estético. (Esto es lo que, en su fina pero <interesada> interpretación de las formas japonesas,

significado, lo cual es similar a la especificidad que Charles Morris destaca para el signo estético, que posee *designata*, pero no *denotata* (Calabrese, 1987: 79); o, como señala Jan Mukarovsky, que "toda la estructura de la obra artística funciona como significación, e incluso como significación comunicativa" (Mukarovsky, 1977: 38). Así se permite, además, una condición de *okufukai*. De acuerdo a ello, la forma y la estructura de la piedra son apreciadas como su propio significado y, por lo tanto, se abren también a posibilidades estéticas no delimitadas.

ESPACIO TACTIL Y PARTICIPACION CINESTESICA

La rusticidad proporcionada por las texturas de los diferentes elementos -trabajados en madera o piedra- que pueden conformar los jardines japoneses (puentes, sendas, tabletas esgrafiadas, casas de descanso en el camino) se suma al concepto ya presentado de **espacio táctil**. Aunque las texturas participan ampliamente del espacio visual, el espacio táctil propiamente dicho implica la participación del observador en la experiencia directa de estas texturas. Según Hall (1986: 82):

Los japoneses, como lo indican tan claramente los

no dice nunca Roland Barthes en L'empire des signes: que la disolución de lo que nosotros entendemos por significados supone igualmente la crisis de los significantes, a lo que pretende Barthes reconducir el sistema de formas japonés [...]. (Ventós, 1982: 269).

objetos que producen, tienen una conciencia mucho mayor del significado de la textura. Un tazón suave y agradable al tacto comunica, no sólo que el artesano se preocupa por el recipiente y por la persona que lo usará, sino también por sí mismo.

Con esto, Hall alude a la condición de formalismo de la cultura japonesa. Pero, además, como ya se sabe, el artesano no tratará de forzar el material, sino que se "dejará llevar" por sus accidentes; la textura, por tanto, comunica una buena parte de esa naturalidad pretendida. La experiencia directa de las texturas anuncia que dentro del jardín japonés el participante tiene libertad de movimiento.

El espacio táctil se incluye, a su vez, dentro de otro tipo de experiencia espacial más general: la participación cinestésica (Hall, 1986: 68), que funciona como complemento del espacio visual y lo amplía:

El visitante se ve de trecho en trecho obligado a mirar dónde pisa para escoger su camino por las pasaderas irregularmente espaciadas, dispuestas en un estanque. En cada piedra debe detenerse para mirar dónde pondrá el pie en el siguiente paso. Incluso los músculos del cuello se hacen entrar deliberadamente en juego. Al alzar la vista le detiene un momento la contemplación de un aspecto que cambia en cuanto da el siguiente paso

en un nuevo apoyo. (Hall, 1986: 69).

La contemplación no es, por tanto, estática, sino que comprende la aprehensión del espacio y su conocimiento a través del recorrido y de las sensaciones táctiles, tanto activa (tocar) como pasiva (ser tocado). Debido a ello no es posible hablar, en puridad, de un "observador" o un "espectador", lo que connotaría una experiencia netamente visual: el propósito es, precisamente, convertir al espectador u observador en participante. La participación cinestésica también aparece en la experiencia descrita por Rubert de Ventós (1982: 272) para explicar la ambigüedad entre lo natural y lo artificial en el jardín japonés, experiencia que añade problemas de diseño:

[...] al principio uno no sabe si se trata de un parque o de un simple paraje; si, y, en su caso, dónde, existe una intervención humana en el paisaje. Al ir internándonos en él, cuando nos acercamos al pabellón, la desazón va en aumento: el carácter artificial del entorno es cada vez más inequívoco, *pero seguimos sin saber a que atribuir tal sensación*; [...] Nunca llegamos a saber dónde termina el azar y dónde comienza el plan [...].

De Ventós enumera entonces los elementos existentes en el punto anterior a la "desazón": árboles, piedras grandes,

pedras chicas, raíces, musgo y hierbas. Y advierte que la sensación de cambio se da por la desaparición de las pedras chicas y las hierbas entre las rocas,

con lo que el resto de los elementos adquiriría un inusitado relieve y presencia. Troncos, pedruscos y raíces mantenían toda su irregularidad, pero emergían ahora del suelo como elementos exentos, exhibiendo un asentamiento y perfil sin tropiezos ni interferencias: enfatizados y enmarcados por el vacío que se había hecho a su alrededor. [...] Rasgo común a todos estos casos era la producción metonímica del efecto; de un signo que nunca parecía independiente de la naturaleza de la que emergía ni del espectador que debía presenciarlo [...] (Ventós, 1982: 273-275).

ASIMETRIA, FRAGMENTARIEDAD Y SEMEJANZAS CON EL ESPACIO ACUSTICO

Es así que la artificialidad se produce no a través de bruscas añadiduras, sino por una sutil readecuación de los elementos naturales con el propósito de destacar esos mismos elementos, ya sea por presencia o por ausencia. Ello precisa de otros conceptos, algunos ya discutidos, sin los cuales una participación cinestésica semejante no hubiera sido posible. El primero es el de la asimetría. Como ya se ha advertido, un espacio planeado simétricamente comporta una

reiteración, la existencia, como mínimo, de dos partes semejantes o de un centro y el impedimento a las modificaciones. Así, la orientación y los ambientes tienden a prescindir de cualquier elemento de sorpresa y ofrecen una orientación predeterminada. La asimetría, por su parte, procura una orientación "circunstancial" y espontánea, donde los puntos de referencias pueden cambiar según el participante. La ausencia de simetría también conduce a la fragmentariedad. Como en el caso de la pintura, los espacios, aunque tiendan a conformar un todo indivisible, se personalizan por sus propias cualidades y no por la relación con un centro o con un mojón evidente: el conjunto debe ser "completado" por el espectador, en tanto éste sea capaz de tener "conciencia" de que no existen elementos prioritarios. Con ello se procura que la atención se particularice en cada elemento, y que éstos no sean tomados como periféricos o como mero complemento de otro principal. A través de lo fragmentario es posible abarcar la totalidad o, como se apuntó antes, "vislumbrar lo infinito en lo intrascendente". Todo ello se asemeja -y se complementa- con lo que Edward Carpenter y Marshall Mc Luhan denominan **espacio acústico**, en contraposición con el espacio visual:

El espacio auditivo no tiene ningún foco preferente. Es una esfera sin fronteras fijas, un espacio construido por la cosa misma, no un espacio que contiene la cosa.

No es espacio pictórico, encerrado, sino dinámico, siempre fluyente, que crea sus dimensiones momento tras momento. No tiene límites fijos, es indiferente al fondo [...] (Carpenter, Mc Luhan, 1981: 90).

Aunque los autores aplican el concepto de acuerdo con la preponderancia que en diversas culturas no occidentales tiene una percepción estrictamente auditiva, los resultados son igualmente aplicables al jardín japonés. Pero en el jardín japonés estos resultados son alimentados por una combinación entre el espacio visual -que, de cualquier modo, ofrece una mayor información que el espacio auditivo- y la experiencia cinestésica, y no por un espacio acústico puro. Sin embargo, la particularización de la atención para constituir una totalidad, supone también la experiencia auditiva. En este sentido son igualmente importantes los efectos de sonido: el ruido del agua, el roce de las plantas, el viento entre las ramas, etc.

RETICENCIA Y EFECTOS VISUALES

Tanto la asimetría, como la fragmentariedad y el espacio acústico, se desenvuelven a través de la reticencia, otro de los parámetros de la estética taoísta. En la reticencia "el mensaje no se da; lo que se sugiere no se debe decir" (Racionero, 1983: 49). Como se colige de la experiencia de De Ventós, en el jardín japonés los cambios no se

"anuncian", sino que deben ser descubiertos por el participante. Lo cinestésico supone, por consiguiente, una multiplicidad sensorial inmediata. Si bien la multiplicidad sensorial es concebible para el jardín y los parques occidentales (el canto de los pájaros, el sonido del viento y del fluir del agua, el olor de la humedad y de las flores, el sabor de los frutos, etc.) en los jardines japoneses la multiplicidad sensorial se acentúa no sólo por la accesibilidad a cualquier espacio, sino porque en el parque occidental estas sensaciones se procuran como "excepcionales" -y por lo tanto implican una distancia con el receptor-, mientras que aquí alientan un espíritu integrativo.²⁷

Como se ha dicho, en la participación cinestésica también se contempla el espacio visual. Desde la perspectiva de una apreciación estática, los jardines japoneses están

²⁷ Esta condición de reticencia es justificada por De Ventós citando a Schopenhauer:

En los jardines orientales [...] es la voluntad de la Naturaleza la que se expresa con el carácter más puro y pronunciado de un ideal, tal como se objetiva en el arbusto, en la montaña y en el agua. En los jardines franceses, por el contrario, lo que se refleja es la voluntad de su dueño. (Ventós, 1982: 272-273).

Y a Hegel:

Así, un gran parque, sobre todo si está adornado con pagodas chinas, mezquitas turcas, chalets suizos, puente, hermita y cosas parecidas, manifiesta la intención de ser y significar por sí mismo; y por lo mismo el encanto que nos produce es muy breve y no sentimos deseo de volver a él [...]. Un jardín [...] nunca debe imponerse por su valor intrínseco. (Ventós, 1982: 273).

concebidos para ser vistos desde el interior de las casas. En el jardín occidental, las casas alrededor -o delante- de la cuales se dispone el jardín, resultan puntos focales o centrales, mientras que en el jardín japonés, las casas están concebidas para ser parte de un conjunto. Esto reincidente en el principio de indivisibilidad entre exterior e interior, que también es expresada por materiales naturales:

Los dos [la casa y el jardín] son continuos en la mente de los japoneses. Los japoneses no ven el exterior y el interior como dos entidades separadas; en otras palabras no existe un punto definido en el cual el exterior finaliza y el interior comienza [...]. La veranda japonesa (*engawa*) es una expresión concreta de este concepto y sirve como transición espacial del interior al exterior [...]. Mientras los pisos del interior de la casa están cubiertos con *tatami*, y el exterior está hecho de infinitos tablones, la veranda no pertenece ni al suave y acomodado interior, ni a los ásperos y más primitivos materiales del exterior. (Kiyosi, 1983: 82).

Por otra parte, la relación entre participación cinestésica y espacio visual permite una ilusión espacial difícilmente apreciable en los jardines o parques occidentales. Esta ilusión se sostiene no sólo en el descubrimiento de planos

inesperados durante el recorrido, sino en la capacidad para utilizar los pequeños espacios. Para esto, hay que recordar que el jardín japonés constituía un fenómeno intrínseco de la vida privada, por lo que cada casa, por más pequeña que fuera, era propensa a contar con un jardín. La reducción espacial, aunque podía suprimir algunos elementos del jardín, no suponía un obstáculo para las características mencionadas anteriormente. Como señala Edward Morse (1961: 274), un jardín japonés puede constituirse en un espacio de diez metros cuadrados, donde la posibilidad de efectos visuales puede hacerse muy efectiva:

En la habitación [...] había una ventana circular, a través de la cual podían ser vistos una curiosa linterna de piedra y un pino, cuyas ramas se extendían a través de la abertura, mientras, a lo lejos, teníamos una fina vista de algunas altas montañas. Desde la estera en donde estábamos sentados, existían todas las evidencias de un fino jardín exterior; y mientras nos preguntábamos cómo una casa tan pobre podía sostener un jardín tan fino, yo fui hasta la ventana para investigar. ¡Cuál no sería mi sorpresa al encontrar que la extensión de terreno de la cual brotaban la linterna y el pino solo poseía una amplitud de tres pies! [...] este estrecho espacio de terreno [...] había sido utilizado solamente para beneficiar el interior de la

habitación. (Morse, 1961: 284).

En la descripción anterior, las altas montañas lejanas no son sino partes del campo de arroz de los vecinos. Y es que la integración interior-exterior no obedece sólo a la relación entre la casa y el jardín, sino también a la relación entre el jardín y su periferia. De acuerdo con lo señalado por Engel:

Cuando un jardín está siendo planeado, esas vistas exteriores son cuidadosamente consideradas por el diseñador, [...] aun cuando él no tenga el control [...] esta <vista robada> formará parte real de su jardín. El japonés tiene acuñada una palabra para esto, lo llama *shakkei*: <paisaje prestado>. (Engel, 1988: 69).

La imprevisibilidad a la que se avienen todos los conceptos señalados, supone la no existencia de un diseño único; por lo que a pesar del simbolismo que puedan patentar los diferentes elementos, éstos no son dispuestos según un modelo. Aunque mantiene algunos de los conceptos mencionados, el jardín plano -específicamente en su vertiente de rocas y arena, como el del templo Ryōan ji-, por ser un espacio no accesible, dispuesto para la contemplación, declina una participación cinestésica total. Sin embargo, sus efectos visuales son paradigmáticos. En el

Ryōan ji, sobre una superficie de arena rastrillada, hay, espaciadas en cinco grupos, quince piedras de diversos tamaños. Desde ningún punto de la veranda es posible apreciar las quince piedras al unísono. La veranda no es muy extensa, pero al recorrerla, las formas dentro del jardín cambian notablemente. Aquí, la imposibilidad de acceso redundante, casi con desesperación, en sugerencia.

EL PARQUE DE HIBIYA

Todos los conceptos anteriores se simplifican, o sencillamente desaparecen, según la idea de un parque moderno, manifestada por primera vez con el parque de Hibiya. El parque se ubica a lo largo de los terrenos públicos del Palacio del Tennō y colinda, al norte, con sus murallas exteriores. Su accesibilidad desde la zona de Ginza lo convirtió tácitamente en el parque central de la ciudad. El plan inicial, simplificado a la hora de su realización, pertenece a los arquitectos alemanes Ende y Böckman y "ha sido descrito como siete partes Nikkō²⁸ (en referencia a la más florida tumba de los Tokugawa) y tres partes occidentales" (Seidensticker, 1983: 123). En un plano de 1898 (Iinuma, 1993: 13), los pocos elementos marcados permiten colegir un orden central dentro de un espacio prácticamente rectangular: las sendas principales -cuatro de

²⁸ Siete partes japonesas.

las cuales parten de cada una de las puntas, y una quinta, que lo hace desde el centro del lado inferior- no llegan a converger, sino que se suman a una sexta senda irregular, elíptica en propósito, que delimita una zona central. Esta zona, dividida a su vez en tres sectores por otras dos sendas, está desbrozada y contrasta con las zonas exteriores, cubiertas de vegetación. No obstante la perspectiva de un núcleo central, las sendas se revelan demasiado irregulares, tanto las principales como las secundarias, y pueden ser apreciadas más como espacios incluidos dentro de la vegetación que como elementos delimitantes.

Todo esto cambia en el plano final del parque de 1903 (Iinuma, 1993: 15). Aquí ya es posible hablar de un plan que sigue las características del *hortus conclusus* como tipo del jardín y del parque occidental. La experiencia del *hortus conclusus* es radicalmente opuesta a la ambigüedad espacial que el jardín japonés establece entre lo natural y lo artificial y, tal como su nombre lo indica, se refiere a un terreno limitado. En el plano de 1903 se advierte que las sendas -ya totalmente regulares en una red simplificada con relación al plano anterior- no funcionan como simples pasos entre la vegetación, sino como elementos autónomos que propician, además, un muy claro límite a los sectores

arbolados. La vegetación, por tanto, es concebida en función de un espacio visual que reduce en mucho la participación cinestésica, con una consecuente depreciación del espacio táctil. En este diseño, a diferencia del plano de 1898, la responsabilidad de delimitar los sectores con vegetación pertenece a las sendas secundarias, mientras que las principales dividen el parque en cinco amplios sectores. Estas sendas principales mantienen una disposición semejante a las anteriores -con excepción de la senda que partía desde el extremo inferior izquierdo, desaparecida- y están en correspondencia con las entradas al parque. También se mantiene el principio por el cual las sendas se integran a una avenida de circunvalación. Esta avenida, en forma de pera, crea un sector central de espacio altamente simétrico, que contiene, en su parte inferior, una explanada elíptica -llamada campo atlético- con ocho salientes semicirculares semejantes a absidiolos. Dentro de la explanada, la elipse es repetida, solo que ahora su extremo derecho se desprende en un círculo, formándose así dos campos. A la derecha de la explanada hay una plaza menor, en elipse vertical, y en la zona superior de la pera, el "Estanque en forma de nube". El extremo superior derecho del plano está ocupado por un campo de césped, debajo del cual se encuentran, sucesivamente, el jardín y el "Estanque en trazo de corazón".

EL JARDIN DENTRO DEL PARQUE

La presencia de un "jardín" dentro del parque comportaría, desde el punto de vista japonés, una redundancia, pero su existencia, así como su diseño, se corresponden con la tradición de derivada del llamado jardín barroco (y específicamente del jardín francés), que toma como tipo los trabajos del arquitecto francés Andrés Le Nôtre para Versalles -como supervisor desde 1662- y Vaux-le Vicomte (1655-61). La propuesta de Le Nôtre tiene como origen un conjunto arquitectónico para el cual el jardín conformará una suerte de paso regulado hacia lo infinito de la naturaleza "bruta", dispuesta en los límites del jardín. Aquí no existe, como para el jardín japonés, la idea de un efecto visual que tome en cuenta la periferia. En el caso de Hibiya sucede algo similar, ya que el jardín está rodeado por los espacios de vegetación del resto del parque, por lo que el planteamiento de "dos naturalezas", una decorativa, y otra "natural", implica, tanto una ruptura absoluta con el concepto japonés de la naturaleza como principio armónico, como la consideración de los elementos naturales distanciados del hombre. Asimismo, la arquitectura no participa de la continuidad de la naturaleza; esto es fácilmente colegible de acuerdo a los materiales, a la estructura cerrada al exterior y a que, de hecho, el espacio en derredor lo constituye el propio jardín. También el

jardín de Hibiya se desenvuelve según una alta disposición hacia la simetría y la centralidad: dentro de un espacio rectangular se marca un centro elíptico, las cuatro esquinas se reiteran con espacios circulares exteriores y cuartos de círculo interiores, y las entradas se ubican en la mitad de cada lado. Todo ello contribuye a la eliminación de lo contingente en virtud de apreciar una totalidad no modificable. La intención de completamiento es el revés de la sugerencia. Y de la reticencia: el jardín occidental, a través de la naturaleza explícitamente modificada y expuesta como tal, hace valer el concepto de "belleza", e incluso, de arte.

Una foto de una de las zonas del jardín (Nihon chiri taikei. Dai Tôkyô hen, 1930: 319) describe esta condición de artificialidad. Los límites de las áreas verdes se establecen no solo por las sendas, sino por otros elementos que funcionarán como distanciadores. El primer plano de la foto ofrece un espacio rectangular de césped, rodeado por cadenas de metal que advierten la prohibición de acceso. La presencia de las plantas como ornamento se acentúa tanto por el recorte o el escogido de sus formas, como por el uso de canteros de piedra, que las aislan no solo del césped, sino entre sí. De este modo, la piedra es utilizada también como ornamento complementario y, por tanto, se modifica aquella

cualidad estética primaria, aunque ello no suponga su transformación directa. Debido a la disposición de los canteros, el diseño de este espacio también será rectangular, simétrico y con centro. Este centro lo conforma un cantero cuadrado, que se eleva ligeramente sobre el resto de los canteros rectangulares que se ubican a su alrededor. Las cuatro esquinas están marcadas por canteros circulares dentro de los cuales están las plantas más altas. El límite de la zona de canteros no coincide con el límite de la zona de pasto, por lo que se crea un espacio de pasto que enmarca la zona de canteros. Este marco funciona como refuerzo para la absolutización de la visualidad, ya que, indudablemente, se simula el principio pictórico figura/fondo, dualidad también expresada por la relación entre plantas y canteros.

Una segunda fotografía del parque de Hibiya (Nihon chiri..., 1930: 318) muestra también otro símbolo del parque occidental: la fuente en el lago. Aquí vuelve a repetirse la dicotomía natural/artificial para un mismo elemento, y la reiteración de éste. A diferencia del jardín japonés -donde las corrientes de agua, los estanques o el agua que brota de una roca, declinan, como el resto de los elementos, toda artificialidad evidente-, en el jardín occidental, la fuente funciona, ante todo, como símbolo de un elemento natural: el manantial. En este sentido, al igual que lo que sucede con

el jardín rodeado de naturaleza "bruta", se repite la idea del elemento artificial que sirve de intermediario al elemento natural "infinito", en este caso, el agua. Por demás, la fuente presenta un poderoso elemento escultórico, que vuelve a escindir el concepto estético tradicional japonés con respecto a la piedra.

No obstante todo ello, la consideración de Hibiya como el primer parque genuinamente occidental es puesta en duda por Nagai Kafû. De acuerdo con la interpretación que de esta opinión hace Seidensticker (1983: 123), el parque de Hibiya contiene

reliquias de todas las eras: los árboles son tan viejos como la ciudad, un fragmento de la escarpada del castillo y del foso, un kiosco que estaba en el parque original y una fuente de bronce ligeramente posterior. [...] Quizás, el hecho de que [el parque] fuera occidental en concepto tanto como en nombre [parque] posiblemente le dio créditos para su estabilidad.

De aquí resulta un tema ya planteado con respecto a la modernización de la zona de Okuyama: la dificultad de establecer un espacio absolutamente nuevo o absolutamente occidental. Sin embargo, es el propio Kafû quien advierte la diferencia, no ya entre el jardín japonés y el parque moderno, sino entre éste y el *sakariba* tradicional a la

manera de Asakusa. Aunque Kafû no habla del parque de Hibiya, el parque de Ueno funciona en el mismo sentido: la visualidad en contraposición a una multiplicidad sensorial: "Ueno es para los ojos, un parque con una vista. Asakusa es para los labios, un parque para comer y beber. Ueno pone un freno a las cosas. [...] Ueno es silente, mudo. Asakusa habla y habla" (Seidensticker, 1983: 119).

Así, es posible resumir que el parque moderno se enfrenta al jardín tradicional japonés con categorías en las que subyace la generalidad de la experiencia occidental con respecto a la visualidad y al espacio. Este enfrentamiento puede ser compendiado en los pares antagónicos siguientes (el primer elemento, occidental; el segundo, japonés): comunicación visual/participación cinestésica; totalidad/fragmentación; diferenciación espacial/ambigüedad espacial; espacios amplios/espacios no necesariamente amplios; artificialidad/naturalidad; completamiento/sugerencia; ruptura entre interior y exterior/unidad entre interior y exterior; simetría/ asimetría. De acuerdo con ello, el parque de Hibiya puede, efectivamente, ser considerado como el primer parque moderno en Japón. La opinión de Kafû es precisa en cuanto a negar una absoluta occidentalización, pero ello no implica que elementos tradicionales fragmentarios puedan ser adecuados a un concepto moderno.

CAPITULO V. ESTILOS ARQUITECTONICOS.

La importación por parte de Japón de la arquitectura occidental estuvo matizada por la ya mencionada polémica de los estilos. Y aunque esta polémica no se diera en terreno japonés, es imprescindible para entender que la diversidad estilística de Tokio hasta 1923 no obedece tanto a un intento de importación indiscriminada o anacrónica, como a que lo que se construía estaba en muy estrecha relación con los modelos en boga en Europa. No obstante, el hecho de que los modelos adoptados no dependieran de un exclusivo patrón regional europeo, histórico o académico, sino que todos se hicieran caber dentro del rubro de arquitectura occidental, hizo de Tokio una ciudad altamente ecléctica. Este eclecticismo conduce a que la definición o explicación de los estilos se sostenga en un rango de dificultad semejante al necesario para la arquitectura europea del período, por lo que, en muchos casos, es imposible adscribir una obra a un estilo determinado o, en otros, no puede deducirse una homogeneidad por la presencia de un estilo, sino más bien motivos que sugieren una tendencia determinada. El hecho de que el momento inicial de importación de la arquitectura occidental coincida con los llamados estilos historicistas y su polémica, permitió una posibilidad única para la apreciación de una buena parte de la historia del arte

europeo anterior. Ello no deviene, por supuesto, aprendizaje inmediato de tales características, pero sí inicio de su paulatina decodificación. Esta decodificación sucederá en dos niveles: el del especialista, que se introducirá en el desarrollo histórico y estilístico; y el del lego, que pasará de asumir lo occidental como excepción o como elemento exclusivamente lúdico, al reconocimiento, al menos desde una perspectiva visual primaria e imprescindible, de la multiplicidad de códigos que permiten determinar, bien la "occidentalidad", bien los motivos occidentales de una obra. Para ambos casos, la arquitectura y el arte occidentales funcionarán también como puntos de comparación con respecto a las cualidades y calidades autóctonas.

Antes de retomar el problema de los estilos, es necesario aclarar que la mayor parte de los modelos estilísticos occidentales coinciden con obras cuyas tipologías apenas habían tenido importancia en el espacio público; tipologías que, en su mayoría, se derivan de las funciones modernas de la ciudad: bancos, estaciones de trenes, hospitales, estadios, parques públicos, prisiones, museos, ministerios, edificios de gobierno, tiendas de departamentos, hoteles, edificios de exhibición, fábricas, bibliotecas, universidades, etc. Sin embargo, a pesar de que el historicismo europeo trató de adecuar a cada función un

estilo específico, la propia condición ecléctica no hizo viable una estricta coherencia al respecto. Así, aunque desde mediados del siglo XIX, y con ayuda del conocimiento promovido por la Exposiciones Universales, se trató de establecer una simbología única de acuerdo a la función, estos estilos podían aparecer encubriendo diferentes funciones. Lo mismo sucederá en Japón, por lo que, aparte de lo que las nuevas tipologías puedan aportar en cuanto a cambio de actitudes, en este capítulo sólo se expondrá la visualidad independientemente de aquéllas. El reconocimiento de los estilos se hace importante para evitar una posible vaguedad del término "occidental". El acceso a la arquitectura de Occidente resulta imposible si se piensa a partir de una comprensión inmediata de su fundamento que facilitara la inclusión de cada una de las variantes. Esta comprensión ocurre en términos generales, pero su completud comporta la asunción parcial de las diferencias estilísticas desarrolladas por Occidente. Los estilos aquí recogidos conforman las principales tendencias, y no deben ser vistos como cuerpos autónomos o sucesivos, sino prácticamente como cuerpos simultáneos y en constante intercambio con otras variantes.

EL GIYOFU

Giyofu, o falso estilo occidental, es un término cuya procedencia no indica imitación, sino incoherencia con un proyecto netamente occidental, debido a la adición de elementos tradicionales japoneses, y aun a la sumatoria indiscriminada de otros de diversos estilos europeos. Lo primero añade una cualidad ecléctica especial, pues aquí el elemento ahistórico -lo "oriental- dentro del contexto europeo pasa a formar parte de un propósito historicista en relación con el ahistoricismo de lo occidental. En el caso de Tokio, los modelos para el *giyofu* van a estar dados por los trabajos de Shimizu Kisuke II para el Hotel Tsukiji o Hoterukan (1867-1868) y, especialmente, para el primer Banco Mitsui (1871-72). El cuerpo principal del edificio de este primer Banco Mitsui consiste en un bloque rectangular -que refleja la planta- dividido en dos pisos. Sobre este bloque, que concluye en balaustrada, se alza una especie de torre en varios niveles ascendentes y heterogéneos, coronada por un kiosko octogonal. En la torre se hacen notar dos tipos de techos de la tradición japonesa: el *chidori-hafu* y el *kara-hafu*. Sin embargo, estos techos se hallan combinados con otros motivos de procedencia occidental. A este respecto aclara David Steward (1987: 25):

Como si la combinación de una cúpula de estilo inglés -o alemán- y el techo de tejas que se deriva de la

arquitectura feudal japonesa no fuera suficiente, esta ya híbrida estructura es flanqueada por un par de torretas-miradores francesas -o italianas-, cada una con un techo en pirámide trunca coronado por un antepecho de hierro forjado y una veleta.

Aparte de estas dos torretas, hay, enfrentada al jardín, otra estructura similar sobre la que se sostiene una terraza con cerca de hierro forjado, lo que contribuye a una especie de "supra eclecticismo". Por lo demás, se encuentra la presencia de otros motivos que también se harán comunes para los primeros edificios de tipo occidental: balaustradas, balcones, portales, ventanas de cristal con remate de medio punto, frisos, ménsulas, etc. Para Steward, la elevación de la obra parte de una simple noción de monumentalidad occidental (Steward, 1987: 25), sin embargo, la combinación de los niveles de la torre con el *chidori-hafu* (sobre todo) y con el *kara-hafu* parece tener su referente en el castillo japonés, por lo que es posible suponer que la altura y el sentido monumental no se deriven sólo de modelos occidentales; o que Shimizu haya tratado de disponer esos principios occidentales sobre una estructura que, de algún modo, no negara completamente la tradición. El *giyofu* contiene, por un lado, el desconocimiento de una coherencia visual occidental, pero también el propósito de acercarse a ello; por otro, un cierto "sentimiento de culpa" que procura

indicadores de nacionalidad.

EL NEOGOTICO

El estilo neogótico tiene un ejemplo apropiado en el Departamento de Leyes y Literatura de la Universidad Imperial de Tokio, diseñado por Josiah Conder en 1884. Conder, arquitecto inglés, arribó a Japón en 1877 a petición del Ministerio de Tecnología. Debido a la variedad de estilos que aborda ha sido considerado como un arquitecto ecléctico (Waley, 1991: 44), pero su verdadera importancia radica en crear -a través de su enseñanza en el Colegio de Tecnología y en la Universidad Imperial- una hornada de discípulos japoneses. El Departamento de Leyes y Literatura acusa su principal referencia gótica a través del gablete con bordura en gancho que remata la fachada principal. Este gablete posee un rosetón octolobulado, debajo del cual se ubican ventanas ojivales uniformes. En otros dos gabletes, laterales al principal y flanqueados por pináculos, desaparece el rosetón, y las ventanas conforman un quintuple ventanal escalonado de ojiva apuntada. Y en los extremos izquierdo y derecho del edificio hay torres rectangulares de poca altura, con cubiertas piramidales que tratan, escasamente, de proporcionar una cadencia vertical.

Otro de los ejemplos es el Colegio de Ingeniería de la Universidad Imperial de Tokio (1888), obra de Tatsuno Kingo. Tatsuno fue el discípulo más aventajado de Conder, y es considerado por Steward (1987: 48) como el "arquitecto de la nación". En el Colegio de Ingeniería el carácter gótico también se hace presente a través de gabletes triangulares, con rosetones tetralobulados. Pero, a diferencia de Conder, Tatsuno declina los ventanales y opta por un fondo plano para los gabletes, mientras que las ventanas en el cuerpo principal del edificio son completamente rectangulares. Con los pináculos que rematan varias de las cubiertas, se redondea, finalmente, la proposición gótica. Aunque realmente el edificio es una estructura horizontal de no mucha elevación, la disposición de los elementos anteriores le confiere mayor ligereza y altura que las ofrecidas por el Departamento de Leyes y Literatura.

LA PRESENCIA BIZANTINA Y EL ESTILO "HINDU-SARRACENO".

Un estilo no completamente europeo, el bizantino (neobizantino), aparece en 1891 con la Catedral de Nikolai (Nikoraido), en la zona de Kanda. Según Waley (1991: 44), la catedral de Nikolai es uno de los edificios que confirma el eclecticismo estilístico de Conder; sin embargo, Seidensticker (1983: 70) menciona a Conder sólo como supervisor de la obra, diseñada por un arquitecto ruso

desconocido. Los elementos básicos para este carácter bizantino están dados por una cúpula de platillo, estriada y remarcada en octógono, y con ventanas de arco de medio punto con vértice formando buhardas. La cúpula se asienta sobre un tambor achatado y se remata con una aguja con orbes de diferentes tamaños. La torre del campanario es de base rectangular, con molduras intermedias que la dividen en varios cuerpos desiguales y ligeramente decrecientes en altura. El remate de la torre es un remedo de la cúpula central, sobre el cual se asienta un chapitel octogonal con referente en los techados piramidales de la arquitectura vernacular rusa. Las ventanas de los cuerpos inferiores repiten el modelo de arco de medio punto de la iglesia de Santa Sofía (562), en Estambul, pero las sobrepasa una moldura semicircular con vértice. Estos cuerpos se integran uno en otro dentro de un orden creciente en amplitud y altura, también a semejanza del esquema de Santa Sofía, y están techados en pabellón de cuatro aguas rebajado. La presencia de Nikoraido es, dentro del resto de los estilos netamente europeos, uno de los más importantes indicadores de excepción a través de los cuales se redondea el eclecticismo de Tokio.

