

9

PUBLICACIÓN SEMESTRAL
ABRIL 2026

ISSN 2448-6752

ARTEDISEÑO

REVISTA DE LA FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO DE LA UNAM

MÉXICO \$ 95.00 M.N.

arte diseño

Revista de la Facultad
de Artes y Diseño de la UNAM

Número 9
Abril 2026
ISSN: 2448-6752

Universidad Nacional Autónoma de México
Facultad de Artes y Diseño



UNAM
FACULTAD
DE ARTES
Y DISEÑO



DIRECTORIO

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Rector

Dr. Leonardo Lomelí Vanegas

Secretaria general

Dra. Patricia Dolores Dávila Aranda

Abogado general

Mtro. Hugo Alejandro Concha Cantú

Secretario administrativo

Mtro. Tomás Humberto Rubio Pérez

Secretaria de Desarrollo Institucional

Dra. Diana Tamara Martínez Ruiz

Secretario de Prevención, Atención y Seguridad Universitaria

Dr. Manuel Palma Rangel

Coordinadora de la Investigación Científica

Dra. María Soledad Funes Argüello

Coordinador de Humanidades

Dr. Miguel Armando López Leyva

Coordinadora de Igualdad de Género

Dra. Norma Blázquez Graf

Coordinadora de Difusión Cultural

Dra. Rosa Beltrán Álvarez

Director general de Comunicación Social

Lic. Mauricio López Velázquez

Director de Información

Mtro. Rodolfo González Fernández



FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO

Director

Dr. Mauricio de Jesús Juárez Servín

Secretaria general

Lic. Marisol Guadalupe Fernández Martínez

Secretaria administrativa

L. C. Christian Viviana Solares Vargas

Jefa de la División de Estudios Profesionales

Mtra. Mayrena Quiñones Nava

Secretaria académica

Dra. Adriana Paredes Martínez

Secretaria de Atención Integral para la Comunidad Estudiantil

Mtra. Silvia Angélica Barajas Miranda

Coordinador de Vinculación

Lic. Jesús Alberto Murillo Díaz

Jefa de Comunicación Social

Lic. Nereida Gabriel Lucero Fuentes

Coordinadora de Publicaciones

Lic. Daniela Ivette Aguilar Santana

EQUIPO EDITORIAL ARTEDISEÑO

Director general

Mauricio de Jesús Juárez Servín

Editor responsable

Julio Frías Peña

Edición y formación

Kevin Adrián Amado Reséndiz

Lectura y corrección

Felipe Sierra Medina y Mario Carrasco Teja

Diseño original

Julio Frías Peña

Distribución

Facultad de Artes y Diseño, Xochimilco

CONSEJO EDITORIAL

Dr. Jaime Álvarez Ramírez

Universidad de Takushoku, Tokio, Japón

Dr. Óscar Salinas Flores

Posgrado de Diseño Industrial de la UNAM

Dr. José Luis Betancourt Herrera

Instituto Superior de Diseño,
Universidad de La Habana, Cuba

Dr. José Luis Caballero Facio

Facultad de Estudios Superiores
Acatlán de la UNAM

Dra. Laura Castañeda García

Facultad de Artes y Diseño
de la UNAM

Dra. Mónica Cejudo Loera

Facultad de Arquitectura de la UNAM

Dra. Francesca Cozzolino

Escuela Nacional Superior
de Artes Decorativas de París, Francia

Dr. Marco Vinicio Ferruzca Navarro

Universidad Autónoma Metropolitana,
Azcapotzalco

Dra. Elizabeth Fuentes Rojas

Facultad de Artes y Diseño de la UNAM

Dr. Roberto Íñiguez Flores

Tecnológico de Monterrey,

Dr. Manuel Lecona López

Universidad Politécnica de Valencia, España

Dra. Marina Garone Gravier

Instituto de Investigaciones
Bibliográficas de la UNAM

Germán Montalvo Aguilar

Facultad de Artes y Diseño de la UNAM

Christopher O'Brien

Profesor emérito, Universidad
de Nottingham, Inglaterra

Dra. Mónica Pérez Báez

Universidad La Salle, Ciudad de México

Dra. María del Carmen Razo Aguilar

Universidad Anáhuac

Dr. Luis Alfredo Rodríguez Morales

Universidad Autónoma Metropolitana, Cuajimalpa

Dra. María Eugenia Rojas Morales

Universidad Iberoamericana, Santa Fe

Mtra. en Arq. Lilian Salazar Díaz

Tecnológico de Monterrey,

Dr. Iván San Martín Córdova

Facultad de Arquitectura de la UNAM

Dra. María de las Mercedes Sierra Kehoe

Facultad de Estudios Superiores
Cuautitlán de la UNAM

Mtro. Alejandro Tapia Mendoza

Universidad Autónoma Metropolitana,
Xochimilco

Dr. Carlo Vezzoli

Politécnico de Milán, Italia

ArteDiseño, año 5, número 9, del 1 de julio al 31 de diciembre de 2025, es una publicación semestral editada por la Universidad Nacional Autónoma de México, Av. Universidad 3000, Ciudad Universitaria, Coyoacán, 04510, Ciudad de México, mediante la Facultad de Artes y Diseño, Av. Constitución 600, La Concha, Xochimilco, 16210, Ciudad de México, teléfono: 5489 4922, ext. 109, correo electrónico: revista.fadunam@gmail.com.

Editor responsable: Julio Frías Peña. Certificado de Reserva de Derechos al Uso Exclusivo: 04-2015-1113120554600-102, ISSN: 2448-6752, ambos otorgados por el Instituto Nacional del Derecho de Autor, Certificado de Licitud de Título y Contenido: 16742, otorgado por la Comisión Calificadora de Publicaciones y Revistas Ilustradas de la Secretaría de Gobernación, impresa en Gráfica Premier, 5 de Febrero 2309, San Jerónimo Chicahualco, 52170, Metepec, Estado de México. Este número se terminó de imprimir en abril de 2026, con un tiraje de 300 ejemplares en impresión *offset* sobre papel *couché* de 115 gramos en interiores y papel *couché* semimate de 250 gramos en forros. Esta publicación aparece en el directorio del Sistema Regional de Información en Línea para Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal Latindex con el Folio Único 23541.

El contenido de los artículos es responsabilidad exclusiva de sus autores. Se autoriza la reproducción total o parcial de los textos publicados siempre y cuando se cite la fuente completa de esta publicación.

CONTENIDO

Julio **Frías Peña**
Lilian **Salazar Díaz**

EDITORIAL

6

INVESTIGACIÓN

Julio **Frías Peña**
Lilian **Salazar Díaz**

LA CREATIVIDAD COMO PUENTE DE SABERES

La relación entre México y Japón a través de la arquitectura y el diseño

8

INVESTIGACIÓN

Mónica **Cejudo Collera**

TRADICIÓN Y MODERNIDAD EN LA ARQUITECTURA JAPONESA

68

NARRATIVA

Daniel **Rodríguez**

EL DIÁLOGO CULTURAL EN EL DISEÑO DE TRENES

119

NARRATIVA

Mónica **Pérez Báez**

TRADICIÓN E INNOVACIÓN

Experiencia en el despacho
Toyo Ito & Associates

131

ENTREVISTA

Ivan San **Martín Córdova**
Amaya **Larrucea Garritz**

**JARDINES, ARTE Y DISEÑO
DE INSPIRACIÓN JAPONESA**

Entrevista con el arquitecto
y jardinero Alfonso Muray Kobory

86

ENSAYO

Karina Érika **Rojas Calderón**

**EL VACÍO EN LA ARQUITECTURA
DE TOYO ITO**

Una alegoría contemporánea

106

RESEÑA

Óscar **Salinas Flores**

**CULTURA NACIONAL
Y ARQUITECTURA MEXICANA**

141

EXPOSICIÓN

Jorge **Alcérreca**

**BUILT ENVIRONMENT: AN ALTERNATIVE
GUIDE TO JAPAN, EN MÉXICO**

145

Editorial

Julio Frías Peña

Lilian Salazar Díaz

El objetivo principal de las revistas académicas es difundir el conocimiento nuevo que se genera en un área, contribuyendo así al entendimiento de los fenómenos propios de una disciplina. En esta ocasión, el número 9 de *ArteDiseño* se enfoca en presentar, comprender y revisar los diversos acontecimientos que han dado forma al diseño y la arquitectura japoneses desde la perspectiva de sus contrapartes mexicanas.

Atendiendo el creciente interés que despierta entre la comunidad académica, estudiantil y profesional de México el desarrollo del diseño y la arquitectura de esa nación asiática, *ArteDiseño* presenta por primera vez un número temático que se compone de ocho contribuciones que buscan acercar el alto nivel creativo y de excelencia que Japón ha alcanzado en esas áreas. Bastaría decir que ese país ha obtenido el mayor número de premios Pritzker, gracias al impacto y la trayectoria de sus arquitectos. Además, en fechas próximas se celebrará el septuagésimo aniversario del Good Design Award, que es el reconocimiento de diseño más importante de Japón y uno de los más prestigiosos a nivel mundial.

El primero de los ensayos, “La creatividad como puente de saberes. La relación entre México y Japón a través de la arquitectura y el diseño”, de la autoría de Lilian Salazar y Julio Frías, hace un recuento de la evolución del diseño y la arquitectura en ambos países y de cómo, gracias a eventos internacionales como las Olimpiadas de Tokio 1964 y México 1968, esta relación se ha venido construyendo hasta llegar a conformarse como una de las más sólidas en el ámbito internacional, al mostrar a lo largo del tiempo las influencias y el reconocimiento mutuos.

“Tradición y modernidad en la arquitectura japonesa” es el título del segundo ensayo; en este, Mónica Cejudo hace un recuento de la arquitectura japonesa contemporánea y cómo esta ha presentado

una evolución constante no solo en la utilización de materiales y procesos de edificación, sino en cuanto a conceptos y maneras de vivir en el Japón actual, pero manteniendo los valores de su tradición ancestral.

Los valores de la cultura japonesa se manifiestan de muchas formas, y una de las más admiradas son sus jardines; por eso es relevante la entrevista que Amaya Larrucea e Ivan San Martín le hicieron al arquitecto Alonso Muray Kobori, cuyas palabras quedan asentadas en el ensayo “Jardines, arte y diseño de inspiración japonesa”.

El cuarto ensayo aborda, desde la perspectiva alegórica del vacío, la obra del reconocido arquitecto Toyo Ito. En este, Karina Rojas analiza la presencia de esa postura filosófica en el Museo Internacional del Barroco, en Puebla, edificación que el reconocido arquitecto realizó en 2016. Su forma de trabajar es comentada posteriormente en la narrativa de Mónica Pérez al describir su estancia como pasante en el despacho de Toyo Ito en Tokio, Japón.

Daniel Rodríguez es un destacado diseñador industrial mexicano especializado en el diseño de trenes de mediana velocidad. Su experiencia y versatilidad lo llevaron a Japón, donde ha residido por más de treinta años dirigiendo el área de diseño de Kinkisharyo Co., Ltd. Su ensayo narrativo “El diálogo cultural en el diseño de trenes” es un testimonio del proyecto que realizó para el tren urbano de Hiroshima y de cómo la cultura y su visión global le permitieron realizar uno de los proyectos de transporte más importantes del sur de Japón.

Como es costumbre, *ArteDiseño* cierra con dos reseñas. La primera es de Óscar Salinas sobre el libro *Cultura nacional y arquitectura mexicana*, de Gustavo Padilla, publicado en México bajo el sello editorial de Designio. La segunda es de Jorge Alcérreca sobre la exposición *Built Environment: An Alternative Guide to Japan*, que se presentó en el Tecnológico de Monterrey, campus Ciudad de México, en 2024.

Sin duda alguna este número especial de *ArteDiseño* viene a contribuir al entendimiento de la arquitectura y el diseño japoneses en la actualidad, algo que solo pudo ser logrado gracias a la gran colaboración de la arquitecta Lilian Salazar Díaz, quien para esta edición fue la coeditora invitada; su participación enaltece la labor editorial de la revista más importante en arte y diseño que publica la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). ►

La creatividad como puente de saberes

La relación entre México y Japón a través de la arquitectura y el diseño

Creativity as a Bridge of Knowledge: The Relationship between Mexico and Japan through Architecture and Design

Julio Frías Peña*

ORCID:

0000-0002-8473-4073

Lilian Salazar Díaz**

ORCID:

0009-0001-8252-0418

***Julio Frías Peña** es coordinador del Posgrado en Diseño Industrial de la UNAM y presidente del Premio Nacional de Diseño: Diseña México, desde donde colabora con la UNESCO y UNIDO. Es editor de la revista *ArteDiseño* y miembro del Sistema Nacional de Investigadoras e Investigadores (SNII). Perteneció a la World Design Organization (WDO) y ha recibido los premios Quórum (2012), a! Diseño (2013), Design As a Process (2013) y CAAHYA/UNAM (2017). Fue reconocido como un destacado exestudiante mexicano del Reino Unido (2021) y de Japón (2024). Ha sido el primer académico de la UNAM en ser distinguido como profesor visitante por una universidad de la República Popular China (2024). Es *alumnus* embajador de la Universidad de Nottingham para México (2026).

****Lilian Salazar Díaz** es arquitecta por el Tecnológico de Monterrey (ITESM) y maestra en Arquitectura por la UNAM, donde se graduó con mención honorífica. Es especialista en accesibilidad y diseño universal; en 2006 fundó el centro evaluador en accesibilidad arquitectónica ArquíTEC, Entorno Accesible. Es asociada honoraria de Libre Acceso A. C. y profesora asociada en el ITESM. Ha colaborado en normativas, publicaciones y congresos nacionales e internacionales. Es autora del libro *Accesibilidad arquitectónica, su aplicación al diseño de espacios* (2022). Es miembro del Consejo Consultivo del Instituto de las Personas con Discapacidad de la Ciudad de México (INDISCAPACIDAD). En su trayectoria ha recibido diversos reconocimientos, entre los que destacan el Premio Nacional de Diseño: Diseña México (2021) y el Premio Profesor Inspirador por el ITESM (2025).

Recibido

13 de abril de 2025

Aceptado

10 de julio de 2025

Resumen

El objetivo de esta investigación es presentar la relación que ha existido entre México y Japón a través de su diseño, y cómo esta admiración mutua se ha manifestado en su diseño gráfico e industrial, así como en su arquitectura. Para su abordaje se hace una revisión histórica de diversos hechos que han sido importantes en la construcción de este vínculo y que pueden ser entendidos desde cinco perspectivas: *a)* conceptual: se refiere a aquellos arquitectos y diseñadores que tienen influencias del otro país o de sus pares, y que toman algunos valores conceptuales para sus obras; *b)* formal: hace referencia a los arquitectos y diseñadores que materializan esas influencias a través de formas, colores, texturas, materiales o sistemas constructivos; *c)* independiente: remite a los casos en que los arquitectos y diseñadores que tienen obra o proyectos en el otro país no muestran una influencia en su diseño, más allá del entendimiento del contexto local y del proyecto particular; *d)* reconocimiento: esta perspectiva es para los arquitectos y diseñadores que conocen y aprecian la obra artística de sus pares internacionales, así como la cultura del otro país, pero estas no influyen en su obra o proyectos; *e)* recreación: se refiere a la representación de un espacio, diseño o ambiente emblemático de México o Japón que, como muestra de admiración, tiene presencia en el otro país. Finalmente, el estudio también considera la posibilidad de que, ya que el diseño y la arquitectura comparten premisas de manera universal, algunas de estas observaciones sean resultado de ello, y no necesariamente de una influencia directa del diseño de estas naciones.

Abstract

The main goal of this research is to address the relationship that has existed between Mexico and Japan through their design, and how this mutual admiration has manifested in their graphic and industrial design, as well as in their architecture. To approach this topic, a historical review is conducted on various events that have been important in shaping this relationship, which can be understood from five perspectives: *a)* conceptual: it refers to architects and designers who have been influenced by the other country or their peers, incorporating certain conceptual values into their work; *b)* formal: it focuses on architects and designers who materialize these influences through shapes, colors, textures, materials, or construction systems; *c)* independent, which covers cases where architects and designers have projects in the other country but do not exhibit an influence in their design beyond an understanding of the local context and the specific project; *d)* recognition: this perspective applies to architects and designers who acknowledge and appreciate the artistic work of their international peers, as well as the culture of the other country, yet do not incorporate these influences into their own designs or projects; *e)* recreation: it refers to the representation of an iconic space, design, or environment from Mexico or Japan, which, as a gesture of admiration, is present in the other country. Finally, the study considers the possibility that, as design and architecture share universal principles, some of these influences may result from such shared principles rather than direct influence from either nation's design traditions.

Palabras clave: México y Japón; arquitectura y diseño mexicanos; arquitectura y diseño japoneses.

Keywords: Mexico and Japan; Mexican architecture and design; Japanese architecture and design.

Introducción

Tras un aislamiento de 250 años, Japón abrió sus puertas a Occidente en 1854 para iniciar un intercambio comercial que más tarde se volvería cultural y habría de influir en áreas como la arquitectura y el diseño. Esta apertura permitió a los mercaderes europeos y norteamericanos acceder a una cultura que había alcanzado un desarrollo industrial y económico basado en la producción y comercialización de objetos de madera, cerámica, metálicos y textiles, así como de papeles, pinturas y grabados, además de otros productos derivados de la agricultura, la pesca y la producción de seda.

Sin embargo, a pesar de este desarrollo, el aislamiento impuesto por el gobierno *shogun* de Tokugawa provocó que Japón se rezagara en relación con los avances científicos, tecnológicos e industriales occidentales de la época, por lo que en 1868, al concluir el shogunato e iniciarse el periodo Meiji, comenzó a importar telégrafos, cámaras de daguerrotipos y locomotoras, innovaciones que marcaron el comienzo de la era moderna en ese país, la cual se caracterizó por una fuerte occidentalización que hasta hoy se mantiene.¹

Uno de los primeros diseñadores en documentar la arquitectura y el diseño japoneses de esa época fue el inglés Christopher Dresser, quien por encargo del gobierno británico viajó a Japón en 1876 y como resultado de ese encuentro publicó su libro *Japan, its Architecture, Art and Art-Manufactures*. En este se percibe el profundo entendimiento de estos conceptos por parte de Dresser al señalar que “la utilidad debe preceder a la belleza”, pensamiento derivado de las nociones japonesas *sabi* (“bello”) y *shibui* (“útil”),² semejante al que, veinte años después, en 1896, el arquitecto Louis Sullivan expresó en su máxima “la forma sigue a la función”.³

En el caso de México, los primeros contactos con esa nación se remontan a 1874, dos años antes de la visita de Dresser y veinte después de la apertura a Occidente. Este histórico encuentro se dio cuando

1 Secretaría de Relaciones Exteriores de Japón, *Historia cultural del Japón, una perspectiva* (SRE, 1981), 8.

2 Penny Sparke, *Japanese Design* (Michael Joseph, 1987), 26.

3 John Heskett, *El diseño en la vida cotidiana* (Gustavo Gili, 2005), 36.

un grupo de astrónomos mexicanos viajó a ese país para observar el paso de Venus y poder determinar las dimensiones reales del sistema solar.⁴ A su regreso, estos científicos sugirieron al gobierno de México establecer relaciones con el de Japón, por lo que en 1888 los dos países firmaron el Tratado de Amistad, Comercio y Navegación, el primero de su tipo suscrito por Japón y el primero de México con una nación asiática.

A más de 135 años de la firma del tratado, y a más de 130 de la primera migración japonesa a México, ¿cuál ha sido la relación entre ambas naciones en cuanto a diseño y arquitectura? ¿Es posible afirmar la existencia de una influencia en ambos sentidos o solo unilateral? ¿Qué beneficios ha traído esta relación y hacia dónde se dirige?

Este artículo busca dar respuesta a esas preguntas y determinar si a lo largo de esta relación ha existido en el diseño industrial, gráfico y arquitectónico alguna influencia entre México y Japón. De ser así, ¿ha sido en el lenguaje formal a través de texturas, proporciones, colores, materiales y sistemas constructivos, o bien en valores simbólicos mediante la proyección de elementos como la luz, el agua y la importancia de la naturaleza, entre otros? ¿O es acaso una combinación de ambas consideraciones? Está claro que el diseño y la arquitectura comparten premisas universales; por lo tanto ¿es posible pensar que algunas de esas observaciones sean el resultado de esto y no de una influencia directa entre ambas naciones?

El diseño en los Juegos Olímpicos de Tokio 1964, un punto de partida

Si bien la arquitectura moderna japonesa tuvo un amplio desarrollo en las décadas de 1920 y 1930, no fue hasta después de la Segunda Guerra Mundial cuando esta disciplina, junto con el diseño gráfico e industrial, emergió con fuerza para competir en el escenario mundial.

Fueron diversas las causas de este desarrollo: por un lado, el establecimiento, en 1949, del Ministerio de Industria y Comercio, organismo que en 1957 creó el Consejo Promotor del Diseño Industrial, y que ese mismo año organizó el Premio al Buen Diseño.⁵

Por otro lado está la conformación del Comité Internacional del Diseño en 1953, el cual estuvo integrado por el arquitecto Kenzo Tange, el

4 Secretaría de Relaciones Exteriores, *Historia de la relación bilateral*, 2021, <https://embamex.sre.gob.mx/japon/index.php/es/embajada/relacion-politica/120-relacion-politica-mx-jpn/historia-de-la-relacion-bilateral/318-historia-esp>.

5 Sparke, *Japanese Design*, 4.

diseñador gráfico Yusaku Kamekura y el promotor y crítico de diseño Masaru Katsumi, entre otros destacados arquitectos y diseñadores. La fundación de este organismo fue determinante para que en 1959 se estableciera el Comité para el Buen Diseño,⁶ acción que sentó las bases para la creación del Comité Japonés del Diseño,⁷ al que se incorporaría el diseñador industrial Kenji Ekuan.⁸ El objetivo de este comité fue preparar la participación de esa nación en la Trienal de Milán en 1957 y la Conferencia Mundial de Diseño a efectuarse en Tokio en 1960, y cuyo lema fue: “Our Century: The Total Image — What designers can contribute to the human environment of the coming age” (“Nuestro siglo: la imagen total. Lo que los diseñadores pueden aportar al entorno humano de la era venidera”).

Este histórico evento contó con la presencia de grandes pensadores del diseño, como Herbert Bayer, Tomás Maldonado,⁹ Otl Aicher y Josef Muller-Brockmann,¹⁰ entre otras figuras internacionales. Por su parte, Japón estuvo representado por Tange, Ekuan, Kamekura y Kiyoshi Awazu, quienes tuvieron una importante participación, a la vez que una joven estudiante, Eiko Ishioka, escuchaba las ponencias, lo cual le permitió una comprensión más amplia y profunda del diseño, y sería determinante en su destacada trayectoria profesional.¹¹

El establecimiento del Comité Japonés del Diseño facilitó la articulación de los diversos gremios, al permitir el reconocimiento de los otros diseños. De igual manera, la Conferencia Mundial de Diseño posicionó esta disciplina japonesa no solo en el exterior, sino también en el interior, ya que brindó a los diversos grupos de diseñadores, y a la sociedad misma, una comprensión más holística y sistémica de la actividad, y que más tarde daría paso al término *total design*.¹²

Para las Olimpiadas de Tokio 1964, Japón desarrolló una infraestructura arquitectónica y de diseño nunca vista, por lo que requirió de la

6 Kathryn B. Hiesinger y Felice Fischer, *Japanese Design: A Survey since 1950* (Philadelphia Museum of Art, 1994), 16.

7 Sparke, *Japanese Design*, 43.

8 Sparke, *Japanese Design*, 43.

9 Toshino Iguchi, “Reconsideration of the World Design Conference 1960 in Tokyo and the World Industrial Design Conference 1973 in Kyoto: Transformation of Design Theory”, en *Memorias del evento*, 2013, 4, <https://api.semanticscholar.org/CorpusID:210175418>.

10 Jilly Traganou, *Designing the Olympics* (Routledge, 2016), 73.

11 Museum of Contemporary Art Tokyo, *Eiko Ishioka: Blood, Sweat and Tears—A Life of Design* (MCAT, 2021), 294.

12 Acuñado en Japón para referirse a un diseño sistémico en el cual el desarrollo sostenible estuviera alineado con los valores de la cultura japonesa.

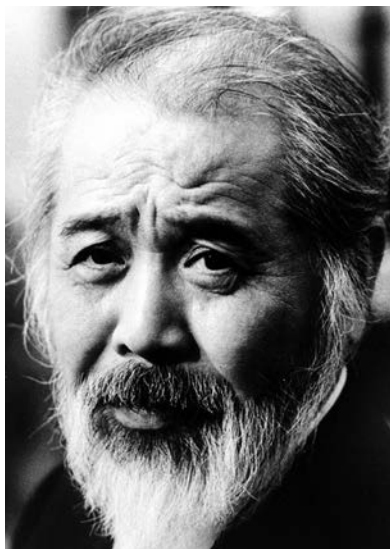
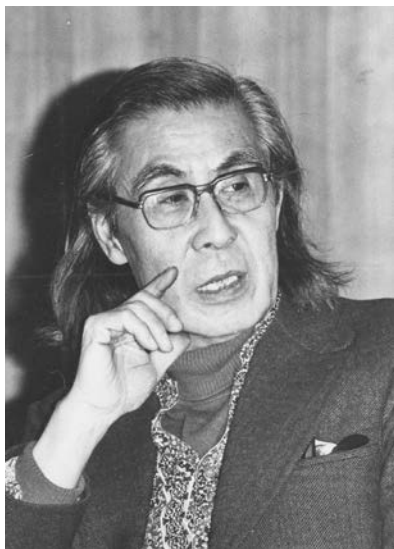


Figura 1.

(Arriba a la izquierda) Masaru Katsumie. Fotografía: cortesía de Japan Graphic Designers Association Inc.

(Arriba a la derecha) Kenzo Tange. Fotografía: cortesía de Hans van Dijk para Anefo - [1] Dutch National Archives, The Hague, Fotocollectie Algemeen Nederlands Persbureau (ANeFo), 1945-1989, Nummer toegang 2.24.01.05 Bestanddeelnnummer 931-7193.

(Abajo a la izquierda) Yusaku Kamekura. Fotografía: cortesía de Kazumi Kurigami.

(Abajo a la derecha) Kenji Ekuin. Fotografía: cortesía de JIDA.

participación de un numeroso grupo de arquitectos y diseñadores. Fue así como Yusaku Kamekura realizó la identidad de las mismas, mientras que Ikko Tanaka, Mitsuo Katsui y Kiyoshi Awazu, coordinados por Katsumi, prepararon los diversos soportes gráficos.¹³ Conscientes de que su idioma sería poco comprensible para un evento mundial, el comité organizador designó a Yoshiro Yamashita para que diseñara un sistema de pictogramas a modo de identificar las diversas competencias.¹⁴ Esta innovadora comunicación visual permitió un fácil reconocimiento de las justas deportivas, por lo que para las Olimpiadas de Tokio 2020 fueron empleados nuevamente.

La idea de emplear pictogramas como parte de las señalizaciones y comunicaciones visuales fue replicada en las Olimpiadas de México 1968, coordinadas por el arquitecto Pedro Ramírez Vázquez, con la participación de Eduardo Terrazas, Lance Wyman, José Luis Ortiz y Jesús Vírchez, entre otros; este último fue el autor de los íconos para identificar las disciplinas deportivas.¹⁵

Aunque en los pictogramas referentes a las regatas de vela se observa una clara influencia del diseño japonés, la diferencia entre los pictogramas nipones y los mexicanos estriba en que los primeros fueron monocromáticos, mientras que los segundos hacen uso de una paleta que toma como base los matices de las artesanías y los pueblos locales. Asimismo, se observa que los pictogramas de Vírchez son menos geométricos y recurren a objetos y equipamiento deportivo solo cuando son necesarios para realizar la disciplina en cuestión; así, la figura humana es empleada únicamente cuando el atleta es el objeto mismo de esa competencia.¹⁶

Durante las décadas de 1970 y 1980 existió poca relación entre el diseño gráfico japonés y el mexicano. No fue hasta 1990, con motivo de la primera edición de la Bienal Internacional del Cartel en México, que diseñadores japoneses vinieron a nuestro país. El primero en hacerlo fue Shigeo Fukuda, quien, junto con Milton Glaser, Jukka Veistola y Vicente Rojo, fue jurado en esa bienal,¹⁷ en la cual el cartel *Hiroshima Appeals*, de Mitsuo Katsui, resultó ganador. Esto propició que en los siguientes años algunos de los diseñadores gráficos japoneses más

13 Hiesinger y Fischer, *Japanese Design*, 16-18.

14 Traganou, *Designing the Olympics*, 73.

15 Giovanni Troconi, *Diseño gráfico en México. 100 años. 1900-2000* (Artes de México / Universidad Autónoma Metropolitana, 2010), 216.

16 Troconi, *Diseño gráfico en México*, 216.

17 Bienal Internacional del Cartel en México, *Veinticinco años de la Bienal Internacional del Cartel en México* (Trama Visual, 2016), 28.

importantes, como Ikko Tanaka, Kazumasa Nagai, Takenobu Igarashi, Tadanori Yokoo, Takashi Akiyama, Keizo Matsui, Ryohei Kojima y el propio Mitsuo Katsui vinieran a México.

En 1995, Germán Montalvo se convirtió en el primer diseñador mexicano en exhibir su obra en Japón, con sede en la galería DDD de Osaka.¹⁸ En su función, esta galería emulaba a la Ginza Graphic Gallery (GGG) de Tokio, por lo que después de la exposición de Montalvo se presentó la de Bruno Munari.



Figura 2.
Pictogramas diseñados
por Yoshiro Yamashita
para Tokio 1964.
Fotografía: Erika Villa
Mansur.



Figura 3.
Pictogramas diseñados
por Jesús Vírchez para
las Olimpiadas de Méxi-
co 1968.
Fotografía: Erika Villa
Mansur.

¹⁸ Germán Montalvo, entrevista con Lilian Salazar y Julio Frías, 10 de octubre de 2023.



Figura 4.

Pictogramas para las Olimpiadas de Tokio 2020. Fuente: Masaaki Hiromura's Olympic Pictograms, <https://wearejapan.com/tr/articles/discover-masaaki-hiromuras-olympic-pictograms/>.

A pesar de tener preparado un gran programa de actividades por la visita de Germán Montalvo, el terremoto de Kobe —en enero de ese año— impidió la presentación del destacado diseñador mexicano; sin embargo, las relaciones habían quedado establecidas, por lo que en 1997, con motivo del centenario de la primera migración japonesa a México, un grupo de diseñadores mexicanos fue a Japón para exhibir su trabajo; entre ellos se encontraban Gabriela Rodríguez, Rafael López Castro, Alejandro Magallanes y el propio Montalvo. A fin de corresponder a la visita, al año siguiente un grupo de siete diseñadores japoneses visitó nuestro país para exponer su obra en la Biblioteca de México¹⁹ y realizar una visita al convento de Las Capuchinas para conocer la arquitectura de Luis Barragán, quien, debido a una exhibición sobre su trabajo en la galería MA de Tokio, había ganado gran notoriedad.

Ese mismo año, de junio a julio de 1998, el prestigioso diseñador japonés Takenobu Igarashi presentó una exhibición de su trabajo en el museo José Luis Cuevas de la Ciudad de México. Su obra se componía de piezas de cerámica, algunas esculturas y su colección de números de metal que habían sido recreados en los calendarios que diseñó para el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA, por sus siglas en inglés).

Germán Montalvo, quien había gestionado ambas exhibiciones en México, acercó a los diseñadores japoneses con la comunidad de diseñadores mexicanos, entre los que se encontraba su maestro y amigo Vicente Rojo, quien reconoció en ellos una gran capacidad creativa y de ejecución técnica. A este respecto, Xavier Bermúdez, presidente de la Bienal Internacional del Cartel en México, menciona: “La relación entre los gremios de diseñadores de ambos países es muy buena y existe un reconocimiento mutuo al trabajo del otro”.²⁰

Al observar parte del extenso trabajo del maestro Vicente Rojo es posible notar una influencia de la serie *Números* de Takenobu Igarashi, especialmente en su colección *Alfabetos*. Si bien Vicente Rojo ya venía trabajando con números y letras, el contacto con Igarashi, entonces profesor de la Universidad de Arte de Tama, le brindó nuevas posibilidades conceptuales y de expresión. Al hacer una retrospección sobre la influencia del japonés en la obra del maestro

19 Gabriela Rodríguez y Germán Montalvo, *El cartel japonés contemporáneo* (Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1998).

20 Xavier Bermúdez, entrevista con Lilian Salazar y Julio Frías, 29 de marzo de 2021.



mexicano queda claro que no se trata de una apropiación del trabajo del primero, sino de una admiración mutua y de recreación formal, lo cual permite nuevas posibilidades y soluciones.

La situación contraria acontece al observar la obra del diseñador Kazumasa Nagai, quien al visitar México en diversas ocasiones pudo apreciar la gran riqueza de las artesanías mexicanas; tal fue el caso de los alebrijes, criaturas fantásticas que a través de sus colores, formas y texturas recrean la cultura, identidad e imaginario de las comunidades donde los generan. En este sentido, Germán Montalvo ha señalado: “En el trabajo del gran diseñador Kazumasa Nagai, iniciado en la década de 1990, su zoología parece tener una influencia de los alebrijes, artesanía oaxaqueña distinguida por su colorido y texturas”.²¹

Al igual que en el primer caso, es evidente que existe un reconocimiento y admiración del trabajo de los diseñadores y artesanos del otro país, pero imitarlo conlleva implícitamente el compromiso de recrearlo más allá del estado original en que se encuentra. Es claro que imitar implica superar.

A pesar de que durante las primeras dos décadas del siglo XXI se presentaron prestigiosos diseñadores japoneses en México, como

▲
Figura 5.
Panfletos de la exhibición de Germán Montalvo en la galería DDD de Osaka.

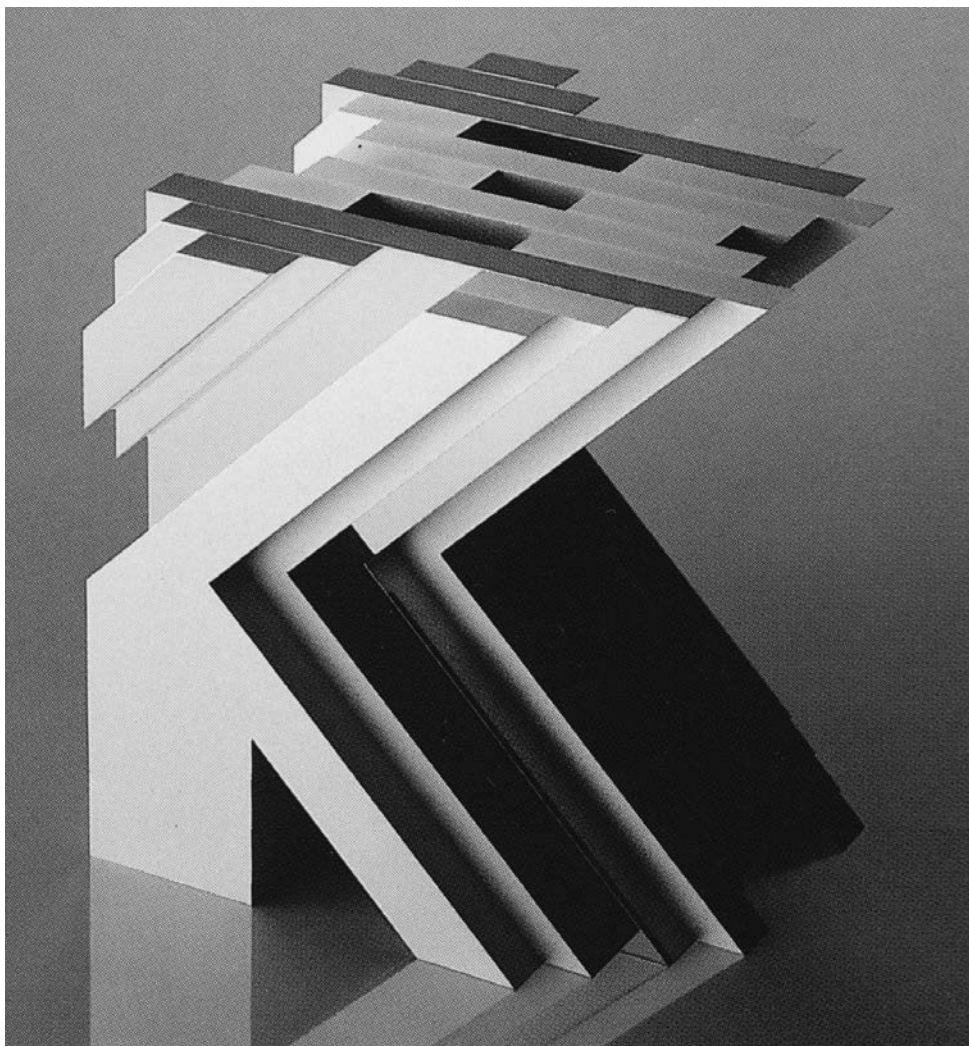
21 Montalvo, entrevista con Salazar y Frías.