El otro estilo no europeo es el llamado hindú-sarraceno, y es posible ubicarlo dentro de parámetros ligeramente

semejantes a los ya explicados para el estilo "oriental". Como exponente de este estilo se menciona el Museo Imperial de Ueno, diseñado por Conder en 1882. Sin embargo, salvo las ventanas apuntadas y los dos kioscos con cúpula de yelmo, el resto del edificio no presenta otras cualidades destacadas en este sentido. Mas bien resulta una versión "orientalizada" del estilo veneciano "que se hiciera popular en la India por la misma época" (Steward, 1987: 37), una de cuyas características esta dada por la policromía de las dovelas en las arcadas del piso inferior. Otro edificio considerado dentro de esta vertiente, pero que Steward (1987: 55) ve también como un intento de grandeza al modo del Segundo Imperio, es el Estadio de Sumo (1909) de Tatsuno Kingo, en Kuramae. Aquí, como el caso del Museo de Ueno, la referencia "hindú" o "sarracena" se limita más bien a las cúpulas de bulbo hexagonal que rematan las torres de la entrada, y tal vez por ello, a las torres mismas como una achatada versión de alminares. El otro detalle, aunque no propiamente hindú, pero sí indio, es la posible referencia del domo a las stupas, no sólo por la forma semiesférica del domo mismo, sino por la barandilla en forma de harmika que lo corona. La textura amembranada del domo Steward (1987: 54) la señala similar a la cúpula de Nikoraido, y tal vez influenciada por ésta. Dentro de la barandilla se alza un elemento decorativo impreciso terminado en pináculo, cuya

apariencia pudiera estar de acuerdo con la textura que proporciona la estructura modular de las sikharas hindúes, y que por su sentido vertical parece remedarlas. El Estadio de Sumo resulta importante porque es uno de los pocos casos en que existe una correspondencia entre tipología y diseño según los cánones occidentales, que consideran para la arquitectura de espectáculos la presencia de un anfiteatro generalmente circular.

EL ESTILO VENECIANO

Con respecto al neorrenacimiento, éste no se dará a partir de un modelo exclusivo, sino que adoptará algunas de las diferentes variantes europeas. Una de ellas es el modelo veneciano, que aparece con la Agencia de Colonización de Hokkaidô (1878), de Conder. Un detalle principal se halla en la balaustrada, sobre la portada, que marca la división entre la planta baja y el primer piso. Por su ubicación esta balaustrada es semejante al balcón que ostenta en una de sus fachadas el Palacio Ducal de Venecia (1457) y al del alzado del palacio veneciano de Sebastiano Serlio, según aparece en el Libro IV de su Tratado de Arquitectura (1537). El segundo tema importante se da con las ventanas alancetadas del primer piso, con columnas como parteluces, estructura que también se encuentra en los portales del Palacio Ducal. Otra característica bien definida son los arcos policromados.

Este uso de sillería policromada obedece al trabajo decimonónico sobre el cromatismo de la arquitectura veneciana, tal como se observa en la Academia Nacional de Diseño de New York (1865), de Peter Bonnet Wight, edificio de idea bastante similar a la Agencia, tanto por un cierto uso de los arcos y de las ventanas alancetadas como por su compacidad.

Diez años después de la Agencia de Colonización de Hokkaidô, Tatsuno Kingo volverá a hacer efectivo el modelo veneciano a través de la Mansión Shibuzawa, cuyo diseño se asemeja mucho más al tipo del palacio veneciano. A esta semejanza contribuye también su ubicación a la orilla del canal de Nihonbashi, lo cual, según Steward (1987: 49), funcionará como metáfora. La Mansión Shibuzawa añade una mayor ligereza que la presentada por la Agencia; y también una mayor amplitud, pues en ésta, la fachada central resulta la mitad de las laterales, mientras que en la Mansión es mucho más espaciosa. De acuerdo con Steward (1987: 49), Tatsuno sigue las ideas de Serlio, pero debido a las dovelas policromadas del piso inferior, las combina con las de John Ruskin, quien había comenzado a valorar el cromatismo de la arquitectura veneciana con su libro Las piedras de Venecia (1853), y con las de Conder, que había utilizado dovelas semejantes en el Museo de Ueno. La Mansión Shibuzawa, según apunta

Seidensticker (1983: 85), llegó a ser "un objeto de admiración que aparentaba algo morisco en el canal de Nihonbashi".

EL CINQUECENTO Y LOS MODELOS NEOCLASICOS.

Tres años antes de la Mansión Shibuzawa, Tatsuno Kingo había construido, en Sakamoto chô, el edificio de la Asociación de Banqueros en el estilo renacentista del *Cinquecento*. Aquí, mucho más que la Mansión Shibuzawa, es posible advertir la influencia de Serlio, sobre todo a través del juego de ventanas con arco de medio punto dentro de un módulo rectangular rematado por arquitrabe, friso y cornisa y sobre los cuales se ubican óculos. La fachada presenta cinco de estos juegos, de los cuales, dos corresponden a los cuerpos izquierdo y derecho, y uno al cuerpo de la entrada, más adelantado. Este cuerpo central es más estrecho y está rematado por un frontón triangular a la altura de techo. Antes del techo y el frontón hay una faja corrida con decoración. En la parte inferior del edificio, y en línea con las ventanas y los óculos, se encuentran arcos de medio punto, uno de los cuales enmarca la entrada principal. La sencillez del conjunto, donde la decoración se reduce prácticamente a los propios elementos estructurales y al realce de la simetría, señala una plena adscripción a los principios fundamentales de los modelos renacentistas. Esta

variante también aparecerá en el Kabukiza, en Ginza, construido en 1889 por Takahara Kôzô. Lo significativo de ello es que aquí la función del edificio corresponde a una bien marcada tradición japonesa, mientras que su realización es absolutamente occidental. El hecho de que no haya ningún elemento arquitectónico que indique la función del edificio y su tradicionalidad, nos permite reafirmar lo que ya se sabe: que no se llegó a ningún acuerdo entre tipología y estilo, y que ello también permeó la arquitectura japonesa aun en construcciones que sostenían una función tradicional. Una de las obras arquitectónicas más importantes antes de 1923 -fecha de terminación del Hotel Imperial de Frank Lloyd Wright, en Tokio- lo constituye otro edificio que, también dentro de los parámetros renacentistas, hace gran uso de los elementos neoclásicos: el Banco de Japón (1890-1896), en Ôtemachi, del propio Tatsuno Kingo. Uno de los elementos que marca la importancia del Banco de Japón es su planta rectangular, que modifica en alto grado la planta netamente horizontal de los edificios públicos de hasta este momento (Steward, 1987: 52), pero que ya había tenido un antecedente en el primer Banco Mitsui de Shimuzu Kisuke II. El otro aspecto clave es su monumentalidad. El edificio, que abarca toda una manzana, está dividido en tres pisos, pero el exterior solo refleja una doble partición. El piso inferior está presentado con el almohadillado típico de los palacios

renacentistas, entradas formadas por arcos de medio punto y ventanas rectangulares; el superior, con alternancia de espacios porticados con columnas de capiteles corintios. Estos espacios porticados, donde dos columnas se ubican a cada extremo, dejando la zona central propicia para las ventanas, se concluyen en entablamento; alternativamente, les sigue el techo en balaustrada o se rematan con frontones triangulares. Entre el cuerpo superior y el inferior hay un entablamento corrido, con balaustradas en los espacios columnados que se ubican en los extremos de la fachada principal. La sección central de la fachada, que abarca solo el piso inferior, está compuesta por un muro que da paso a un patio, después del cual se halla una fachada interior. Esta fachada mantiene el planteamiento exterior del edificio, salvo por el pórtico del primer piso -de columnas toscanas, con escalinata y concluido en terraza- y las ventanas del espacio porticado inmediatamente superior que consta, en su zona central, de sólo dos ventanas -la inferior también trabajada a manera de pórtico-, a diferencia de las dos filas de tres de los espacios porticados exteriores. Este espacio porticado, como supera al muro de la fachada exterior, puede ser visto desde fuera del edificio y crea, por tanto, una sensación de continuidad con éste. Ello permite que, en un sentido estrictamente visual, funcione también como fachada exterior. Por encima

de todo el conjunto, e inmediatamente encima de este espacio porticado, se destaca una cúpula con linterna sobre un tambor octogonal. Steward (1987: 54) señala como uno de los modelos de este banco, el Banco Nacional de Bélgica (1860-1874), en Bruselas, por Beyaert y Janssens.

NEORRENACIMIENTO ALEMAN Y ESTILO SEGUNDO IMPERIO

Otro de los modelos para la vertiente neorrenacentista provendrá del llamado neorrenacimiento alemán, el cual, aunque así llamado, no es genuinamente germánico, sino que comporta elementos del neorrenacimiento francés y que, según el crítico Henry Russel Hitchcock, es una variante del estilo Segundo Imperio (Steward, 1987: 43). Entre los atributos más sobresalientes del estilo están los

altos techos con mansardas que acentúan la presencia de pabellones centrales, finales y esquineros, los cuales se caracterizaban, en palabras de Hitchcock, por "ordenes ricamente aplicados que sobresalían de la fachada plana". (Steward, 1987: 43).

El estilo, iniciado por los arquitectos franceses Pierre-François-Leónard Fontaine y Charles Percier a partir de principios del siglo XIX, tiene uno de sus hitos en el conjunto que fuera añadido al Louvre, entre 1852 y 1857, por Ludovico Tullio Joachim Visconti y que concluyera Hector Lefuel; el climax se alcanzaría con la Opera de París de

Charles Garnier (1861-1875). La Opera -símbolo de la ostentación del reinado de Napoleón III- es una combinación de diversos patrones de la arquitectura renacentista del Cincuecento, pero dispuestos en virtud de un gran movimiento, por lo que es posible atribuirle un cierto espíritu barroco. Para Tokio, uno de los ejemplos más importantes se halla en el Ministerio de Justicia de Kasumigaseki -cerca del parque de Hibiya- construido por Ende y Böckman en 1895. El edificio reproduce tejados independientes a cuatro aguas, con buhardas, y rematados con pináculos como medio para destacar cada uno de los cuerpos del edificio. La presencia de estos tejados es más acentuada en la sección central de las fachadas frontal y posterior, y decididamente significativa en las esquinas, debido a su diseño casi piramidal y a su elevación por encima del resto. El propósito de aligerar la horizontalidad del edificio también aparece con las torres adosadas a los cuerpos esquineros de la fachada posterior, también de techos piramidales y coronadas por linternas con pináculo. Sin embargo, las torres no rebasan la altura del edificio y su propósito, si bien efectivo, se reduce al diseño. El problema de la altura se ubica no sólo en la dependencia del estilo asumido, sino en la presión por ofrecer los menores peligros ante los terremotos. Así, y hasta que las disposiciones estructurales contra los terremotos estuvieran

completamente implementadas, "el dilema enfrentado por todos los edificios oficiales era cómo contrarrestar la pérdida de altura, mientras se evitaba una longitud excesiva" (Steward, 1987: 46). Por otra parte, ello también se debía a que la imagen de la ciudad ideal estaba dada por el París de Haussmann y el Londres victoriano. En este último, la altura de los edificios estaba limitada a 31 metros, lo que también devino límite en Japón. De ahí que

Puede ser correcto decir que la teoría de la construcción antisísmica fuera una suerte de compromiso entre una altura uniforme de 31 metros, y el fuerte y burocrático estilo arquitectónico de los tiempos. (Noboru, 1968: 19).

Otro de los medios empleados por Ende y Böckman para diluir la horizontalidad es la portada de la fachada principal, donde los tres niveles que se marcan en el exterior de todo el edificio están trabajados a partir columnas y arcadas, siendo el nivel superior una logia de columnas toscanas sin arcos, lo mismo que aparece en el cuerpo central de la fachada posterior. Sin embargo, tanto el almohadillado, como las piedras esquineras y la alternancia de color de los sillares -elementos que sí provienen de modelos alemanes y que caracterizaran éste y otros edificios trabajados en estilo semejante- realzan, inequívocamente, la imagen apaisada.

EL NEOBARROCO Y LAS PROPUESTAS NACIONALISTAS.

La variante neobarroca²⁹ aparece con el Palacio Independiente de Akasaka (1899-1909), de Katayama Tokuma, a quien Steward (1987: 55) alude como el "arquitecto de la corona", y quien fuera también alumno de Conder, y segundo premio de la clase después de Tatsuno Kingo. El Palacio Independiente de Akasaka es visto como la reafirmación, en términos arquitectónicos, de la pretención imperial japonesa, y a la vez, como el final de una occidentalización "sin compromiso" (Steward, 1987: 59). Esta apreciación se debe a la conjunción entre la fastuosidad de la obra, sus objetivos -concebido para residencia del príncipe Yoshihito- y la fecha de su realización, fecha que coincide con los años en que Japón consolida su poder imperial. Sin embargo, a semejanza de lo ya mencionado para el Kabukiza, la expresión de lo nacional, que en este caso involucra no una tradición específica que puede funcionar como símbolo, sino un suceso político contemporáneo que abarca toda una nación que procura su reafirmación como tal ante Occidente, se

²⁹ En general, la caracterización del barroco se da no por la creación de motivos arquitectónicos diferentes, sino por el abigarramiento con que se disponen motivos ya conocidos -de preferencia, clásicos- así como por el movimiento que se le imprime a la fachada. Este movimiento consiste en la eliminación de la planimetría, dando lugar a la alternancia de continuos entrantes y salientes, y en la utilización de lo curvilíneo para conformar el diseño total -o parcial- de las fachadas. Al igual que el neorrenacimiento, el neobarroco no debe ser concebido netamente como un estilo revivalista, en tanto no es un estilo "recuperado", como el clásico, y, de hecho, apenas aparece mencionado en la polémica de los estilos.

manifiesta a través de un modo netamente occidental.

Esta situación es propicia para analizar lo que pudiera llamarse el "desconcierto" de la arquitectura japonesa para los primeros años del siglo, desconcierto que se debate sobre dos términos principales: nacionalismo y estilo. Como ya fue explicado en el capítulo dedicado al Jûnikai, por esta fecha -y dentro del contexto de las victorias sobre China y Rusia, y la anexión de Corea- Japón comienza a asumir la modernidad a través del nacionalismo, lo que en un plano cultural queda refrendado por la opiniones de Yamagata Aritomo, Okakura Kakuzô e Itô Chûta, siendo este último quien -dentro de un ideal pan-asiático- propusiera los modelos asiáticos para el diseño arquitectónico. Noboru Kawazoe (1968: 16) resume la esencia del pensamiento de Itô, francamente moderna en tanto se esfuerza por convencer de la necesidad de un símbolo para la nación:

El edificio de la Dieta debe ser un símbolo del país. Es una vergüenza que el edificio sea diseñado según un estilo extranjero. Si esto fuera meramente un problema de técnica, los arquitectos actuales japoneses no estarían lejos de los occidentales. El problema es hallar un estilo verdaderamente simbólico del Japón. Nosotros no podemos depender solamente de puntos de vista personales, sino que debemos tener un consenso de

opinión de parte de los arquitectos a través de un concurso abierto para el diseño del edificio de la Dieta.

Pero buena parte de la dificultad para llevar a la práctica tales propuestas radicaba no sólo en que los arquitectos japoneses se habían formado bajo la égida occidental, sino en que habían aprendido muy bien las lecciones y las habían puesto a prueba en obras, sin duda, valiosas,³⁰ por lo que en este sentido, la arquitectura occidental implicaba, más allá de un símbolo institucional, la formación y el estilo personal de muchos de los arquitectos japoneses. Por ello, la opinión de Seidensticker (1983: 191) acerca de que el Banco de Japón de Tatsuno Kingo representa la arquitectura de alguien que no presume de poseer ideas propias, no debe ser tomada al pie de la letra. Si bien es cierto que todo el trabajo visto hasta aquí es prácticamente académico, y que no existe un planteamiento de originalidad en cuanto a la fusión de esencias nacionales y extranjeras, también lo es el hecho de que los propósitos hacia los cuales se alentaba la arquitectura, y la enseñanza de ésta, tenía lo occidental como modelo, lo que no supone, en modo alguno, la ausencia de creatividad. Dentro de estos parámetros, el Banco de

³⁰ Después de graduarse bajo la tutoría de Conder, tanto Tatsuno Kingo como Katayama Tokuma hicieron viajes de estudio a Inglaterra y Francia.

Japón, por ejemplo, sigue constituyendo, tal vez, la mejor muestra de la habilidad adquirida por los arquitectos japoneses.

Esto sirve para ver en el problema del nacionalismo el reverso de lo sucedido con el plan urbano de 1888: si bien era imposible modernizar la ciudad obviando ciertas disposiciones tradicionales, ahora resulta imposible retomar o inventar una tradición en términos absolutos e incluso, pronosticar lo que debía ser una arquitectura nacional o, al menos, algún modelo que fuera capaz de personalizar a la nación. Aunque las discusiones del Instituto de Arquitectos de Japón fracasaron en este sentido (Noboru, 1968: 16, 17), la proposición de Itô Chûta conllevaba la toma de conciencia de la arquitectura como disciplina independiente de la ingeniería. Esta situación, aparentemente alejada del debate nacionalista, también resulta contextualizadora del problema. Ello se debe, por un lado, como ya se ha aclarado en el capítulo anterior, a la dificultad de aprehender el concepto de arte, y por otra parte, a que la arquitectura occidental seguía funcionando a través de dos presupuestos fundamentales: el de símbolo para el gobierno creado en 1868, y el de materiales y requerimientos constructivos. Tanto los materiales como los avances tecnológicos constituían un símbolo de occidentalización por sí mismos,

pero, igualmente, se relacionaban con dos fenómenos mucho más "japoneses": los terremotos y los incendios, de ahí que su importancia abarcara también los rubros casi imprescindibles de las cualidades antisísmicas y de la protección contra el fuego. De esta manera, la arquitectura propiamente dicha se había convertido en una materia más del Departamento de Ingeniería de la Universidad de Tokio, y en la Universidad de Bellas Artes de Tokio su campo se había restringido al de la decoración y los estilos. Durante los primeros momentos de Meiji, la arquitectura occidental, en tanto visualidad, no había llegado a constituir un verdadero problema. Es con las propuestas nacionalistas cuando se comienza a pedir un cambio en la conformación del símbolo, y de este modo se abre una especie de "retorno consciente" a los intentos del *giyofu* por mostrar características nacionales. Estos requerimientos, por supuesto, ya no correspondían a las funciones de la ingeniería, sino a las de la arquitectura.

La fábrica de ladrillo reforzado del Palacio Independiente de Asakusa obedece a la concepción del reforzamiento con hierro como aplicación constructiva antisísmica. Su proyección barroca -que toma como modelo los trabajos de Louis Le Vaus para Vaux-le-Vicomte (1657-1661)- se advierte, más que en cualquier otro detalle, en la perspectiva de

hemiciclo de la fachada principal, dividida horizontalmente en dos cuerpos: el inferior, almohadillado y con ventanas en arco de medio punto; y el superior, con alternancia de columnas adosadas, pilastras en las alas izquierda y derecha, y ventanas rematadas en frontones triangulares. La fachada está marcada, en su parte inferior, por un pórtico saliente sobre cuatro pilares que concluye en terraza, y en su parte superior, por otro pórtico ligeramente saliente. Inmediatamente delante de la portada hay un foso elíptico presentado por dos pilares rusticados que sostienen lámparas. Tomando la entrada principal como centro, se extiende un muro bajo, también en forma de hemiciclo; este muro concluye en columnas semejantes a las del foso y sirve para reforzar la uniformidad del diseño. La marcación de las alas laterales está hecha por un arimez a cada lado, donde la ventana correspondiente al piso superior es de arco de medio punto. Cada arimez está rematado por un orbe que Steward (1987: 62) ve similar a los de el edificio de Frank Lloyd Wrigth para la Administración Larkin (1904) en Buffalo, Estados Unidos. Los orbes fueron una propuesta del arquitecto Bruce Price, a quien Katayama consultara -en New York, en 1900- sobre el diseño del Palacio. Para Steward los orbes de Wright -que a diferencia de los de Katayama están flanqueados por otra figuras esculpidas y no por fénixes- pueden ser también una influencia del propio Price, ya que

no corresponden al estilo habitual de Wrigth. Finalmente, el Palacio Independiente de Akasaka puede simbolizar la polémica entre los estilos occidentales y la búsqueda de una arquitectura nacional, ya que el tennô lo consideró demasiado lujoso para su hijo y nunca fue habitado por éste (Steward, 1987: 62).

ESTILO Y MIMESIS

Con el panorama de los estilos es posible parafrasear las palabras ya comentadas de Okakura Kakuzô con respecto a la solvencia de Japón para recibir el pensamiento y la cultura del continente. La gran variedad estilística de la arquitectura occidental que se despliega en Tokio hasta 1923 permite que esta ciudad pueda ser considerada como museo y resumen, tanto de la polémica revivalista, como de las principales tendencias de la arquitectura académica de siglo XIX. También, en este peculiar sentido, es posible hablar de un proceso de internacionalización, pues, aunque era improbable que se advirtiera en su momento, tal vez no existiera mejor lugar que Tokio para contemplar, casi al unísono, varios de los cambios esenciales en la arquitectura del primer período moderno. Por otra parte -y regresando a la opinión de Seidenscticker sobre el Banco de Japón- no es ocioso recordar lo ya advertido en el tema de Ginza: que referirnos a toda la arquitectura desarrollada en Japón como

mimética es parcialmente acertado, pues, como se ha visto, ella también es obra de arquitectos europeos de formación europea, a los que sería muy improbable atribuirles tal calificativo. Del mismo modo, habría que preguntarse hasta qué punto puede hablarse de mimetismo con respecto a los propios japoneses, cuya formación como primeros arquitectos de la nación -incluyendo en esto lo ya referido acerca de la apreciación del arte y su división en manifestaciones- tuvo su base en el concepto occidental de arquitectura. Y también habría de considerarse que esta arquitectura apenas se distanciaba de lo que se venía realizando en Europa, y que desde la perspectiva japonesa era símbolo de civilización y desarrollo. Por ello, es preferible asumir el proceso de mimesis más apegado a un propósito político e ideológico trabajado a través de la occidentalización antes que referirlo a algunas obras en concreto.

En el campo del arte es difícil solicitar una originalidad a priori; por lo mismo, es imposible pensar que los arquitectos japoneses hayan tenido la obligación de crear una arquitectura diferente de la aprendida. Sería situarse en un plano similar al de las proposiciones nacionalistas. Sí es cierto que durante este período no se realiza una obra de la que se pueda decir que rompe con los cánones establecidos. En este sentido, el primer Banco Mitsui sería

más original que el Banco de Japón. Pero igualmente es cierto que el Banco de Japón, desde todo punto de vista, es una obra muy superior, que excede al primer Banco Mitsui tanto en realización como en diseño y provocación visual, y que, además, resulta importante, como otras de las obras mencionadas, para la transformación visual de la ciudad. Ello se contempla de acuerdo con que, para el Tokio de Meiji, el Banco de Japón ofrece una información que no está agotada, como sí podría suceder durante la misma época en Occidente, donde la Academia cede su lugar a proposiciones que apuntan hacia los procesos modernos de principios de siglo, sobre todo con los trabajos de la Escuela de Chicago y del grupo secesionista de Viena, en el último cuarto del siglo XIX. El problema de la mimesis aún continúa vigente dentro de los análisis de la cultura japonesa a través de la consideración de que "Japón copia, pero no inventa". La frase es una realidad superficial, porque en el fondo hay una divergencia entre el modo de asumir la mimesis por Japón, y el modo en que lo hace Occidente, que pretende la "originalidad" como diferencia absoluta. Si se retoma la cita de Knauth -en el tema del Jûnikai- puede colegirse que la occidentalización es un instrumento de defensa, más que un tajante intento de imitación. El rápido regreso al nacionalismo -que se expresó en todos los terrenos de la sociedad-, aparte de coincidir con las proposiciones modernas con respecto a la creación de

símbolos nacionales, fue la muestra de que el gobierno japonés, aunque no lo manifestara abiertamente, entendía lo occidental como un mero apoyo que podía ser modificado. Según Alain Rocher (1994), en la tradición japonesa se pasa de una mimesis "real" a una reinterpretación de ésta. Pero siempre considerando que la representación del otro es, por sí misma, una interpretación, y que la transferencia es juzgada solo a través de su productividad.

CAPITULO VI. EL PLAN DE RECONSTRUCCION DE TOKIO Y EL NUEVO AMBIENTE URBANO.

EL PLAN URBANO DE 1919

El primero de septiembre de 1923 las ciudades de Tokio y Yokohama fueron sacudidas por un terremoto de grandes proporciones. El desastre, conocido como *Kantô dai jishin* o Gran terremoto de Kantô, debido al nombre de la llanura donde están ubicadas ambas ciudades, dejó un saldo de más de 90 000 víctimas y unas ciudades casi totalmente destruidas. Contradictoriamente, esta situación fue la que propició la definitiva urbanización moderna de la ciudad de Tokio. La perspectiva de esta oportunidad no pasó inadvertida para el gobierno. En el informe del Buró de Reconstrucción (The Outline of Reconstruction Work in Tokyo and Yokohama, 1929: 38, 104) se señala que el terremoto "fue incuestionablemente una gran calamidad, pero en cuanto a realizar los proyectos municipales, ello revistió una rara oportunidad". Oportunidad que "no hubo en cientos de años para permitir un ajuste de los límites territoriales", ajustes que deben ser tomados "como la más alegre medida para revertir una calamidad en bendición". La seguridad de estas declaraciones con respecto a un desastre de tales proporciones son extremadamente significativas. Ello indica no sólo una voluntad de reconstrucción, sino el hecho de que ya se había

adquirido una absoluta conciencia acerca de la necesidad de un plan urbano completamente moderno, sobre todo para Tokio en tanto capital de Japón.

La adquisición de esta conciencia, sin embargo, no parte de la situación creada por el terremoto. Es una continuidad que tuvo su punto de partida en los intentos de modificaciones a la capital durante la era Meiji y en el plan urbano de 1888, que había concluido apenas siete años antes. Pero es también la continuidad de una nueva planeación que había comenzado a gestarse en 1919, y a la cual el terremoto facilitó una buena parte de la solución. Esta nueva planeación se debió a la promulgación de la ley de planeación urbana y la ley de construcciones de la ciudad, y constituyó, de hecho, la instauración de un propósito de urbanización global, propósito que, gracias al desastre, pasaría casi inmediatamente de la idea a la práctica.

Este nuevo plan estaba bajo la dirección del alcalde de Tokio, Gotô Shinpei, quien ya había tenido experiencias de planeaciones urbanas en Taiwán y Manchuria (Koshizawa, 1991: 12) y que, por tanto, tenía una idea mucho más concreta acerca de cómo actuar. Para la fecha de la promulgación de las leyes, Tokio había crecido tanto en población como en desarrollo industrial, y disponía de una zona fabril, que se

había extendido hacia Yokohama, y de una zona de oficinas formada en Marunouchi. Sin embargo, esta expansión no poseía ningún respaldo, ni en infraestructura, ni de acuerdo con una planeación concreta. A semejanza de lo sucedido con la ciudad de Chicago en el último cuarto del siglo XIX, el crecimiento de Tokio se estaba tornando poco menos que caótico. El plan iniciado en 1888 había sido incapaz de prevenir esto, pues sus reformas se basaban más en la utilización de los terrenos pertenecientes a los daimios y a las familias shogunales que en un verdadero control administrativo o en un cambio de la propiedad de los terrenos. Por otra parte, como se ha visto, las remodelaciones hechas en Tokio correspondían a espacios parciales, por lo que, a pesar de la imagen que podían ofrecer la centralidad del eje Estación de Tokio-Palacio del Tennô y las zonas de oficinas de Marunouchi, la ciudad no había dejado de ser una ciudad de fango, polvo, y de aglomeración de casas de madera, a lo que se había sumado el problema del crecimiento del transporte. Por tanto, la situación a la que se enfrentaba Gotô no dejaba de ser, en parte, muy similar a la enfrentada por Yoshikawa y Yoritomo durante el plan de 1888.

La promulgación de las leyes de 1919, así como el plan concreto para su puesta en práctica, estuvieron

inmediatamente precedidos por la fuerza que había tomado la idea de poner en orden la ciudad. Como se verá por algunas de las medidas adoptadas, la importancia de este plan no consistía sólo en el empeño de transformación, sino en que este empeño dejaba atrás un tipo de planeación meramente representacional. Es decir, no se instrumentaba sólo el proporcionar una imagen simbólica, sino que se buscaban procedimientos claves para una urbanización de tipo moderno. Obviamente, el deseo de una imagen simbólica existía: durante estos años Japón había llegado a constituir una entidad imperial y tenía dominios en Formosa, la península de Liaotung y Corea. La necesidad de una capital que se identificara, tanto con la postura imperialista como con el propio desarrollo interno, se hacía evidente. Desde 1905 Japón había acelerado su desarrollo económico y educacional y había logrado algo muy importante: la unión de todos los estratos sociales a través de un fuerte sistema de propaganda y reclutamiento que hizo impacto en los sentimientos nacionalistas y en el ideal de Japón como líder de una unidad pan-asiática: los "rústicos guerreros" que destruyeran Edo se habían impuesto finalmente. Todas estas condiciones también contribuyeron a que el plan de 1919 se comportara como un plan orgánicamente moderno. Si con Ende y Böckman se pretendía el símbolo, y con el plan de 1888, una reestructuración funcional, con la nueva propuesta ambos

propósitos van a ser unificados. Tal vez, la diferencia consista en un solo punto: en que ya no es necesario aparentar una imagen. Si la idea durante Meiji fue establecer una capital moderna como apariencia de un estado moderno, en estos años las condiciones se invierten, y el estado necesita de esa capital, de su orden urbano, para comenzar una nueva etapa de desarrollo.

Uno de los cambios principales estuvo en la sustitución de la idea de remodelación de la ciudad -un trabajo sobre la ciudad preexistente- por la de reforma absoluta (Koshizawa, 1991: 21). Esto llevaba, por una parte, a no considerar las zonas de la ciudad que habían sido remodeladas, como zonas definitivamente concluidas y, por otra, a tomar la ciudad como un todo, tanto en diseño como en infraestructura, y no prestar atención solamente a zonas que por ubicación o funcionalidad eran susceptibles de constituir espacios simbólicos. Otra especificación importante se dio a través de las diferentes ordenanzas encaminadas a la restricción de los derechos privados en las zonas determinadas para la construcción de obras de carácter social (parques, puentes, calles, etc.) (Koshizawa, 1991: 21). Estas ordenanzas, así como la expropiación de terrenos excesivos y de edificios, constituyen la base de la planeación urbana moderna, en tanto es el gobierno quien establece una regulación y la

ciudad no se deja en manos de intereses particulares que la llevarían a un desarrollo caótico. La expropiaciones fueron el detonador de los *grands travaux* de Eugene Haussman durante la reconstrucción de París (1851-1870), trabajos que devinieron modelo de planeación urbana moderna.

En cierto sentido, a pesar de la adopción de la ley de expropiaciones, para el plan urbano de 1919 la ciudad de Haussman ya no constituía un modelo apropiado. Ello se debía, tanto a los estudios realizados por los especialistas japoneses sobre la la planeación de otras ciudades como Chicago y Nueva York, como a que después del plan de 1888 se generaron problemas muy semejantes a los ocurridos luego de la reconstrucción de París: la pérdida de una caracterización de la ciudad exclusivamente a través del espacio y de la función perspéctica de éste. Esta pérdida se produce debido al aumento del tráfico y a la acumulación de diferentes objetos que, como los faroles, los postes telegráficos con sus tendidos de cables y los árboles de abundante follaje, hacen que las líneas de fachada y los puntos de fuga se desplacen a segundo plano. Esto permite colegir que la situación creada había proporcionado a los gestores del plan de 1919 la conciencia de la ciudad como un ente dinámico. Una foto de Ginza del año 1921 (Natsukashiki Tôkyô, 1992: 22), tomada a nivel de la calle, muestra

exactamente lo mencionado arriba: la ausencia de "limpieza" en la visualidad del espacio y la arquitectura: dos tranvías que van en direcciones opuestas cierran toda la línea de visión del centro de la avenida; las fachadas inferiores desaparecen detrás de los árboles, los postes telégraficos y los rikisha, que utilizan los bordes de las aceras como estacionamiento; pero también la visión de las fachadas superiores aparece mermada: los árboles ocultan parte de la torre del reloj Hattori (hoy Wako) -uno de los principales símbolos de Ginza- y la sucesión de postes y de cables agrega una visión fragmentada de la lejanía. De modo tal que el primer Ginza de Waters se había permeado por el crecimiento de la ciudad en todo sentido y había dejado de constituir un modelo espacial. Por otra parte, todos estos cambios hacían que las estructuras espaciales ya establecidas se vieran reducidas -también debido una población en constante crecimiento-, por lo que la nueva planificación ya no podía ser adoptada sin incluir las necesidades del ciudadano.

Otro de los puntos claves que proponen las leyes de 1919, y para el cual el sistema de expropiación resultaría indispensable, reside en el sistema de zonificación. Para la época del plan de 1888 la condiciones de crecimiento de la ciudad y de desarrollo industrial eran mucho menores que las

que presentaba Tokio a finales de la segunda década del siglo XX, por lo que las transformaciones se ocuparon fundamentalmente de las zonas de comercio y oficinas, y de las vías de transporte. Ahora, la readecuación de la ciudad por zonas funcionales tenía como objetivo poner límite al crecimiento indiscriminado y a la superposición de funciones que propiciaban un caos administrativo. Este proyecto de zonificación comprendía también una zona de comercio, pero fueron agregadas una zona de industrias, una zona habitacional y zonas de belleza ambiental (Koshizawa, 1991: 22), lo que iba de la mano con la regulación de las superficies para construcciones y la regulación de las construcciones propiamente dichas. Con la inclusión obligada de un punto destinado a la restructuración vial, el plan de 1919 llega a cumplir las cuatro funciones que Le Corbusier describe como principales dentro de la consideración de la ciudad como un todo: "habitar, trabajar, cultivar el cuerpo y el espíritu, y circular" (Benevolo, 1979: 121).

Otra vieja idea vuelve con la propuesta de un "Plan para el centro cívico de la Ciudad Imperial" (Koshizawa, 1991: 27). Hasta este momento, la función de centro cívico de la ciudad estaba siendo cumplida por el eje entre la Estación de Tokio y el Palacio del Tennô y por las zonas de oficinas y ministerios de Kasumigaseki, Hibiya y Marunouchi. El

proyecto se expuso sobre la base de esta situación previa, pero al mismo tiempo se comenzó a planear en Kasumigaseki un edificio para la Dieta, que, como elemento representativo fundamental, sustituiría en parte a la Estación de Tokio y serviría como núcleo alrededor del cual se crearía el nuevo centro cívico, constituido por el resto de los ministerios y oficinas gubernamentales y por un auditorio (Koshizawa, 1991: 27). Todas las propuestas anteriores, a las que obviamente se sumaban soluciones de infraestructura, sirvieron como sólida base a la reforma de la ciudad de Tokio después del terremoto, pero hasta el momento del desastre, los mayores avances se habían dado en el terreno de la planificación y en el de la propaganda a nivel de funcionarios. Concretamente, sólo se había alcanzado una muy escasa solución al problema de la pavimentación y ampliación de las calles.

EL PLAN URBANO DURANTE LA RECONSTRUCCION

La mayor parte de los daños causados por el terremoto no se debieron al sismo propiamente dicho, sino a los incendios que cubrieron casi toda la ciudad, pero fundamentalmente la zona de Shitamachi. Una de las causas principales de la extensión del fuego se debió a la aglomeración de casas de madera. Por el contrario, en Yamanote, al ser una zona menos congestionada y contar con mayores espacios libres y con

parques, que funcionaron como zonas de contención del fuego, los daños fueron relativamente escasos.

Ante esta situación, el 2 de septiembre, Gotô Shinpei declaró cuatro medidas: no transferir la capital, fijar los costos de reconstrucción en 3000 millones de yenes, aplicar los planes urbanos más recientes de Occidente y tomar una actitud decidida con respecto a los propietarios para poner en práctica la planeación urbana (Koshizawa, 1991: 37). La respuesta definitiva llegó el 12 de septiembre a través de un edicto imperial, que manejaba términos y propósitos muy semejantes:

Tokyo es la capital del Imperio y ha sido vista por el pueblo como el centro económico y político de la nación y, en consecuencia, como cabeza de la civilización nacional. La posición de Tokyo como ciudad capital del país es, por tanto, intransferible, aunque debido a un inesperado y desafortunado suceso haya perdido su anterior grandeza y prosperidad. [...]. Las medidas de remedio deben incluir no sólo un plan que restaure la ciudad a su estado anterior, sino también deben cubrir un esquema para su futuro desarrollo y para la renovación de sus calles y avenidas. (The Outline..., 1929: 19).

Las palabras del edicto reafirman una de las propuestas de

Gotô Shinpei para el plan de 1919: desechar la idea de una mera remodelación de la capital y asumir la planeación urbana como una reforma absoluta. Por otra parte, el edicto hace énfasis en la necesidad de prever el desarrollo futuro de la ciudad. Esta precisión indica la ruptura con la imagen de una ciudad ideal y estática, y la necesidad de instrumentar una planeación lo más eficaz posible, en virtud de que sus resultados no perdieran vigencia en el transcurso de pocos años.

EL SISTEMA DE ZONIFICACION

La línea general de la reconstrucción evitó trabajar sobre la base de sectores aislados y procuró establecer una interrelación entre el tráfico, las zonas económicas, la sanidad, la seguridad pública y los núcleos industriales económicos, etc., de modo tal que los diversos elementos funcionaran y se comunicaran como un todo. Otro de los aspectos primordiales estaba en renovar la apariencia de la ciudad (The Outline..., 1929: 24), apariencia que comprendía las vías de comunicación -tanto calles como canales-, los puentes, los parques y la arquitectura. El sistema de zonificación comprendió fundamentalmente tres aspectos: una zona residencial que ocupaba el 54.2 % del territorio, una zona industrial con el 32.2 %, una zona comercial con el 11.8 %, y una zona libre que abarcaba el 1.8% del área total

(The Outline..., 1929: 39). Las cifras señalan la importancia de las zonas residenciales en contraposición con la importancia que recibieran las zonas comerciales en el plan de 1888. Esto converge con uno de los planteamientos básicos de la urbanización moderna, desarrollado desde la segunda década del siglo por arquitectos y diseñadores como Walter Gropius, Mies van der Rohe y Le Corbusier: la vivienda como elemento fundamental de la nueva ciudad (Benevolo, 1979: 132). Ello se debe a que dentro de las funciones básicas de la ciudad aludidas por Le Corbusier, la que constituye el elemento mínimo indispensable es el hecho de habitar. Además, el crecimiento de Tokio implicaba que los planes urbanos no podían efectuarse sin tomar en cuenta al ciudadano con el cual se había construido la nueva nación y con el cual se habría de reconstruir la capital desde una perspectiva totalmente moderna.

Durante el proceso de zonificación y de reordenación de los límites y los terrenos de los diferentes barrios, se eliminaron como terrenos residenciales todos aquéllos ubicados detrás de las avenidas de Shitamachi; se destruyeron los senderos abiertos rudimentariamente como vías de acceso a las avenidas; y se crearon parques y calles que contaban con sistema de drenaje (Koshizawa, 1991: 62). Aparte de las áreas creadas, se propició el

establecimiento de un área de belleza natural, para la cual se escogieron los alrededores del Santuario Meiji, así como zonas para la prevención de los incendios. Estas zonas no eran más que espacios exentos de construcciones, que funcionaban como áreas de límite o de contención del fuego. Tales áreas habían existido desde Edo, pero la mayor parte de las veces no estaban previstas como tales y eran sólo terrenos baldíos, o habían sido ocupadas por edificios de ladrillo. No deja de resultar llamativo el hecho de que, a pesar de la concepción de una ciudad completamente moderna, de arquitectura con materiales ignífugos, se siga hablando de zonas de prevención de incendios como tales, y que este concepto no se diluya en el propio planteamiento de la ciudad como una ciudad descongestionada espacialmente.

EL SISTEMA RADIAL Y EL CENTRO CIVICO

Tal vez el elemento más novedoso en cuanto a la concepción de la ciudad como un todo aparezca a través del intento de dotar a Tokio de un diseño global, regulado por las vías de comunicaciones. Este proyecto consistía en una extensión radial "a partir del centro de la ciudad", es decir, un área de diez millas de radio cuyo centro lo constituía la estación de Tokio (The Outline..., 1929: 39). Este diseño radial regresa, de algún modo, a un esquema que los japoneses conocían debido a la disposición de la ciudad-

castillo, y que ahora poseía un antecedente inmediato en la manera, si bien no totalmente regulada, en que desarrolló el espacio alrededor de la propia Estación de Tokio a partir de 1914. Sin embargo, con el nuevo proyecto, la radialidad va a corresponder a un espacio global organizado coherentemente. El diseño radial sostiene también un modo de orientación diferente a la propuesta por el diseño reticular. Como señala Hall (1986: 180), a través de la retícula los movimientos son lineales o en ángulo recto, y la percepción de los errores de dirección mucho más fácil. Con el sistema radial, a causa de la continua ampliación del territorio, un cambio de dirección necesita más tiempo y más espacio para ser corregido. No obstante, la utilización del sistema radial puede ser mucho más cómoda por cuanto es más fácil "localizar objetos o sucesos en el espacio citando sólo un punto o una línea" (Hall, 1986: 80), obviamente, si se toma como referente el centro del cual se parte, mientras que en sistema de retícula, la localización "entraña por lo menos dos líneas y un punto [...] y con frecuencia varias líneas y varios puntos según las vueltas que uno haya de dar" (Hall, 1986: 80). Aunque debido a la evidencia espacial del Palacio del Tennô era difícil que Tokio perdiera totalmente el patrón radial, éste no comportaba un orden. Por otra parte, hay que recordar que la primera incursión del ciudadano japonés a un sistema espacial occidental se da

a través del sistema de retícula del barrio de Ginza. Ahora, con la planificación de la radialidad, se accede al otro gran tipo de sistema occidental para el diseño urbano. A pesar de las diferencias apuntadas, el sistema radial posee los mismos elementos básicos que el sistema de cuadrícula: simetría y ejes persécticos.

Lo anterior introduce también las dificultades para considerar un posible centro de Tokio. En The Outline... (1929: 46) se define la creación de un centro cívico como imprescindible, ya que a través de éste "la ciudad no sólo devendrá sistematizada como un todo,- sino que tendrá una nueva significación". Sin embargo, como se ha visto arriba, el informe del Buró de Reconstrucción ha señalado la Estación de Tokio como centro de la ciudad, mientras que el espacio considerado para un centro cívico estaría situado en Kasumigaseki, la zona al sur del Palacio del Tennô. Aunque se mantiene la perspectiva adoptada por el plan de 1919, la mención de un centro de la ciudad y de un centro cívico indica una divergencia con dos posibles soluciones. La primera, que, debido a que las zonas de Kasumigaseki, Hibiya y Marunouchi -en esta última se encuentra la Estación de Tokio- forman el conjunto desarrollado a partir de 1914 como zona de oficinas gubernamentales, se tome el "centro de la ciudad" por el centro cívico y viceversa, o se conjunten

ambos espacios como un amplio centro de la ciudad, ya que Marunouchi, y especialmente la Estación de Tokio, quedan exactamente al este del Palacio del Tennô. La segunda, que no se considere la existencia de un solo centro. Si esto es así, se puede seguir, entonces, que estos centros se establecen de acuerdo a su función. La Estación de Tokio representaría el centro de la ciudad por cuanto desde ahí parten las principales líneas de comunicación hacia todo el país. En el caso del centro cívico habría algo más: la ruptura con los presupuestos occidentales de un centro cívico equivalente a un centro absoluto de tradición histórico-geográfica, lo que conduce de nuevo al concepto de multiplicidad de centros, y, dentro de ello, a la no adherencia a un centro tradicional: la Estación de Tokio o la zona de gobierno se legitiman como centros en tanto se les adjudica ese propósito. El Palacio del Tennô sigue siendo un espacio simbólico, cerrado al funcionamiento de la ciudad, y cuyo simbolismo no pertenece a los cánones modernos; de hecho, las zonas de importancia lo rodean, pero no parten de él. De cualquier modo, con la creación del centro cívico de Kasumigaseki, se unen, por primera vez, las estructuras de funcionamiento político y administrativo, que habían carecido de un espacio coherente, y las estructuras simbólicas del poder moderno, cuyo primer espacio lo había constituido el barrio de Ginza.

LAS CALLES Y EL SISTEMA RETICULAR

La restructuración vial se hizo a partir de la disposición de ejes básicos que corrían de sur a norte y de este a oeste, con respecto a los cuales se ubicaban las calles secundarias. Así, la nueva ciudad de Tokio va a estar conformada por el entrecruzamiento de un sistema de cuadrícula con un sistema radial. De las doce avenidas mencionadas por Koshizawa (1991: 69) como las más importantes, una era la "Avenida para uso del Tennô". Esta avenida, designada con el número 8 dentro de los cincuenta y dos ejes básicos, fue la ampliación de la calle que unía el Palacio del Tennô con la Estación de Tokio, y poseía un ancho de setenta y tres metros. La decisión de establecer esta avenida, que excedía en amplitud a todas las demás, recae de nuevo en el punto de la representatividad que constituían tanto el Palacio del Tennô como la Estación de Tokio. Ello simbolizaba también la comunicación del tennô con el resto del país. Como se puede ver en muchas de las fotos de Tokio después de la reconstrucción, estas avenidas eran efectivamente amplias, de modo tal que las fachadas, en caso de haberlas, se distanciaban entre sí. Casi todas seguían un mismo patrón de alternancia entre las sendas propiamente dichas y los camellones con árboles, los que, en algunos casos como en el de la "Avenida para uso del Tennô", podían llegar a ser cuatro, pues se ubicaban dos a los

laterales, que separaban el paso peatonal del vehicular, y otros dos hacia el centro de la calle, creando así tres líneas de circulación. La utilización de los árboles sigue manteniendo las mismas funciones que lo previsto por Waters para Ginza: acentuación de las líneas de perspectiva, reforzamiento de la división entre acera y calle y, por supuesto, incorporación del elemento natural al ambiente urbano.

El resultado de la disposición reticular puede ser apreciado en una vista aérea de la ciudad, que muestra la Estación de Tokio y las zonas posteriores (Dai Tôkyô shashin annai, 1993: 8-9). La intercepción de las calles según tramos regulares, permite a las manzanas reagruparse en áreas de similar extensión. Los puentes, por su parte, no son más que el cruce de las propias avenidas sobre el canal, que también se integra dentro del sistema. El diseño radial se hace evidente en el giro de las calles que corren de sur a norte, lo que implica también un giro en los bloques de manzanas, para lo cual el canal funciona como línea de ángulo, asimismo, en el extremo inferior izquierdo de la foto, se advierte el inicio de otra línea de ángulo y el comienzo de un cambio en la dirección de las cuadrículas. Toda esta configuración de extrema regularidad estuvo avalada también por un reajuste en el nombre de las calles, así como en la

numeración. El diferenciar las calles y los bloques por nombres y números contribuye tanto a la orientación, como a la legibilidad del espacio a la que tienden el diseño de retícula y el diseño radial. Al menos en los momentos posteriores a la reconstrucción, todo lo referente al trabajo de las avenidas volvió a poner en primer plano, pero ahora eficientemente conjugado con el transporte y el resto de los elementos adicionales a la calle propiamente dicha, los conceptos de espacialidad y perspectiva para la apreciación de la ciudad.

LOS CANALES Y LOS PUENTES

Como se vio en el plan de 1888, el transporte terrestre había desplazado en buena medida al transporte acuático, por lo que los canales quedaron en un segundo plano con respecto a las avenidas. Con el proceso de reconstrucción, los canales van a adquirir una nueva importancia como vías, y van a ser incluidos dentro de la red de comunicaciones y dentro del diseño de la ciudad. Al igual que para las calles y avenidas, el proceso seguido con los canales fue el de la extensión de su amplitud y su longitud, conjuntamente con el de su profundización. La restructuración de los canales se basaba en dos objetivos principales: el progresivo aumento del comercio fluvial y marítimo luego de la remodelación del puerto de Tokio, y la prevención de las inundaciones. Cada

lado de los canales fue dotado de un muro lo suficientemente alto que evitaba no sólo la rápida incursión del agua hacia el interior, sino que también preveía el que aguas sucias o de desecho pudieran caer al canal. Con el mismo propósito, los terrenos colindantes a los canales fueron elevados hasta tres metros de altura (The Outline..., 1929: 82), y se evitó, en lo posible, construir calles en las áreas inmediatas, sobre todo en los territorios que históricamente habían sido afectadas por inundaciones. Los terrenos colindantes con los canales se procuraron como parques y como espacios públicos en general, de manera que, al igual que las zonas previstas como áreas de contención del fuego en el caso de incendio, estos espacios funcionarían, si bien no como elementos de contención, como zonas que dilataran la llegada del agua en caso de inundaciones. Tanto esto, como las disposiciones de amplitud, muros y elevación del terreno, contribuyen a que los canales dejen de ser estrechas prolongaciones para convertirse en espacios de una claridad perspéctica similar a la de las avenidas.

La nueva imagen creada a través de la restructuración de los canales se complementa con la poderosa visualidad que ofrecen los puentes. Si bien el acero y el hierro ya habían pasado a ser materiales comunes en el levantamiento de los puentes, en muchas ocasiones el piso utilizado era todavía

de madera. Una de las diferencias fundamentales con los nuevos puentes va a ser, precisamente, la sustitución de este remanente de madera por materiales como el hormigón o el concreto, por cuanto era necesario adecuar los nuevos puentes al aumento de un transporte vehicular con mayores posibilidades de carga. La altura que van a alcanzar estos puentes contribuye a una notable ampliación de los límites avizorables desde ellos, y se suma a la continuidad de la perspectiva que desarrollan los propios canales. Los puentes de Tokio no sólo habían constituido uno de los elementos imprescindibles de su visualidad, sino que, según Koshizawa (1991: 76), "los puentes existentes en la capital eran instalaciones urbanas de alto simbolismo que representaban a todo un país, como el puente de Alejandro III en París". Por lo tanto, la restructuración y construcción de puentes debía sostener un diseño que pusiera de relieve semejante propósito simbólico y de identidad. Ello se hizo manifiesto, sobre todo, con la construcción de los seis puentes principales sobre el río Sumida.

Como puede apreciarse en el esquema que aparece en Dai Tôkyô... (1993: 98), cada uno de los puentes fue realizado de acuerdo con un diseño propio. De ellos, el más novedoso es el Kiyosubashi, de 186 metros de largo y 22 de ancho y con sólo dos apoyos dentro del canal. La estructura que se

levanta sobre la superficie del puente semeja dos crestas de olas. Estas forman una concavidad central, con dos tirantes en cuarto de círculo, y también cóncavos, hacia los respectivos arranques en tierra. El pico de las crestas forma una vertical con los apoyos dentro del canal, y, desde una perspectiva frontal, son dos torres unidas por un arco de medio punto, de clave a menor altura, y sobre el cual, a la altura límite, se coloca una viga transversal que se une a través de barras a la parte superior del arco. Salvo por esta especie de portada, el resto de la estructura es abierta. Los elementos que en que se apoyan los tirantes son prácticamente hilos de acero, y están dispuestos en un intervalo de mayor amplitud que en otros puentes. Por la manera en que están trabajados, estos hilos escalonados -ya que siguen la curvatura de los tirantes- se convierten en un importante elemento decorativo. Con una parte media un poco más ancha, su unión con los tirantes se visualiza a través de una especie de horqueta, y el hilo central se destaca por poseer un farol doble. A través de los puentes del Sumida se hace evidente que el aprovechamiento de los adelantos tecnológicos compulsó soluciones de diseño cada vez más novedosas y que, al mismo tiempo, se había logrado adquirir mayor distancia y amplitud con menos recursos estructurales. Ello incide en un aumento de la sensación de ligereza y en la posibilidad de un trabajo de carácter arquitectónico,

dentro del cual no es sólo la longitud o la amplitud lo que importa, sino también la altura, que a partir de ahora será considerada como un nuevo componente visual. Indudablemente, las estructuras levantadas sobre la superficie se observan, desde el punto de vista del transeúnte, como estructuras casi infinitas y monumentales.

LOS PARQUES

La comprensión de los parques dentro de la reconstrucción de Tokio estuvo relacionada con la creación de zonas libres que funcionaran como áreas de contención del fuego en caso de incendios, y como espacios que permitieran la descongestión de las zonas construidas. En este sentido, se privilegia el espacio de prevención sobre el espacio de recreo. Por otra parte, ya no es necesario introducir los parques como instalaciones simbólicas de modernización, tal como había sucedido con las ordenanzas de 1873.

Con la reconstrucción se crearon tres parques principales, el Sumida, el Hamachô y el Kinshi, y cincuenta y dos secundarios (Koshizawa, 1991: 77, 80). De ellos, el Sumida, junto al río Sumida, caracterizó un tipo diferente de parque. Esta diferencia correspondía exclusivamente a su ubicación, pues fue el primer parque situado en la ribera de un río, lo que propició una actitud de reconocimiento

espacial semejante a la generada por los paseos de malecón: el agua pasa a constituir uno de los puntos principales de observación, y el "otro lado", junto con la distancia que lo separa de "este lado", es asumido como paisaje y no como mero punto de referencia. Debido a ello, la apreciación de la distancia y de la lejanía -que también debe concebirse en cuanto a la propia longitud del río- funcionará de modo distinto a la manera en que puede ofrecerla un parque completamente interior. Con respecto a la apreciación del agua, el cambio también es evidente. Mientras que el parque interior tiende a crear una zona artificial de agua, en el parque del Sumida la artificialidad se crea alrededor de un cauce natural.

El diseño del parque consistía en la alternancia de sendas y canteros a lo largo del río. Los canteros, a intervalos regulares, estaban cercados por piezas de metal, y cada uno poseía cuatro árboles, separados y protegidos por una sencilla instalación de madera. Entre cantero y cantero se cuidaba un paso transversal que comunicaba las sendas. De las cuatro sendas, la segunda, de interior a exterior, era mucho más ancha que el resto. Según Koshizawa (1991: 79), como las tierras del Sumida habían sido famosas por sus cerezos, la construcción del parque conjuntó el paisaje tradicional japonés con la técnica de los parques

occidentales modernos. Sin embargo, una fusión semejante ya había tenido lugar con el parque de Ueno, zona también famosa por sus cerezos y lugar tradicional para el *hanami*. En cuanto a la conjunción de lo tradicional japonés y lo occidental moderno, hay que recordar los argumentos de Nagai Kafû en contra de la designación del parque de Hibiya como netamente occidental, debido a la variedad de elementos de tradición japonesa que todavía podían encontrarse en él. No obstante, salvo las diferencias ya apuntadas, el parque Sumida se comporta según los mismos principios de parque moderno que ya habían sido concretados con el parque de Hibiya. Así, la opinión de Koshizawa (1991: 78) de que parques como el Sumida, el Hamachô y el Kinshi no habían existido hasta ese momento en Tokio, puede ser entendida sólo en relación con la idea de un conjunto de parques no simbólicos, sino planificados para un constante acceso del ciudadano.

Por su parte, los cincuenta y dos parques secundarios adquieren una importancia muy particular, ya que fueron previstos como espacios de contención del fuego en zonas adyacentes a las escuelas primarias. Para este propósito, se limitaron las áreas verdes a un treinta o cuarenta por ciento del terreno, dejando el resto como áreas libres, en las cuales se ubicaron "equipos para todo tipo de deporte"

y "se crearon facilidades para los ejercicios en grupo" (The Outline..., 1929: 89). Estos conjuntos parque-escuela fueron las instalaciones priorizadas durante la reconstrucción. Koshizawa (1991: 83) señala que, a diferencia de Occidente, donde el centro de la comunidad está determinado por iglesias y plazas, los conjuntos parque-escuela se convirtieron en el centro de las comunidades de Tokio. Esto no es más que otra variante de la situación presentada anteriormente: el centro determinado de acuerdo con su funcionalidad, en este caso, por una funcionalidad de mucha tradición en Tokio: la protección contra los incendios. A ello se suma la importancia que se concede a la protección infantil, por lo que los conjuntos parque-escuela caen dentro del tópico de una reconstrucción de la ciudad desde el punto de vista del ciudadano.

Con la reconstrucción de Tokio empezaron a hacerse efectivas en el comportamiento cotidiano ciertas propuestas espaciales no generalizadas hasta ese momento: calles pavimentadas y con aceras; avenidas muy amplias y con camellones de árboles o césped; zonas monofuncionales; diseño regular de la ciudad y modos de orientación de acuerdo a ese diseño; parques públicos, etc. Estos cambios dieron lugar a una sensación de mayor seguridad pública, pero también a un importante replanteamiento de la ciudad como un organismo.

Funcionamiento y visualidad comienzan a entenderse como partes indisolubles de un todo, tanto desde la perspectiva gubernamental -que había reconocido la necesidad, no sólo de la creación de instalaciones, sino del mantenimiento de la infraestructura-, como desde la perspectiva del ciudadano, para el cual la ciudad se extiende y deja de constituir espacios fragmentarios.

GINZA Y EL AMBIENTE DEL NUEVO ESPACIO.

Dentro de la reconstrucción, Ginza apenas sufrió cambios en cuanto a los principios de su planeación espacial, ya que se mantuvo el sistema de retícula. No variaron sus límites, pero sí lo que habitualmente se entendía como Ginza. Antes del terremoto Ginza era generalmente comprendida como el área más cercana a Kyôbashi, mientras que ahora se considerará toda la extensión norte-sur entre los puentes Kyôbashi y Shinbashi. Los cambios en Ginza se adscriben, ante todo, al modo de utilización del nuevo espacio. A diferencia de lo ocurrido al inicio de Meiji, donde el espacio por sí mismo configuraba un elemento lúdico, en estos momentos las características espaciales y arquitectónicas occidentales ya han sido suficientemente decodificadas, y la ludicidad va a desplazarse hacia la utilización del espacio en tanto espacio participativo generado por el consumo. Aunque esta función desarrolla

características que exceden los propósitos iniciales de este trabajo, es conveniente apuntar algunos de los parámetros generales del comportamiento de Ginza, por cuanto sirven de ejemplo para valorar el modo en que el escenario espacial y arquitectónico occidental pasa a un segundo plano como elemento lúdico.

A pesar de la evidente vocación de Ginza como *sakariba*, hasta 1923 Asakusa mantenía el predominio, y lo tradicional seguía importando más que lo moderno. Con el Gran Terremoto de Kantô se produce la total destrucción de Asakusa y de la zona de tolerancia de Yoshiwara, pero también la desaparición del Jûnikai. Con esta pérdida, Asakusa quedó sin su máspreciado símbolo, y ello fue, igualmente, un suceso premonitorio con respecto a lo que en verdad habría de suceder: la decadencia de Asakusa y de Shitamachi como últimos refugios de las costumbres y espacios de Edo. Uno de los propósitos de la élite gobernante de Meiji se había cumplido, bajo otras condiciones, cerca de cincuenta años después: Edo y Tokio habían quedado definitivamente separados.

Como se ha visto, aunque el Ginza de Meiji había llegado a constituir un espacio reverente para simbolizar la modernidad, el símbolo, a partir de 1914, lo ostentaban el

eje Estación de Tokio-Palacio del Tennô y la zona de oficinas gubernamentales de Kasumigaseki, Hibiya y Marunouchi. Sin embargo, después del terremoto, y a pesar de que estas zonas se habían confirmado como "centro de la ciudad", Ginza llegó a adquirir una plena autosuficiencia gracias a la especificidad de su función como *sakariba*: la desaparición de Asakusa lo había convertido en el primer *sakariba* de la ciudad, y su desarrollo estaba dado por funciones netamente modernas. Se puede decir, entonces, que los años de 1868 a 1923 constituyen un lapso en el cual Ginza se sigue desarrollando como espacio moderno, en tanto espera una cobertura del resto de la ciudad para que sus funciones pasen verdaderamente a un primer plano. A partir de ahora, Ginza va a reafirmarse como el otro centro de la ciudad.

Una de las características del nuevo ambiente es que, a pesar del desastre del terremoto, la ciudad continuó el crecimiento comenzado desde inicios de Taishô. Este crecimiento, aunque expresado principalmente a través del auge económico, había devenido cambio cultural. Según Seidensticker (1990: 17) las manifestaciones de este cambio estaban, antes que en algo concreto, en la sensación de "familiaridad" que se advertía con respecto a las instituciones y a la conducta. Esta familiaridad también

puede ser entendida como un proceso homogeneizante donde lo occidental va dejando de ser representación para convertirse en apropiación. Conjuntamente, la ciudad reconstruida también ha homogeneizado su imagen y, en sentido general, se ha pasado de la copia a la reinterpretación. Ginza, como primer espacio sociópeto de Tokio, será el lugar donde esta homogeneización va a tomar cuerpo a través de un mercado, pero no crítico, "cambio de gustos". Este cambio va a comprender desde el vestuario, el maquillaje, y los neologismos, hasta el auge de las nuevas tipologías de espacios de diversión: cafés, tiendas de departamentos, restaurantes, bares, cabarets, etc. Algunas de las transformaciones más evidentes fueron el poder entrar a las tiendas con zapatos, lo que llevó a una modificación de los interiores (Seidensticker, 1990: 30); la sustitución de los emblemas que identificaban los comercios por los nombres (muchas veces en inglés) completamente desplegados; los anuncios y la publicidad; y el cambio de "la era del anfitrión por la era del mesero" (Seidensticker, 1990: 62). Pero estos nuevos atractivos y espacios, a diferencia de los de Asakusa, no eran espectáculos propiamente dichos: coincidían en la reunión de un público -un público consumidor y fundamentalmente joven, tipificado por el *mobo* (modern boy) y la *moga* (modern girl)- y eran la concreción de la gran cultura de masas que había comenzado con la

unificación nacionalista de principios de siglo.

En Ginza se definió también otra actitud típicamente moderna, conocida como *ginbura*. *Ginbura* es un término que puede tener su equivalente en el *flâneur* de Baudelaire: el que se deja arrastrar por la ciudad sin un objetivo fijo. La ciudad es una superficie de la cual importa precisamente esa superficie: las novedades generadas por los media. El *ginbura*, más precisamente, era el que se deleitaba en la contemplación de los productos que se exhibían en los escaparates sin necesidad de realizar cualquier otra actividad concreta. Con el *ginbura* se puede ver con claridad el cambio en la apreciación de Ginza. El espacio propiamente dicho ya no constituye una novedad; la constituye lo que se inserta en ese espacio, lo comercial, lo vendible. Y para el reconocimiento de ese espacio, y su orientación dentro de él, van a aparecer puntos de referencia que lo serán en tanto devengan lugares de moda.

Al resucitar como escenario de la última moda y los últimos gustos, Ginza vuelve a recuperar su carácter simbólico de puerta de la modernidad, pero de una modernidad que también ha creado el propio desarrollo japonés. Dentro de la reconstrucción de Tokio, y a través del informe del Buró de Reconstrucción, es posible colegir puntos concretos para esa

"familiaridad" aludida por Seidensticker. La altura, por ejemplo, ya ha dejado de ser una novedad, y la única disposición, preventiva, es que la altura de los edificios estén en proporción con el ancho de las calles; asimismo, la idea de las fachadas corridas o de los edificios conformando bloques se van a precisar por razones tanto de espacio como económicas (The Outline..., 1929: 170); los parques se adecuan a la necesidad de zonas despejadas y ya no son instalaciones simbólicas; y la cuestión de los estilos parece haber pasado a un segundo plano. La evidencia general es que si se menciona lo occidental, se menciona en tanto que la tecnología utilizada puede compararse con los últimos avances de la tecnología generada en Occidente, y de hecho, una de las ordenanzas de Gotô Shinpei iba en ese sentido. Pero esta comparación ya no contiene la idea de "imitar" a Occidente, sino un propósito netamente funcionalista. Aunque en muchos aspectos Occidente sigue funcionando como modelo, este modelo ya se asume orgánicamente dentro del desarrollo japonés y no pasa a ser considerado ni como legitimación para la clase gobernante ni como apariencia de modernidad. Pasa a ser considerado, exclusivamente, como moda.

CAPITULO VII. EL HOTEL IMPERIAL Y LAS NUEVAS TENDENCIAS EN ARQUITECTURA.