Figura 6.
Alebrijes de Copal
Familia Sosa Cruz, *Búho*
alebrije en madera de
copal, San Martín Tilca-
jete, Oaxaca, México.
Cortesía de: Oscar Pablo
Sosa Ortega.

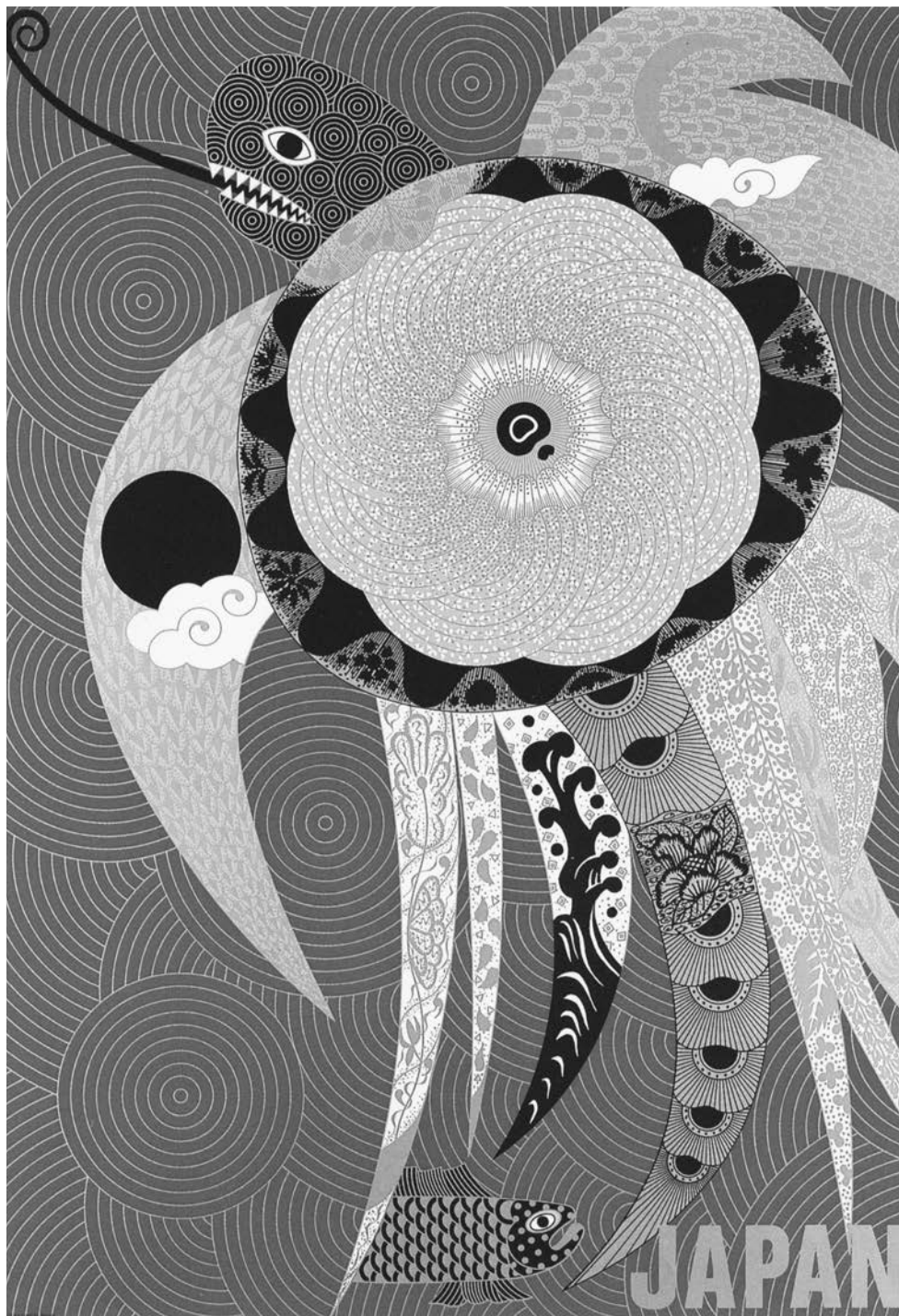
U. G. Sato, Kenji Ekuan y Takashi Akiyama, entre otros, no se observa su influencia en el trabajo de los diseñadores gráficos mexicanos. Probablemente la excepción sea Eiko Ishioka, quien se presentó en la conferencia internacional a! Diseño 2005, efectuada en Querétaro. Ahí, ante un auditorio repleto, mostró parte de su imponente portafolio; bastaría decir que entre sus premios están un Grammy y un Oscar. El primero lo recibió por su trabajo como directora de arte para el disco *Tutu* de Miles Davis, y el segundo por el vestuario de *Drácula, de Bram Stoker*, película dirigida por Francis Ford Coppola, además de que fue nominada en otras ocasiones a los premios de la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas de Estados Unidos.

Para el video del disco *Cocoon* de Björk, Ishioka invitó a colaborar a Rafael Esquer, un destacado diseñador mexicano originario de Sonora, quien se había graduado del Art Center College of Design y llevaba tiempo radicando en Nueva York. El resultado fue exitoso y marcó un partaguas en la trayectoria de Esquer, nombrado en 2007 por Taschen como uno de los cien diseñadores gráficos activos más influyentes en el mundo. Sin duda alguna, la colaboración entre Eiko Ishioka como directora de arte y de Rafael Esquer como diseñador influyó positivamente en su carrera profesional.



▲
Figura 7.
 Takenobu Igarashi, escultura *K*,
 basada en el logo de Kokuyo,
 de la serie *Alfabetos*, 1993.

►
Figura 8. (Página opuesta)
 Cartel del diseñador Kazumasa Nagai, 1988, JAGDA.
 Imágenes de archivo / Bienal Internacional del Cartel en México /
 carteles participantes de ediciones anteriores.



En cuanto a Kenji Ekuan, director del despacho GK Design y en su momento presidente del Consejo Internacional de Sociedades de Diseño Industrial (ICSID, ahora Organización Mundial del Diseño —WDO, por sus siglas en inglés—), fue en 2005 cuando se presentó en el Museo Franz Mayer, donde, con motivo del reconocimiento que le fue entregado, ofreció una conferencia sobre las posibilidades del diseño.

A pesar del amplio reconocimiento que tenía Ekuan por haber participado en la construcción del diseño japonés al lado del arquitecto Kenzo Tange y el diseñador Yusaku Kamekura, no se observa su influencia en el diseño mexicano. Probablemente su presencia en nuestro país fue de mayor influencia en el ámbito gremial, ya que, durante el XI Congreso del ICSID efectuado en México en 1979, se discutió la importancia del diseño en el desarrollo humano, que en parte motivó la creación de la Academia Mexicana del Diseño en 1981.

Finalmente, uno de los diseñadores gráficos japoneses que más visitaron México y quien tuvo varias exposiciones en diversas ciudades fue Takashi Akiyama. Bastaría decir que, a manera de homenaje póstumo, a este profesor, también de la Universidad de Arte de Tama, se le organizó una exposición en la ciudad de Xalapa, Veracruz. Su estilo, lleno de humor y energía, caracterizado por el uso de colores primarios, le permitió una gran presencia en el ámbito comercial de Japón. Aunque su trazo libre y su sentido del humor pudieran asemejarse a los de Alejandro Magallanes, esto no es así; lo que acontece es que en ambos casos se entiende el contexto social y se replican soluciones universales de diseño que ya han sido probadas y son eficientes, como el uso de colores primarios y un fuerte trazo tipográfico, elementos que en un entorno urbano resultan necesarios para llamar la atención.

El diseño de productos, una revisión histórica

El primer contacto que se tuvo en México con el diseño industrial japonés fue a través de los automóviles y electrodomésticos que se comercializaron a partir de la década de 1950; así, marcas como Canon, Datsun, National, Sony y Nintendo han sido parte de la cotidianidad de muchos connacionales. Sin embargo, conocer la obra y el proceso creativo de un diseñador industrial japonés solo fue posible a finales de la década de 1990, cuando en el Centro Cultural de Arte Contemporáneo de Chapultepec se presentó la exposición de Shiro Kuramata y, en 1995, la de Ikko Tanaka. Kuramata, reconocido diseñador de muebles, gozaba de gran popularidad

debido a la originalidad de sus piezas; ejemplo de estas son *The Glass Chair*, *How High the Moon*, *Miss Blanche* y *Drawers in Irregular Forms*. De acuerdo con Mieko Kuramata, su esposa, era a través de sus propuestas de diseño como Shiro Kuramata buscaba sorprender a las múltiples audiencias que admiraban sus piezas.²²

Debido a que la exhibición de Kuramata aconteció en 1997, difícilmente podría decirse que tuvo una influencia en los diseñadores mexicanos de la época. No obstante, por la versatilidad en el manejo de materiales, colores, formas y particularmente la aproximación lúdica a una solución de diseño, el trabajo del diseñador Joel Escalona podría ubicarse en este contexto, ya que se trata de uno de los pocos profesionales mexicanos que explora la estética y funcionalidad de un mueble más allá del compromiso comercial del punto de venta. Es posible afirmar que la referencia de Shiro Kuramata en el trabajo de Joel Escalona obedece a una admiración conceptual que busca la originalidad.

Otros diseñadores de producto que han tenido influencia en el trabajo de los mexicanos son Mikiya Kobayashi, Kenya Hara y Hisae Igarashi. El primero de ellos es un joven que ha trabajado en el diseño de muebles que uno podría reconocer, pero ignora que son de él. Su manejo de la madera y de los textiles ofrece soluciones óptimas que muchas veces se establecen en el minimalismo. En cuanto al trabajo de Hisae Igarashi, el empleo de maderas naturales para repisas y sillas es un referente en el diseño mexicano; un claro ejemplo de su trabajo son los bancos de colores para la escuela preescolar de Fukushima. Finalmente, el trabajo de Kenya Hara es reconocido gracias a que fue el director artístico de la cadena de tiendas MUJI, marca creada por Ikko Tanaka. El trabajo de Hara se inspira en los valores tradicionales del arte y de la religión japoneses, de los cuales MUJI es un claro ejemplo.

Probablemente el diseñador de producto más reconocido en México sea Naoto Fukosawa, ya que su colaboración con Issey Miyake y MUJI es ampliamente conocida. MUJI fue concebida como una “no marca”; no obstante, su éxito ha sido tal que inevitablemente convirtió en una. Al revisar la oferta de los productos que comercializa, se evidencian su filosofía y valores, tales como *sensai* (“delicadeza”), *chimitsu* (“meticulosidad”), *tienen* (“atención al detalle”) y, principalmente, *kanketsu* (“simplicidad”), además de *wabi* (“bello”) y *sabi* (“útil”).

22 Hiesinger y Fischer, *Japanese Design*.

Una característica de esos productos, además de su simpleza y funcionalidad, es el uso de tonos claros y naturales, a los que se une la presencia ocasional de grises, que forman el puente entre el blanco y el negro.

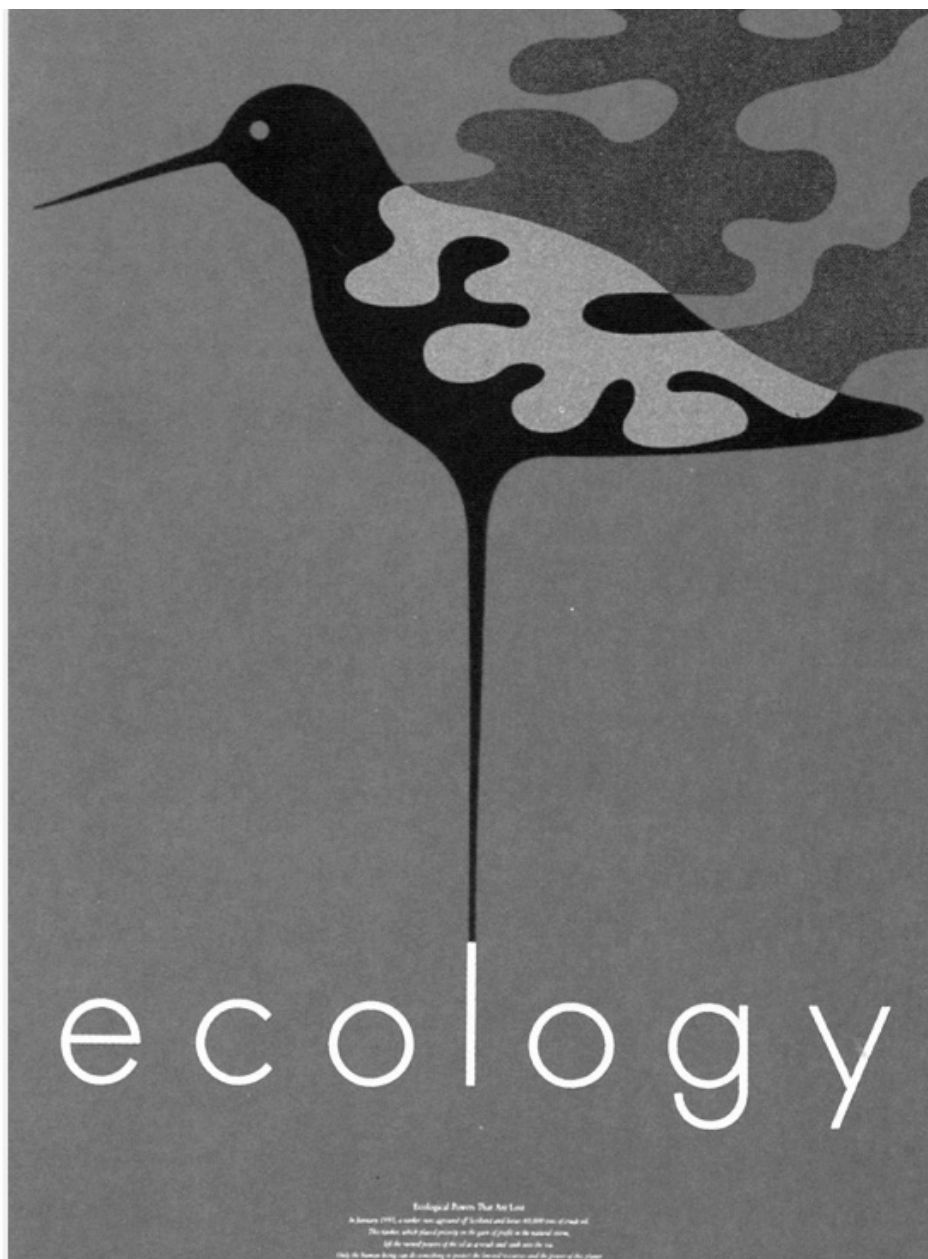
Contrario a lo que se esperaría, para Ikko Tanaka, quien visitó México en seis ocasiones, el hecho de que las edificaciones en México sean de diferentes colores le da un sentido de originalidad e identidad a las ciudades; algo que, de acuerdo con Tanaka, tiende a desaparecer en el contexto global que hoy vivimos.²³



Figura 9.

Ikko Tanaka, *Nihon buyo*, 1981. Imágenes de archivo / Bienal Internacional del Cartel en México / carteles participantes de ediciones anteriores.

23 Julio Frías, “Entrevista con Ikko Tanaka”, *Casa del Tiempo* IV, núms. 43-44 (2002): 57-61.



▲

Figura 10.

Ryohei Kojima, *Ecology*, 1993. Imágenes de archivo / Bienal Internacional del Cartel en México / carteles participantes de ediciones anteriores.

Uno de los arquitectos más admirados por su manejo de la madera en las edificaciones y los muebles es Kengo Kuma. En la segunda edición del Abierto Mexicano de Diseño, efectuada en 2014, su estudio fue invitado a presentar un proyecto, lo cual no solo atrajo la atención de los diseñadores de producto, sino de los arquitectos mismos, por lo que en las siguientes ediciones de este festival se abrieron espacios para la arquitectura y el diseño textil. Emiliano Godoy, presidente del comité organizador del Abierto Mexicano de Diseño, y Daniel Romero, quien junto con Emiliano dirige TUUX, reconocen el trabajo de Kengo Kuma, particularmente el que realiza con madera.