EL HOTEL IMPERIAL

El Hotel Imperial fue el edificio que sustituyó al Jûnikai como símbolo de Tokio. La sustitución tuvo una causa circunstancial: el Hotel Imperial debió inaugurarse en la noche del primero de septiembre de 1923, y pesar del terremoto, no sufrió daño alguno: su nacimiento coincide, por tanto, con la destrucción del Jûnikai. Otras diferencias consolidaron el símbolo: el Hotel Imperial, diseñado por el arquitecto norteamericano Frank Lloyd Wright, fue el primer edificio realizado en Japón por un arquitecto de prestigio mundial; el diseño, además, si bien no contemplaba la altura del Jûnikai, era lo suficientemente llamativo como para que no se diluyera entre otras construcciones; el Hotel Imperial representaba, finalmente, la aparición de las nuevas tendencias arquitectónicas desarrolladas en Occidente durante la segunda década del siglo. Estas tendencias, que compulsaban una nueva visualidad de lo moderno, pueden ser comprendidas en lo que David Harvey (1992: 31) denomina "modernismo heroico": la búsqueda de verdades absolutas que se revelen comunes a todos los hombres. A diferencia del modernismo anterior a la segunda década del siglo XX, que se desarrolló a través de una gran variedad de lenguajes

nacionales y del pasado, y de las contradicciones entre lo industrial y lo artesanal, lo que a partir de ahora se llamará movimiento moderno -impulsado por Walter Gropius y la escuela de la Bauhaus- va a desdeñar el historicismo y a asumir el lenguaje y las estructuras funcionalistas generadas por la industria. A esto se suma un propósito de universalidad -donde se busca, como señalara Mies van der Rohe, que la Verdad sea la significación de los hechos- y un marcado carácter antiburgués, que pretenden reflejarse a través de la "pureza de las formas" y del intento de crear una arquitectura que "parta de cero".

Buena parte de esta nueva apreciación tiene su origen en las obras de Wright, obras serias y tempranamente influenciadas por la arquitectura japonesa tradicional. La importancia de la estética japonesa para el movimiento moderno en relación con lo apuntado arriba puede ser colegida de las propias palabras de Wright:

"[...] el primer y supremo principio de la estética japonesa consiste en una rigurosa simplificación y un consecuente énfasis de la realidad. [...] Este proceso de eliminación de lo insignificante nosotros consideramos que debe ser la primera y más importante consideración en tanto artistas, junto con los fundamentos matemáticos de su estructura. (Steward,

1987: 76).

La aplicación de estos principios, a diferencia del orientalismo decorativo del siglo XIX, va a estar dada por la consideración del espacio como núcleo para la generación de volúmenes. En uno de los primeros trabajos de Wright, la Casa Robie (1909), en Oak Park, Chicago, se procura una estructura eminentemente horizontal, donde los varios techos van a extenderse en voladizo y a crear una interpenetración volumétrica y espacial; el exterior no presenta decoración alguna y son los propios elementos estructurales los que funcionan como tal. La idea de Wright era también establecer un espacio interior lo más continuo posible, de comunicación inmediata con el exterior, sustituir los muros interiores por "pantallas de luz", y evitar el "agujero hecho en los muros como se hacen en las cajas" (Kostof, 1985, 3: 1194). La importancia de todo esto es que Wright no trata de remedar una casa japonesa, sino comunicar la actitud japonesa hacia el espacio y la visualidad a través de su propio punto de vista.

El Hotel Imperial, frente al parque de Hibiya, va a ser el sustituto de un anterior Hotel Imperial (1890) -el Hotel Imperial actual es, por tanto, un tercer hotel-, también en Hibiya y diseñado por Watanabe Yuzuru. La tipología del hotel tuvo uno de sus primeros ejemplos en el Hotel Tsukiji,

de Shimizu Kisuke II, pero la obra, al pertenecer al barrio de Tsukiji, estaba "segregada", era todavía Occidente. Con el hotel de Watanabe, en el estilo Segundo Imperio, la tipología se concretó como partícipe del espacio japonés, y con el Hotel Imperial alcanzó su clímax. Desde el punto de vista constructivo, la planta del Hotel Imperial va a declinar el alargamiento habitual de los edificios construidos después de Meiji, y comprenderá, a semejanza del Banco de Japón, un espacio rectangular. Visto desde arriba, el hotel presenta dos alas corridas (habitaciones) entre las cuales se ubican, del frente hacia el fondo, la piscina, la cochera, el lobby, el lobby principal, el comedor, un cuerpo con dos pisos (pasillo y cocina) y un cuerpo final de tres (lobby trasero, auditorio y sala de banquetes). Tanto en el exterior como en el interior del edificio, Wright ha llevado a su máxima expresión el sentido de interpenetración que se advertiera para la Casa Robie. El lobby principal, por ejemplo, consta de tres niveles realmente continuos, y hacia el exterior es imposible señalar una zona que comporte una compacidad que la defina claramente del resto, ya que todo el edificio se resuelve a través de una compleja alternancia de planos que comunican espacios, elementos de estructura, de cierre, y motivos de decoración. Buena parte de la apariencia complicada se debe también a que los elementos constructivos y decorativos -conformados por una combinación

de ladrillo y piedra porosa- no son disimulados por recubrimiento. Estos elementos, para los cuales se evita el uso de las curvas, están dispuestos en alteridad de colores y superficies, y asumen, como única modificación, una infinita variedad de calados y relieves que alteran la planimetría, tanto dentro de una misma pieza como en su combinación con piezas diferentes.

La interrelación de espacios a través de la movilidad de los volúmenes es la manera en que Wright interpreta el carácter semifijo del espacio japonés. Pero también, al concebir el espacio como núcleo de la obra, le adjudica cualidades activas: el espacio está desarrollado sobre la base de la continuidad, pero no de la linealidad, por lo que para aprehenderlo es necesario el recorrido. Por otra parte, la rusticidad del Hotel Imperial regresa al principio de la comunicación textural y a la creación de un espacio táctil. La continua alternancia de planos, a los que no es posible identificar desde un punto de vista fijo, diluye la simetría (sólo colegible en planta) y nos pone delante de una perspectiva múltiple. Con la conjugación de todos estos conceptos Wright introduce, por primera vez en la arquitectura moderna, una propuesta efectiva de participación cinestésica. Lo que permite un verdadero sincretismo entre la arquitectura tradicional japonesa y la

arquitectura occidental, desplegado sobre la base de esencias, y no una yuxtaposición sobre la base de elementos simbólicos añadidos. Como una muestra más de la ambigüedad connotativa del término "occidental" dentro de la modernidad japonesa, es el Hotel Imperial el que recupera para Japón una buena parte de su tradición espacial y arquitectónica, limitada en Meiji y tan pretendida por las corrientes nacionalistas.

EL EXPRESIONISMO.

Sin embargo, debido a la cerrada individualidad del Hotel Imperial, éste pudo ser más fácilmente absorbido como símbolo que como modelo funcional para el desarrollo o aprendizaje de una línea de diseño. Hasta finales de la segunda década del siglo, el tratamiento arquitectónico había sido postergado a variaciones sobre los temas conocidos. Hubo, sin embargo, algunas novedades: en el plano constructivo, el edificio de la librería Maruzen (1909), del arquitecto Sano Riki, primer edificio realizado con componentes estructurales de acero; y en cuanto a diseño, el carácter expresionista³¹ de varias de las obras de la

³¹ El expresionismo arquitectónico, desarrollado desde principios de siglo, es, junto con el racionalismo (ver nota 33), la principal tendencia antiacadémica. Su definición, sin embargo, resulta ambigua. Comprende las obras que, en cierto modo más cercanas al racionalismo, trabajan con planos y volúmenes heterogéneos, curvas y componentes simbólicos o antropomórficos, pero también, las que simplifican estilos historicistas, especialmente el gótico, o las que añaden color u otros componentes texturales.

exposición Tokio-Taishō de 1914³² y de la planta de purificación de agua de Kanda, construida por el arquitecto Nakamura Junpei en 1918, edificio que seguía algunos de los patrones establecidos por el alemán Hans Poelzig para la tipología industrial.

La vertiente expresionista adquirió fuerza con la creación, en 1920, del grupo conocido como Bunri Ha Kenchiku Kai (Asociación de Arquitectura del Grupo Separatista). Una de las primeras obras importantes de miembros de este grupo fue el Memorial en Ueno -durante la Exposición por la Paz de 1922-, de Horiguchi Sutemi. El memorial consiste en un edificio bajo y alargado cuya sección transversal forma un arco de medio punto, que se repite en bloques menores proyectados desde una de las fachadas. Este edificio se une mediante una rampa a la parte más destacada del Memorial: una torre prismática concluida también en arco de medio punto, pero que desde una perspectiva frontal se advierte como rectángulo. La fachada aparece truncada en L invertida,

³² Según Seidensticker (1991: 257), la exposición Tokio-Taishō marcó definitivamente el ambiente posterior de la era, sobre todo en cuanto a la propagación de las modas y modos occidentales, y la generación de un propósito de consumo. Por otra parte, Steward (1987: 93) la señala como modelo para los futuros parques de diversión.

de modo tal que un prisma menor sobresale de ésta. Las ventanas del prisma menor, de dos en dos, están dispuestas hacia la derecha, excepto el par superior, que se dispone a la izquierda. La torre se corona con cuatro bloques escalonados de color más oscuro, dos menores a los extremos y dos mayores al centro. Esta distribución de los elementos permite una ruptura de la simetría y la homogeneidad que pudieran suponerse del carácter prismático de los bloques y la utilización de formas de medio punto.

Otra de las obras significativas es la Oficina Central de Telégrafos de Tokio (1925), construida cerca de la estación de Tokio, por el también miembro de la Asociación, Yamada Mamoru. La planta del edificio es básicamente rectangular, y sus fachadas están constituidas por franjas verticales, donde se ubican dobles ventanas rectangulares. En dos de las fachadas, cada franja termina en un arco apuntado, pero de clave redondeada, y se separan entre sí por un contrafuerte que repite su forma. Las ventanas están divididas por otro contrafuerte, más fino, que sigue la verticalidad de las franjas. Las fachadas con arco se integran a una bóveda de cañón corrida, que se explicita en la fachada perpendicular a través de un elemento macizo centrado por un alto ventanal que termina en arco apuntado y escalonado. Este elemento está remontado, hacia su parte interior, por una torre

compuesta por el cruce de dos bóvedas apuntadas. Las secciones abovedadas en los laterales del edificio superan en altura a la zona central, de modo que entre ambas se crea una terraza. El uso de franjas para proporcionar altura, así como de bóvedas y arcos apuntados, se revelan como una estilización de motivos góticos.

Un tercer miembro de la Asociación, Ishimoto Kikuji, fue autor de un edificio famoso: el Asahi Shinbun (1927), en Sukiwabashi, al oeste de Ginza. La fama de la obra se debe a que, junto con el puente Sukiwabashi, se convirtió en uno de los lugares beneficiados por el *mobo* y la *moga* para pasear y tomarse fotografías (Seidensticker, 1990: 23). En la misma nota, Seidensticker apunta que el edificio "se reflejaba en las aguas oscuras como un gran bote", y que fue uno de los más mentados ejemplos de la sustitución de "los enlucidos oscuros y de las aún más oscuras tejas" por el concreto. Las fachadas laterales divergen de la fachada principal, pero su división se establece a través de curvaturas que no delimitan la transición. Cada fachada presenta un balcón superior en voladizo a similar altura, con una baranda enrejillada que permite ver la pared y las puertas; sólo la fachada principal posee una hilera de balcones inferiores de diferentes tamaños. Las ventanas, hasta la altura del balcón superior son rectangulares; a

partir de ahí se convierten en medias lunas sin que la transición esté marcada por ningún otro elemento. Entre la fachada principal y la fachada izquierda se alza una torre prismática con ventanas de media luna. Sin embargo, es la parte posterior del edificio la que nos muestra un mayor atrevimiento en la disposición y el diseño de los cuerpos, ya que estos obedecen, dentro de un esquema básicamente rectangular, a formas totalmente disímiles.

Ya fuera del Bunri Ha Kenchiku Kai, uno de los mejores ejemplos del expresionismo en Japón lo constituye la Universidad de Tokio (1925), de Uchida Shôzô, en Hongô. Aquí, el historicismo gótico será la resultante del máximo aprovechamiento de unos pocos elementos de sugerencia. Estos elementos van a estar constituidos, en primer lugar, por finos contrafuertes terminados en punta y dispuestos a intervalos regulares en las fachadas, y -a semejanza del uso que les dio Yoshida en la Oficina Central de Telégrafos- utilizados también para dividir las ventanas; en segundo lugar, por arcos apuntados; y en tercero, por la posición escalonada de los cuerpos. Si bien la torre es otro de los motivos que destaca lo gótico, son sus contrafuertes terminados en aguja los que definen este carácter; en su parte central superior, la torre posee un reloj circular, enmarcado en rombo para no perder la homogeneidad del

conjunto. El escalonamiento y la proyección de los cuerpos se manifiesta tanto lateral como frontalmente; así, a continuación del pórtico, cuya entrada es un gran arco ojival con arquivoltas, sigue una torrecilla proyectada desde la torre principal, con un adorno de espiga en su parte superior. Es la habilidosa gradación de estas variantes lo que proporciona a un edificio claramente macizo la apariencia de ligereza y de altura.

Tal vez la mayor obra expresionista sea la prisión de Kosuge (1929), de Kamahara Shigeo. La Prisión de Kosuge revela la fusión de la vertiente más "racionalista" -dada a través de bloques prismáticos, escalonados y cerrados (lo que aquí, además, va de acuerdo a la función)- y de la vertiente historicista. El conjunto, claro y simétrico, consiste, básicamente, en un primer bloque inferior con dos fachadas en ángulo, de vértice hacia adentro, y un bloque trasero superior donde esta formación se hace más evidente, y donde los techos salen en voladizo. La disposición angular se remarca por la centralidad de una torre cuya vista frontal se resuelve en dos planos que también forman un ángulo, ahora con el vertice hacia afuera. En la parte superior, estos planos poseen una proyección más acentuada que llega a aparentar la imagen de una aguja. De ambos lados se ubican las esferas de un reloj que, a diferencia del dispuesto por

Uchida en la Universidad de Tokio, no disimulan su forma, por lo que crean un importante punto de contraste visual (son los únicos elementos curvos) además de funcionar a manera de óculo. Esta tensión se reafirma por el marco que le proporciona un cubículo en la parte posterior de la torre -al parecer, caseta de vigilancia-, que sobresale de cada lado. En la prisión de Kosuge, mucho más que en los ejemplos anteriores, se ha logrado una síntesis de varias de las propuestas expresionistas y, con respecto a la referencia gótica, ésta ha sido trabajada sin citar "textualmente" ningún motivo historicista, lo que aun sucede en la Universidad de Tokio. La prisión de Kosuge comporta una absoluta reinterpretación de la ligereza, de la altura y de las formas góticas a través de un planteamiento de esencias y no a través de la simulación.

LA INFLUENCIA DE LA ESCUELA DE CHICAGO Y EL RACIONALISMO

La única obra que robó al Hotel Imperial la atención de los arquitectos era, precisamente, del tipo de "cajas a las que se le hacen agujeros" que evitaba Wright: el edificio Marunouchi, conocido como Marubiru (Marunouchi building), propuesto por la corporación Mitsubishi y realizado por la Compañía Fuller de Chicago en 1923 (Steward, 1987: 114). El Marubiru seguía los principios llevados a cabo por la Escuela de Chicago desde finales del siglo XIX y que

sentaran buena parte de las bases del movimiento moderno. Estos principios se basaban en la propuesta de Louis Henry Sullivan acerca de que la forma sigue a la función -lo que Wriqth convirtiera en "la forma y la función son una"- y se manifestaban en estructuras de cajas completamente perforadas con ventanas rectangulares homogéneas que le daban una apariencia reticular. Sin embargo, los trabajos de Sullivan aún mantenían elementos historicistas, que serían casi definitivamente declinados por William Le Baron Jenney con el edificio Second Leiter (1889-1891), obra que llevaba todas las trazas del futuro racionalismo.³³ El Marubiru es también una de estas variantes, y los propósitos funcionalistas se manifiestan también en la rapidez con que se resuelve su descripción: un bloque con fachadas que repiten líneas verticales y horizontales de ventanas, y donde los elementos historicistas se reducen a ciertas divisiones de fachada: un piso superior a modo de mezzanine, cornisas, pilares con apariencia de almohadillado, y entradas advertidas por tres arcos sucesivos de medio punto. Estas características hicieron del Marubiru un modelo de

³³ El término racionalista proviene de la idea de Walter Gropius, Mies van der Rohe y Le Corbusier, acerca de un propósito "racional" en el uso de la industria, de modo que a través de ello las sociedades pasaran a formas más democráticas. Dentro de la estética de las vanguardias, el racionalismo, que rechaza cualquier vertiente historicista, se caracteriza por el uso de cuerpos completamente prismáticos, exentos de ornamentación y con una apariencia exterior lo más simplificada posible que permitiera explicitar la distribución interior.

fácil seguimiento durante la reconstrucción, y Tokio fue prácticamente levantado según "las cajas perforadas".

Aunque el racionalismo como tal se desarrolla en Japón después de 1930, el primer ejemplo que puede adscribirse a esta tendencia se había comenzado a construir en 1927: la Central de Correos de Tokio, por Yoshida Tetsuro, terminada en 1931 y ubicada entre la Estación de Tokio y el Marubiru. La Central es un edificio de cinco pisos y planta rectangular que se explicita en el alzado. Las fachadas son uniformes: constan de grandes ventanales cuadrados (rectangulares en la zona cercana a las esquinas) dispuestos en forma modular y separados por contrafuertes muy planos. Los ventanales son de cristal oscuro, que contrasta con el blanco de los muros. Solo hay, aparte de los contrafuertes, un elemento no racionalista: la cornisa sobre el piso cuarto, que hace que el último piso se vea como mezzanine, y de la cual el propio Yoshida se retractaría (Steward, 1987: 115). El único elemento que funciona como decoración es un reloj que ocupa el espacio de uno de los ventanales centrales a la altura del cuarto piso. La opinión de Steward (1987: 115) acerca de que las fachadas del edificio se asemejan a los paneles de *shōji* no es desacertada.

LOS CAMBIOS

Junto con el racionalismo, los años treinta se caracterizaron por una arquitectura de vertiente nacionalista de acuerdo a los mismos propósitos políticos que se habían manejado en el entresiglo. Edificios como el Museo Imperial de Tokio (1937), en Ueno, por Watanabe Jin, dieron origen a una tendencia conocida como *teikan yoshiki* (estilo imperial), donde se utilizaban motivos historicistas japoneses. Sin embargo, según los ejemplos vistos hasta ahora -y por ello resulta significativa la relación que establece Steward entre las fachadas de la Central de Correos y el *shôji*- los arquitectos japoneses no sólo han logrado expresarse con entera libertad, sino que han revelado originalidad, según la connotación occidental del término. En primer lugar, hay que señalar que para esta época, salvo el Hotel Imperial con su falta de herencia, algunas obras del ayudante de Wright, Antonin Raymond, o el Marubiru, la mayoría de las construcciones ha sido realizada por arquitectos japoneses. En segundo lugar, que aquí ya es preferible declinar cualquier discusión acerca de la mimesis. Esto se debe a que los principios de las nuevas tendencias proporcionan -independientemente de las exigencias, como en el caso del racionalismo- una base de mayor libertad creativa. Así, la adopción del movimiento moderno en Japón no debe verse como otra mera imitación de Occidente: por una parte, los fundamentos de este movimiento

tienden a la internacionalización; por otra, el rápido desarrollo de Japón en todos los sentidos, el mismo que ha propiciado la necesidad de una planeación urbana moderna, hace que los fundamentos arquitectónicos que tienden a la funcionalidad y al racionalismo sean también los más coherentes dentro de la conformación de la ciudad; en tercer lugar, los mismos propósitos formales de las vanguardias se adscriben, como vimos a través de Wright, a algunos conceptos de la propia tradición espacial y arquitectónica japonesa. Ahora, a diferencia del orientalismo decimonónico, el retorno de las calidades tradicionales es un retorno de las esencias, y por tanto, sobre la base de las esencias es posible trabajar con originalidad. El uso de superficies donde la decoración la conforman los propios elementos estructurales, la interrelación de espacios, la adecuación de la forma a la función, o la forma y la función como una sola (lo que parece acudir a la ya manejada idea del formalismo), son, como ya se conoce, categorías que también pertenecen a una buena parte de la tradición estética japonesa. En este sentido -y sin que ello implique una pretensión de homogeneidad- el "shoji" de la Central de Correos puede constituir uno de los ejemplos de esa reinterpretación de la tradición, pero también puede serlo, a pesar de su ambiente gótico, la prisión de Kosuge.

CONCLUSIONES.

El hecho de que la política del gobierno Meiji haya abarcado todo el país y todas las esferas, e incluso, el hecho de que sobre la primera década del siglo XX se llegara a una unificación sobre la base de presupuestos nacionalistas e imperialistas, son fenómenos que reflejan exclusivamente la coherencia y la minuciosidad de los instrumentos políticos e ideológicos, pero no son índices para considerar el proceso de occidentalización y modernización de Tokio como un proceso culturalmente homogéneo. La occidentalización, como se ha visto, tuvo dos caras: la que legitimaba a una élite gobernante Meiji que, proveniente de clanes provinciales, no poseía una identidad cultural tan precisa como la de la aristocracia samurai; y la que funcionaba como antagonista de una cultura *chônin* previamente segregada por el gobierno shogunal, y ahora, por los recién surgidos burócratas. Esta división cultural y social permite llamar la atención sobre la necesidad de enfocar el desarrollo cultural japonés -no sólo a partir de 1868- como una continua contraposición de culturas. El caso de Asakusa es representativo. Espacio fuertemente caracterizado dentro de la tradición de la cultura *chônin*, Asakusa resistió los embates de la modernización hasta tal punto, que el propio gobierno se vio conminado a retroceder en sus intentos de

zonificación y moralidad y, no obstante la transformación del espacio, la zona mantuvo su condición de *sakariba* y su continuidad con Edo. Lo más significativo, sin embargo, es que Asakusa incorpora a su "communitas" la estructura y el uso de los nuevos espacios. El Jûnikai, el edificio más alto que había tenido Tokio y que concretara el privilegio de la visión dentro del espacio urbano, se establece como el principal espectáculo de Asakusa y, siendo símbolo de modernidad, pasa también a ser símbolo de un espacio que todavía era Edo. En este sentido, Asakusa funciona como contraparte de los principales espacios "asepticos" creados hasta 1923: Ginza, la zona de oficinas gubernamentales y comerciales de Kasumigaseki, Hibiya y Marunouchi, y el eje Estación de Tokio-Palacio del Tennô.

Es con la reconstrucción de Tokio cuando se culmina el proceso de apropiación del espacio occidental. Las condiciones del espacio moderno occidental pasan, primero, de espacio simbólico de la modernidad a espacio funcional, necesario para la concreción de esa modernidad; segundo, de espacio legitimador de la élite gobernante a espacio que necesita tomar en cuenta al habitante urbano; tercero, de espacio parcial dentro de la ciudad a espacio que abarca la totalidad de la ciudad; cuarto, de espacio desintegrador de la tradición a espacio asumido orgánicamente; y quinto, de

espacio lúdico por sí mismo a espacio estético que llega a contener lo lúdico. La pérdida de Asakusa fue también un factor importante para la concreción del ambiente de "familiaridad" sugerido por Seidensticker, y ahora ya es posible considerar una homogeneización en cuanto a la apropiación de la nueva ciudad. Ginza vuelve a convertirse en puerta de la modernidad, pero de una modernidad no marcada por la élite gobernante, sino desarrollada con la participación del ciudadano; su conversión en el principal *sakariba* de Tokio es el establecimiento definitivo de las funciones y actitudes lúdicas modernas desplegadas a través de la cultura de masas. El espacio occidental, por sí mismo, ya no constituye una novedad, la constituye lo que se genera sobre ese espacio: la moda. Ginza retorna así a una cultura de lo efímero, la cual ya había tenido un exponente autóctono en los ideales del *ukiyo* desarrollados por la cultura *chônin*.

Pero la apropiación no es exclusivamente espacial, sino que comprende el resto de los nuevos conceptos urbanos. La perspectiva visual generada por la altura, así como los parques, inexistentes en la ciudad premoderna, pasan también, después de una asunción simbólica inicial, a ser valorados de acuerdo con su utilización. En el caso de los parques se hace evidente la particularidad del proceso

urbano japonés. Además de su función de recreo, los parques devinieron instalaciones idóneas en relación con un fenómeno tan específico de Tokio y con tanta tradición cultural como los incendios: los parques resolvían, al mismo tiempo, la descongestión de zonas densamente pobladas y la necesidad de espacios de contención del fuego, llegando, a través del conjunto parque-escuela, a ser admitidos como centro de la comunidad. Lo mismo sucede con la tecnología constructiva y con el diseño arquitectónico: después de un primer momento de rechazo, constituyen el esquema para los edificios públicos; edificios que habrán de concretar diversas tipologías modernas, dentro de las cuales las tiendas de departamentos y los cafés -imprescindibles para la nueva cultura del consumo- devendrán más destacados, ya que generaran espacios de reunión y diversión fuera de los espectáculos propiamente dichos.

Aunque lo occidental marca el desarrollo moderno de Tokio, no es posible establecer una correspondencia absoluta entre los terminos occidentalización y mimesis. Como se ejemplificó con los estilos arquitectónicos en el período de 1868 a 1923 y con las propuestas nacionalistas, la occidentalización hay que entenderla a partir de los propósitos políticos e ideológicos del gobierno Meiji, pero no siempre es aplicable a obras concretas. Buena parte de

los edificios que caracterizaron el Tokio de Meiji e inicios de Taishô fueron obras de arquitectos occidentales, o bien, obras de la primera hornada de arquitectos japoneses cuyo aprendizaje estuvo bajo la égida de la Academia y de los estilos historicistas. Las obras creadas por ellos son, por lo tanto, un fiel reflejo de su formación, y en ese sentido difícilmente podrían considerarse como miméticas. Por otra parte, los planes urbanos modernos no suprimieron dos características fundamentales de Tokio: la radialidad y la multicentralidad. La radialidad fue casi el diseño obligado del Tokio moderno, de acuerdo con un diseño tácito anterior; y la multicentralidad se siguió manteniendo a pesar de las zonas que trataron de ser legitimadas como centros de la ciudad (el centro cívico de Kasumigaseki y el eje Estación de Tokio-Palacio del Tennô). De cualquier modo, ninguna de estas zonas aglutinaba las estructuras inherentes a un centro de ciudad occidental y, con respecto a esto, hay que considerar la opinión de Koshizawa acerca de que el conjunto parque-escuela se había convertido en el centro de las áreas donde estaba ubicado, en contraste con los centros occidentales conformados por una plaza, alrededor de la cual se disponen la iglesia y los edificios de gobierno. La diferencia, por ende, no es sólo la ausencia de un centro único, sino que los diferentes centros no acuden a los patrones occidentales. Junto a ello, otra de las

características fundamentales estuvo en la recuperación, con la reconstrucción de la ciudad, de los canales como nervios de Tokio. Así, aunque los planes urbanos modernos cambiaron radicalmente la percepción de la ciudad, estos cambios no resultaron absolutos, y de algún modo se siguió manteniendo una caracterización de los elementos de la ciudad de acuerdo con los parámetros topográficos y funcionales.

Si bien se había considerado lo occidental como ruptura, a partir de 1923 lo occidental va a funcionar también como integración, no sólo porque la ciudad se integre sobre la base de diseños y hábitos occidentales, sino porque la tradición espacial y arquitectónica japonesa va a regresar a través de las vanguardias. Aunque los elementos estéticos occidentales comportaban una gran distancia con las tradiciones estéticas japonesas, la integración siempre estuvo pretendida por ambas partes, como en los casos del primer Banco Mitsui y del Jûnikai. Es con el Hotel Imperial de Wright cuando los elementos orientalistas, así como la sumatoria de motivos, desaparecen, y se concreta un trabajo sobre la base de esencias espaciales y texturales. Por primera vez, en el ámbito arquitectónico, se había logrado un verdadero sincretismo. En el caso de la ciudad, este sincretismo ya se había dado de manera espontánea en el recién creado Ginza, a consecuencia de que la decepción

causada por los edificios occidentales compulsó un permiso del gobierno para la construcción de casas de madera, las cuales, obviamente, fueron realizadas al estilo tradicional. De igual modo, la conjunción de los planes urbanos modernos con el mantenimiento o la recuperación de elementos caracterizadores de la ciudad tradicional resulta reveladora de ese proceso.

La influencia japonesa en la obra de Wright se transmitió a buena parte de la vanguardia arquitectónica y fue incluida, parcialmente, en la adopción del espacio y de la coherencia espacial como elementos principales de la arquitectura. La participación de los arquitectos japoneses dentro de las tendencias expresionista y racionalista significó el "regreso" a formas y a principios mucho más cercanos a la tradición arquitectónica japonesa. Hasta 1922, casi el total de las obras había seguido los códigos de la Academia o había tratado de buscar un sincretismo a través de sumatorias. La declinación del historicismo implicó no sólo un cambio formal, sino también un cambio en cuanto a la desaparición o minimización de las características "occidentales" de un edificio, con lo que las diferencias entre lo occidental y lo japonés quedaron prácticamente reducidas al origen de las vanguardias, y las condiciones de valoración de una obra comenzaron a ser atendidas de acuerdo

a proposiciones más personales. Es por ello que ejemplos como la Prisión de Kosuge escapan del concepto de mimesis. En Kosuge hay, evidentemente, una referencia al gótico, pero una referencia que ya no es la del Departamento de Leyes y Literatura o la del Colegio de Ingeniería de la Universidad Imperial. Y no porque este gótico provenga de la estilización expresionista, sino porque la habilidad con que se hace la referencia es superior al problema de la referencia misma, superior al origen de la tendencia y al origen del arquitecto. Es, en la retórica del arte de Occidente, original. Y ello no hubiera sido posible sin un proceso de decodificación y reinterpretación coherente de los códigos visuales occidentales.

BIBLIOGRAFIA

AKIMOTO SHUNKISHI.

- 1949 "Reminiscences of the Yedo Period", en Contemporary Japan, Jul-Sept, vol. XVIII, N°'s 7-9, The Foreign Affair Association of Japan, Tokyo.

ARGAN, GIULIO CARLO.

- 1977 "El revival", en Argan, Giulo Carlo et alt, El revival en las artes plásticas, la arquitectura, el cine y el teatro, Gustavo Gili, Barcelona.

BENEVOLO, LEONARDO.

- 1979 El arte y la ciudad contemporánea, Gustavo Gili, México.
- 1992 Orígenes del urbanismo moderno, Celeste Ediciones, Madrid.

BENJAMIN, WALTER.

- 1972 Iluminaciones II. Baudelaire. Un poeta en el esplendor del capitalismo, Taurus, Madrid.

BROADBENT, GEOFFREY; BUNT, RICHARD y JENCKS, CHARLES (ed's).

- 1991 El lenguaje de la arquitectura, Editorial Limusa, México.

CALABRESE, OMAR.

- 1987 El lenguaje del arte, Paidós, Barcelona.

CARPENTER, EDMUND y Mc LUHAN, MARSHALL (ed's).

1981 El aula sin muros, Laia, Barcelona.

DAI TÔKYÔ SHASHIN ANNAI.

1993 Kabushiki Kaisha Hirobumi, Tôkyô.

DORFLES, GILLO.

1972 Naturaleza y artificio, Lumen, Barcelona.

1975 Símbolo, comunicación y consumo, Lumen,
Barcelona.

1993 El devenir de las artes, Fondo de Cultura
Económica, México, D.F.

EDO-TÔKYÔ HAKUBUTSUKAN. SÔGÔ ANNAI.

1993 Zaidan hôjin. Edo-Tôkyô rekishi zaidan,
Tôkyô.

EBERSOLE, GARY L.

1989 Ritual Poetry and the Politics of the Death
in Early Japan, Princeton University Press,
Princeton.

ENGEL, DAVID H.

1988 Jardines japoneses para hoy, U.A.M.
Xochimilco, México, D.F.

FUJIMORI, TERUNOBU.

1992 Meiji no toshi keikaku, Iwanami Shôten,
Tôkyô.

- HALL, EDWARD T.
 1986 La dimensión oculta, Siglo XXI, México.
- HARADA, JIRÔ.
 S/F The Lesson of Japanese Architecture, Dover
 Publication, Inc., New York.
- HARVEY, DAVID.
 1992 The condition of Postmodernity, Basil
 Blackwell L.T.D., U.S.A.
- IINUMA, JIRÔ.
 1993 Nihon bunka toshite no kôen, Yasaka Shôbô,
 Tôkyô.
- IKEGAMI, YOSHISHIKO.
 1991 The empire of signs, John Benjamin Publishing
 Company, Amsterdam/Philadelphia.
- JOSEPH, ISAAC.
 1988 El transeúnte y el espacio urbano, Gedisa,
 Argentina.
- KIYOSI, SEIKE.
 1983 "Architecture", en Kodansha Encyclopedia of
 Japan, Tomo 1, Kodansha, Tokyo.
- KNAUTH, LOTHAR.
 1992 "Ideología del estado Meidyi", en Michitoshi,
 Takabatake et alt, Política y pensamiento
 político en Japón. 1868-1925, El Colegio de
 México, México, D.F.