Aunque no necesariamente podría considerarse una influencia del trabajo de un diseñador japonés en el de los mexicanos, la presencia en 2016 de Makiko Tsumura, presidenta del Comité Organizador del Good Design Award de Japón, fue relevante para que la Japan Design Promotion y Diseña México, organización que realiza el Premio Nacional de Diseño, iniciaran una relación de colaboración para que los proyectos galardonados en México pudieran participar en el certamen japonés. Con esto en mente, en 2017 Makiko viajó nuevamente México, pero esta vez en compañía de Kazuo Kimura, presidente de GK Design, la firma de consultoría en diseño más grande de ese país, la cual cuenta con más de 300 diseñadores y fue fundada por Kenji Ekuan varias décadas atrás. El objetivo de la visita de ambos personajes fue participar como jurados de la edición 2017 del Premio Diseña México, lo que derivó en una serie de recomendaciones sobre el sistema de evaluación de los proyectos participantes.

La revisión de la influencia del diseño japonés en el trabajo de los diseñadores mexicanos concluye con el proyecto Puli, iniciativa desarrollada en 2018-2019 por la Universidad de Chiba para generar una colaboración en el uso y la explotación del hidrógeno como fuente de energía. La participación del posgrado de Diseño Industrial de la UNAM y del Tecnológico de Monterrey, campus Ciudad de México, fue crucial para que se alcanzaran las metas propuestas. De acuerdo con Sofía López Zendejas, egresada del Tecnológico de Monterrey y líder del proyecto por la Universidad de Chiba, esta colaboración permitió a los alumnos de diversas universidades conocerse y trabajar juntos para proponer soluciones originales que permitan transitar hacia un mejor planeta a través del desarrollo sostenible.



Figura 11.

Daniel Romero Valencia/TUUX, Silla zen (2021). Fotografía: Jaime Navarro.



Figura 12.

Kengo Kuma & Associates, Museo Puente de Madera de Yusuvara (2011). Fotografía: Takumi Ota.
Fuente: ArchDaily, <https://www.archdaily.mx/mx/900776/museo-puente-de-madera-yusuvara-kengo-kuma-and-associates>.



▲
Figura 13.
Evaluación de productos de Helvex. Entre los asistentes están Emiliano Godoy, Kazuo Tanaka y Makiko Tsumura, del Good Design Award; Manolo Martínez, David Romero, Roberto Íñiguez y Rodrigo Herrera, agosto de 2017.
Fotografía: Julio Frías.



▲
Figura 14.
Evaluación de productos de Mabe, agosto de 2017.
Fotografía: Julio Frías.



◀
Figura 15.
Alumnos japoneses y mexicanos participantes del proyecto Puli.
Fotografía: cortesía de Sofía López Zendejas.

Arquitectura

Sobre la arquitectura, hay temas en los que existen claras diferencias. Por ejemplo, nuestra tradición [mexicana] de una arquitectura más tectónica, más monolítica, donde sea la piedra o el concreto, crean elementos sólidos y pesados que definen claramente el espacio arquitectónico o el espacio urbano. [...] En cambio, para la arquitectura del este asiático, los edificios tienden a usar materiales más ligeros y, por medio de sus geometrías y sistemas estructurales, buscan lo liviano de los espacios.

Carlos Guerrero²⁴

A pesar de lo manifiesto que puede ser el contraste entre la arquitectura de Japón y México, en comparación con el diseño, existe más evidencia del conocimiento, admiración, influencia e interés mutuo por las propuestas, lenguajes, valores conceptuales y sistemas constructivos de esta disciplina entre ambos países.

Conviene empezar por exponer el panorama arquitectónico general de cada una de estas naciones para entender mejor las relaciones e intercambios en cuanto al diseño arquitectónico.

Japón

Con la apertura de Japón al mundo desde 1854 se inició un creciente interés por conocer esa cultura por parte de Occidente, tanto en Europa como en Estados Unidos. Ejemplo de esto es el llamado *japonismo*, una tendencia artística entre los movimientos de vanguardia de finales del siglo XIX y principios del XX en Europa en diversas disciplinas, como pintura, moda, artes decorativas, diseño y arquitectura, que incluyó a artistas estadounidenses.²⁵

En su artículo “Arquitectos viajeros: influencias de ida y vuelta en el Japón de entreguerras”, Liliana Barranco analiza detalladamente cómo las primeras generaciones de arquitectos japoneses viajaron

24 Carlos Guerrero, “La relación entre México y Japón a través del diseño”, entrevista con Lilian Salazar y Julio Frías, 13 de agosto de 2024. Arquitecto mexicano. Colabora actualmente como *project designer* y *project leader* en la oficina de SANAA en Tokio.

25 Lilian Barranco, “Arquitectos viajeros: influencias de ida y vuelta en el Japón de entreguerras”, *Mirai. Estudios Japoneses* 1 (2017): 83-92, doi.org/10.5209/MIRA.57103.

a Europa, donde tuvieron la oportunidad de conocer, estudiar y colaborar con destacados arquitectos modernos de la época, como Le Corbusier, Max y Bruno Taut, Walter Gropius, J. J. P. Oud y Erich Mendelsohn. Estos arquitectos japoneses fueron a ese continente para aprender sobre las tendencias arquitectónicas y no necesariamente para proponer nuevas ideas, por lo que su trabajo en Europa no tuvo un impacto significativo. Un ejemplo que sí se concretó fue el Pabellón de Japón para la Exposición Internacional de París de 1937, diseñado por Sakakura Junzo. Este proyecto combinó los principios del movimiento moderno en hormigón armado con la estética tradicional japonesa del uso de la madera, resultado de los cinco años que Sakakura trabajó con Le Corbusier, entre 1931 y 1936.²⁶



Figura 16.

Pabellón de Japón para la Exposición Internacional de París de 1937, diseñado por Sakakura Junzo. Fotografía: autor desconocido, Sakakura Kenchiku Kenkyujo, 30 diciembre de 1937. Fuente: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:SAKAKURA-Paris-pavilion.jpg>.

²⁶ *Ibid.* 83-92.

El impacto de la cultura japonesa en los arquitectos más destacados de la Europa de entreguerras no fue menor. Algunos viajaron a Japón brevemente, y otros se establecieron ahí por algunos años por diversas razones. Desde 1933 Bruno Taut vivió por tres años y medio allá huyendo del nazismo en Alemania. Sin mayor conocimiento inicial, quedó maravillado con la arquitectura tradicional de la Villa Imperial Katsura, que describió en su diario como “arquitectura reducida a la pura esencia”, y realizó innumerables textos, artículos y conferencias durante su estadía.²⁷

Walter Gropius viajó a Japón en 1954 y también quedó impresionado con la Villa Katsura. Así, le escribió una postal a Le Corbusier sorprendido de que la arquitectura tradicional japonesa incluyera todos los principios de abstracción de la Bauhaus: “Apreciado Corbu, todo eso por lo que hemos luchado tiene su paralelo en la antigua cultura japonesa”.²⁸



Figura 17.

Villa Imperial Katsura, Kioto, siglo XVII. Fotografía: Marie-Sophie Mejan, 1987.

Fuente: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Classic_Japanese_house,_with_garden_view.jpg.

27 Bruno Taut, *La casa y la vida japonesa*, ed. por Manuel García Roig, trad. por Dolores Ábalos (Fundación Caja de Arquitectos, núm. 19, 2007), 9-12.

28 Virginia Ponciroli (ed.), *Katsura, la villa imperial* (Electa, 2004), 389; citado en Javier Vives Rego, *Arquitectura tradicional de Japón* (Satori, 2019), consultado el 20 de enero de 2022, <https://culturaniapon.blogspot.com/2019/10/extracto-de-arquitectura-tradicional-de.html>.

Le Corbusier, quien viajó al archipiélago japonés una sola vez, en 1955, fue sin embargo quien más influencia ejerció entre los arquitectos japoneses mediante sus escritos y los de quienes trabajaron con él o conocieron sus obras, por lo que su huella en aquella nación abarca de 1920 a 1960.²⁹

Aun cuando, en opinión de algunas personas, la arquitectura moderna japonesa no presentaba originalidad, sino que era reflejo de la europea, no todos coincidieron. El grupo secesionista de arquitectos japoneses Bunriha, en su manifiesto de 1920, sentó las bases para una arquitectura moderna de Japón,³⁰ al aceptar las influencias de Occidente y de los movimientos de vanguardia, pero respetando y reinterpretando la cultura y técnicas tradicionales propias.

Más adelante, en coincidencia con la Conferencia Mundial de Diseño de 1960 en Japón, el grupo de los metabolistas presentó su manifiesto, donde expresó su vocación de servicio al público y para que la ciudad respondiera como ente orgánico, dinámico y cambiante.³¹ Para este grupo, la arquitectura era importante siempre dentro de su vínculo con la escala urbana. Destacó en especial entre los metabolistas Kenzo Tange, quien, a partir del Centro Conmemorativo de la Paz en Hiroshima (1949-1956), llamó la atención internacional y continuó con una trayectoria ascendente.³²

De la primera generación de arquitectos japoneses (nacidos en las décadas de 1900 y 1910), podemos nombrar a Kunio Maekawa, Junzo Sakakura, Masato Otaka, Kenzo Tange y Kazuo Shinohara; de la segunda (nacidos en las décadas de 1920 y 1940), a Kiyonori Kikutake, Fumihiko Maki, Masachika Murata, Arata Isozaki, Noboru Kawazoe, Kisho Kurokawa, Toyo Ito, Tadao Ando, Hiroshi Hara, Kiko Mozuna, Itsuko Hasegawa y Riken Yamamoto, mientras que de la tercera generación (nacidos en las décadas de 1950 y 1960) sobresalen Kazuyo Sejima, Shigeru Ban, Kengo Kuma, Ryue Nishizawa, Sour Fujimoto y Jun Aoki. De este modo los arquitectos japoneses han ganado un lugar propio en el panorama internacional de la arquitectura con propuestas innovadoras, pero a la vez cargadas

29 Barranco, "Arquitectos viajeros".

30 Antón González Capitel, "Kenzo Tange, los metabolistas y la arquitectura moderna en Japón", en *Nuevas lecciones de arquitectura moderna* (Nobuko, 2011), 30-79.

31 González, "Kenzo Tange", 68-69.

32 Peter Krieger, "Kenzo Tange (1913-2005). Metabolismo y metamorfosis", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 27, núm. 87 (2012): 227-241, doi.org/10.22201/iie.18703062e.2005.87.2204.

de tradición, así como con un estrecho vínculo con la naturaleza y los valores culturales. Estas características le han permitido a Japón ganar (hasta la fecha) nueve premios Pritzker, iniciando con Kenzo Tange (1987), seguido de Fumihiko Maki (1993), Tadao Ando (1995), Kazuyo Sejima y Ryue Nishizawa (2010), Toyo Ito (2013), Shigeru Ban (2014), Arata Isozaki (2019) y Riken Yamamoto (2024).³³



En el contexto de Estados Unidos, el pintor James McNeill Whistler, en el último tercio del siglo XIX, fue mundialmente conocido por sus pinturas dentro del llamado *japonismo*, del cual se empapó en Londres y París,³⁴ mientras que, en Chicago, el arquitecto Joseph Lyman Silsbee fue uno de los primeros coleccionistas de arte japonés en su país.³⁵ En el siglo XX, Frank Lloyd Wright, un gran admirador de la cultura y el arte japoneses, se convirtió en uno de los más importantes arquitectos, con una gran influencia

▲ **Figura 18.**
Kenzo Tange, Centro
Conmemorativo de la
Paz (1949-1956),
Hiroshima, Japón.
Fotografía: Julio Frías.

33 Japón y Estados Unidos son los países con más galardonados del Pritzker (nueve y ocho, respectivamente, hasta 2024). Este premio se otorga individualmente, pero en 2010 Kazuyo Sejima y Ryue Nishizawa lo recibieron por su colaboración en SANAA. <https://www.pritzkerprize.com>.

34 "1863. Whistler Encounters Japanese Prints in London", Frank Lloyd Wright Trust, consultado el 16 de febrero de 2025, <https://www.wrightsjapan1905.org/timeline/whistler-discovers-japanese-prints-in-london/>.

35 Arabella Masson, "Viajes de arquitectos occidentales a Japón, La princesse est modeste" (tesis doctoral, Universidad Politécnica de Madrid, 2015), 73, doi.org/10.20868/UPM.thesis.43295.

en la arquitectura del movimiento moderno.³⁶ Al observar su obra, se reconoce de manera explícita, así como conceptual, la influencia de Japón, tanto en su arquitectura como en el diseño interior y su relación con el paisaje.³⁷

Coleccionista y comerciante de grabados japoneses, después del impacto que le causó el Pabellón de Japón en la Exposición Mundial Colombina de 1893, en Chicago, Wright hizo por lo menos siete estancias en Japón, entre 1905 y 1922.³⁸ Llevó a cabo su obra más famosa en aquel país, el Hotel Imperial de Tokio (1917-1923), pero no la única, ya que en total diseñó doce proyectos, siete de los cuales fueron construidos.³⁹

Así como la cultura japonesa siguió presente en la obra de Wright en Estados Unidos, también él influyó en varias generaciones de arquitectos japoneses. Dos de los jóvenes aprendices que trabajaron con él en Estados Unidos en el proyecto, y posteriormente en la construcción del Hotel Imperial, Antonin Raymond y Arata Endo, prosiguieron su labor profesional en Japón, con lo que heredaron a no pocos arquitectos locales la visión de Wright y contribuyeron al intercambio de ideas entre ambas culturas.⁴⁰

México

Como ya se mencionó, las circunstancias comerciales entre Japón y México empezaron a tomar fuerza y presencia desde finales del siglo XIX y principios del XX. En lo que a México se refiere, en los festejos por el Centenario de la Independencia, el presidente Porfirio Díaz,

36 “1905: Japan Through the Lens of Frank Lloyd Wright: A Quickening Inspiration: Frank Lloyd Wright and the Japanese Print”, Frank Lloyd Wright Trust, consultado el 16 de febrero de 2025, <https://www.wrightsjapan1905.org/learn/a-quickening-inspiration/>.

37 “1905: Japan Through the Lens of Frank Lloyd Wright”.

38 Masson, “Viajes de arquitectos occidentales”, 83.

39 De las siete construidas, dos obras se conservan íntegras (escuela Jiyu Gakuen y casa Yamamura), y una más se ha trasladado y conservado parcialmente (Hotel Imperial de Tokio); otra más conserva solo una habitación como testimonio (casa Hayashi). Fernando Vegas, “La obra de Frank Lloyd Wright en Japón”, *Loggia, Arquitectura & Restauración* 18 (2004), 18, doi.org/10.4995/loggia.2004.3502.

40 Karen Severns, “Magnificent Obsession: Frank Lloyd Wright’s Building and Legacy in Japan”, documental, 2008; “Descubre la influencia de Frank Lloyd Wright en la casa japonesa (I y II)”, *Houzz*, 14-15 de julio de 2016, <https://www.houzz.es/revista/descubre-la-influencia-de-frank-lloyd-wright-en-la-casa-japonesa-i-stsetivw-vs~68992696>.



Figura 19.

Frank Lloyd Wright, sala de la casa Hollyhock (1919-1921), Los Ángeles, California, Estados Unidos.



Figura 20.

Frank Lloyd Wright, jardines de la casa Avery Coonley (1907), Illinois, Michigan, Estados Unidos. Fuente: <https://huellasdearquitectura.com/wp-content/uploads/2013/04/avery-coonley.jpg?w=1024&h=576&crop=1>.

junto con el embajador japonés Kuma Horigoutchi, inauguraron el 2 de septiembre de 1910 el Pabellón Japonés en el Palacio de Cristal (ahora Museo del Chopo) con una exhibición de arte industrial⁴¹ y un jardín japonés,⁴² demostrando el interés por esta cultura y por estrechar las relaciones entre las dos naciones.



Figura 21.

Palacio de Cristal (hoy Museo del Chopo) con la exposición de productos japoneses, Ciudad de México, 1910. Fuente: <https://devmedia.discovernikkei.org/articles/6394/photo%204.jpg>.

⁴¹ Louise Noelle, "Japan in Mexico", *Docomomo Journal*, núm. 63 (2020-2), https://www.docomomo.pt/wp-content/uploads/2020/07/DocomomoJournal63_2020_BookReviews.pdf.

⁴² El jardín fue creado por Tatsugo Matsumoto, inmigrante japonés encargado también de la residencia presidencial, entonces ubicada en el Castillo de Chapultepec. Sergio Hernández Galindo, "Los festejos del primer centenario de la Independencia de México y la participación de Japón", *Descubra a los Nikkei*, 13 de septiembre de 2016, <https://discovernikkei.org/es/journal/2016/9/13/centenario-independencia-mexico/>.

Los años de la Revolución mexicana (1910-1917) resultaron convulsos, pero el México posrevolucionario había comenzado un camino de modernización e industrialización que, para mediados del siglo XX, le permitió estar en condiciones de mostrarse al mundo como un país con estabilidad política y progreso. La arquitectura funcionalista apareció a finales de la década de 1920 y transitó al estilo internacional en las décadas de 1950 y 1960, como el lenguaje de las grandes obras en la Ciudad de México promovidas por el gobierno. Revistas internacionales mostraron un México moderno a través de proyectos como el de Ciudad Universitaria (1950-1954), las unidades de vivienda multifamiliar de Mario Pani, el Centro Urbano Presidente Alemán (1947-1949) o el Conjunto Urbano Nonoalco Tlatelolco (1957-1964), además de museos como el Nacional de Antropología de Pedro Ramírez Vázquez (1963-1964), entre muchas otras obras.⁴³ Cabe mencionar que el arquitecto Luis Barragán tuvo su etapa en el estilo internacional desde la segunda mitad de la década de 1930 hasta principios de la de 1940 en la Ciudad de México, para luego, en las de 1950 y 1960, entrar a su etapa más madura y personal de arquitectura y paisaje por la que sería reconocido internacionalmente. Es el único mexicano que ha obtenido el Premio Pritzker (1980) hasta la fecha.⁴⁴



Figura 22.

Mario Pani, Conjunto Urbano Presidente Alemán (1947-1949), Ciudad de México. Fotografía: Susleriel, 25 de octubre de 2008. Fuente: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Vista_A%C3%A9rea_del_CUPA.JPG.

43 Véase el ensayo de Lourdes Cruz, "The Japanese Embassy in Mexico: A Fortunate Association, a Threatened Heritage", *Docomomo Journal*, núm. 63 (2021): 62-69, doi.org/10.52200/63.A.4X21D76S, donde hace un planteamiento de la situación arquitectónica de mediados del siglo XX en la Ciudad de México y de la importancia del concreto reforzado en el país. Se mencionan las obras más emblemáticas los arquitectos relevantes de la época.

44 "Career", Barragan Foundation, consultado el 16 de febrero de 2025, <https://www.barragan-foundation.org/works/career>.

En la década de 1950, la introducción del uso del concreto reforzado abrió paso a una de las arquitecturas más difundidas desde México para el mundo: los paraboloides hiperbólicos, comúnmente llamados *cascarones*. Estas estructuras laminares, si bien no son una invención nacional, tuvieron a su máximo exponente en el arquitecto español nacionalizado mexicano Félix Candela, reconocido internacionalmente por su vastísima obra y aportaciones a este sistema constructivo.⁴⁵ El concreto reforzado se empleó también en muchas otras obras importantes en el país, a cargo de arquitectos que exploraron y explotaron las grandes cualidades formales y técnicas que permite este material, con lo cual transformaron la fisonomía de México.



Figura 23.
Félix Candela y Jorge
González Reyna, Pabellón de Rayos Cósmicos
(1951), UNAM.
Fotografía: Julio Frías.



Otro evento que proyectó la imagen del México moderno al mundo fueron las XIX Olimpiadas de 1968. Pedro Ramírez Vázquez, uno de los arquitectos mexicanos más importantes del siglo XX, fue el

⁴⁵ Juan Ignacio del Cueto comenta al respecto: “La tecnología europea de las estructuras laminares de hormigón o concreto armado, conocidas popularmente como *cascarones*, alcanzó en suelo mexicano sus máximas cotas de calidad y creatividad con los paraboloides hiperbólicos de Félix Candela y algunos de sus colegas”, en *Arquitectos españoles exiliados en México* (Bonilla Artigas, 2014), 331.

presidente del Comité Organizador. La arquitectura deportiva realizada para este evento mostró al mundo que se estaba al día con lo mejor de los avances tecnológicos, como se constata en la Alberca Olímpica de Manuel Rosen Morrison, e incluso con aportaciones al diseño visto hasta entonces, como la cubierta del Palacio de los Deportes de Félix Candela.⁴⁶



En lo referente a la presencia de la arquitectura japonesa en México, en 1961 se inauguró en la ciudad de Xalapa la exhibición *Arquitectura viva japonesa*, junto con un ciclo de conferencias, gracias a la colaboración entre la Universidad Veracruzana y la embajada de Japón. El Departamento de Arquitectura del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) las publicó después, bajo la dirección de Ruth Rivera Marín, en el número 3 de los *Cuadernos de Arquitectura*.⁴⁷ Como lo narra Louise Noelle en su texto “Japan in Mexico”, adicionalmente hubo una serie de conferencias en el Palacio de Bellas Artes, organizadas por Fernando Barbará Zetina llamadas *Japón'60. El hombre y su arquitectura*, título del libro homónimo que escribió cuatro años después, con introducción de Félix Candela. Barbará Zetina, tenía el antecedente de haber sido invitado por el gobierno japonés en 1959 para conocer más de su arquitectura y llevar a cabo algunos estudios, lo cual fue la base para su trabajo sobre el tema.

▲ **Figura 24.** Palacio de los Deportes, Ciudad de México. Fotografía: Tortillovsky, 13 de septiembre de 2006. Fuente: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/17/Palacio_de_los_Deportes.JPG.

⁴⁶ Colegio de Arquitectos de México, *Calli. Revista Analítica de Arquitectura Contemporánea*, edición internacional, núm. 30 (1967): 6.

⁴⁷ Noelle, “Japan in Mexico”, 92.

Ambas publicaciones, *Cuadernos de Arquitectura y Japón'60. El hombre y su arquitectura*, ofrecieron a nuestro país una visión de la cultura y arquitectura japonesas, que antes solo era posible leer en publicaciones extranjeras.

Otras revistas de arquitectura en México empezarían también a abordar obras y arquitectos japoneses. Así, encontramos en *Arquitectos de México* (número 25) el artículo “Japón” (mayo de 1966), en cuyo editorial se menciona la intención de dar a conocer la diversidad e importancia de la arquitectura de Japón y se presentan diferentes tipologías, como edificios industriales, comerciales, de gobierno, de enseñanza y cultura, de arquitectura religiosa y de turismo, así como casas y diseño.⁴⁸ *Calli. Revista Analítica de Arquitectura Contemporánea*, dedicó su número 45 (enero-febrero de 1970) a la Expo 70 en Osaka, en el cual se describe el plan maestro desarrollado por Kenzo Tange, así como los pabellones de otros países, entre ellos el de México, de la autoría de Agustín Hernández. En la revista *Arquitectura México* (número 119, el último publicado, noviembre-diciembre de 1978), Rafael Villegas presentó el artículo “Un día con el arquitecto Kenzo Tange”, en el que habló de la relevancia del trabajo en el despacho del mismo.⁴⁹ Todo esto nos muestra que la arquitectura y los profesionales japoneses ya eran temas de interés en nuestro país.

En las décadas de 1970 y 1980 el brutalismo se expresó con fuerza en México y Latinoamérica (una década después respecto a Europa) mediante la construcción de mucha obra pública, institucional y de vivienda, con importantes arquitectos como Teodoro González de León, Abraham Zabludovsky, Agustín Hernández, Pedro Ramírez Vázquez, Juan Sordo Madaleno, Francisco Serrano y Félix Sánchez, entre otros. La exposición en el Museo de Arte Moderno (MAM) de la Ciudad de México sobre el brutalismo arquitectónico en el país⁵⁰ dio cuenta del alcance de esta vanguardia que, si bien en la década de 1990 fue desplazada por otros movimientos, como el posmoderno, la arquitectura *high tech* y el deconstructivismo, regresaría a partir de la segunda década del presente siglo como

48 Jorge Gleason y Manuel González, “Japón”, *Arquitectos de México*, núm. 25, (mayo de 1966): 15.

49 Rafael Villegas, “Un día con el arquitecto Kenzo Tange”, *Arquitectura México*, núm. 119 (noviembre-diciembre de 1978): 160-165.

50 Axel Arañó, cédula de inicio de la exposición *Brutalismo arquitectónico en México*, Museo de Arte Moderno, Ciudad de México, 13 de diciembre de 2023-7 de abril de 2024.



respuesta a los nuevos enfoques medioambientales y la eficiencia constructiva en diversos países, incluido el nuestro.⁵¹

Para concluir este panorama general desde la arquitectura mexicana posrevolucionaria en adelante, el cual no pretende ser exhaustivo, se puede mencionar que en este primer cuarto del siglo XXI en el país se reconocen la adaptación de las tendencias globales, tanto constructivas como de lenguajes formales, las preocupaciones de impacto ambiental y social, así como la preservación de elementos culturales propios.

En el libro *Veintiún jóvenes arquitectos mexicanos, relevo generacional* (2013), Gustavo López Padilla señala que en el ejercicio profesional hay una ausencia de exploración de nuevas formas, más allá de los repertorios conocidos, y que se requiere de una mirada fresca para nuevas propuestas proyectuales.⁵²

Sin embargo, en estos tiempos los arquitectos mexicanos han tenido una mayor proyección internacional de su obra en el país y fuera de él, y vemos también una mayor participación y reconocimiento

▲ **Figura 25.**
Teodoro González
de León, El Colegio de
México (1976), Ciudad
de México.
Fotografía: Julio Frías.

⁵¹ Arañó, cédula.

⁵² Gustavo López Padilla, Honorato Carrasco Marh y Lucía Zesati Farías, *Veintiún jóvenes arquitectos mexicanos, relevo generacional* (Facultad de Arquitectura-UNAM, 2013): 17.



de arquitectas⁵³ como Sara Topelson (1945), Tatiana Bilbao (1972), Fernanda Canales (1974), Gabriela Carrillo (1978) y Frida Escobedo (1979), así como de muchas otras jóvenes mexicanas abriendo camino en la escala global.⁵⁴

Perspectivas en la relación entre Japón y México en el ámbito arquitectónico

Como se ha mencionado, en las cinco perspectivas planteadas al inicio del presente ensayo sobre la relación a través del diseño entre



Figura 26.

Tatiana Bilbao, Bioinnovativa (2012), Culiacán, México.

Fuente: <https://realestatemarket.com.mx/noticias/arquitectura/25153-la-mexicana-tatiana-bilbao-gana-el-marcus-prize-2019>.

53 Julio Godínez, “Nueve arquitectas mexicanas que están transformando la arquitectura de nuestro país”, *AD Arquitectura*, 12 de diciembre de 2021, <https://www.admagazine.com/arquitectura/diez-arquitectas-mexicanas-que-estan-cambiando-la-arquitectura-20200220-6493-articulos>.

54 Paloma Sáenz, “Cinco arquitectas mexicanas que están dejando huella”, *Design México*, consultado el 16 de febrero de 2023, <https://mexicodesign.com/cinco-arquitectas-mexicanas-que-estan-dejando-huella/>.

Japón y México, encontramos muchas mas evidencias en el escenario de lo arquitectónico que en el del diseño.

Sin embargo, en el caso arquitectónico lo anterior no necesariamente sucede de manera balanceada, pues, aunque en las primeras cuatro se encuentran ejemplos en ambos sentidos, en el caso de la quinta, sobre recreación, encontramos presencia de espacios japoneses representados en México, pero no espacios mexicanos representados en Japón.

Ejemplificaremos lo expuesto para cada una de estas cinco perspectivas.

a) *Conceptual*: arquitectos con influencias culturales del otro país, o de sus pares, y que toman valores conceptuales para sus obras. En este primer caso podemos mencionar a Tadao Ando (1941) con respecto a Luis Barragán (1902-1988). Ambos arquitectos (premios Pritzker 1995 y 1980, respectivamente) manejan de manera magistral las formas geométricas, la luz y el agua en sus obras. Su arquitectura, aunque formalmente es muy diferente, en los dos casos refleja tradiciones regionales en un lenguaje actual y personal. El concreto aparente es un distintivo de la arquitectura de Ando, mientras que las texturas del repellido sobre gruesos muros pintados de colores son características de la llamada “arquitectura emocional” de Barragán. Críticos de la arquitectura como Kenneth Frampton hablan de cómo la influencia, además de manifestarse en los valores, llega incluso a lo formal, como en el caso de las escaleras monumentales sin barandal, la modulación de luz a través de celosías o fisuras en muros.⁵⁵ Con esta opinión, más allá de los dos arquitectos en cuestión, coinciden otros expertos, como la doctora Mónica Pérez Báez: “La influencia entre México y Japón en el diseño se manifiesta tanto en el lenguaje formal como en los valores compartidos, reflejando una interacción rica y respetuosa entre estas culturas”.⁵⁶

Tadao Ando ha reconocido su admiración y la influencia que ha tenido en su trabajo el arquitecto mexicano. Inició su conferencia

55 Kenneth Frampton, “Luis Barragán. La revolución callada”, citado en Hermógenes Castellón Campos, “Similitudes y diferencias en lo espacial, lumínico y acuático de Luis Barragán y Tadao Ando” (tesis doctoral, Universidad Politécnica de Madrid, 2010), 15-16.

56 Mónica Pérez es una arquitecta mexicana, doctora por el Instituto de Tecnología de Kioto, y actualmente coordinadora de la licenciatura en Diseño de Ambientes Interiores y Exteriores en la Universidad La Salle, México. Mónica Pérez Báez, “La relación entre México y Japón a través del diseño”, entrevista de Lilian Salazar y Julio Frías, 31 de julio de 2024.

magistral en el Palacio de Bellas Artes de la Ciudad de México, en 2001, hablando del trabajo de Barragán, de su relevancia y de cómo lo conmovieron obras como *Las Capuchinas Sacramentales*.⁵⁷ En 2012, en una entrevista realizada cuando construía en Nuevo León el Centro Roberto Garza Sada de Arte, Arquitectura y Diseño de la Universidad de Monterrey, expresó: “Primero conocí las obras de Luis Barragán en un libro y luego tuve la oportunidad de conocerlas en persona, aquí en México, y sí hay influencia de Barragán en mi trabajo”.⁵⁸ Y además: “Es un arquitecto representativo que pudo combinar correctamente las características mexicanas, locales, y las características de la arquitectura contemporánea, y yo pienso que la arquitectura tiene que mantener su identidad local”.⁵⁹



▲
Figura 27.
Tadao Ando, iglesia de La Luz (1988), Osaka, Japón.
Fotografía: Auror Bergmann, 9 de octubre 2006.
Fuente: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:I-baraki_Kasugaoka_Church_light_cross.jpg.



▲
Figura 28.
Luis Barragán, capilla de Las Capuchinas Sacramentarias (1960), Ciudad de México. Fuente: Mi Moleskine Arquitectónico, <http://moleskinearquitectonico.blogspot.com/2008/08/capilla-de-las-capuchinas-barragn.html>.

57 Tadao Ando, conferencia magistral en el Palacio de Bellas Artes para la Facultad de Arquitectura de la UNAM, grabación y transcripción de Mario Pérez Bautista, adaptación y realización de Mario Pérez Rosas, 17 de diciembre de 2001, *Ideario*, 3, <https://documentcloud.adobe.com/spodintegration/index.html?locale=en-us>.

58 Lourdes Zambrano, “Tadao Ando: arquitectura de las emociones”, *Reforma*, sección “El Ángel”, 8 de abril de 2012.

59 Zambrano, “Tadao Ando”.

Mucho se ha hablado, estudiado y confirmado la influencia de los valores de la obra de Barragán en la de Tadao Ando; sin embargo, es interesante que, desde otros puntos de vista, hay quienes refutan esta afirmación. Así sucede en la tesis doctoral “Similitudes y diferencias en lo espacial, lumínico y acuático de Luis Barragán y Tadao Ando”, de Hermógenes Castellón Campos, quien concluye que “la relación que existe entre Ando y Barragán, más bien es de admiración del arquitecto japonés hacia el arquitecto mexicano” y no de influencia en su obra.⁶⁰

En el mismo documento, Castellón Campos sostiene que tampoco hay, a la inversa, una influencia de la cultura y arquitectura japonesa en Barragán, como mencionan, entre otros autores, Federica Zanco y Daniele Pauly. Aun con el argumento de que en la biblioteca personal del arquitecto mexicano se encontraron libros marcados, revistas, artículos y otros materiales sobre arquitectura y jardines japoneses, y las comparaciones entre espacios que parecieran mostrar influencias orientales, el autor de la tesis sostiene que no es posible afirmarlo sin un análisis científico, como el realizado por Castellón en su trabajo doctoral.⁶¹ Sin embargo, Guillermo Eguiarte, director de la Casa Estudio Luis Barragán, escribe sobre las muchas “coincidencias, reincidencias o, simplemente, casualidades”⁶² que encuentra entre la casa y jardín referidos, y la arquitectura y jardines japoneses. Afirma esto,

mediante un análisis de su biblioteca, así como un profundo conocimiento tanto del arquitecto como de Japón.

b) *Formal*: arquitectos que materializan las influencias a través de formas, colores, texturas, materiales o sistemas constructivos. En algunos casos, podemos encontrar que las influencias entre los arquitectos de ambos países llegan a materializarse, más allá de los valores conceptuales, de manera tectónica y, por ende, reconocible en sus obras.

Partiendo de la obra de Kenzo Tange para las Olimpiadas de Tokio 1964 con el Estadio Nacional de Yoyogi, encontramos posteriormente en México edificios que reflejan claras referencias en su solución formal. Uno de ellos es la Alberca Olímpica para el evento deportivo de 1968, obra de los arquitectos Manuel Rosen Morrison, Antonio Recamier Montes, Juan Valverde y Eduardo Gutiérrez Bringas. De igual manera, en 1976, Pedro Ramírez Vázquez (junto con otros notables arquitectos) terminó la construcción de la Basílica de Guadalupe, en la Ciudad de México, con una cubierta colgante, sostenida mediante mástiles, a manera del Gran Gimnasio Nacional de Japón.⁶³

Los arquitectos Tange, Ramírez Vázquez y Rosen Morrison trabajaron juntos en 1976 en la construcción de la Embajada de Japón en México, obra ubicada sobre Paseo de la Reforma que presenta influencias metabolicistas y brutalistas del arquitecto japonés,

60 Castellón, “Similitudes y diferencias”, 600.

61 Castellón, “Similitudes y diferencias”, 603-604.

62 Guillermo Eguiarte, “Por las sendas de Tacubaya. La casa como manifiesto de Luis Barragán”, *Artes de México*, núm. 138 (2024): 74-79.

63 Krieger, “Kenzo Tange (1913-2005)”, 227-234.



▲

Figura 29.

Kenzo Tange, Estadio Nacional de Yoyogi (1964), Tokio, Japón. Fotografía: Kakidai, 23 de diciembre de 2016.

Fuente: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Yoyogi_National_Gymnasium_1_%E2%85%A1.jpg.



▲

Figura 30.