KOSHIZAWA, AKIRA.

1991 Tôkyô no toshi keikaku, Iwanami Shôten,
Tôkyô.

KOSTOF, SPIRO.

1988 Historia de la arquitectura, Tomo 3, Alianza
Editorial, Madrid.

LYNCH, KEVIN

1984 La imagen de la ciudad, Gustavo Gili, México.

MASUDA, TOMOYA y STIERLING, HENRY (ed's).

S/F Japan, Benedikt Taschen, Alemania.

MORSE, EDWARD.

1961 Japanese Homes and their Surroundings, Dover
Publications, New York.

MUKAROVSKY, JAN.

1977 Escritos de estética y semiótica del arte,
Gustavo Gili, Barcelona.

NATSUKASHIKI TÔKYÔ.

1992 Kabushiki Kaisha Kôdansha, Tôkyô.

NIHON CHIRI TAIKEI. DAI TÔKYÔ HEN.

1930 Kaizôsha, Tôkyô.

NOBORU KAWAZOE.

1968 Contemporary Japanese Architecture, Kokusai
Bunka Shinkokai, Tokyo.

NOBUKOTO, ISOHACHI.

- 1991 "Hibiya kôen", en Edo-Tokio gakujiten,
Sanseido, Tôkyô.

NORTHROP, FILMER STUART CUCKOW.

- 1948 El encuentro de Oriente y Occidente, Edición
y Distribución Ibero Americana de
Publicaciones, México.

OKAKURA, KAKUZÔ.

- 1989 El libro del té, Premiá, México.

PATETTA, LUCIANO.

- 1977 "Los revivals en arquitectura", en Argan,
Giulio Carlo et al, El revival en las artes
pláticas, la arquitectura, el cine y el
teatro, Gustavo Gili, Barcelona.

PEVSNER, NIKOLAUS, SIR.

- 1976 A History of Building Types, Princeton
University Press, Princeton.

RACIONERO, LUIS.

- 1983 Textos de estética taoísta, Alianza
Editorial, Madrid.

ROCHER ALAIN.

- 1994 Seminario de tesis, El Colegio de México,
México, D.F.

ROSSI, ALDO.

1982 La arquitectura de la ciudad, Gustavo Gili,
Barcelona.

SANCHEZ FERLOSIO, RAFAEL.

1970 Industrias y andanzas de Alfanhuí, Salvat,
España.

SEIDENSTICKER, EDWARD.

1983 Low City, High City, Alfred A. Knopf,
New York.

1990 Tokyo Raising, Alfred A. Knopf, New York

1991 Low City, High City, Harvard University
Press, Cambridge, Massachusetts.

1920 NEN DAI TÔKYÔ TEN.

1988 S/ed., s/l. (Catálogo de la exposición "Los
años 20 en Japón" en el Museo Metropolitano
de Arte de Tokio, la Galería de Arte Aichi,
el Museo Prefectural de Arte de Yamaguchi y
el Museo Prefectural de Arte Moderno de
Hyôgo, desde abril a noviembre de 1988).

SHIBUZAWA, KEIZÔ.

1958 Japanese Life and Culture in the Meiji Era,
Ôbunsha, Tokyo.

SHIOYA, TAKEO.

1950 "History of Fire Administration in Japan", en Contemporary Japan, Jan-Mar, Vol. XIX, N°'s 1-3, The Foreign Affair Association of Japan, Tokyo.

STEWART, DAVID.

1987 The Making of a Modern Japanese Architecture, Kodansha International, Tokyo-New York.

SUZUKI, DAISSETZ TEITARO.

1993 Zen and Japanese Culture, Charles E. Tuttle Company, Princeton, New Jersey.

THE OUTLINE OF THE RECONSTRUCTION WORK IN TOKYO AND YOKOHAMA.

1929 The Bureau of Reconstruction Home Office, Japan.

TOKIO

1990 Organización Nacional de Turismo Japonés, Japón.

VENTÓS, RUBERT DE.

1982 De la modernidad, Península, Badalona.

WALEY, ARTHUR.

1991 Tokyo, City of Stories, Weatherhill, Tokyo.

WILLETS, WILLIAM.

1958 Chinese Art, George Braziller, Inc., New
 York.

WOOD, ERNEST.

1991 Diccionario zen, Paidós, México.

YOSHIMI, SHUNYA.

1991 Toshi no doramaturugi. Tôkyô sakariba no
 shakai shi, Kôbundo, Tôkyô.

1993 a "Imperial progress and Tokyo as the Symbolic
 Center of the Nation", Conferencia del
 seminario "Cultura popular en el Japón
 Moderno", El Colegio de México, Mexico D.F.

1993 b "Industrial Exposition in Modern Japan: A
 Gauge of the Changing City", El Colegio de
 México, México, D.F.

1994 a "Urbanization and Cultural Change in Modern
 Japan; The Case of Tokyo", El Colegio de
 México, México, D.F.

1994 b "The Social Construction of Urban Culture in
 Japan of the 1920's", Combined Annual
 Meeting. Western and Southwestern
 Conferences, A.A.S., México, D.F.

1994 c Seminario de Tesis, El Colegio de México,
 México, D.F.

VOCABULARIO

Adosado. Elemento adherido a un muro.

Alminar. Minarete. Torre de las mezquitas para llamar a la oración.

Almohadillado. Aparejo de sillería con las juntas rehundidas.

Aparejo. Modo en que se disponen los elementos de construcción de un muro.

Arco. Estructura curvilínea construida generalmente por dovelas -sillares en forma de cuña- que genera un vano. Sus extremos se apoyan en columnas o pilares. Tipos: apuntado: arco formado por ojiva; ciego: arco sin vano, de medio punto: arco semicircular, de un solo centro y cuya flecha es igual a la mitad de su luz; deprimido: arco de varios centros; deprimido rectilíneo: arco deprimido cuya parte superior es una línea recta; escarzano: arco rebajado en un ángulo de sesenta grados; rebajado: arco cuya flecha es menor que la mitad de su luz.

Arínez. Proyección de una parte del edificio con respecto del conjunto.

Arquitrabe. Ver entablamento.

Arquivoltas. Conjunto de arcos abocinados en las portadas.

Basa. Ver columna.

Bastidor. Ensamblaje sobre el cual se dispone la ventana.

Bordura. Motivos que enmarcan un área.

Buharda. Ventana saliente y techada, generalmente en los pisos superiores del edificio.

Capitel. Ver **columna**.

Cierre. Elementos de cierre o elementos que cubren los elementos **estructurales** de un edificio.

Clave. Dovela superior de un arco.

Columna. **Pie derecho** de sección circular. Se compone de basa, cuerpo que separa el fuste de la superficie del piso; fuste, o cuerpo principal, y capitel. El capitel se divide en ábaco, pieza donde se sostiene el **arquitra**be, y en equino, pieza debajo del ábaco que sirve para destacar la función de sostén.

Corintio. Orden corintio. De **fuste** acanalado, **capitel** con motivos de hojas de acanto y **friso** continuo.

Cornisa. Ver **entablamento**.

Cúpula. Espacio techado, cuya área interior esta formada por el giro horizontal de un **arco** en trescientos sesenta grados tomando su **clave** como punto de giro. Se asienta sobre una base conocida como tambor, y está rematada por la linterna, un cuerpo poligonal o cilíndrico, muchas veces columnado y sin cierre. Tipos: de media naranja o semicircular: cuando el arco es de medio punto; de platillo: cuando el arco es **rebajado**; de

yelmo: cuando el arco presenta un saliente aguzado sobre su clave.

Chapitel. Cubierta piramidal o cónica que generalmente remata las torres.

Chidori hafu. Buharda techada a dos aguas, característica de los castillos japoneses.

Dórico. Orden dórico. De fuste cónico o acanalado, sin basa, y con capitel formado por un equino y un ábaco (ver columna) sencillos. Friso dividido en triglifos y metopas.

Dovela. Ver arco.

Entablamento. Conjunto horizontal corrido que sigue al capitel. Compuesto, en orden ascendente, por arquitrabe, friso y cornisa. El arquitrabe es el elemento que se apoya directamente en el equino (ver columna) del capitel; el friso, una faja intermedia, se divide en triglifos y metopas: los primeros son pequeños pilares con basa y capitel, y las segundas, el espacio comprendido entre éstas. La cornisa es una moldura saliente que remata el conjunto.

Estático. Sistema estático: aquel que, a diferencia del sistema dinámico, no utiliza el arco como componente estructural.

Estructurales. Elementos estructurales, o elementos que forman la estructura básica de un edificio.

Flecha. Altura del arco desde su nacimiento hasta su clave.

Friso. Ver entablamento.

Frontón. Elemento triangular que remata una fachada, una puerta, etc.

Fuste. Ver columna.

Gablete. Frontón característico de la arquitectura gótica.

Tiende a ser apuntado y a acompañarse de pináculos.

Galería. Corredor abierto en uno de sus lados.

Harmika. Ver stupa.

Hisashi. Techo sobre las puertas o las ventanas que se proyecta formando un alero.

Kara hafu. Techo formado por curvas suaves y continuas: dos cóncavas en los laterales y una convexa en el centro.

Kiosko. Construcción de planta central y sin otro elemento de cierre que un techo generalmente cupulado.

Kôgô. Emperatriz del Japón. Como en el caso del *tennô*, éste concepto posee connotaciones culturales diferentes de las que Occidente concede al término "emperatriz".

Luz. Distancia entre los dos extremos del arco.

Metopas. Ver entablamento.

Modillón. Bloque pequeño proyectado del muro, sobre el que se apoya un elemento en voladizo.

Noren. Cortina ligera que se cuelga a la entrada de la tiendas.

Oculo. Abertura circular en un muro.

Ojiva. Figura formada por dos curvas similares que se cortan en ángulo agudo y que enfrentan sus concavidades.

Orbe. Esfera ornamental.

Orden. Conjunto formado por un determinado tipo de columna y de entablamento; sus variaciones se establecen a partir de los tipos griegos.

Parteluz. Elemento vertical que divide la ventana.

Pie derecho. Apoyo vertical.

Pilar. Pie derecho de sección poligonal.

Pilastra. Pilar adosado, generalmente con **basa** y **capitel**.

Pináculo. Elemento aguzado con el cual termina un **chapitel**, un muro, etc, característico de la arquitectura gótica.

Portada. Puerta.

Pórtico. Construcción cubierta y columnada adosada a un edificio, o proyectada desde éste, y que le da acceso.

Proxémica. Análisis del uso que el hombre hace del espacio.

Rosetón. Vano circular o lobulado.

Rusticado. Sillares con apariencia no haber sido tallados o pulidos.

Sikhara. Torre de los templos hindúes, principalmente de los del norte de la India, caracterizada por la presencia de curvas. Profusamente decorada sobre la base de motivos modulares dispuestos en entrantes y salientes, su apariencia general es la de cono o la de cilindro

ligeramente decreciente en altura.

Stupa. Monumento conmemorativo que contiene reliquias de Buda. El cuerpo principal es en forma de domo, rodeado en su parte inferior por una vedika, o balaustrada, que presenta portones de acceso conocidos como toranas. En su parte superior, la stupa está coronada por una harmika, o cofia, que sostiene un mástil con varios discos a modo de sombrillas.

Tambor. Ver cúpula.

Tennō. Emperador de Japón. (Ver *Kōgō*)

Tipología. En arquitectura, la clasificación de la función de un edificio de acuerdo a su forma, y por extensión, la propia función del edificio.

Toscano. Orden toscano. De columna lisa y capitel similar al del dórico.

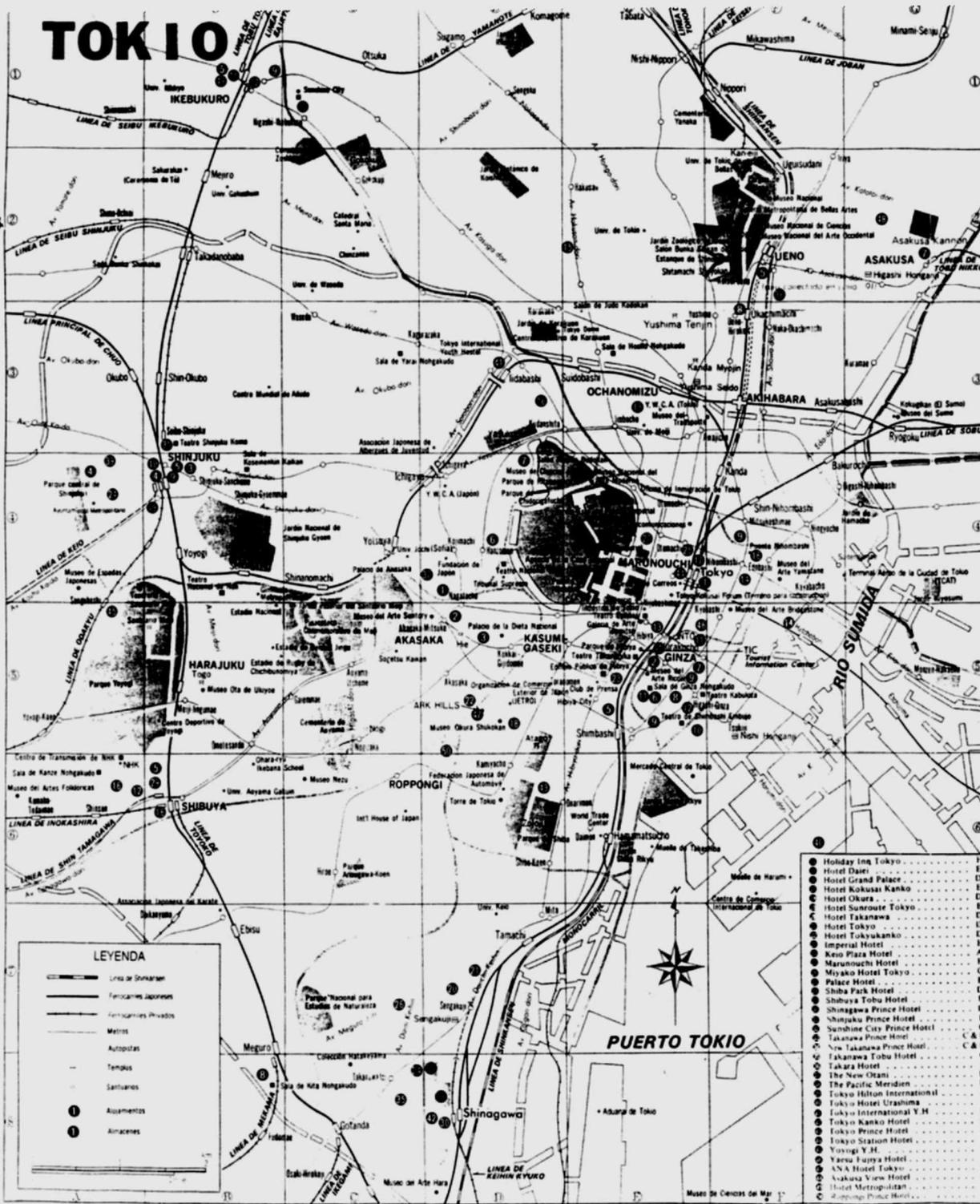
Triglifos. Ver entablamento.

Vano. Hueco.

Yosemune. Techo a cuatro aguas, donde los faldones más amplios son rectangulares, y los más estrechos, triangulares.

Zócalo. Construcción en la parte baja del edificio que proporciona uniformidad al basamento.

ILUSTRACIONES



INDICE

Centro de Información Turística E-5

DISTRITOS PRINCIPALES

Akasha C-D-5
 Akihabara F-3
 Asakusa G-3
 Ginza E-5
 Harajuku B-5
 Ikebukuro B-1
 Kasumigasaki D-5
 Marunouchi E-3
 Ochanomizu C-3
 Roppongi C-4
 Shibuya B-4
 Shinjuku B-4
 Ueno F-2

TEMPLOS Y SANTUARIOS

Asakusa Kannon Temple G-3
 Gokokuji Temple C-1
 Hie Shrine D-5
 Higashi Honganji Temple G-3
 Meiji Shrine A-B-5
 Niishi Honganji Temple F-5
 Nogi Shrine C-5
 Sensoji Temple D-7
 Yogo Shrine B-3
 Yasukuni Shrine D-5
 Yushima Tenjin Shrine E-3
 Zojoji Temple D-6

PALACIOS, PARQUES Y JARDINES

Akasaka Palace (State Guest House) C-4
 Chidorigafuchi Park D-4
 East Garden of the Imperial Palace E-6
 Hama Detached Palace Garden E-6
 Hibiya Park E-4
 Imperial Palace E-4
 Kitanomaru Park D-4
 Koishikawa Botanical Garden D-1
 National Park for Nature Study C-7
 Rikugien Garden E-2
 Shinjuku Gyoen National Garden B-C-4
 Ueno Park F-2
 Yoyogi Park A-5

MUSEOS

Azabu Museum of Art E-6
 Izemitsu Museum of Art E-5
 Japanese Seemil Museum E-4
 Japan Folkcrafts Museum A-B-6
 Museum of Maritime Science F-8
 National Museum of Modern Art E-4
 National Science Museum F-2
 Nezu Institute of Fine Arts C-6
 Riccar Art Museum E-5
 Shirazumi Fuzoku Shiryukan F-2
 Sumo Museum G-3
 Suntory Museum of Art D-5
 Tokyo Metropolitan Art Museum F-2
 Tokyo National Museum D-4
 Ukiyo e Otis Memorial Museum of Art B-5

TEATROS Y SALAS DE ESPECTACULOS

Hibido Nogakudo F-3
 Kabukiza Theater E-5
 Kanze Nogakudo A-6
 Kita Nogakudo B-8
 Kodokan Judo Hall E-5
 Kokugikan Sumo Hall G-3
 National Noh Theater B-4
 National Theater D-3
 Nippon Budokan Hall D-3-4
 Yari Nogakudo C-3

VARIOS

Central Wholesale Market E-4
 Japan Youth Hostels Association D-3
 National Diet Bldg. D-5
 Sunshine no Bldg. C-1
 Tokyo Chamber of Commerce & Industry F-5
 Tokyo City Air Terminal (TCAT) G-4
 Tokyo Tower D-6
 Y.W.C.A. (Japan) D-4
 Y.W.C.A. (Tokyo) F-3

ALMACENES

Daimaru E-4
 Hankyu E-5
 Isetan B-4
 Keio B-4
 Imperial Hotel B-4
 Marui B-1, B-4, B-6, F-2
 Komatsu E-5
 Matsuya E-5, G-2
 Matsuzakaya E-5, F-3
 Mitsukoshi F-4, F-5, B-1, B-4
 Odakyu B-4
 Princes E-5
 Seibu F-5, B-1, A-6
 Sogo E-5
 Takashimaya F-4
 Toho B-1
 Tokyu F-4, A-6

ALQUILERES

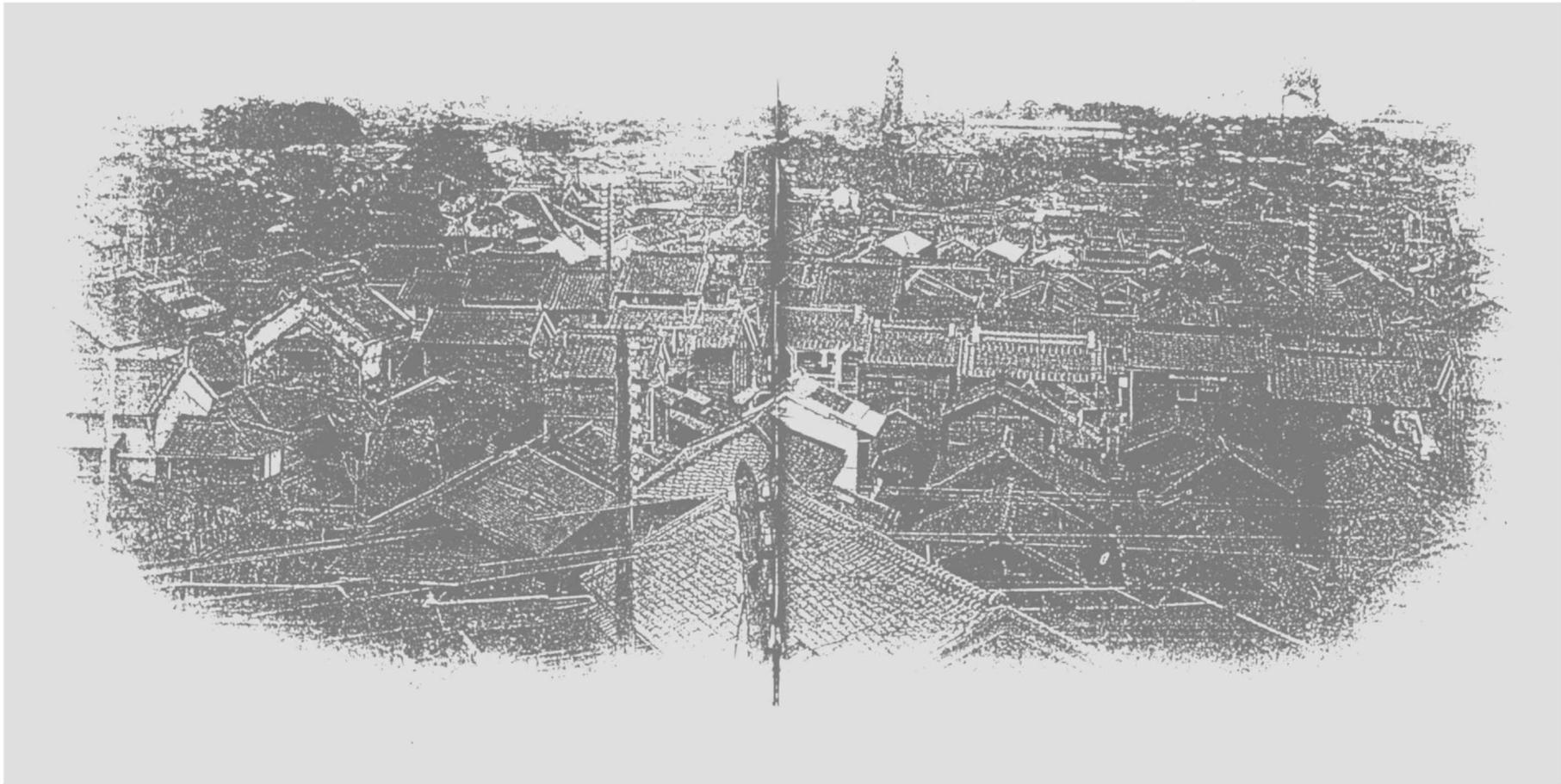
Akasaka Prince Hotel D-4
 Akasaka Tokyu Hotel D-5
 Capitol Tokyu Hotel D-5
 Century Hotel Tokyo A-4
 Diamond Hotel D-4
 Fairmont Hotel D-4
 Gajoen Nanko Hotel B-8
 Ginza Daiichi Hotel E-5
 Ginza Marunouchi Hotel E-5
 Ginza Nikko Hotel E-8
 Ginza Tokyu Hotel E-5
 Ginza Metropolitan B-1
 Hall-Exp Hotel F-3

1. Mapa de Tokio. (Tokio, 1990: s/p).

官庁集中計画



2. Ende y Böckmann: plan de 1887 para el centro cívico de Tokio en las zonas de Kasumigaseki, Hibiya y Marunouchi. En el extremo superior derecho, el lado sureste del Palacio del Tennō. A su izquierda, el Parlamento y la Avenida del Parlamento. Debajo, de izquierda a derecha, la Plaza de Exhibiciones, la Avenida Japón, la Plaza de Desfiles y la Plaza del Ejército, y debajo de ésta, los cuarteles. La Avenida del Parlamento se une en ángulo con la Avenida Japón, que termina en el vértice del triángulo que enmarca la plaza circular. El lado izquierdo del triángulo es la Avenida de la Kōgō, y el lado derecho, la Avenida del Tennō. A un costado de ésta, de arriba hacia abajo, las oficinas de la Policía Metropolitana, la Corte de Justicia y la Oficina de la Prefectura. La base del triángulo es la Estación de Chūō. En el extremo superior derecho del plano, colindante con las murallas del Palacio, el Departamento de Justicia. (Fujimori, 1992: ilustración N° 50).



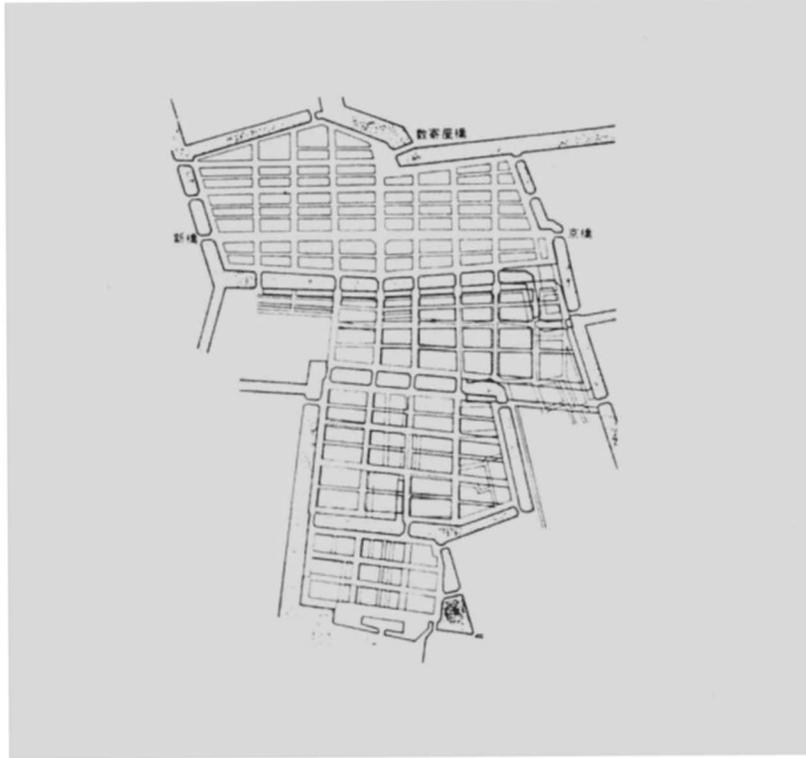
3. Una buena parte del Tokio de Meiji todavía presentaba la típica aglomeración de casas del período Edo, a lo que se sumaban los postes y los alambres del telégrafo. Vista de la zona de Asakusa en 1907. Al fondo, el Jûnikai. (Natsukashiki Tôkyô, 1992: 42-43).



4. Nash: Regent's Street, 1820-1830, Londres. (Benevolo, 1979: 15)



5. Nash: curva de Picadilly Circus en la Regent's Street, 1820-1830, Londres. (Benevolo, 1979: 15).
6. Nash: Portland Place en la Regent's Street, 1820-1830, Londres. (Benevolo, 1979: 15).



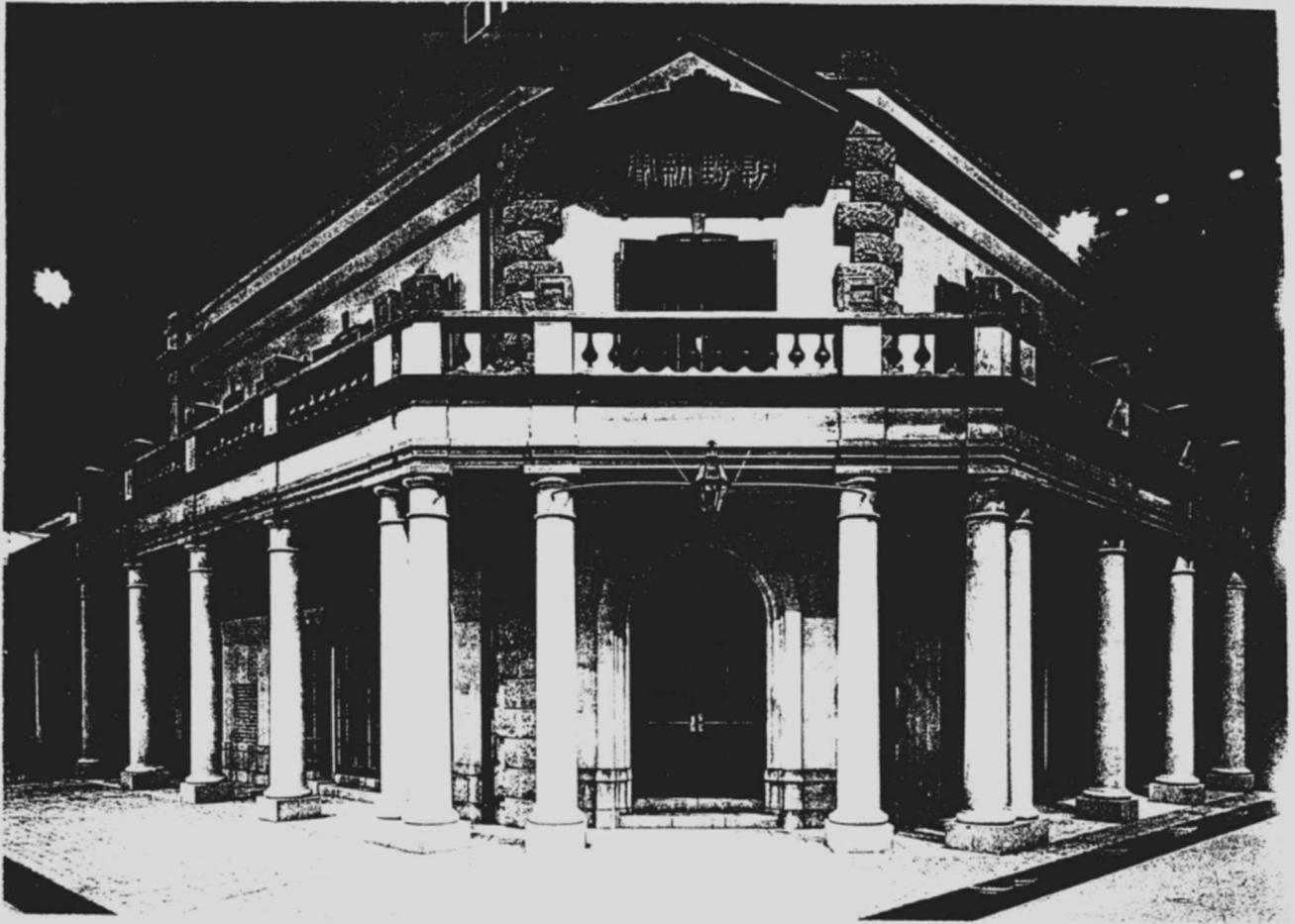
7. Waters: El plan reticular de Ginza (arriba) y su extensión hacia la zona de Tsukiji, 1874, Tokio. (Fujimori, 1992: ilustración N° 2).



8. Los comienzos de Ginza, Tokio. La calle estaba sin pavimentar y "[...] los habitantes eran tan escasos que parecía una ciudad fantasma" (Natsukashiki Tôkyô, 1992: 22). El permiso de construir a la manera tradicional ya había sido concedido: en primer plano, a la izquierda, un techo del tipo *kara hafu*.



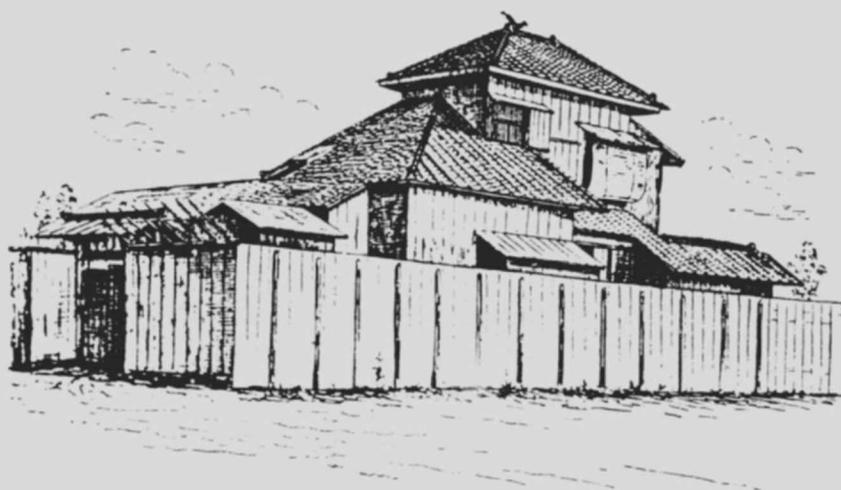
9. Apogeo de Ginza durante Meiji, Tokio. Los edificios de Waters con añadidos tradicionales. En primer plano, a la derecha, un balcón de madera con *hisashi* en su parte inferior, seguido por una típica ventana saliente y con barrotes. Debajo de la ventana, otro *hisashi*, del que cuelgan dos telas a modo de *noren*. En el segundo bloque, una línea corrida de *hisashi* ocupa los primeros edificios de ambas calles. (Edo-Tôkyô hakubutsukan, 1993: 105).