Pedro Ramírez Vázquez, José Luis Benlliure, Alejandro Schoenhofer, Frany Gabriel Chávez de la Mora y Javier García Lascaráin, Basílica de Guadalupe (1976), Ciudad de México. Fotografía: ProtoplasmaKid, 12 de diciembre de 2024. Fuente: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bas%C3%ADlica_de_Guadalupe_desde_el_aire_6.jpg.

aunque también con el sello de los arquitectos mexicanos. Esta fue una colaboración entre los tres profesionales y, de hecho, de las primeras en el país entre arquitectos.⁶⁴

El vacío (o el aire) en la planta baja es el sello de Kenzo Tange (Premio Pritzker 1987), y así se impone en este edificio en el que, curiosamente, las alusiones japonesas corren a cargo del mexicano Ramírez Vázquez: “Tiene reminiscencias de una pagoda”, dijo alguna vez en referencia a que cada nivel del edificio sobresale del anterior. La otra huella de Tange es el concreto aparente en la fachada y sus cuatro grandes columnas marcadas por entrecalles.⁶⁵



Figura 31.

Kenzo Tange, Pedro Ramírez Vázquez y Manuel Morrison, Embajada de Japón en México (1976), Ciudad de México. Fotografía: Aquintero82, 15 de agosto de 2007.

Fuente: https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:Embassy_of_Japan_in_Mex._city.JPG.

⁶⁴ Cruz, “The Japanese Embassy”, 66.

⁶⁵ “El DF, a 190 años”, *Obras por Expansión*, 2 de octubre de 2015, <https://obras.expansion.mx/arquitectura/2015/10/02/a-190-anos-del-df>.

En el mismo sentido, otro gran arquitecto mexicano, Agustín Hernández Navarro, con un legado que refleja mucho la cultura mexicana prehispánica, reconoce que hay influencia de Kenzo Tange en su obra, si bien el brutalismo no es exclusivo del japonés.⁶⁶ Ambos arquitectos coincidieron en la Exposición Universal de Osaka en 1970, uno como el encargado del plan maestro del evento y el otro como el realizador del Pabellón de México; en esa ocasión, ambos iniciaron una amistad y admiración recíprocas.⁶⁷



▲
Figura 32.
Kenzo Tange, Centro de Prensa y Difusión Shizuoka (1967), Tokio, Japón. Fotografía: Lilian Salazar, 2 de julio de 2024.



▲
Figura 33.
Agustín Hernández, Taller de Arquitectura Praxis (1975), Ciudad de México. Fotografía: D. R. Facultad de Arquitectura, UNAM. Fuente: <https://www.luuupa.com/arquitectura/agustin-hernandez>.

66 “Agustín Hernández”, entrevista con Aleph Molinari, *Purple Magazine: The Mexico Issue*, sección “Architecture”, núm. 36 (2021): <https://purple.fr/magazine/the-mexico-issue-36-f-w-2021/agustin-hernandez>.

67 Romain Roy-Pinot, “La Embajada de Japón en México. Historia de un puente cultural metabolista”, *LUPA*, sección Arquitectura, <https://www.luuupa.com/arquitectura/embajada-japon-mexico>.

Una interesante aportación de Japón a México, que se materializa arquitectónicamente en la distribución del espacio, pero que involucra el diseño de objetos, es comentada por Guillermo Eguiarte:

Dentro de las principales aportaciones de la estética japonesa en la arquitectura y espacios en México, una ha sido la manera sutil y práctica de la fragmentación espacial por medio de biombo, cuyo uso ha sido muy extenso desde la arquitectura colonial hasta la arquitectura contemporánea. Esa sutil división donde un elemento móvil y plegable va dividiendo, articulando y velando espacios, creando un halo de misterio y sorpresa que no existía en la arquitectura mexicana.⁶⁸

Lo anterior es patente en la obra de Luis Barragán.



▲

Figura 34.

Luis Barragán, Casa Estudio Luis Barragán (1948), Ciudad de México.

Fotografía: Forgemind ArchiMedia, 15 de febrero de 2011. Fuente: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Luis_Barragan_-_Casa_Luis_Barragan_%E5%BC%B5%E5%9F%BA%E7%BE%A9%E8%81%EAB%E6%8B%-8D%E6%94%9D_039.jpg.

68 Guillermo Eguiarte, “La relación entre México y Japón a través del diseño”, entrevista con Lilian Salazar y Julio Frías, 30 de agosto de 2024.

c) *Independiente*: arquitectos que tienen obra en la otra nación, pero no muestran una influencia en su diseño, más allá del entendimiento del contexto local y del proyecto particular. Los arquitectos japoneses con obras en nuestro país son Kenzo Tange, con la mencionada Embajada de Japón en México (1976); Tadao Ando, con Casa Monterrey (2011), Centro Roberto Garza Sada de Arte, Arquitectura y Diseño en Monterrey (2013) y Casa Wabi en Puerto Escondido, Oaxaca (2014);⁶⁹ Toyo Ito con el Museo Internacional del Barroco en Puebla (2016)⁷⁰, y Kengo Kuma con el Gallinero para la Casa Wabi en Puerto Escondido, Oaxaca (2019).⁷¹

Salvo por el caso de Kenzo Tange, quien trabaja en colaboración con arquitectos mexicanos, por lo cual en sus obras vemos la integración de estilos de ambas culturas, en los demás observamos que los proyectos armonizan con el entorno natural, al fusionar el estilo particular de cada arquitecto con los contextos locales; es decir, mantienen su línea distintiva de diseño en un contexto específico. Así, Tadao Ando muestra sus característicos muros de concreto aparente; Kengo Kuma, su diseño modular y el constante uso de madera (en este caso carbonizada según la técnica japonesa), y Toyo Ito, su fluidez, movimiento y manejo de la luz tan característicos.

Como contraparte, podemos mencionar la Casa en Japón, hecha por Legorreta en Zuchi (1998), que reconoce de manera muy apropiada el paisaje marítimo en que se ubica, y aunque alude a referencias culturales de Japón, presenta el sello distintivo de esta firma no solo en formas, colores y materiales, sino también en el interiorismo, del cual muchas piezas se realizaron en México.⁷²

d) *Reconocimiento*: arquitectos que conocen y aprecian la obra artística de sus pares internacionales, así como la cultura del otro país, pero sin que influyan en su obra.

69 Andrea Ochoa, "Las obras más famosas de Tadao Ando en Latinoamérica", *Revista AD. Arquitectura*, 13 de septiembre de 2003, <https://www.admagazine.com/arquitectura/obras-mas-famosas-de-tadao-ando-en-latinoamerica-20200914-7418-articulos>.

70 "Museo Internacional del Barroco / Toyo Ito", *ArchDaily*, 23 de mayo de 2016, <https://www.archdaily.mx/mx/786108/museo-internacional-del-barroco-toyo-ito-and-associates>.

71 Fundación Casa Wabi, "Gallinero, 2019, Kengo Kuma", 2019, <https://casawabi.org/architecture/gallinero-de-kengo-kuma>.

72 Legorreta, "Casa en Japón", <https://www.legorreta.mx/es/proyecto-casa-en-japon>.



▲
Figura 35.
Tadao Ando, Casa Wabi
(2014), Puerto Escondido, Oaxaca, México.
Fotografía: Anna Bertho,
20 de octubre de 2018.
Fuente: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Casa_Wabi,_Puerto_Escondido.jpg.

◀
Figura 36.
Legorreta, Casa habitación (1998), Zuchi, Japón.
Fotografía: Katsuhisa Kida.
Fuente: <https://www.legorreta.mx/es/proyecto-casa-en-japon#pid=7>.

En 2009, para conmemorar cuatro siglos de relaciones entre México y Japón, se llevaron a cabo diversos eventos en ambos países. En el caso de Japón, uno de ellos fue la exposición de Luis Barragán en el museo de Tokio Watari-um, curada por Kazuyo Sejima y Ryue Nishizawa / SANAA (Premio Pritzker 2010). Teodoro González de León, quien asistía y era parte del programa, habló del detallado y bien logrado entendimiento sobre Barragán por parte de SANAA:

Reproduce el espacio de la estancia de Luis Barragán con la ventana y el jardín, simulados. Un nivel arriba, en [el] mezanine, se reproduce la recámara, el dormitorio franciscano de Barragán... Tengo dudas, no sé qué pensar, pero al final me atrapa: Sejima recrea un espacio con fidelidad que conmueve, es una instalación.⁷³

La serie de pláticas y talleres organizados por el museo en la Embajada de México en Japón empezó con la charla “Visitando la casa de Luis Barragán”, a cargo de Sejima y Nishizawa, así como de representantes de la Casa Luis Barragán. Aunque cuentan con un conocimiento profundo del Premio Pritzker de Barragán y también de México (ambos han venido varias veces al país), ello no ha implicado una influencia en sus obras en cuanto a valores conceptuales ni en términos formales o constructivos. En este sentido, la doctora Yeziret Espejo comenta:

Aunque en Japón se conoce a Barragán y su obra, esta influencia no ha llevado a una adopción de sus métodos en la cultura japonesa. Por ejemplo, mientras que en Japón se priorizan la seguridad y la calidad en la construcción utilizando madera o acero, en México todavía se emplean materiales como el ladrillo, que en Japón se consideran menos seguros.⁷⁴

La segunda charla del programa de eventos fue sobre el modernismo en México, referido al Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo, realizada por Juan O’Gorman, estuvo a cargo del crítico Kouji Tagi.

La tercera plática, “Esencia tradicional y contemporánea en arquitectura”, tuvo como ponentes a Toyo Ito, Teodoro González de León,

73 Teodoro González de León, *Viaje a Japón III* (Arquine, 2012), 22.

74 Yeziret Espejo es una arquitecta mexicana que se doctoró por el Instituto de Tecnología de Tokio. Vive en esa ciudad y trabaja en ARUP. Yeziret Espejo, “La relación entre México y Japón a través del diseño”, entrevista con Lilian Salazar y Julio Frías, 14 de agosto de 2024.



Alberto Kalach y José Kuri (dueño de la galería Kurimanzutto, obra de Kalach), moderada por Guillermo Eguiarte (en ese entonces director del Consejo de Promoción Turística de México).⁷⁵

Vale la pena leer lo sucedido en esta última charla en el libro *Viaje a Japón III*,⁷⁶ en el cual González de León comenta la presentación de Toyo Ito: “Hace comentarios que nos sorprenden: añora la ‘libertad’ de México, la alegría, y se queja de la estrechez de Japón (algo parecido le oímos hace tres años, en Kanazawa)”.

Toyo Ito, quien desde la década de 1990 ha visitado México varias veces y realizó el Museo Internacional del Barroco en Puebla (2016), ha declarado su admiración no solo por la cultura mexicana, sino particularmente de la obra de Juan O’Gorman en el Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo (1932). Después de una de sus visitas a esta obra, describió sus impresiones:

El alto perfil de diseño me parece equivalente al de las residencias tempranas de Le Corbusier. Tratándose de la perfección de una estética minimalista, no sería exagerado decir que esta casa sobrepasa

▲ **Figura 37.**
SANA, Museo Sumida
Hokusai (2010).
Fotografía: Kakidai,
noviembre de 2018.
Fuente: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:2018_Sumida_Hokusai_Museum_4.jpg.

⁷⁵ Se puede ver el programa completo del evento en el sitio del Museo Watari-um, The Watari Museum of Contemporary Art, http://www.watarium.co.jp/exhibition/0908/index_e.html.

⁷⁶ González, *Viaje a Japón II*, 28.

las obras de Le Corbusier. Me emocionó descubrir que la claridad del espacio se derivaba por completo de la racionalidad y cambió por completo mi impresión de México. Para mí, este país siempre había sido una tierra de espíritus vibrantes y energía indígena, mas no de rigor y racionalidad.⁷⁷

En 2005, con motivo del centenario del natalicio de este artista, el INBA organizó un homenaje en el que participó Toyo Ito con una conferencia en el Palacio de Bellas Artes llamada “El legado de Juan O’Gorman”, aprovechando su presencia en el país para asistir a una cumbre cultural de México y Japón. En una reseña periodística de este evento, se comenta: “Desde entonces [a partir de su primera visita a la casa], cuenta el arquitecto Víctor Jiménez, Toyo Ito se adentró en el estudio del trabajo de O’Gorman, y así se volvió uno de los principales conocedores y difusores a escala internacional de la obra del mexicano, como demuestra una exposición que organizó en un museo de Tokio a finales de los años noventa”.⁷⁸

Esta admiración y conocimiento de México expresados por Toyo Ito, sin embargo, tampoco se traducen en una influencia en su obra:

Me encanta la arquitectura barroca mexicana. Tengo entendido que los constructores eran indígenas. Cuando se presentó la oportunidad de hacer el Museo del Barroco, fue una gran satisfacción. Siempre que visito México absorbo mucha energía de los mexicanos. A veces pierdo mi energía, pero cuando estoy en México, después de dos horas, me inspiro.⁷⁹

El arquitecto Carlos Guerrero comparte una reflexión en cuanto a la influencia mutua entre arquitectos de ambos países:

No dudo que debe de haber ejemplos puntuales de arquitectos de ambos lados inspirándose en la otra cultura; sin embargo, no es usual. Por lo que hay un gran potencial para seguir construyendo puentes de conocimiento y entendimiento entre las dos regiones, ya

77 *Arquine* (redacción), “Toyo Ito descubre a O’Gorman”, *Arquine*, núm. 10, (2013), <https://arquine.com/toyo-ito-descubre-a-ogorman>.

78 Ángel Vargas, “Conferencia de Toyo Ito sobre la obra de O’Gorman”, *La Jornada*, 6 de septiembre de 2005, <https://www.jornada.com.mx/2005/09/06/index.php?section=cultura&article=ao5n3cul>.

79 Natalia Barraza, “Cuando estoy en México me inspiro”, *Reforma*, sección “Entremuros”, 23 de marzo de 2017.



que es claro que este es el siglo de Asia y como mexicanos debemos aprovechar esta oportunidad.

e) *Recreación*: representación de un espacio, diseño o ambiente emblemático de México o Japón que, debido a la admiración que causa, tiene presencia cultural en el otro país. Otra modalidad son los espacios que pretenden recrear literalmente paisajes, arquitectura o interiorismo de la otra cultura, sin interpretaciones.

En el caso de México, podemos mencionar varios ejemplos. De entrada, el parque Masayoshi Ohira, el más grande jardín japonés en nuestro país,⁸⁰ ubicado en Coyoacán, Ciudad de México (1942). Originalmente tenía una pagoda que se perdió en un incendio, por lo que era llamado Parque de la Pagoda. Posteriormente, en 1980, con la visita del primer ministro japonés Masayoshi Ōhira a México para fortalecer las relaciones entre ambos países, en su honor se le asignó su nombre al parque. La obra tuvo varias remodelaciones, como la instalación de un jardín japonés más tradicional, así como una puerta



Figura 38.

Toyo Ito, Museo Internacional del Barroco (2016), Puebla, México. Fotografía: CUTI1, 23 de febrero 2016. Fuente: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Museo_Internacional_del_Barroco.jpg.

80 "Parques y plazas públicas. Parque Masayoshi Ohira", Gobierno de la Ciudad de México, 79, consultado el 15 de enero de 2025, <https://mexicocity.cdmx.gob.mx/venues/masayoshi-ohira-park/?lang=es>.



tori, además de algunos puentes, y se plantaron especies vegetales endémicas de Japón, como maples, peonías, ciruelos y cerezos.⁸¹

Otro caso arquitectónico y de paisaje es el Hotel Sumiya en Cuernavaca, Morelos, originalmente la mansión de veraneo de la rica heredera Bárbara Hutton Woolworth, edificada en la década de 1950. Se construyó con materiales importados, una réplica del teatro kabuki de Kioto, “un baño ofuro” (lugar de purificación ritual antes de entrar a escena los actores), así como “un jardín zen, formado de arena y piedras traídas de siete diferentes canteras de Japón”.⁸²

La Asociación México-Japonesa fue fundada en la Ciudad de México en 1956 por miembros de la comunidad Nikkei y japoneses interesados en fomentar el conocimiento y acercamiento entre personas de ambos países, quienes han llevado a cabo una labor muy activa de apoyo altruista y cultural. El inmueble fue erigido en 1959 gracias al apoyo de cuarenta y seis empresas japonesas, la donación del terreno y autoridades de aquel país. Cuenta con el restaurante



Figura 39.
Parque Masayoshi
Ōhira (1942), Ciudad de
México.

Fotografía: Julio Frías,
septiembre de 2025.

81 “Parques y plazas públicas”, 80.

82 “Sobre el hotel”, Hotel Sumiya, consultado el 15 de enero de 2025, https://www.hotelsumiya.com/?gad_source=1&gclid=CjwKCAjw_ZC2BhAQEiwAXS-gClk9FEsKnTxfsFpG7RfyiEhQg_bGSfh56fCJ2rccf-Sqgc8KI-x_NnhoCjf4QAvD_BwE&gclsrc=aw.ds.

más antiguo y tradicional de comida japonesa de la ciudad y un jardín japonés construido para la visita de los ahora emperadores eméritos.⁸³

En cuanto a ejemplos en Japón en los que se recrea un espacio literalmente mexicano, no se encontró ninguno en esta investigación.



Figura 40.

Carteles promocionales de las conferencias de Tadao Ando y Kazuyo Sejima, en 2022, con motivo de la entrega de la medalla *Design for a better world* a Sejima y la celebración del XXV aniversario de la carrera de Arquitectura en el Tecnológico de Monterrey, campus Ciudad de México.

Coincidencias arquitectónicas derivadas del correcto ejercicio del oficio por sus valores intrínsecos

En realidad, los escenarios ejemplificados no son excluyentes, y podemos ver que un mismo arquitecto abarque más de uno al mismo tiempo, como Tadao Ando.

Teodoro González de León (1926-2016) admitió la influencia en algunas de sus obras de conceptos y valores japoneses, pero también las coincidencias entre ambos países ante la correcta ejecución de la práctica arquitectónica, sin que esto implicara una relación de inspiración mutua.

Con una trayectoria profesional consolidada, conoció Japón a punto de cumplir setenta y nueve años, y tal fue el impacto que realizó en total cuatro visitas, documentadas a manera de diarios o bitácoras de viaje en cuatro pequeños libros llamados *Viaje a Japón* (2005, 2006, 2009 y 2013). El primero fue para conocer museos en el mundo como referencia para su proyecto del Museo Universitario

83 Asociación México-Japonesa, "Nosotros. Historia de AMJ", consultado el 15 de enero de 2025, <https://www.amj.mx/historia-amj>.

de Arte Contemporáneo (MUAC), en la Ciudad de México, que abrió sus puertas en 2007. Sus anfitriones en Japón, Aurelio Asiain y Montserrat Loyde, relatan en la introducción del segundo libro que, desde el primer viaje, Japón “le reveló una forma distinta de entender el espacio en la arquitectura, que influiría decisivamente en sus obras posteriores”.⁸⁴ En el segundo viaje, en 2006, fue invitado a participar en la cumbre cultural entre Japón y México con el tema “Naturaleza y arte”. En su presentación habló de su impacto al descubrir las coincidencias entre ambas culturas sobre la visión naturaleza-arquitectura, presente en el proyecto de Ciudad Futura, realizado junto con Alberto Kalach y otros arquitectos para la rehabilitación de la cuenca del lago de Texcoco.⁸⁵

Yeziret Espejo menciona que el buen ejercicio de la arquitectura conduce a similitudes que no parten de las influencias mutuas y que, a diferencia de las expresiones artísticas, “la arquitectura parece estar más alineada con principios universales. [...] En este sentido, no creo que haya una conexión o influencia significativa entre las tradiciones arquitectónicas de ambos países”.⁸⁶

De igual manera, Carlos Guerrero reconoce las similitudes ante los procesos comunes de la arquitectura: “Basados en premisas universales, grandes mentes pueden desarrollar conceptos similares. La convergencia de ideas es importante, ya que demuestra que, de diferentes maneras, se puede llegar a resultados semejantes, que son sutiles y sublimes al mismo tiempo”.⁸⁷

Esto nos deja ver que hay bases comunes en la arquitectura que se presentan en diferentes latitudes, más allá de cualquier influencia y como el punto de partida de una labor bien ejecutada.

Discusión

La revisión documental realizada permite suponer que si bien a Inicios del siglo XX hubo un acercamiento a la cultura, arte y tecnología japonesa con motivo de los festejos de la independencia de México, no fue hasta comienzos de la década de 1960 cuando en nuestro país se comenzó a difundir la arquitectura japonesa, y que fue la revista *Cuadernos de Arquitectura*, editada en 1961, la primera en realizarlo.

En esa publicación se refieren a esta como una arquitectura con un alto grado de refinamiento, elegancia y equilibrio alcanzado a través

⁸⁴ González, *Viaje a Japón II*, 9.

⁸⁵ González, *Viaje a Japón II*, 10.

⁸⁶ Espejo, entrevista con Salazar y Frías.

⁸⁷ Guerrero, entrevista con Salazar y Frías.

del uso de materiales y elementos simples, como la madera, el *washi* y los tatamis. En esa revista, editada por el INBA, se menciona a diversos arquitectos japoneses, entre los que destacan Kiugo Tatsuno, Togo Murano y Kenzo Tange.

Aunque en las décadas de 1950 y 1960 se realizaron en México obras arquitectónicas significativas, como Ciudad Universitaria, las unidades habitacionales Centro Urbano Presidente Alemán y el Conjunto Urbano Nonoalco Tlatelolco, así como el Museo Nacional de Antropología, en la revisión documental no se encontró una influencia en la arquitectura japonesa de la época, a pesar de que una década después, y convergiendo en el brutalismo, las obras de Agustín Hernández y Kenzo Tange coincidieron en el uso de materiales.

Un hecho que sirvió como puente de saberes entre la arquitectura y el diseño japonés y mexicano fue que los dos países realizaron las justas olímpicas internacionales, con Tokio 1964 y México 1968 como el punto de encuentro e inicio del desarrollo de estas disciplinas.

Sin duda alguna, la Exposición Universal de Osaka 1970 permitió un mayor acercamiento entre la arquitectura y el diseño japonés con el mexicano, relación que alcanzó su mayor momento en 1976 cuando el arquitecto Kenzo Tange y los arquitectos mexicanos Pedro Ramírez Vázquez y Rosen Morrison construyeron la Embajada de Japón en México. No obstante, en el campo de la arquitectura, a partir de 2011 diversos arquitectos japoneses comenzaron a proyectar y edificar obras en nuestro país, situación que actualmente considera nuevos proyectos, además de existir un mayor interés de las escuelas de arquitectura en México por estudiarlos.

En cuanto al diseño de producto y el diseño gráfico o de la comunicación visual, la influencia japonesa está presente en su mayoría en áreas como el *anime* y el *manga*, donde muchos jóvenes mexicanos encuentran una opción diferente a las que ofrecen las provenientes de Estados Unidos.

Con el fin de facilitar un abordaje epistemológico de los resultados de la investigación desarrollada, en la figura 41 se presentan sintetizados los cinco escenarios detectados sobre la presencia o influencia del diseño japonés en el mexicano, así como del mexicano en el japonés en los ámbitos arquitectónico y del diseño.

Como se puede observar, la presencia o influencia de la arquitectura y el diseño japonés en su contraparte mexicana ha sido mayor, lo cual obedece al nivel de desarrollo de esas áreas en el país oriental, ya que al contar con una economía que requiere de continua infraestructura, así como del diseño de productos y servicios para su crecimiento,

Disciplina	Influencia de la arquitectura y el diseño en el otro país	1. Conceptual: influencia o presencia de valores conceptuales	2. Formal: influencia a través de formas, colores, texturas, materiales o sistemas constructivos	3. Independiente: arquitectos o diseñadores que tienen obras o proyectos en el otro país, pero sin influencia del entorno	4. Reconocimiento: arquitectos y diseñadores que muestran un reconocimiento al trabajo de sus pares, pero sin influencia en su diseño	5. Recreación: representación de un espacio o diseño emblemático que a manera de admiración tiene presencia en el otro país
Arquitectura	México en Japón	Sí	Sí	Sí	Sí	No
	Japón en México	Sí	Sí	Sí	Sí	Sí
Diseño de producto	México en Japón	No	No	No	Sí	No
	Japón en México	Sí	Sí	Sí	Sí	Sí
Diseño gráfico	México en Japón	Sí	Sí	No	Sí	No
	Japón en México	Sí	Sí	Sí	Sí	No

vuelven a la práctica y el estudio de esas disciplinas algo dinámico, en continuo desarrollo y evolución.

Al revisar los diversos acontecimientos de la relación entre México y Japón a través de su arquitectura y diseño es posible afirmar que existe una influencia mutua entre el trabajo de los arquitectos y diseñadores mexicanos con sus pares japoneses, y que esta ocurre en aspectos conceptuales y formales.

También se puede señalar que existe un reconocimiento y admiración al trabajo del otro, pero no se ve reflejado en los proyectos de arquitectura y diseño de ambos grupos. Si bien se han realizado proyectos de arquitectura y diseño fuera del país de origen, esto no ha implicado necesariamente la inclusión de los valores locales en su realización, lo cual demuestra una independencia de proyección en la obra o diseño. En cuanto al diseño gráfico e industrial, se observa una influencia del diseño japonés en ambas disciplinas, pero más evidente en el diseño de producto.



Figura 41.

La presencia o influencia del diseño japonés en el mexicano y del mexicano en el japonés en los ámbitos arquitectónico y del diseño. Cinco escenarios. Fuente: elaboración propia.

Finalmente, aunque existe una reconocida recreación de espacios japoneses en México, no hay presencia de una recreación de espacios mexicanos en Japón.

La observación, aunada a la evidencia de los cinco hechos anteriores, permite suponer que la presencia e influencia del diseño japonés en México se acrecentará en el corto y mediano plazo, y que la arquitectura y el diseño mexicano lo harán en menor escala.

Como en cualquier investigación, durante su realización van surgiendo nuevas preguntas que buscan respuestas; en este caso, más allá del desarrollo de la arquitectura y el diseño japonés debido a su economía, ¿qué es lo que ha hecho que desde sus primeras documentaciones en México (1961) la arquitectura japonesa sea percibida con un alto grado de refinamiento, elegancia y equilibrio?, además de ser poseedora del mayor número de premios Pritzker, aunado al reconocimiento de que el diseño de sus productos y servicios es considerado en muchas ocasiones como verdaderas innovaciones en esas áreas.

Estos autores consideran que es su conjunto de creencias y valores lo que los ha hecho destacar en estos y otros campos del saber humano. Esos valores son referidos como la esencia del corazón de los japoneses (*nihon no kokoro*), y se manifiesta a través de conceptos como *habilidad (waza)*, *honor (jingi)*, *virtud (toku)*, *integridad (seiren)*, *forma (kata)*, *espacio (ma)*, *energía (ki)*, *integridad (seiren)*, *confianza (shin)*, *belleza (wabi)*, *contemplación (sabi)*, *elegancia (suki)*, *refinamiento (tsuya)*, con la *armonía (wa)* en un lugar central.

Por lo tanto, al admirar y reconocer el nivel de la arquitectura y el diseño japonés se reconocen también su filosofía de vida y dedicación al trabajo, donde la virtud y el honor les ha permitido alcanzar el destacado lugar que hoy ocupan.

Conclusiones

La revisión de los antecedentes y hechos actuales nos permiten afirmar que la relación entre México y Japón a través de la arquitectura y el diseño se ha acrecentado. Es notable que importantes arquitectos y diseñadores japoneses frecuentemente vengan a México a dictar conferencias o impartir talleres.

Una muestra de lo anterior fueron las conferencias virtuales impartidas por los ganadores del Pritzker Tadao Ando y Kazuyo Sejima como parte de la celebración del Premio Nacional de Diseño: Diseña México 2022, y el XXV aniversario de la carrera de Arquitectura del Tecnológico de Monterrey, campus Ciudad de México, donde Diseña México junto con la oficina en nuestro país de la UNESCO, le otorgó el Premio Design for a Better World a la arquitecta Kazuyo Sejima, que en 2023 recibió la medalla Manuel Tolsá, máximo reconocimiento que la Facultad de Arquitectura de la UNAM entrega a quien ha realizado una destacada contribución al campo de la arquitectura.

De igual manera, en 2024, gracias al apoyo de la Fundación Japón en México, tanto en la UNAM como en el Tecnológico se presentó la exposición itinerante *Built Environment: An Alternative Guide to Japan*.⁸⁸

88 Exposición itinerante a cargo de la Fundación Japón en México.

Como ejemplo de las colaboraciones actuales entre arquitectos de ambas naciones, podemos referir al arquitecto Fernando Romero, quien comparte: “Actualmente estamos trabajando con Kengo Kuma, el arquitecto japonés; Kazuyo Sejima (premio Pritzker), quien está trabajando con nosotros también en otro proyecto, al igual que Tadao Ando (también premio Pritzker)”.⁸⁹

Las instituciones que promueven los asuntos académicos de ciencia y tecnología y cooperación internacional por parte de los gobiernos de ambos países fomentan también las oportunidades para incrementar estas relaciones con programas de intercambio, becas y convenios académicos, además de la Cumbre de Rectores México-Japón y proyectos de investigación y cooperación, entre otros.⁹⁰

Podemos concluir que hoy en día es más visible la influencia de Japón en México que en el sentido contrario en todos los niveles y escenarios relacionados con la arquitectura y el diseño. Si bien hay coincidencias en el ejercicio del diseño y la arquitectura, son sus valores, el nivel de perfeccionamiento y la dedicación los que hacen que Japón sea reconocido e influya no solo en México, sino con un alcance mundial.

Referencias

- Arañó, Axel. Cédula de inicio de la exposición *Brutalismo arquitectónico en México*. Museo de Arte Moderno, Ciudad de México. 13 de diciembre de 2023-7 abril 2024.
- ArchDaily. “Museo Internacional del Barroco / Toyo Ito”. Consultado en 2016. <https://www.archdaily.mx/mx/786108/museo-internacional-del-barroco-toyo-ito-and-associates>.
- Arquine (redacción). “Toyo Ito descubre O’Gorman”. *Arquine* (29 de mayo de 2013). <https://arquine.com/toyo-ito-descubre-a-ogorman/>.
- Arquitectos de México (1956-1969)*. Facultad de Arquitectura-UNAM. Edición digital coordinada y editada por Carlos Ríos Garza, abril

89 Francisco Morales V., “Dan nueva vida a La Cuadra San Cristóbal, joya de Barragán”, *Reforma*, sección Cultura, 2 de febrero de 2025, <https://www.reforma.com/dan-nueva-vida-a-la-cuadra-san-cristobal-joya-de-barragan/ar2947532>.

90 Secretaría de Relaciones Exteriores de México, Embajada de México en Japón, Asuntos Académicos, Ciencia y Tecnología y Cooperación Internacional, <https://embamex.sre.gob.mx/japon/index.php/es/embajada/educacion-esp>.

- de 2014. Edición original de Jorge Gleason Pearce y Manuel González Rul, 33 números, 1956-1969.
- Arquitectos de México*. 25: “Japón”. Editado por Jorge Gleason Pearce y Manuel González Rul. Comercial Madrosa, mayo de 1966.
- Arquitectura México (1938-1978)*. Facultad de Arquitectura-UNAM. Edición digital coordinada y editada por Carlos Ríos Garza, febrero de 2008. Edición original de Mario Pani, 119 números, 1938-1978.
- Arquitexto*. Edición especial, 4.^a entrega, diciembre de 2006.
- Arroyo Alba, Pedro Pablo. “The Urban Effects of Information Technology in Tokyo”. Tesis doctoral, Escuela Técnica Superior de Arquitectura-Universidad Politécnica de Madrid, 2004.
- Asociación México-Japonesa. “Nosotros. Historia de AMJ”. Consultado el 18 de febrero de 2025. <https://www.amj.mx/historia-amj>.
- Barragan-Foundation. “Career”. Consultado el 18 de febrero de 2025. <https://www.barragan-foundation.org/works/career>.
- Barranco, Lilian. “Arquitectos viajeros: influencias de ida y vuelta en el Japón de entreguerras”. *Mirai. Estudios Japoneses* 1 (septiembre de 2017). doi.org/10.5209/MIRA.57103.
- Beauchesne, Kim. “Sincronía planetaria: las conexiones discursivas entre la relación del viaje de Sebastián Vizcaíno (1614) a Japón y las crónicas sobre América”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 44, núm. 87 (2018): 113-136.
- Bermúdez, Xavier. Entrevista con Lilian Salazar y Julio Frías, 29 de marzo de 2021.
- Bienal Internacional del Cartel en México. *Veinticinco años de la Bienal Internacional del Cartel en México*. Trama Visual, 2016.
- Blanco García, Luis. “La arquitectura no construida de Félix Candela”. Tesis doctoral, Universidad Politécnica de Madrid, 2016.
- Blanco García, Federico Luis del, y Laura Pérez Lupi. “Estructuralismo y renovación. La invitación a Félix Candela, Kenzo Taniguchi, Frei Otto”. *Revista de Temas de Arquitectura*, núm. 8 (2017): 79-94.
- Calli: Revista Analítica de Arquitectura Contemporánea*, núm. 30 (noviembre-diciembre de 1967).
- CALLI, Facultad de Arquitectura-UNAM, 2010.
- Carlos Guerrero. “La relación entre México y Japón a través del diseño”. Entrevista con Lilian Salazar y Julio Frías, 13 de agosto de 2024.
- Castañeda, Luis M. *Spectacular Mexico: Design, Propaganda, and the 1968 Olympics*. University of Minnesota Press, 2014.
- Castellón Campos, Hermógenes. “Similitudes y diferencias en lo espacial, lumínico y acuático de Luis Barragán y Tadao Ando”. Tesis doctoral, Universidad Politécnica de Madrid, 2010.
- Centro Cultural Arte Contemporáneo. *Ikko Tanaka, el arte del cartel japonés*. CCAC, 1995.
- Cruz, Lourdes. “The Japanese Embassy in Mexico: A Fortunate Association, a Threatened Heritage”. *Docomomo Journal*, núm. 63 (2021): 62-69. doi.org/10.52200/63.A.4X21D76S.
- Cuadernos de Arquitectura del INBA (1961-1967)*. Edición digital de Carlos Ríos Garza. Facultad de Arquitectura-UNAM. Edición original de la Dirección de Arquitectura y Conservación del Patrimonio Artístico Inmueble-INBA, 1961-1967.
- Cueto Ruiz-Funes, Juan Ignacio del. *Arquitectos españoles exiliados en México*. Bonilla Artigas, 2014.