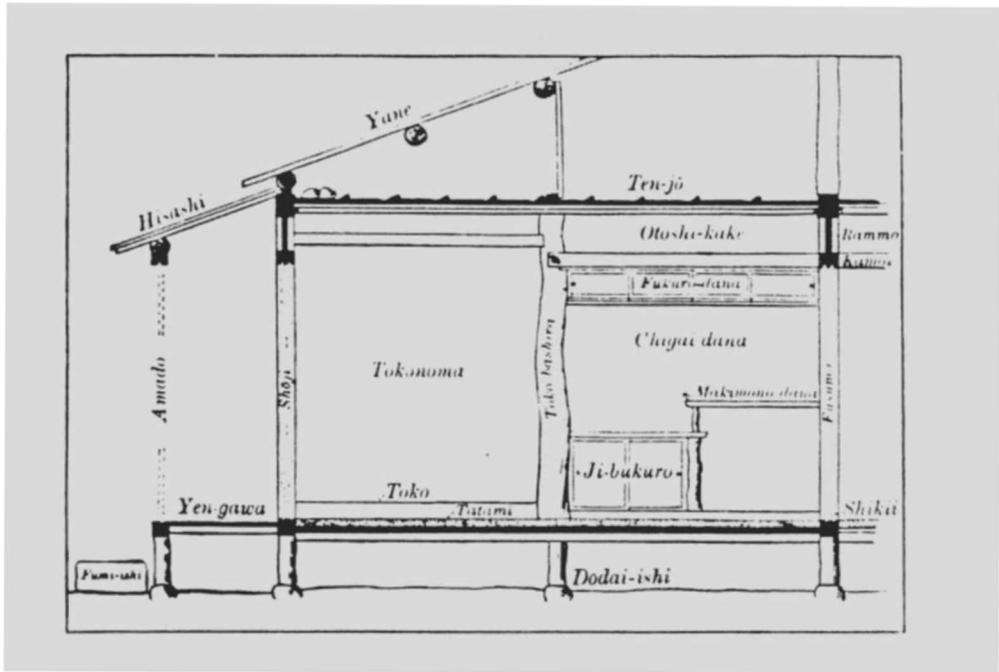
10. Edificio utilizado para el Asahi Shinbun (periódico Asahi), en el Ginza de Waters, Tokio. (Edo-Tôkyô hakubutsukan, 1993: 102).



11. La fachada tradicional japonesa hacia el espacio público, Tokio.
(Morse, 1961: 51).



12. Casa de una familia acomodada en Tokio. El exterior que comporta el jardín pertenece al espacio privado. (Morse, 1961: 54)
13. La misma casa vista desde la calle, cerrada al espacio público, Tokio. (Morse, 1961: 55).



14. Corte longitudinal de un modelo de casa japonesa. (Morse, 1961: 126).



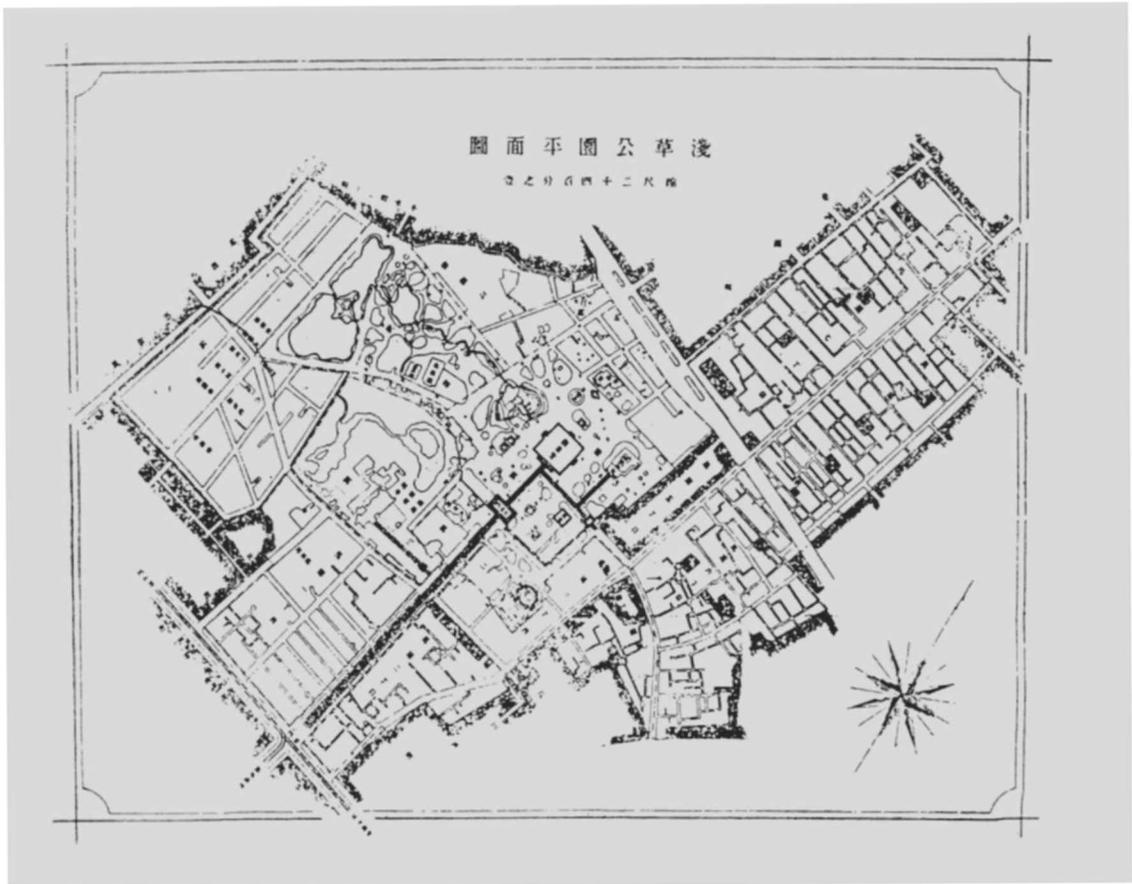
15. El puente Azumabashi, sobre el río Sumida, en 1887, Tokio. (Natsukashiki Tōkyō, 1992: 56-57).



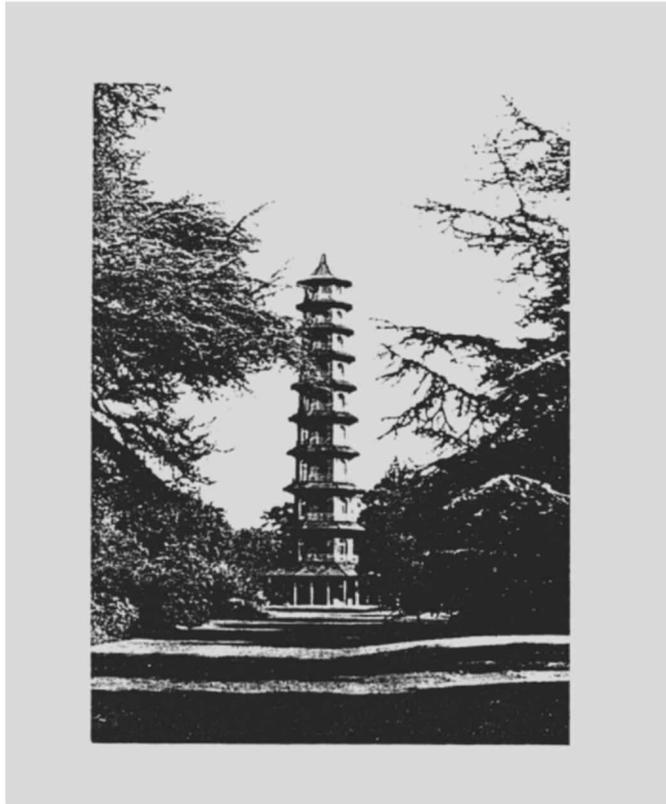
16. Tatsuno: la Estación de Tokio, 1911-1914, Marunouchi. (Natsukashiki Tōkyō, 1992: 14-15).



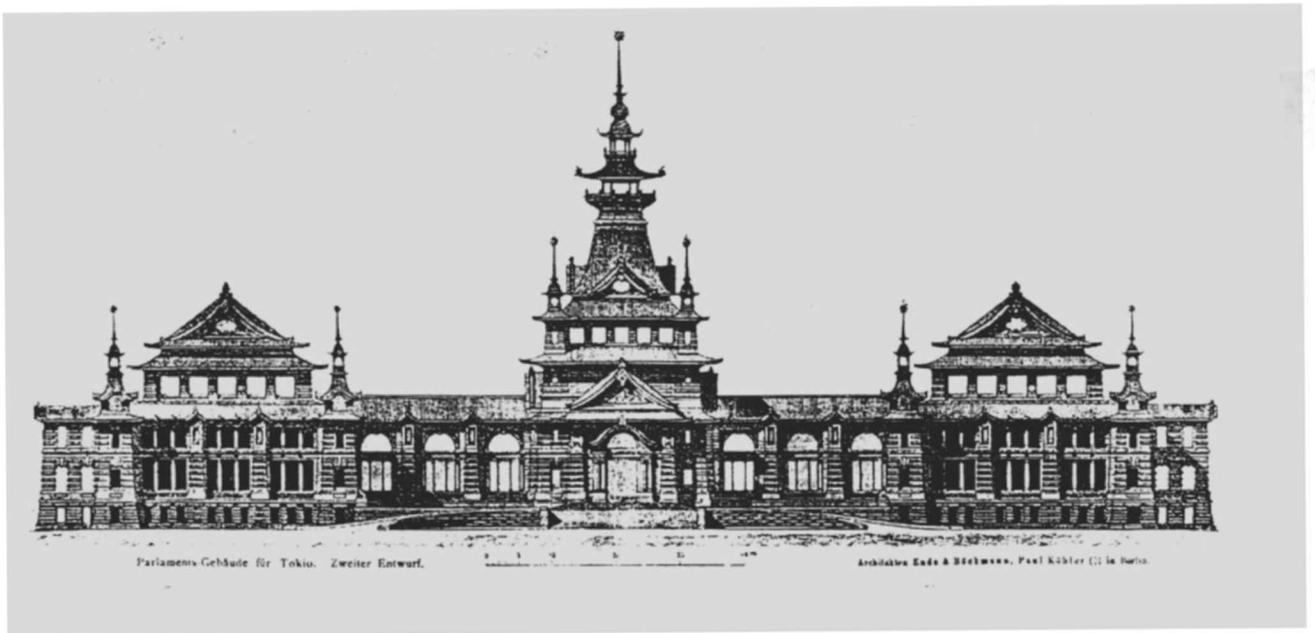
17. Conder: el barrio de Itchô Rondon, en Marunouchi, Tokio, comenzado en 1894: inicio del crecimiento de la zona de oficinas gubernamentales. Los edificios siguen la tónica del estilo Segundo Imperio. (Natsukashiki Tôkyô, 1991: 20-21).



18. Plano del parque de Asakusa, 1889, Asakusa, Tokio. Al centro, el Sensō ji. (Iinuma, 1993: 70).



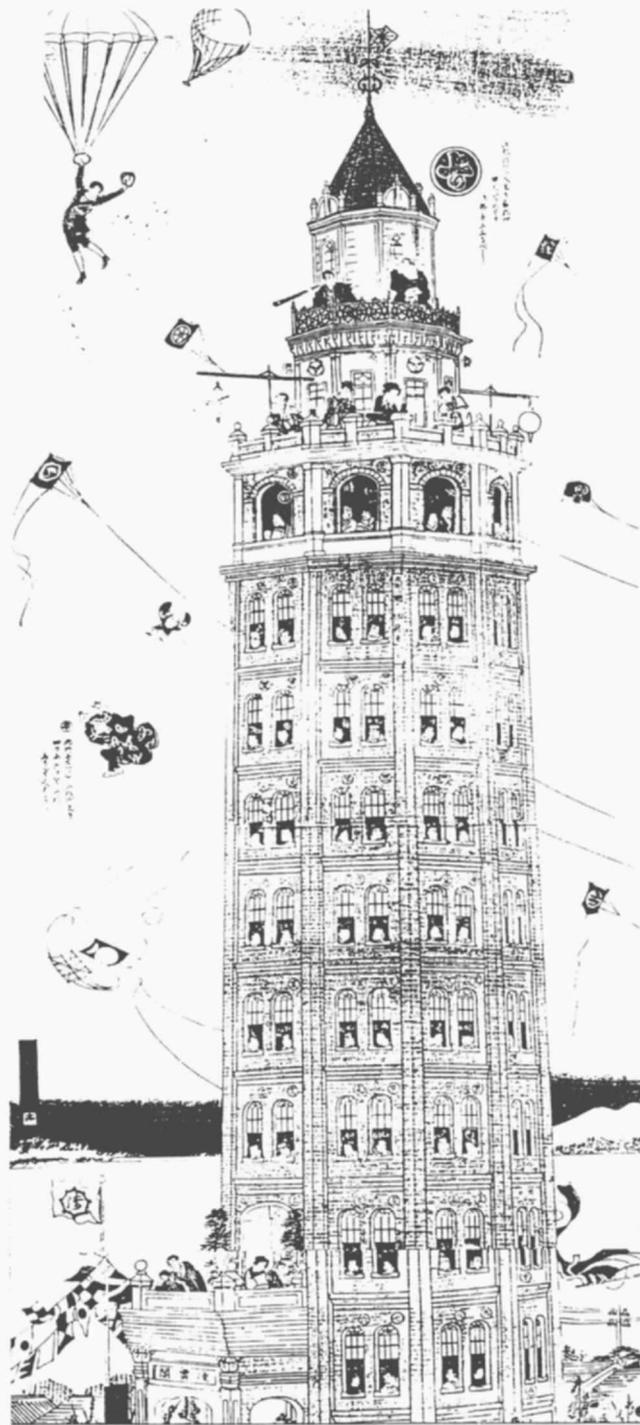
19. Chambers: Pagoda, 1763, Kew, Inglaterra. (Kostof, 1985: 967).



Parlaments-Gebäude für Tokio. Zweiter Entwurf.

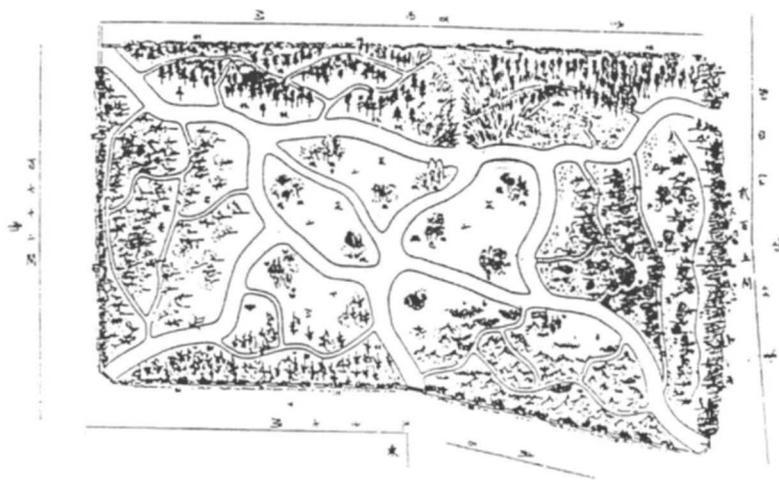
Architekten Ende & Böckmann, Paul Köhler (1) in Paris.

20. Ende y Böckmann: segundo plan, de 1887, para el edificio de la Dieta en Kasumigaseki, Tokio. (Steward, 1987: 40).

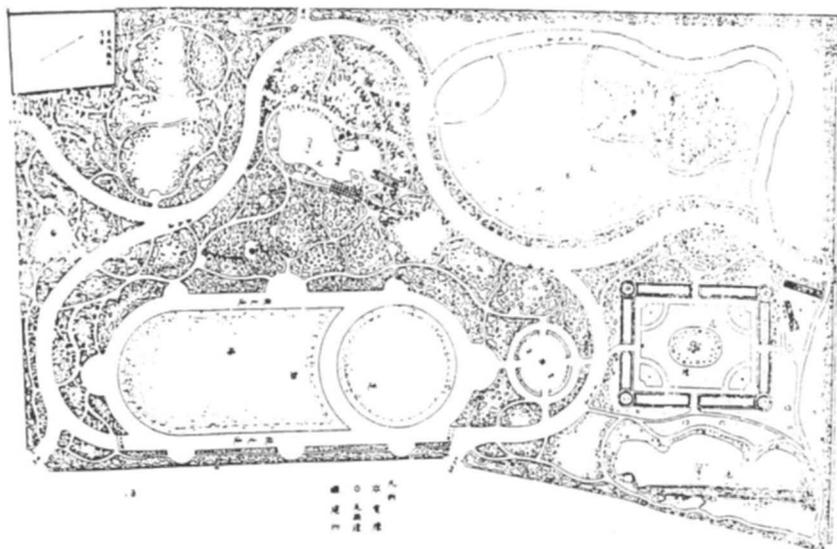


21. Barton: el Jûnikai, 1890, Asakusa, Tokio. Grabado de 1921 de Utagawa Kunisada III. (Edo-Tôkyô hakubutsukan, 1993: 120).

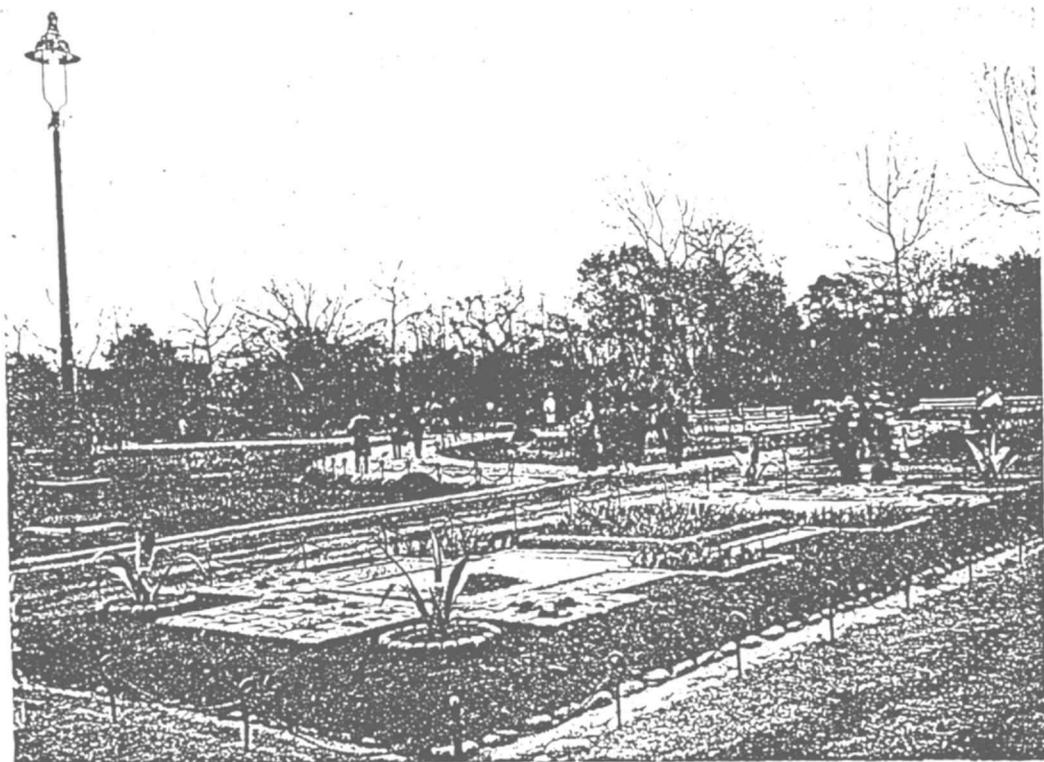
園界計設園公谷比日



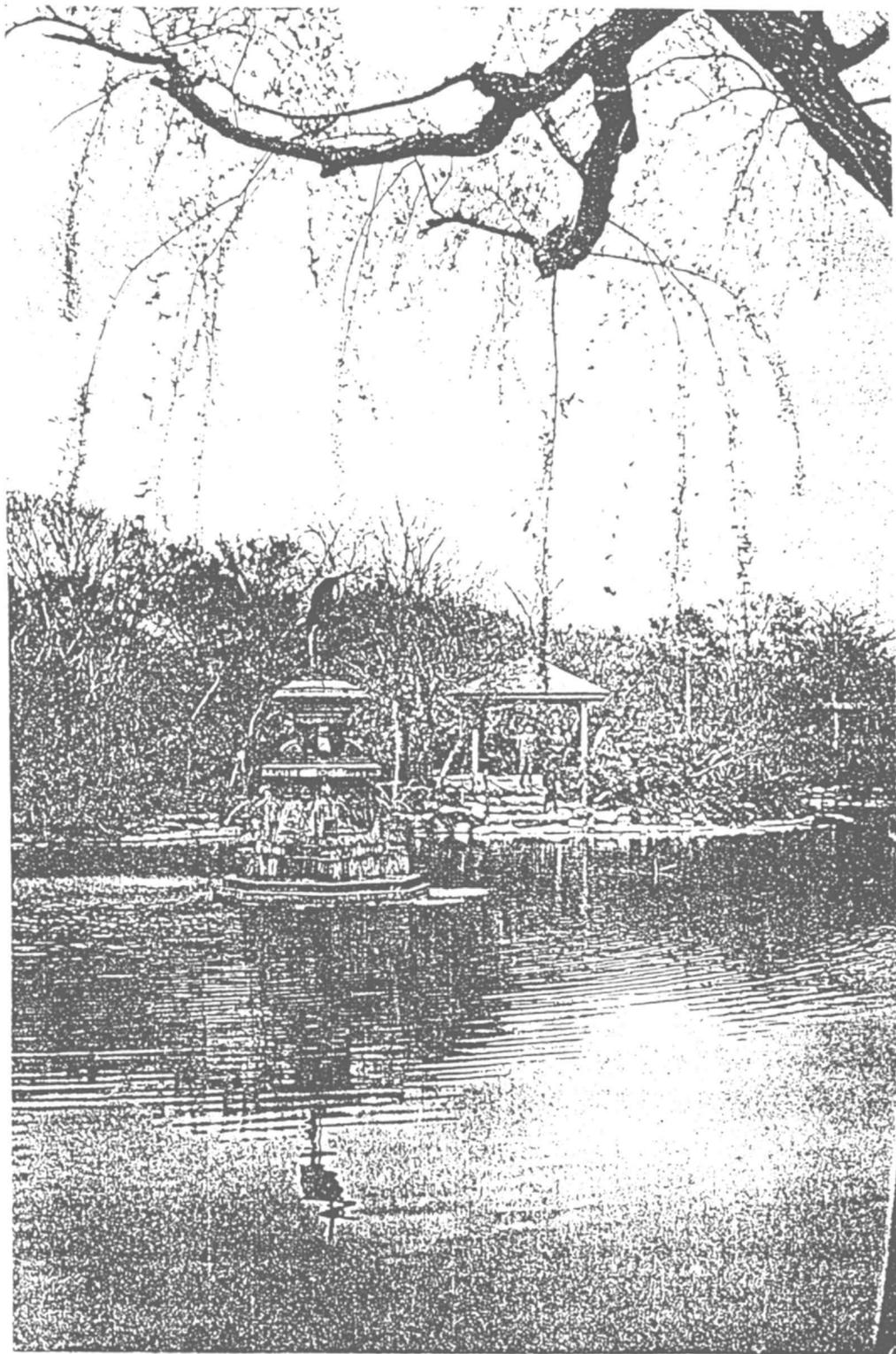
園之界計設園公比日



22. Plano del parque de Hibiya, 1898, Hibiya, Tokio. (Iinuma, 1993: 13).
23. Plano del parque de Hibiya, 1903, Hibiya, Tokio. (Iinuma, 1993: 15).



24. El jardín en el parque de Hibiya, 1903, Hibiya, Tokio. (Nihon chiri taikei. Dai Tôkyô hen, 1930: 319).



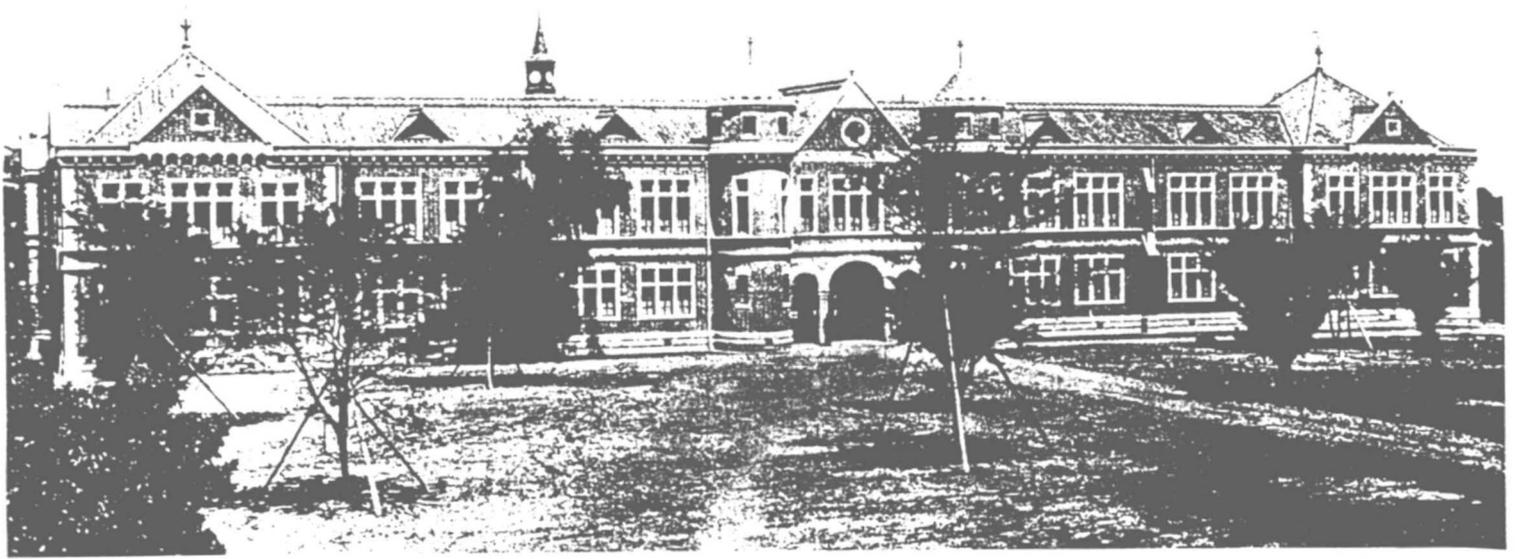
25. Fuente en el parque de Hibiya, 1903, Hibiya, Tokio. (Nihon chiri taikei. Dai Tôkyô hen, 1930: 318).



26. Shimizu: el primer Banco Mitsui, 1871-1872, Kaiunbashi, Tokio.
(Steward, 1987: 25).



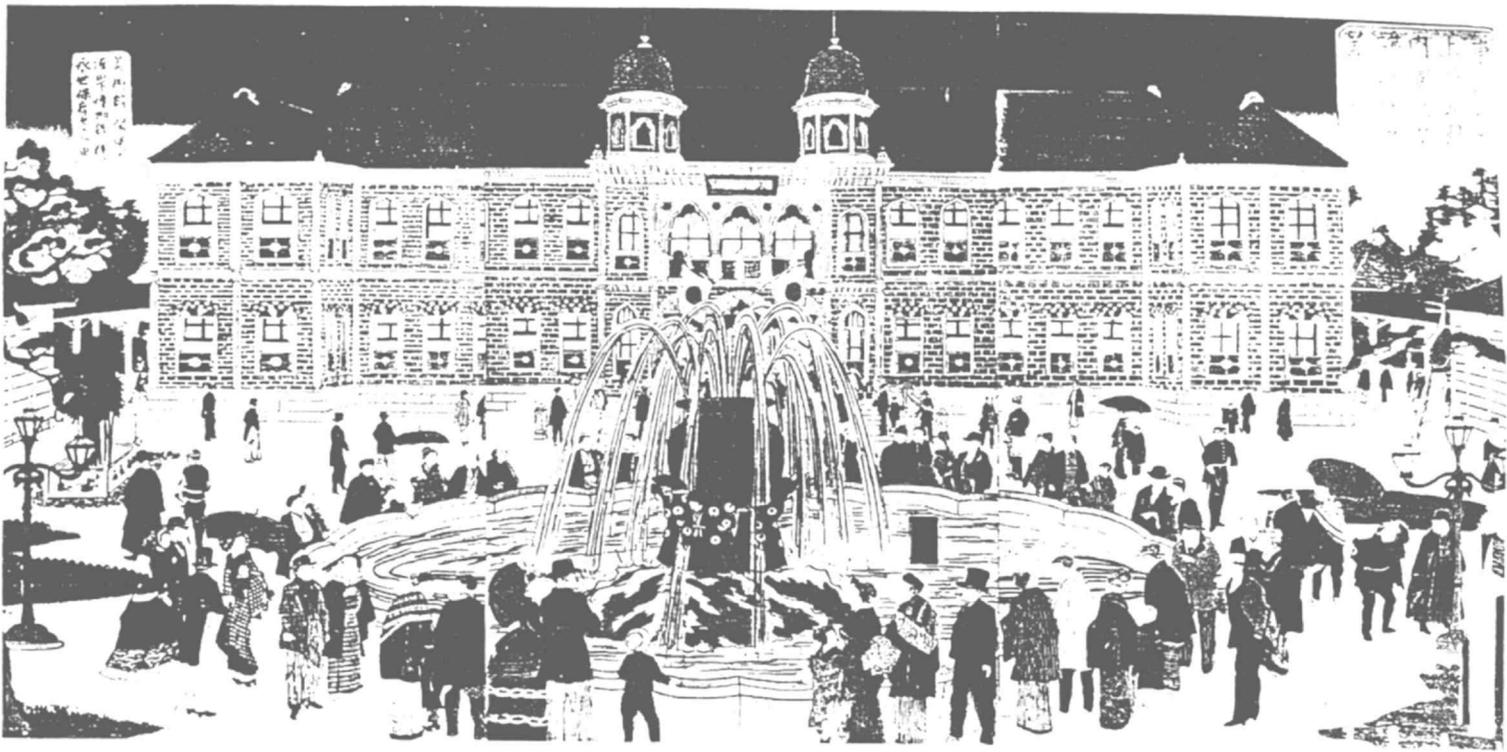
27. Conder: Departamento de Leyes y Literatura de la Universidad Imperial de Tokio, 1884, Hongô, Tokio. (Steward, 1987: 52)



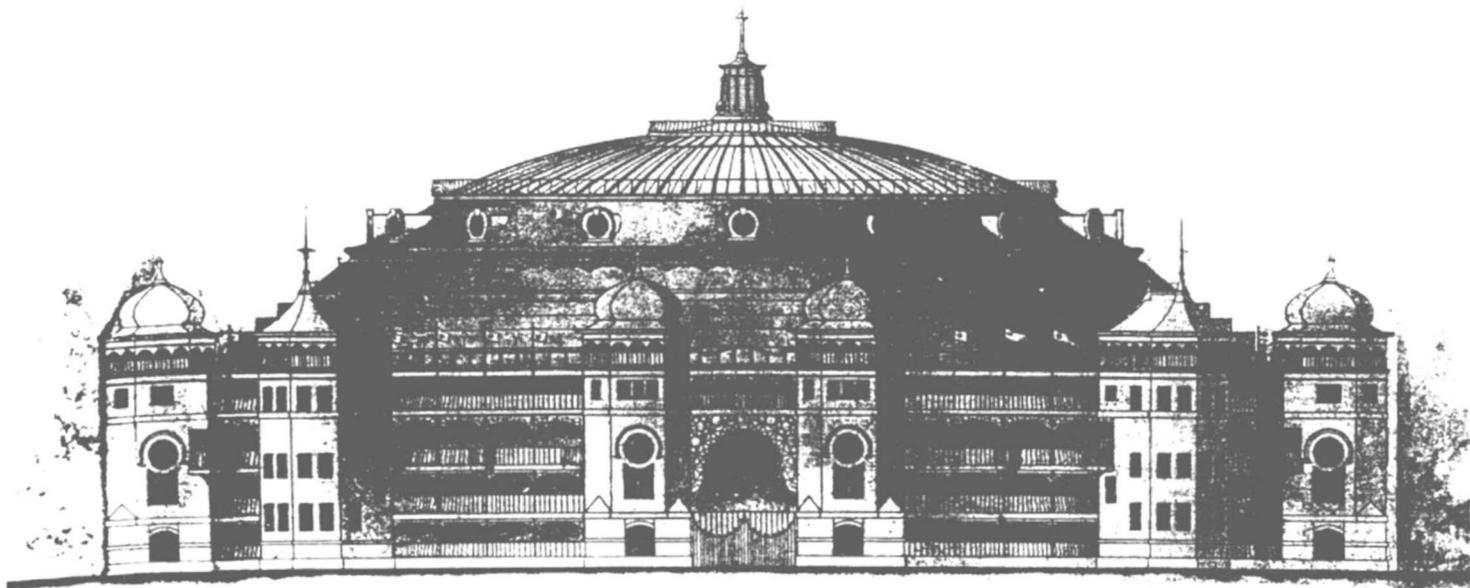
28. Tatsuno: Colegio de Ingeniería de la Universidad Imperial de Tokio, 1888, Hongô, Tokio. (Steward, 1987: 52).



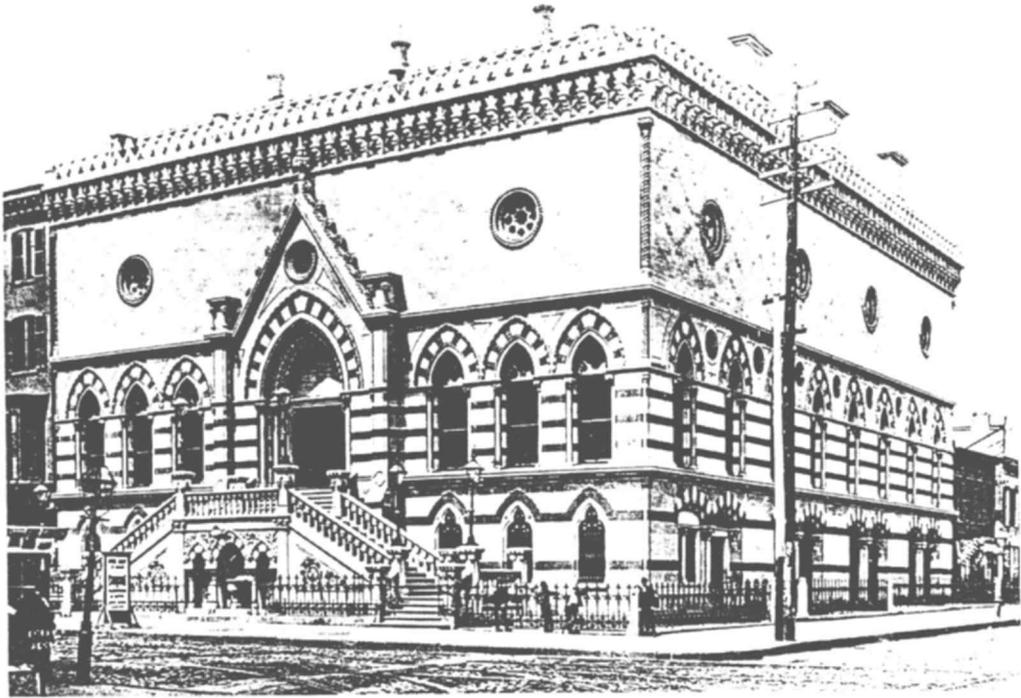
29. Conder (supervisor): Catedral de Nikolai (Nikoraido), 1891, Kanda, Tokio. (Edo-Tôkyô hakubutsukan, 1993: cubierta).



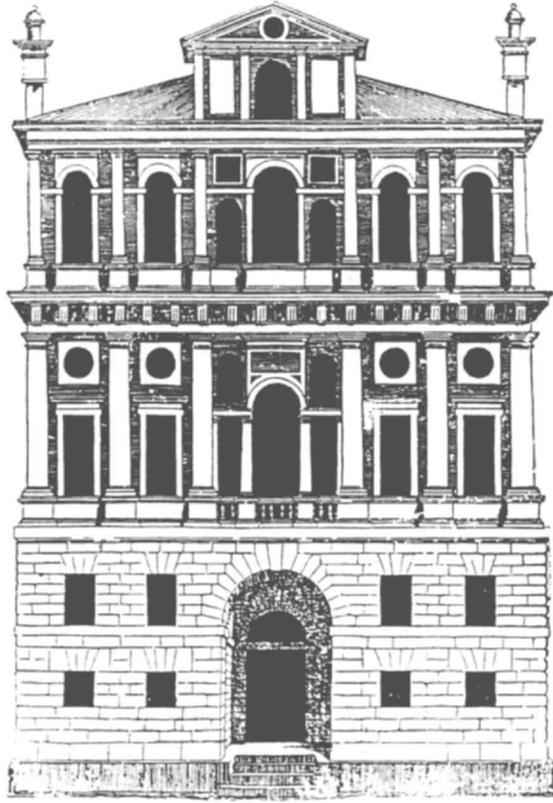
30. Conder: Museo Imperial de Ueno, 1882, Ueno, Tokio. (Steward, 1987: 36).



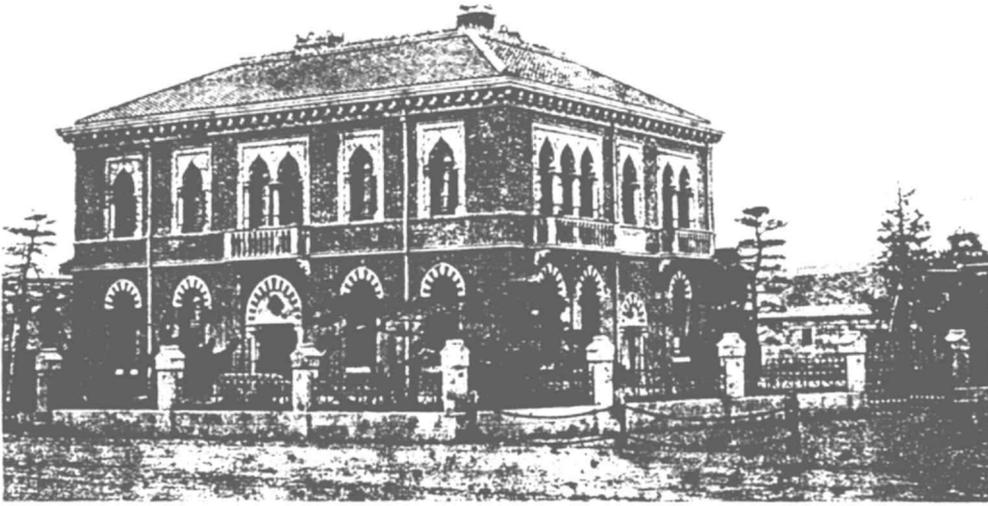
31. Tatsuno: Estadio de Sumo, 1909, Kuramae, Tokio. (Steward, 1987: 55).



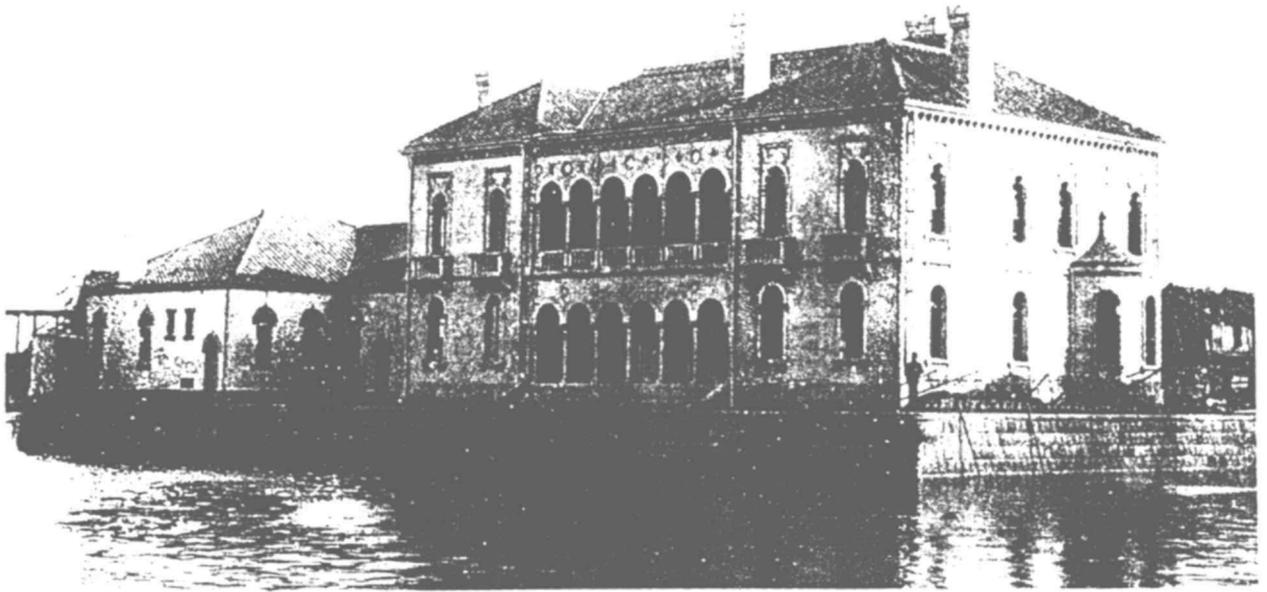
32. Wight: Academia de Diseño de New York, 1863-1865, New York. (Kostof, 1985: 1134).



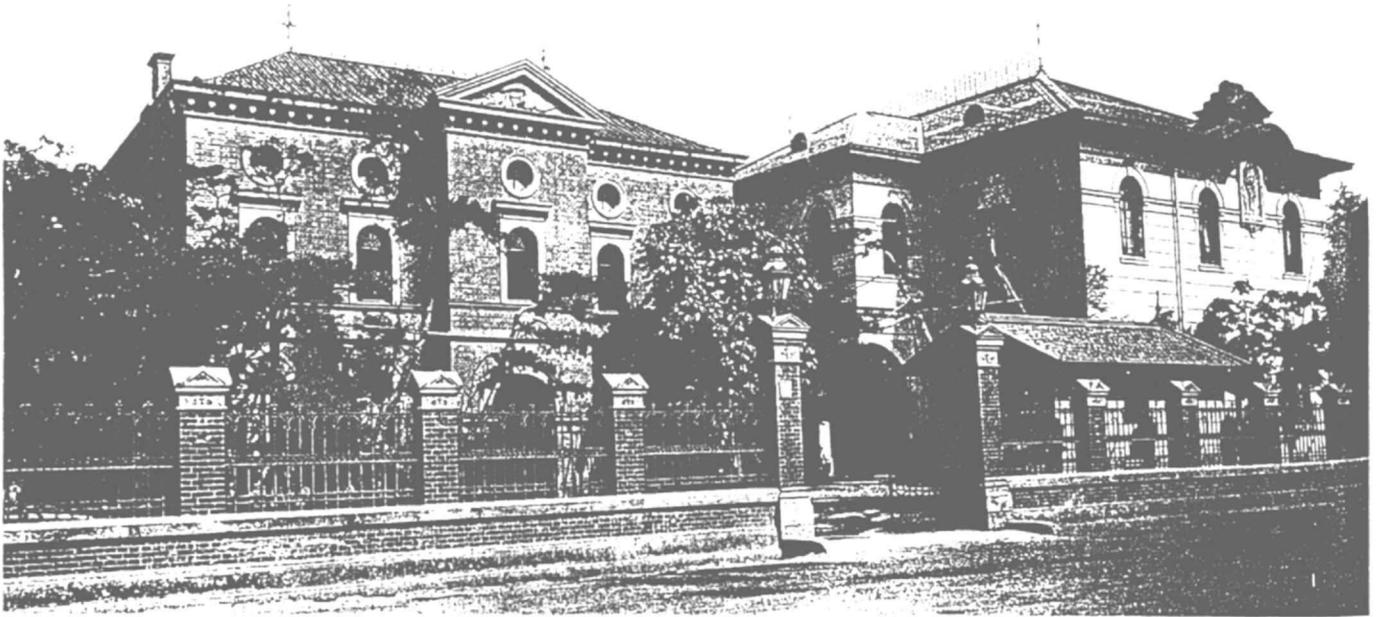
33. Serlio: esquema para palacio veneciano, 1537. (Steward, 1987: 50).



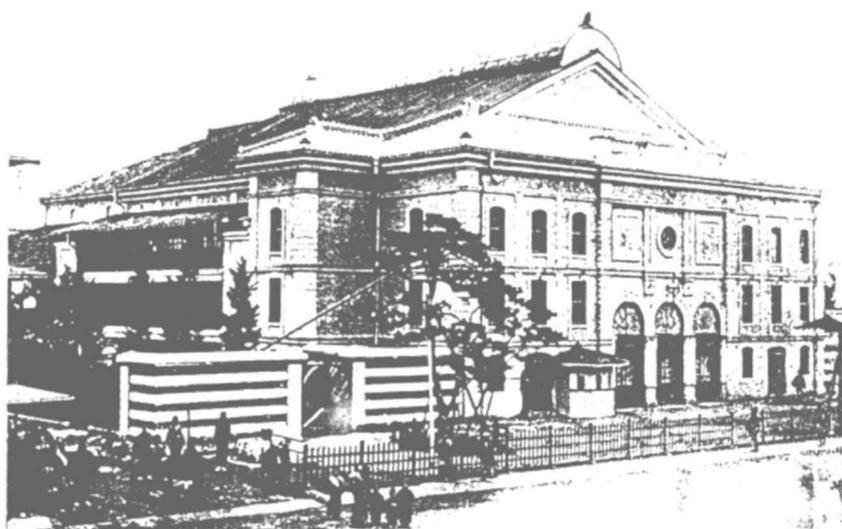
34. Conder: Agencia de Colonización de Hokkaidô, 1878, Tokio. (Steward, 1987: 51).

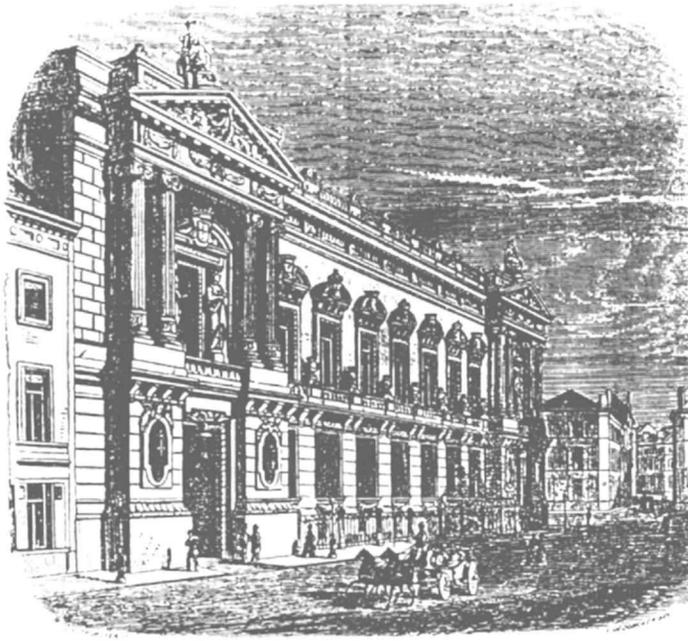


35. Tatsuno: fachada posterior de la Mansión Shibuzawa, 1888, Kabuto chō, Tokio. (Steward, 1987: 49).



36. Tatsuno: Asociación de Banqueros, 1885, Sakamoto chō, Tokio. (Steward, 1987: 48).





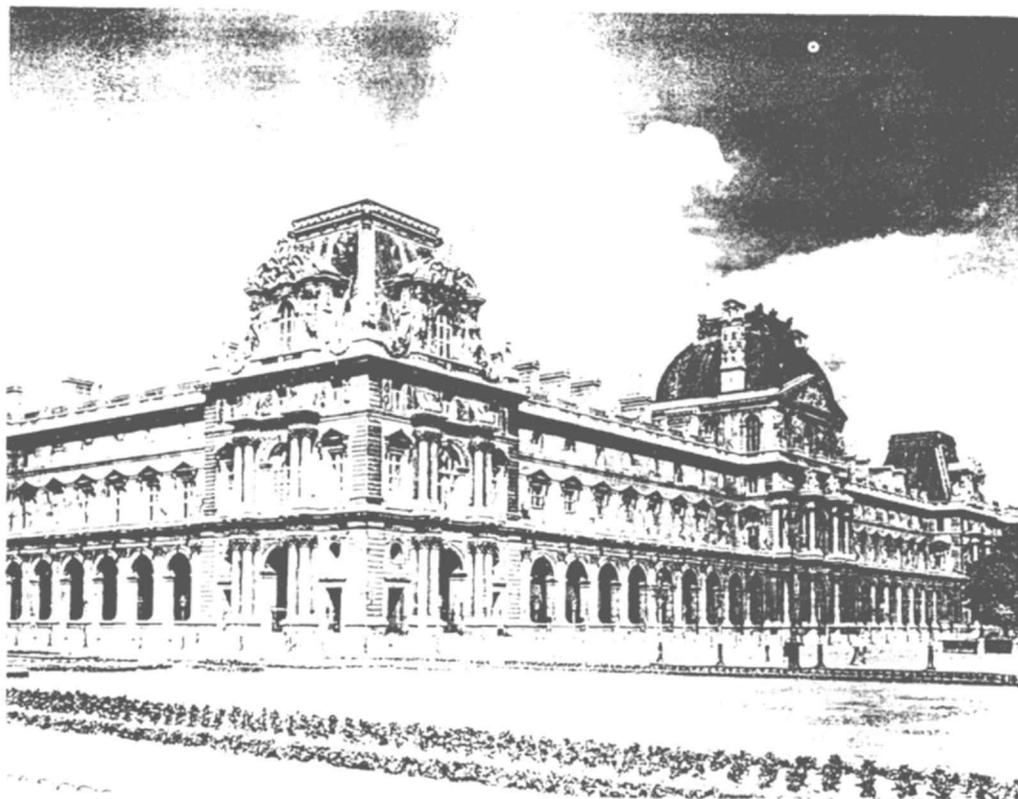
38. Beyaert y Janssens: Banco Nacional de Bélgica, 1860-1874, Bruselas.
(Steward, 1987: 54).



39. Tatsuno: Banco de Japón, 1890-1896, Ôtemachi, Tokio. (Steward, 1987: 53).



40. Tatsuno: Banco de Japón, 1890-1896, Ôtemachi, Tokio. Detalle de la fachada interior. (Steward, 1987: 53).



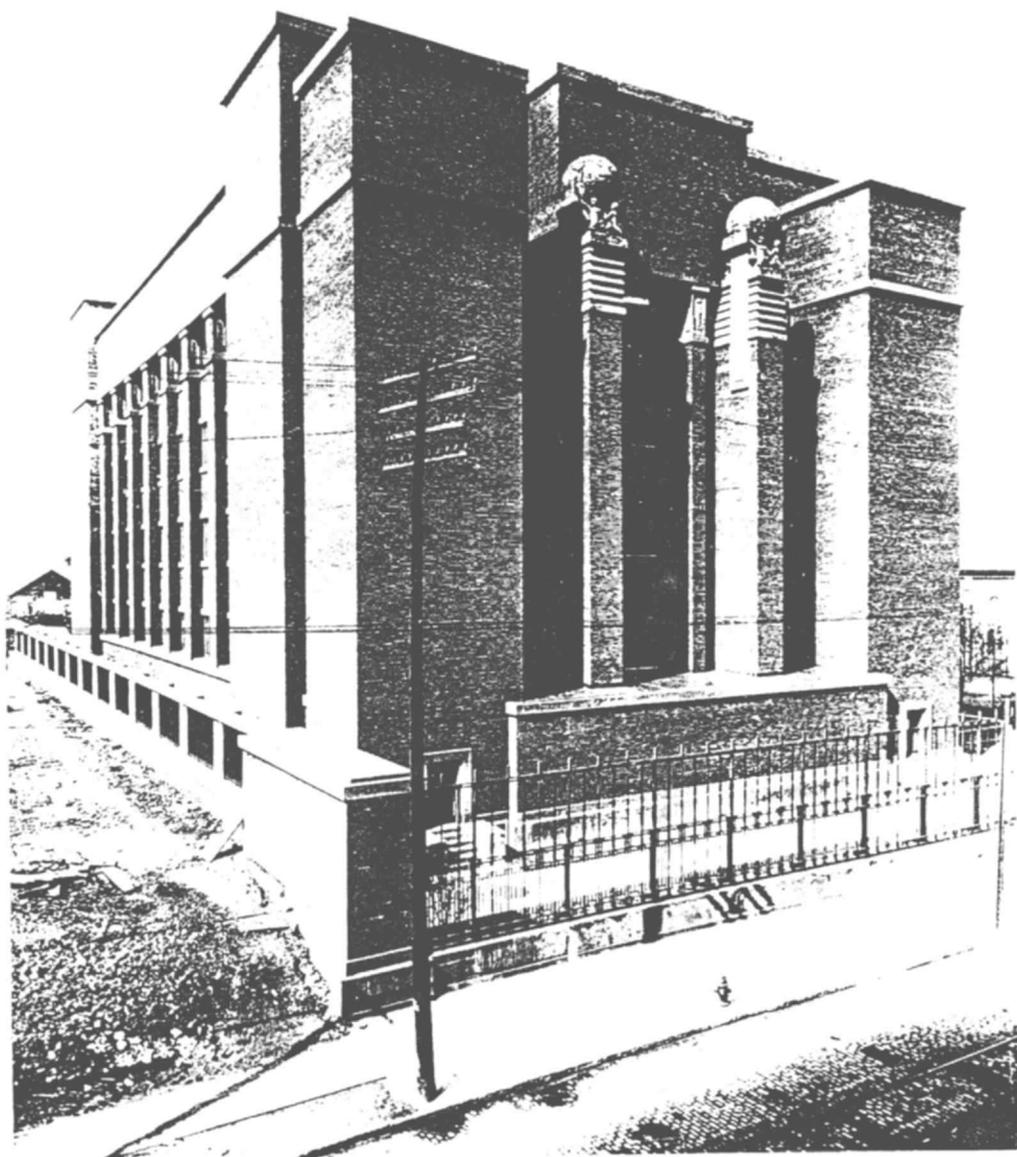
41. Visconti y Lefuel: extensión de El Louvre, 1852-1857, París. (Kostof, 1985: 1120).



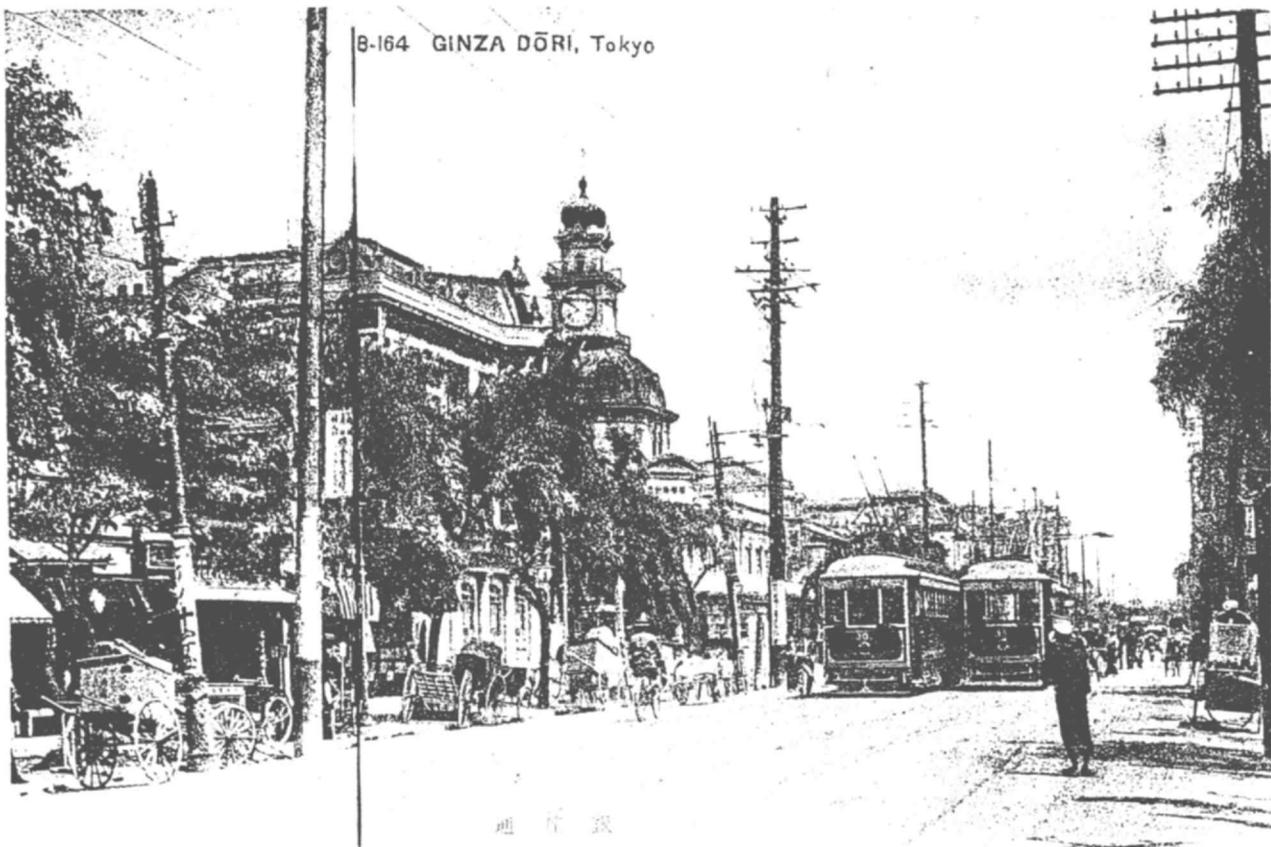
42. Ende y Böckmann: Corte de Justicia, 1895, Kasumigaseki, Tokio.
(Steward, 1987: 45).



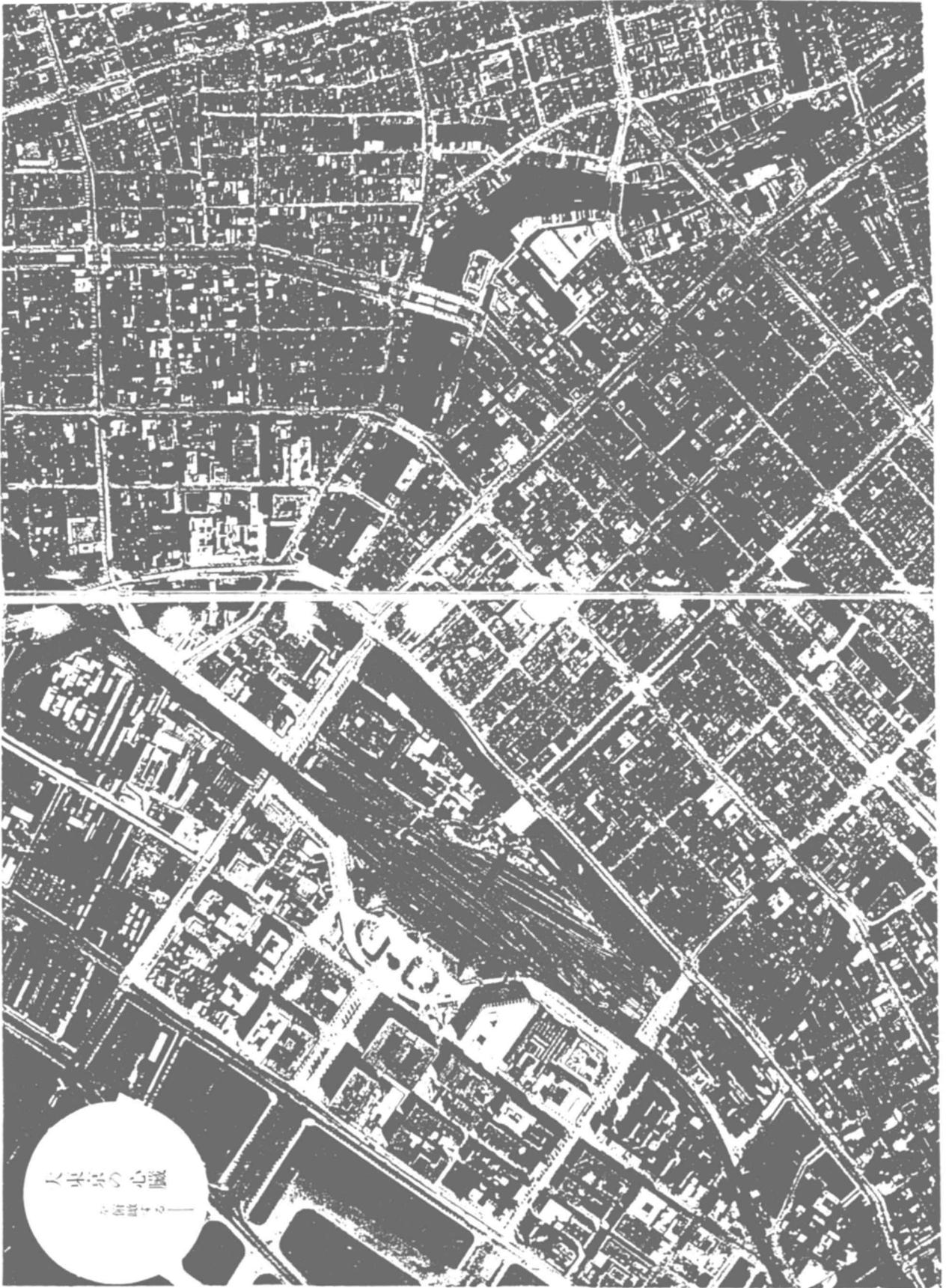
43. Katayama: Palacio Independiente de Akasaka, 1899-1909, Akasaka, Tokio.
(Steward, 1987: 60).



44. Wright: Administración Larkin (1904), Buffalo, New York. (Kostof, 1985: 1193).



45. Ginza en 1921, Tokio. Las líneas de fachada desaparecen por los árboles crecidos, los postes y alambres del telégrafo, y los rikisha. (Natsukashiki Tōkyō, 1992: 22-23).



46. La Estación de Tokio y los barrios posteriores después de la reconstrucción de Tokio. Combinación del sistema de retícula con el sistema radial. (Dai Tôkyô shashin annai, 1993: 8-9)

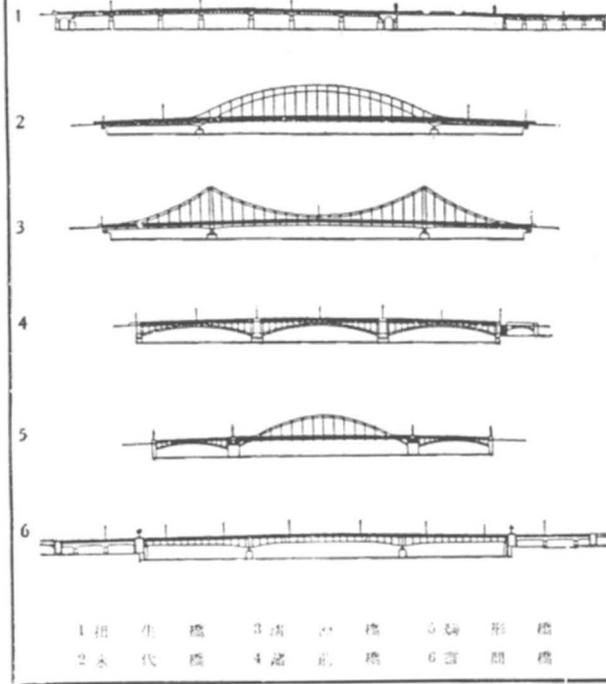


47. Ginza después de la reconstrucción de Tokio. (Dai Tōkyō shashin annai, 1993: 14).



48. El río Sumida y varios de los puentes principales después de la reconstrucción de Tokio. (Dai Tōkyō shashin annai, 1993: 13).

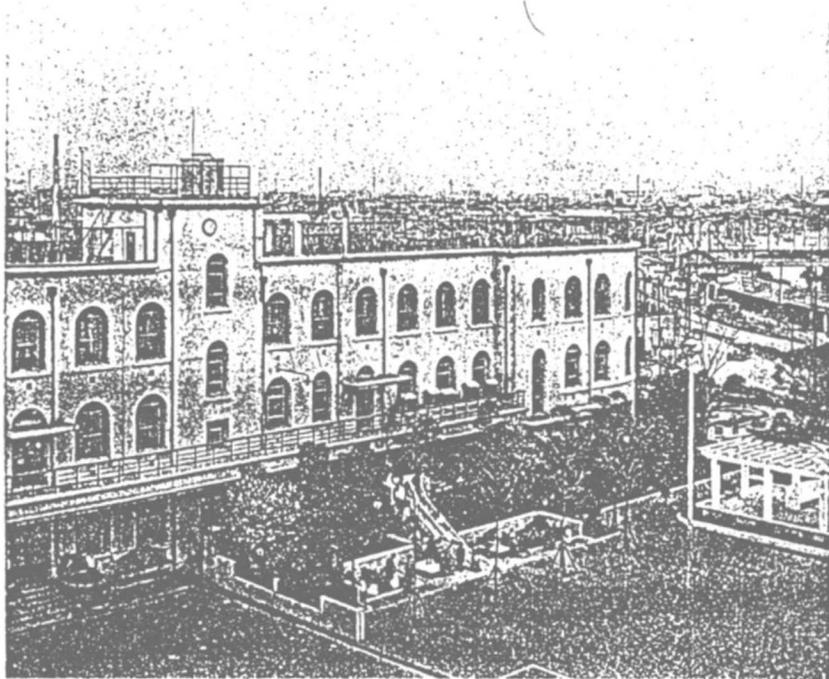
隅田川主要橋圖解



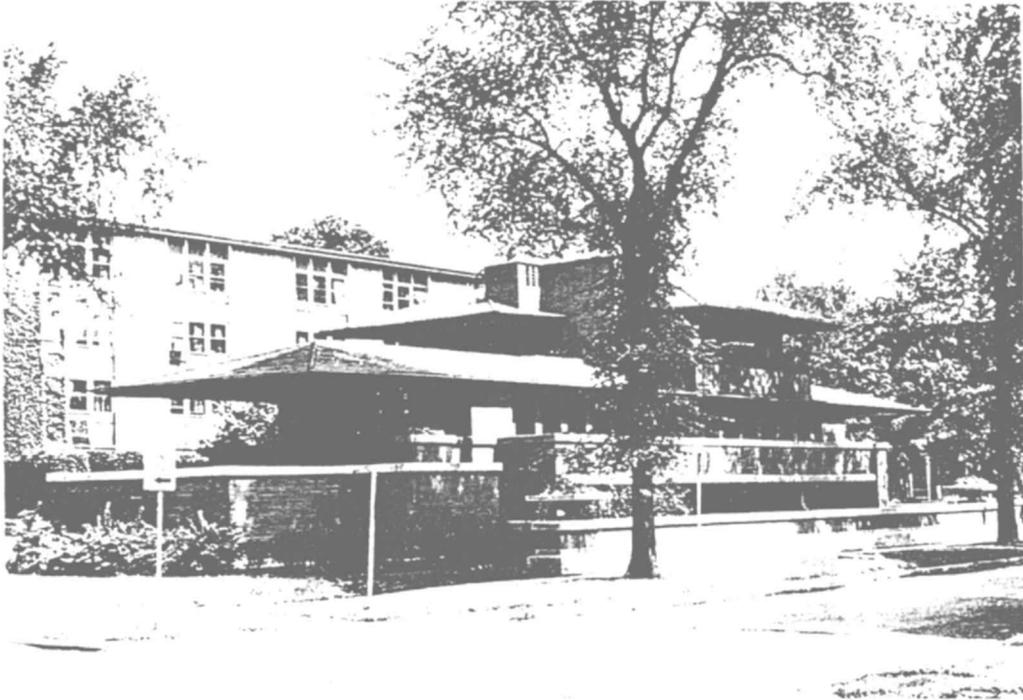
49. Los seis puentes principales sobre el río Sumida, Tokio: 1- Aioibashi; 2- Eitaibashi; 3- Kiyosubashi; 4- Kuramaebashi; 5- Komakatabashi; 6- Kototoibashi. (Dai Tōkyō shashin annai, 1993: 98).



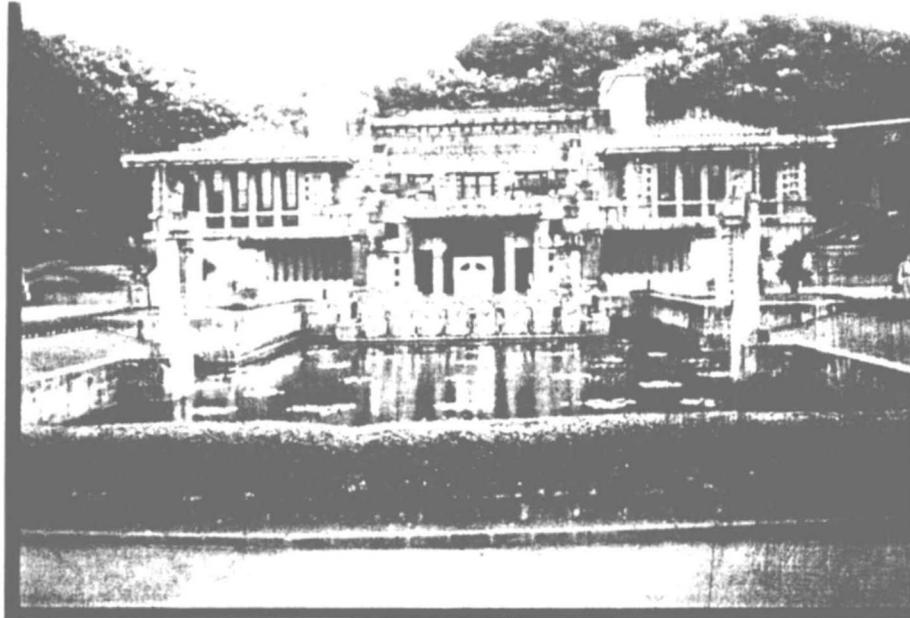
50. El puente Kiyosubashi, sobre el río Sumida, Tokio. (Dai Tōkyō shashin annai, 1993: 103).



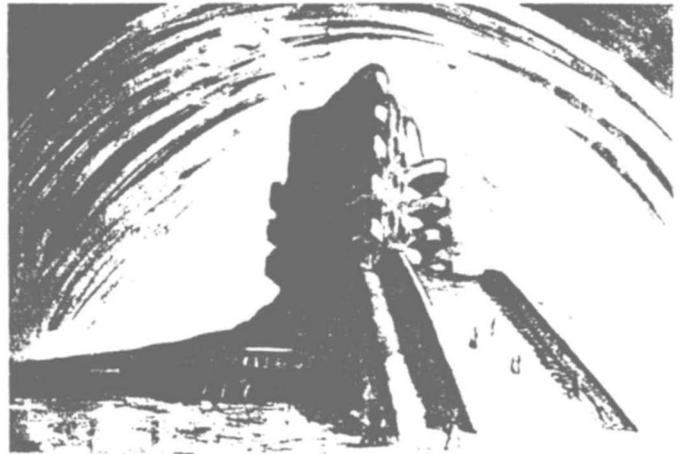
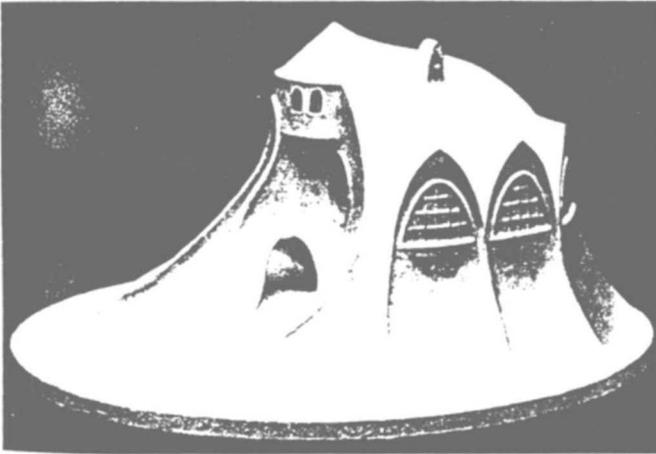
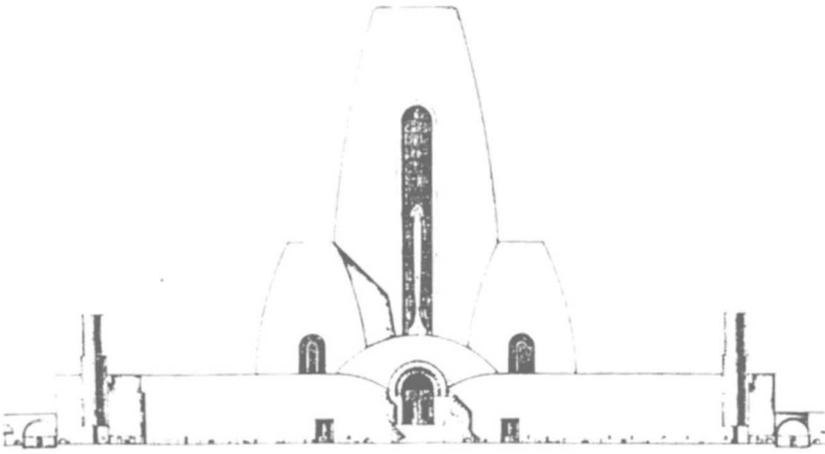
51. Conjunto de parque y escuela primaria después de la reconstrucción de Tokio, Chiyoda. (Nihon chiri taikei. Dai Tôkyô hen, 1930: 326).



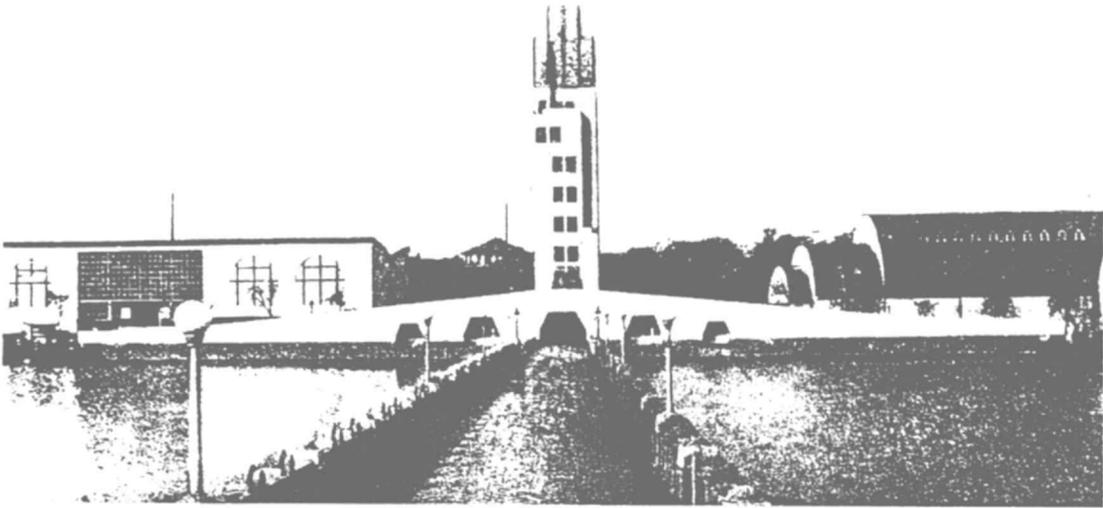
52. Wright: Casa Robie, 1906-1909, Oak Park, Chicago. (Kostof, 1985: 1195).



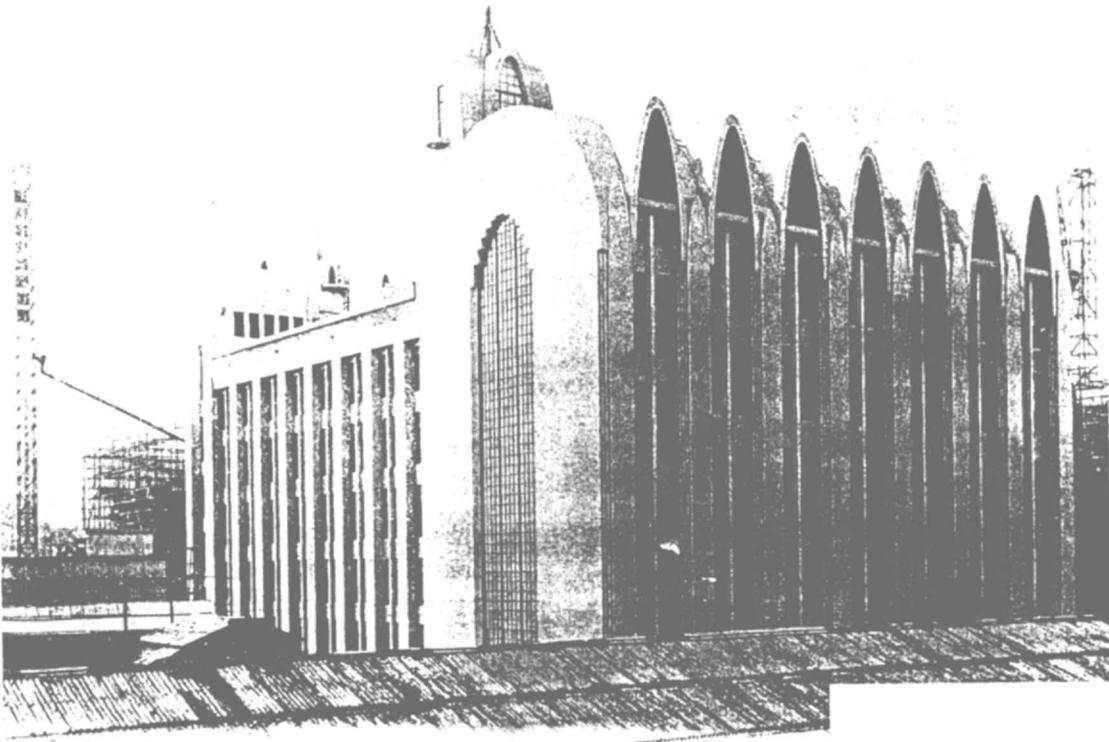
53. Wright: Fachada del Hotel Imperial, 1913-1923. Inicialmente en Hibiya, Tokio. Posteriormente, el lobby del edificio fue trasladado al parque Meiji mura, en la prefectura de Gifu. Foto por el autor.



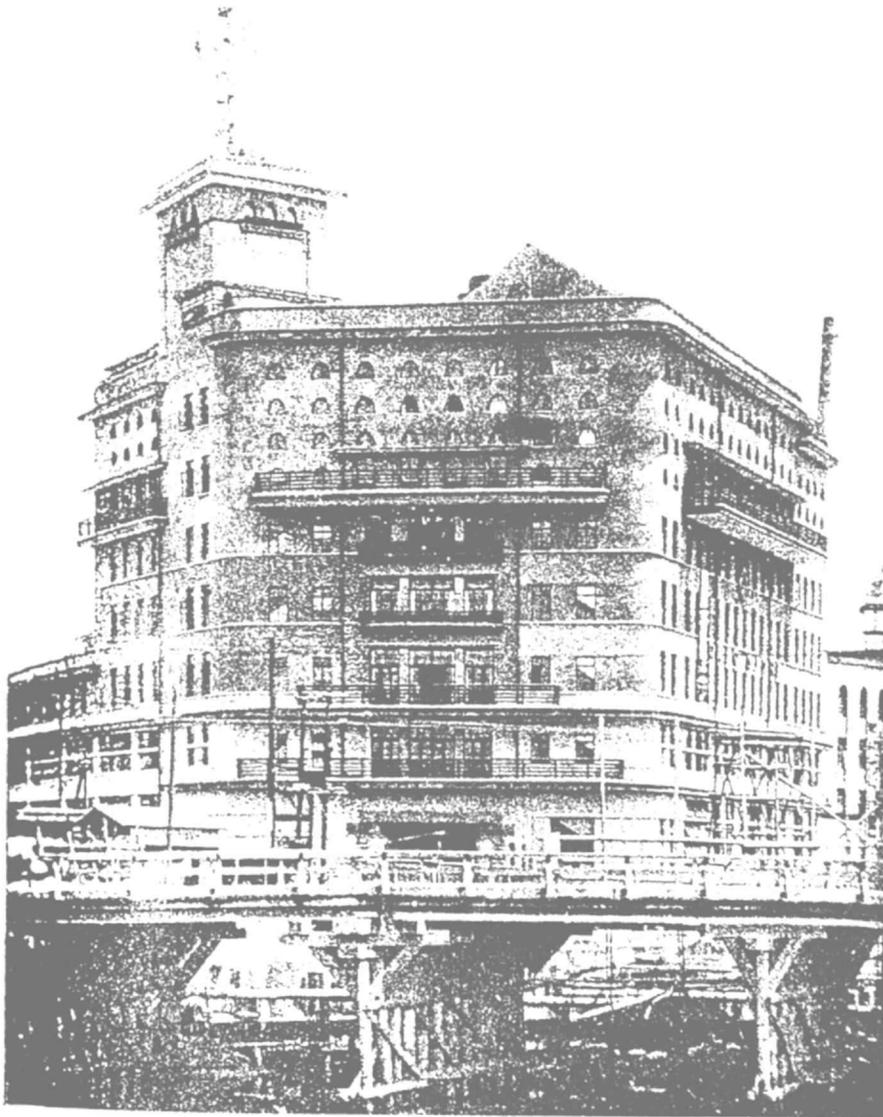
54. Proyectos expresionistas del grupo Bunri Ha Kenchiku Kai, 1920-1928.
(Steward, 1987: 95).



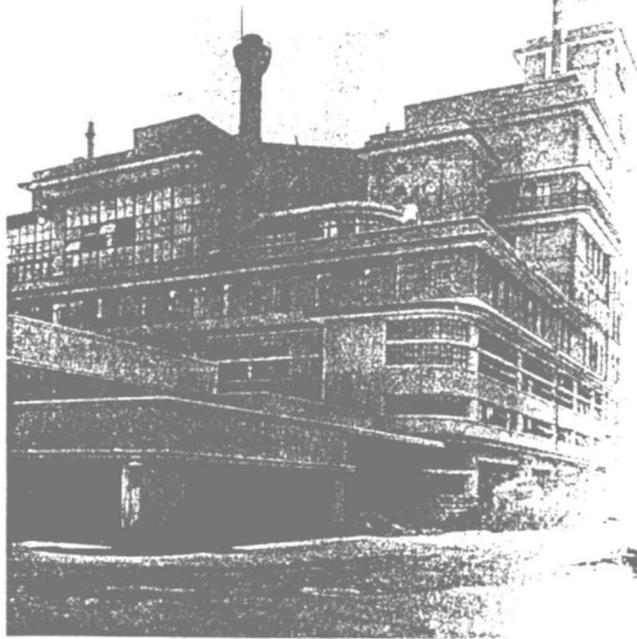
55. Horiguchi: Torre del Memorial de la Paz, 1922, Ueno, Tokio. (Steward, 1987: 96).



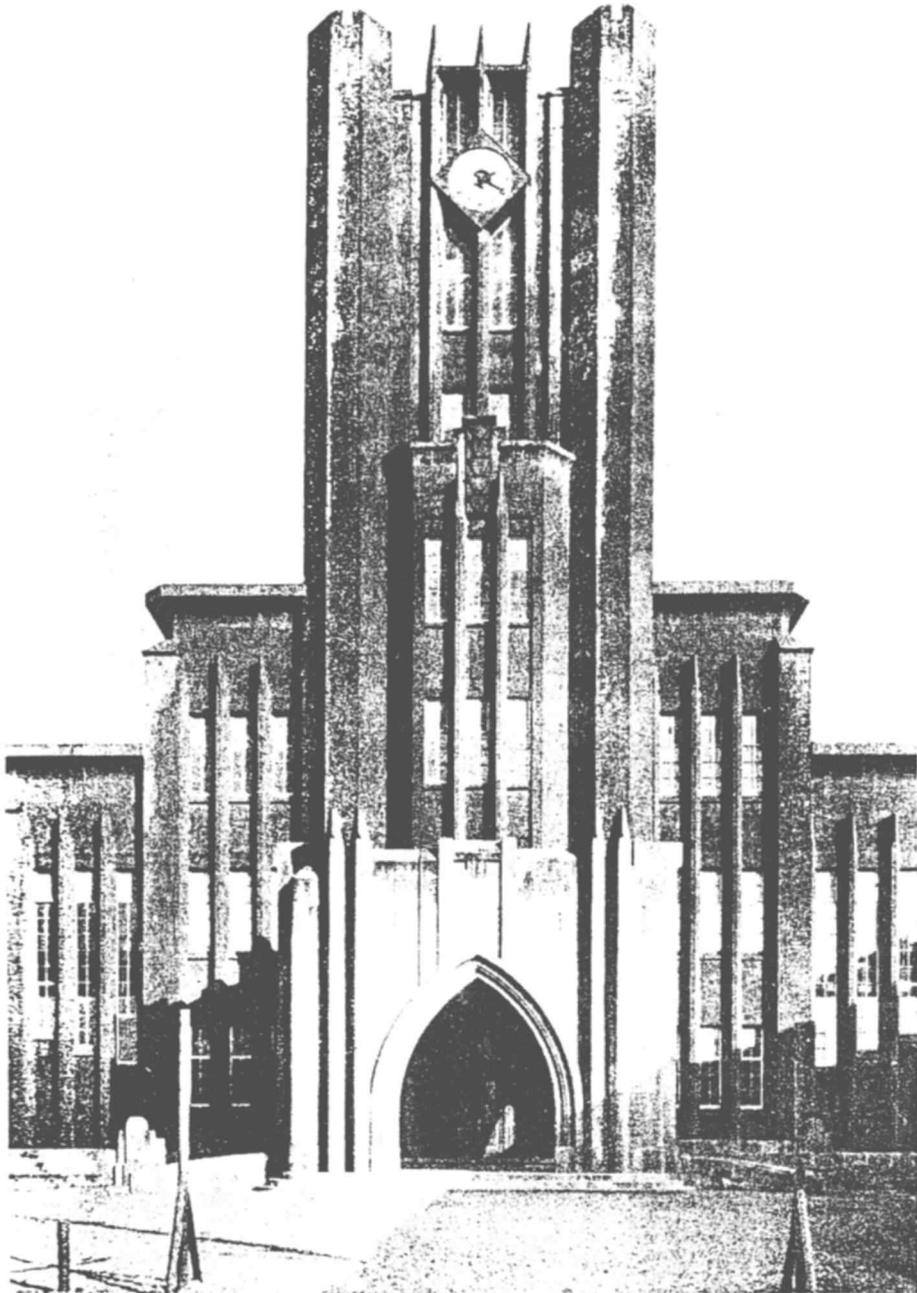
56. Yamada: Oficina Central de Telégrafos, 1925, Marunouchi, Tokio.
(Steward, 1987: 98).



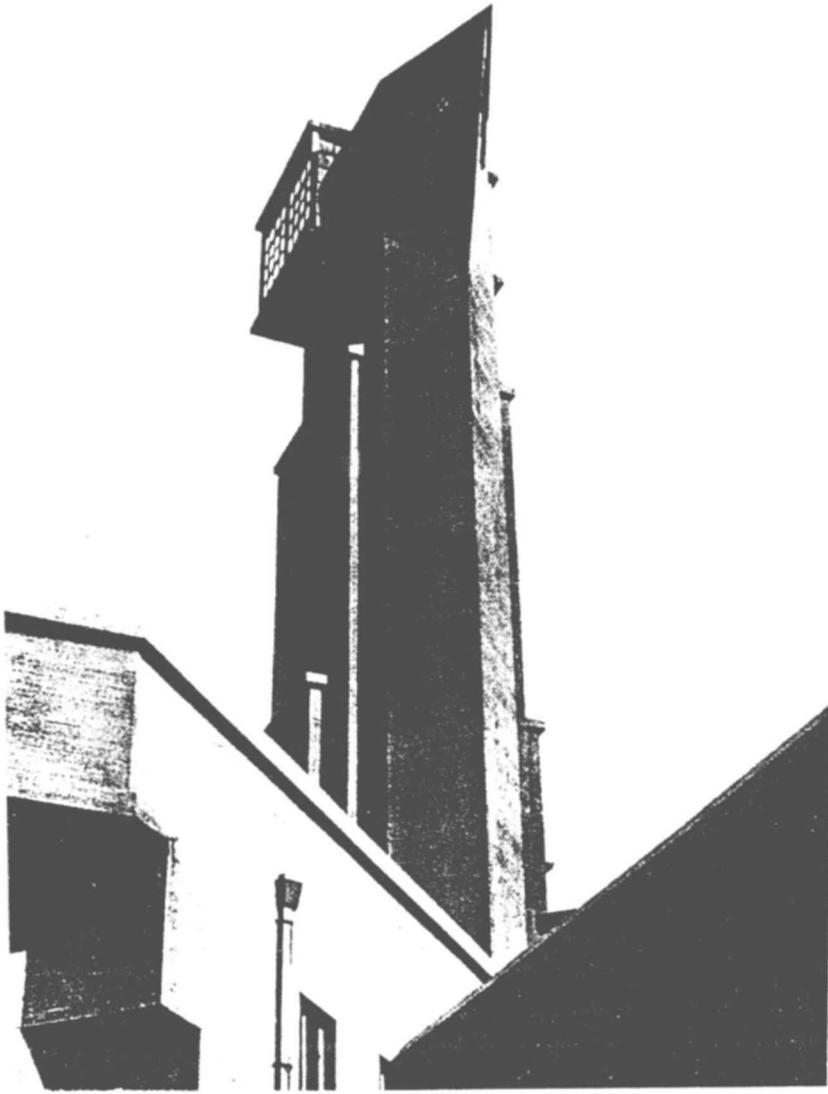
57. Ishimoto: Oficinas del Asahi Shinbun, 1927, Sukiyabashi, Tokio.
(Steward, 1987: 97).



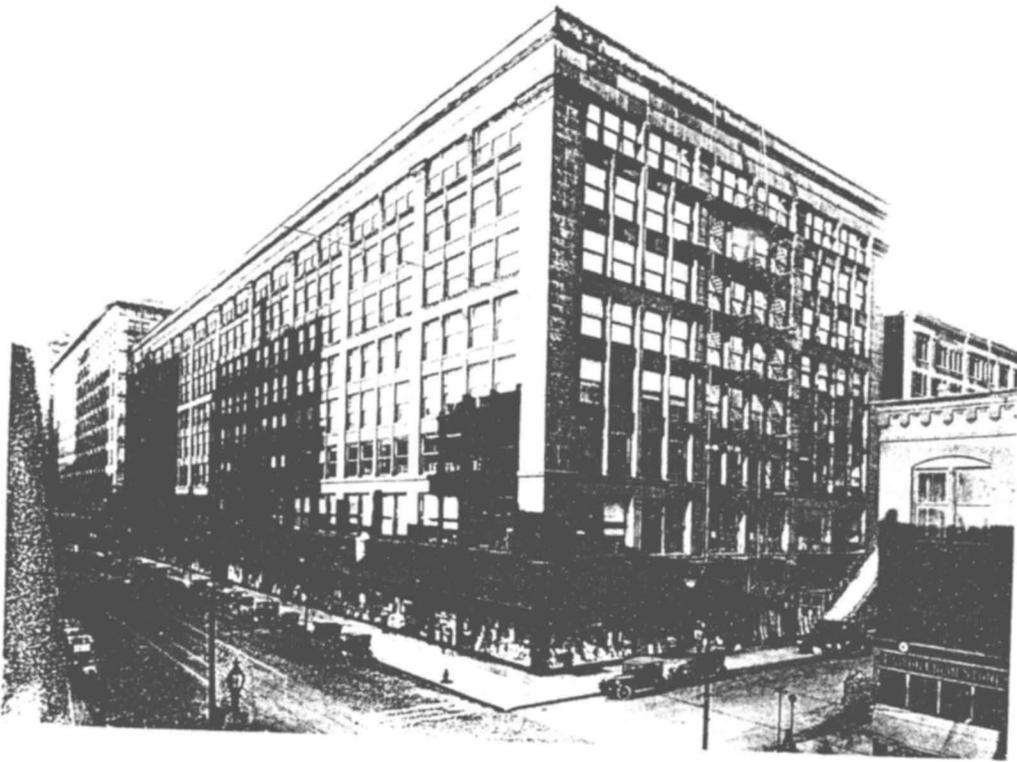
58. Ishimoto: Oficinas del Asahi Shinbun, 1927, Sukiwabashi, Tokio.
Fachada posterior. (Steward, 1987: 97).



59. Uchida: Pabellón Yasuda de la Universidad Imperial, 1925, Hongô, Tokio. (Steward, 1987: 100).



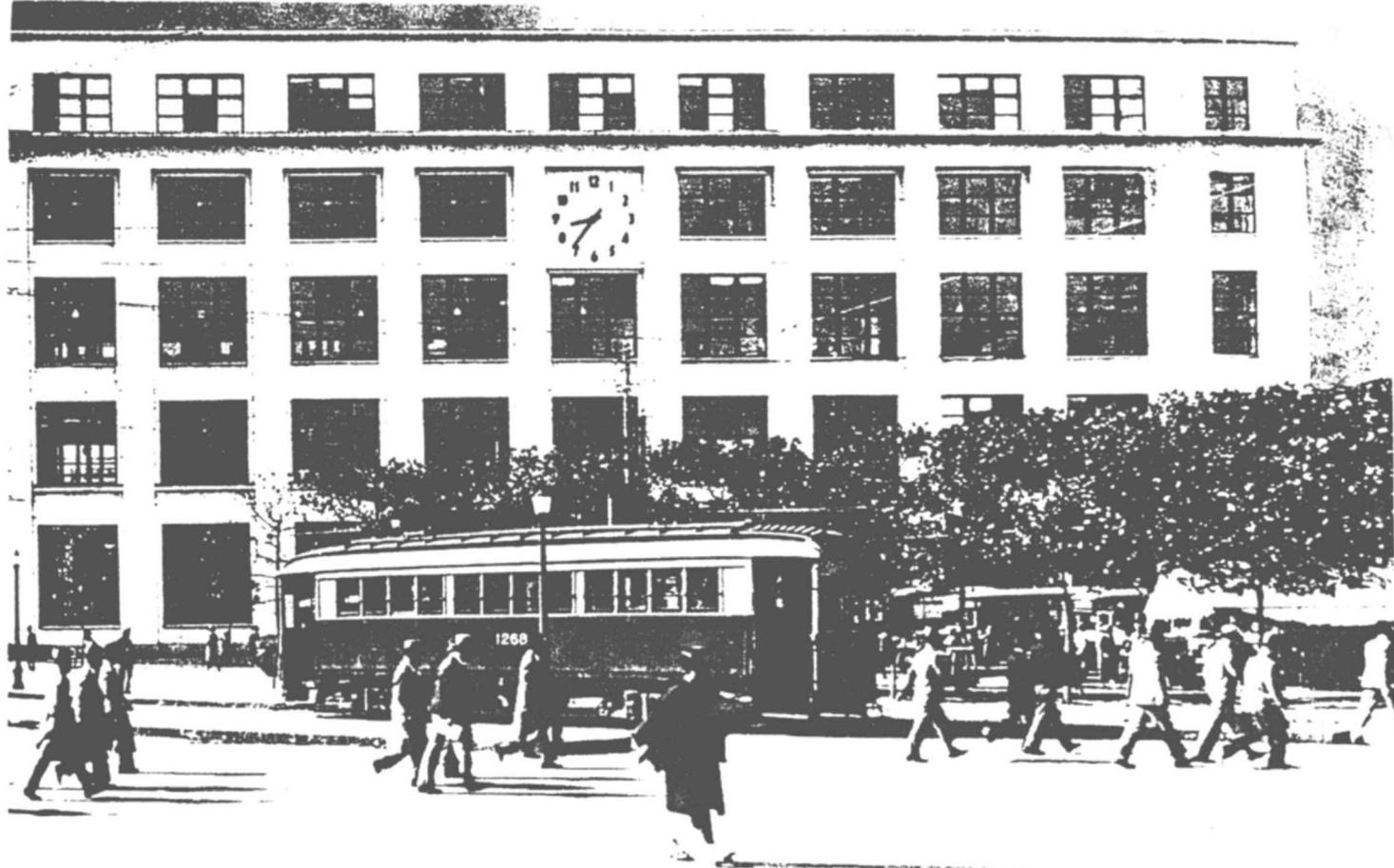
60. Kamahara: Prisión de Kosuge, 1929-1930, Kosuge, Tokio. (Steward, 1987: 98).



61. Le Baron Jenney: Edificio Second Leiter, 1889-1891, Chicago. (Kostof, 1985: 1153).



62. Corporación Mitsubishi: Edificio Marunouchi, 1923, Marunouchi, Tokio.
(Steward, 1987: 116).



63. Yoshida: Oficina Central de Correos, 1927-1931, Marunouchi, Tokio.
(Steward, 1987: 113).