- Eguiarte, Guillermo. "Por las sendas de Tacubaya". *Artes de México*, núm. 138: "La casa como manifiesto de Luis Barragán" (noviembre de 2023).
- El arte y la ciencia. Publicaciones del Autogobierno de Arquitectura. 145 números 1899-1911*. Edición digital coordinada por Carlos Ríos Garza. Facultad de Arquitectura-UNAM, enero de 2010. Edición original de Nicolás Mariscal, 1899-1911.
- Embajada de Japón en México. "Tatsugoro Matsumoto: el jardinero de Japón que adornó con jacarandas la CDMX". Consultado el 18 de febrero de 2025. https://www.mx.emb-japan.go.jp/sp/anecdota_agosto_c6_3.html.
- Frampton, Kenneth, ed. *Luis Barragán. La revolución callada*. Barragan Foundation, 2001.
- Frank Lloyd Wright Trust. "Wright Travels to Japan". Consultado el 18 de febrero de 2025. <https://www.wrightsjapan1905.org/timeline/whistler-discovers-japanese-prints-in-london/>.
- Frías, Julio. "Entrevista con Ikko Tanaka". *Casa del Tiempo*. Vol. IV, 3^{era} época, núms. 43-44 (2002): 57-61.
- Fundación CASA WABI. "Gallinero, 2019, Kengo Kuma". Consultado el 18 de febrero de 2025. <https://casawabi.org/architecture/gallinero-de-kengo-kuma/>.
- García Roig, Manuel, ed. *Bruno Taut. La casa y la vida japonesas*. Fundación Caja de Arquitectos (Arquitemas 19), 2007.
- Gobierno de la Ciudad de México. "Parque Masayoshi Ōhira". Consultado el 18 de febrero de 2025. <https://mexicocity.cdmx.gob.mx/venues/masayoshi-ohira-park/?lang=es>.
- Godínez, Julio. "Nueve arquitectas mexicanas que están transformando la arquitectura de nuestro país". *AD Arquitectura* (12 de diciembre de 2021). <https://www.admagazine.com/arquitectura/diez-arquitectas-mexicanas-que-estan-cambiando-la-arquitectura-20200220-6493-articulos>.
- González de León, Teodoro. *Viaje a Japón I*. Arquine, 2012.
- González de León, Teodoro. *Viaje a Japón II*. Arquine, 2012.
- González de León, Teodoro. *Viaje a Japón III*. Arquine, 2012.
- González de León, Teodoro. *Viaje a Japón IV*. Arquine, 2012.
- González-Capitel, Antón. "Kenzo Tange, los metabolistas y la arquitectura moderna en Japón". En *Nuevas lecciones de arquitectura moderna*. Nobuko, 2011.
- Hernández Galindo, Sergio. "Los festejos del primer centenario de la independencia de México y la participación de Japón". *Descubra a los Nikkeis* (13 de septiembre de 2016). Consultado el 18 de febrero de 2025. <https://discovernikkei.org/es/journal/2016/9/13/centenario-independencia-mexico/>.
- "Hernández, Agustín". Entrevista con Aleph Molinari. *Purple Magazine: The Mexico Issue*, núm. 36 (2021). <https://purple.fr/magazine/the-mexico-issue-36-f-w-2021/agustin-hernandez/>.
- Hernández, Agustín. "Agustín Hernández's futuristic monoliths inspired by Mesoamerican Architecture". Entrevista con Suleman Anaya. *Pin-Up Magazine*, núm. 27: Fantasía (invierno de 2019-2020). <https://archive.pinupmagazine.org/articles/interview-agustin-hernandez-sci-architecture-mexico-suleman-anaya#27>.
- Heskett, John. *El diseño en la vida cotidiana*. Gustavo Gili, 2005.

- Hiesinger, Kathryn B. y Felice Fischer. *Japanese Design*. Philadelphia Museum of Art, 1994.
- Hotel Sumiya. "Sobre el Hotel". Consultado el 18 de febrero de 2025. <https://www.hotelsumiya.com>.
- Iguchi, Toshino. "Reconsideration of the World Design Conference 1960 in Tokyo and the World Industrial Design Conference 1973 in Kyoto Transformation of Design Theory". En *Memorias del evento*, 2013. <https://api.semanticscholar.org/CorpusID:210175418>.
- Ito, Toyo. "Cuando estoy en México me inspiro". Entrevista con Natalia Barraza. *Reforma*, sección "Entremuros", 23 de marzo de 2017.
- Jordá Such, Carmen. "El hormigón armado y el desarrollo de la tipología laminar: la transformación del canon en la arquitectura moderna". En *Actas del Cuarto Congreso Nacional de Historia de la Construcción: Cádiz, 27-29 de enero de 2005* (2: 633-641). Coordinado por Santiago Huerta Fernández. Instituto Juan de Herrera, 2005. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2152391>.
- Krauze, Enrique. "Shogunes mexicanos". *Reforma*, 24 de octubre de 2002.
- Krieger, Peter. "Kenzo Tange (1913-2005): Metabolismo y metamorfosis". *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 27, núm. 87 (2012): 227-234. doi.org/10.22201/iie.18703062e.2005.87.2204.
- Legorreta. "Casa en Japón". Consultado el 18 de febrero de 2025. <https://www.legorreta.mx/es/proyecto-casa-en-japon>.
- López Padilla, Gustavo, Honorato Carrasco Marh y Lucía Zesati Farías. *Veintiún jóvenes arquitectos mexicanos: relevo generacional*. Facultad de Arquitectura-UNAM, 2013.
- Masson, Arabella. "Viajes de arquitectos occidentales a Japón: *La princesse est modeste*". Tesis doctoral, Universidad Politécnica de Madrid, 2015. doi.org/10.20868/UPM.thesis.43295.
- Ministerio de Relaciones Exteriores del Japón. *Historia cultural de Japón, una perspectiva*. Monbusho, 1981.
- Montalvo, Germán. Entrevista con Lilian Salazar y Julio Frías. 10 de octubre de 2023.
- Morales V., Francisco. "Dan nueva vida a La Cuadra San Cristóbal, joya de Barragán". *Reforma*, 2 de febrero de 2025. <https://www.reforma.com/dan-nueva-vida-a-la-cuadra-san-cristobal-joya-de-barragan/ar2947532>.
- Museo de Arte Popular. "Japón/México. Dos países, una técnica". Consultado el 18 de febrero de 2025. <https://www.map.cdmx.gob.mx/eventos/evento/japon-mexico>.
- Museum of Contemporary Art Tokyo. *Eiko Ishioka: Blood, Sweat and Tears - A Life of Design*. Shogakukan, 2021.
- MXCITY. "Arquitectura metabolista en México: la Embajada de Japón". Consultado el 18 de febrero de 2025. <https://mxcity.mx/2016/06/arquitectura-metabolista-en-mexico-la-embajada-japon/>.
- Nieto, Gabriel. "Toyo Ito, nacido de la introspección". *Obras*, (13 de diciembre de 2020). <https://arquitecture.com/egi-bin/v2arts.egi?folio=230>
- Noelle, Louise. "Estados Unidos y la arquitectura mexicana en el siglo XX. El punto de vista de las publicaciones". *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 26, núm. 85 (2004): 49-60. doi.org/10.22201/iie.18703062e.2004.85.2184.
- Noelle, Louise. "Japan in Mexico". *Reseña. Docomomo Journal* 63, núm. 2 (2020): 92.

- https://www.docomomo.pt/wp-content/uploads/2020/07/DocomomoJournal63_2020_BookReviews.pdf.
- Ochoa, Andrea. “Las obras más famosas de Tadao Ando en Latinoamérica”. *Revista AD. Arquitectura* (13 de septiembre de 2003). <https://www.admagazine.com/arquitectura/obras-mas-famosas-de-tadao-ando-en-latinoamerica-20200914-7418-articulos>.
- P+C, *Proyecto y Ciudad. Revista de Temas de Arquitectura*. Arquitectura japonesa 8 (2017): 79-94.
- Pollock, Naomi. *Japanese Design Since 1945*. Abrams, 2020.
- Ponciroli, Virginia, ed. “Katsura, la villa imperial”. Electa, 2004. Citado en Javier Vives Rego. *Arquitectura tradicional de Japón*. Satori, 2019. Consultado el 18 de febrero de 2025. <https://culturanipon.blogspot.com/2019/10/extracto-de-arquitectura-tradicional-de.html>.
- Premio Pritzker. “The Pritzker Architecture Prize”. Consultado el 18 de febrero de 2025. <https://www.pritzkerprize.com/>.
- Revista de Arquitectura* 25, núm. 38 (2020).
- Rodríguez Fernández, M. *Le Corbusier en ‘Líneas Simples’: Toyo Ito*. Universidad Politécnica de Valencia, 2015.
- Rodríguez, Gabriela y Germán Montalvo. *El cartel japonés contemporáneo*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1998.
- Secretaría de Cultura. “Teodoro González de León”. Consultado el 18 de febrero de 2025. <https://www.gob.mx/cultura/prensa/lo-que-busco-en-cada-una-de-mis-obras-es-que-la-arquitectura-se-vuelva-un-faro-un-faro-hermanable-teodoro-gonzalez-de-leon>.
- Secretaría de Relaciones Exteriores. *Embajada de México en Japón. Historia de la relación bilateral*. SRE, 2021. Consultado el 25 de julio de 2021. <https://embamex.sre.gob.mx/japon/index.php/es/embajada/relacion-politica/120-relacion-politica-mx-jpn/historia-de-la-relacion-bilateral/318-historia-esp>.
- Severns, Karen. *Magnificent Obsession: Frank Lloyd Wright’s Building and Legacy in Japan*. Documental, 126 minutos. Facet, 2008.
- Silva-Herzog Márquez, Jesús. “El manifiesto de una casa”. *Reforma*, 29 de enero 2025.
- Sparke, Penny. *Japanese Design*. Michael Joseph, 1987.
- Tadao, Ando. Conferencia magistral impartida para la UNAM. Transcripción de Mario Pérez Bautista. Facultad de Arquitectura-UNAM. 17 de diciembre de 2001.
- Taut, Bruno. *La casa y la vida japonesa*. Fundación Caja de Arquitectos (Arquitemas 19), 2007.

- The Watari Museum of Contemporary Art. "Exhibition Archive". Consultado el 18 de febrero de 2025. http://www.watarium.co.jp/exhibition/0908/index_e.html.
- Time Out. "Batán Parque Ecológico". Consultado el 18 de febrero de 2025. <https://www.timeoutmexico.mx/ciudad-de-mexico/que-hacer/batan-parque-ecologico>.
- Traganou, Jilly. *Designing the Olympics*. Routledge, 2016.
- Troconi, Giovanni. *Diseño gráfico en México, 100 años*. Artes de México/Universidad Autónoma Metropolitana, 2010.
- Vargas, Ángel. "Conferencia de Toyo Ito sobre la Obra de O'Gorman". *La Jornada*, 6 de septiembre de 2005. <https://www.jornada.com.mx/2005/09/06/index.php?section=cultura&article=ao5n3cul>.
- Vegas, Fernando. "La obra de Frank Lloyd Wright en Japón". *Loggia, Arquitectura & Restauración* 18 (2004): 18-9. doi.org/10.4995/loggia.2004.3502.
- Villegas, Rafael. "Un día con el arquitecto Kenzo Tange". *Arquitectura México*, núm. 119 (noviembre-diciembre de 1978): 160-165.
- Zanco, Federica, comp. *Luis Barragán. La revolución callada*. Skira, 2001. ►

Tradición y modernidad en la arquitectura japonesa

Tradition and Modernity in Japanese Architecture

Mónica Cejudo Collera*

ORCID:

0000-0002-4798-9595

*Mónica Cejudo Collera realizó sus estudios de Licenciatura en Arquitectura, Maestría en Restauración de Monumentos y Doctorado en Arquitectura en la Facultad de Arquitectura de la UNAM, y obtuvo mención honorífica en todos ellos. Recibió la Medalla Gabino Barreda por haber obtenido el más alto promedio de su generación en la licenciatura y la maestría. Su tesis doctoral fue publicada y galardonada con el Premio Francisco de la Maza del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH). Es Premio Universidad Nacional en Arquitectura y Diseño 2021 y recibió la Medalla Sor Juana Inés de la Cruz, la cual se entrega a las académicas más destacadas de la UNAM. Ha publicado siete libros en solitario, los más recientes *Ulúa, el fuerte que circunda el mar* (2022) y *Campeche imaginada* (2024), además de treinta y tres capítulos de libros, quince artículos en revistas académicas, así como treinta colaboraciones en memorias, y ha coordinado diversos libros como *R50 Restauración UNAM 50 años. Medio siglo de contribuciones de la Maestría en Restauración de Monumentos* (2017), que obtuvo la medalla de plata en la Cuarta Bienal de Arquitectura de la Ciudad de México, así como treinta publicaciones en memorias y medios electrónicos. Fue presidenta del Colegio de Maestros en Arquitectura, Restauradores de Sitios y Monumentos, y de la Sociedad Mexicana de Arquitectos Restauradores. Es Académica Emérita de la Academia Nacional de Arquitectura. Actualmente es directora de la Facultad de Arquitectura, y la primera mujer en ocupar ese cargo. Es miembro del SNII Secretaría de Ciencias, Humanidades, Tecnología e Innovación (Secihti), antes Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (Conacyt).

Recibido

17 de enero de 2025

Aceptado

23 de mayo de 2025

La *tradición* es un concepto fundamental para la comprensión de la arquitectura japonesa; de acuerdo con algunos diccionarios, consiste en la transmisión de noticias, ritos y costumbres que no se alteran con el paso del tiempo y al sucederse las generaciones. La tradición, en esa connotación, se encarga de enlazar sutilmente el pasado con el presente.

La arquitectura japonesa, que por sí misma ha formado una de las tradiciones históricas más integradas y sofisticadas del mundo, es un verdadero compendio de sabiduría espacial y constructiva. Aunque en distintas épocas se nutrió de algunas aportaciones, tanto en el uso de materiales como en la aplicación de soluciones formales y conceptos filosóficos de otros países, conservó sus características *sui generis*; es decir, un carácter y una imagen tan arraigados que lo mismo identificó la más sencilla casa-habitación que los grandes templos o los aristocráticos palacios.

A pesar de que la globalización de las últimas décadas ha difuminado las brechas culturales entre Oriente y Occidente, la autenticidad milenaria de la arquitectura japonesa, los elementos que la definen y sus ricos aportes se han mantenido gracias a la diáspora de los arquitectos locales, pero principalmente por la fuerza de sus sólidas raíces culturales, simbólicas y religiosas. Este texto es un breve recorrido por las principales características de la arquitectura japonesa como expresión tácita y simbólica de su cultura.

▼
Figura 1.
Palacio Imperial,
Kioto, Japón, 1993.
Fotografía: Mónica
Cejudo Collera.



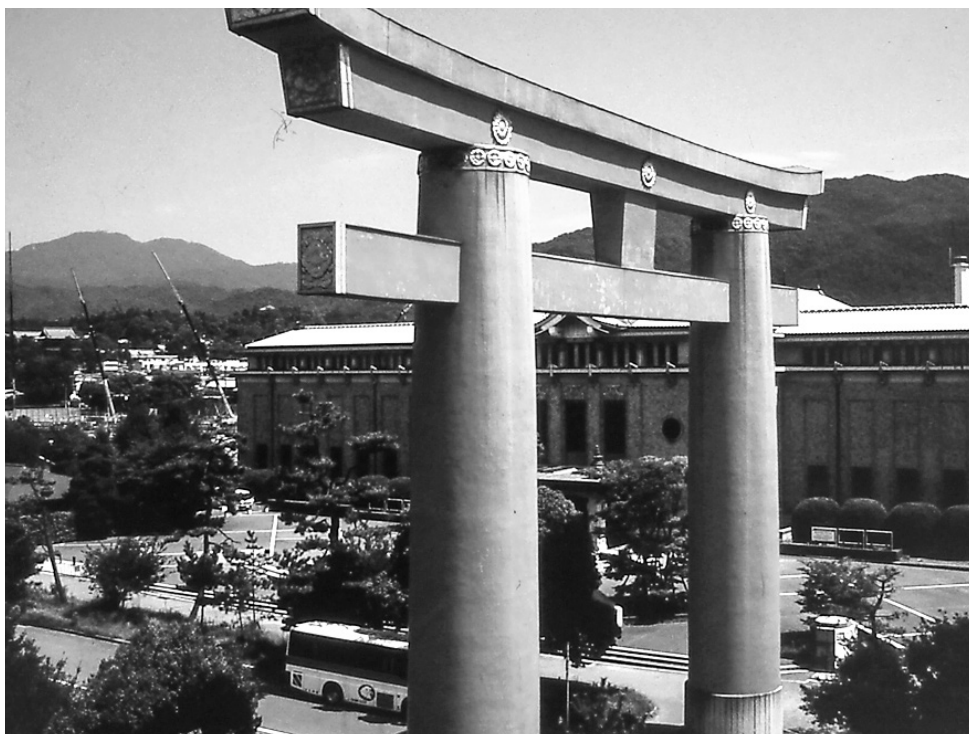
A lo largo de mil años, lapso en el que se sucedieron periodos turbulentos y épocas de desarrollo, la arquitectura en Japón adquirió un profundo sentido de la continuidad y una notable disciplina en el manejo de formas, materiales, técnicas y detalles condicionados por sus propios preceptos plásticos, estéticos y sociales.

Conceptos abstractos como *forma, espacio, patrones, armonía y orden*, con sus inseparables asociaciones emocionales y culturales, facilitan, a pesar de todo, la comprensión de las relaciones y principios que percibimos, experimentando así un acto de identificación o de rechazo. De esta manera, la arquitectura japonesa es inteligible y sobre todo relevante, aun sobre las barreras impuestas por las diferencias del gusto, el tiempo y la cultura.

Los conceptos de renovación periódica, que tanta curiosidad nos generan en Occidente, simbolizan la muerte y el renacimiento, propios de la renovación cíclica expresada en la edificación de los templos sintoístas. A su vez, los portales de estos templos, llamados *tori* (fig. 2), marcan la transición entre lo humano y lo divino; son umbrales que permiten en los edificios la conexión entre el espacio interior espiritual y la naturaleza del exterior.



Figura 2.
Tori o puerta roja,
Kioto, Japón, 1993.
Fotografía: Mónica
Cejudo Collera.





El amor a los materiales desnudos y aparentes, así como el predominio de colores y texturas naturales, se contrasta deliberadamente con zonas lisas y pulidas. Las parrillas de madera, por ejemplo, siempre presentes, marcan los delicados ritmos de las fachadas, al tiempo que, con firmeza, subrayan la privacidad de los interiores.

Tal vez en ninguna otra arquitectura tradicional la techumbre ha tenido tanta importancia y ha proporcionado tal diversidad de figuras que enmarcan el cielo como en la japonesa. Además del cobijo que ofrece, la prominencia de las cubiertas ha sido, históricamente, un símbolo de riqueza y de posición social. Los cimientos y los muros de los castillos, por ejemplo, suelen ser de piedra como en cualquier otra construcción; los techos, en cambio, son de madera, material con el cual se logran las siluetas que caracterizan e individualizan la arquitectura de Japón. La solución utilizada en la techumbre del templo Chionin, de Kioto (fig. 3), muestra claramente la integración de símbolos, función, forma y estructura.

Elementos distintivos de la arquitectura tradicional japonesa

Los elementos de la arquitectura tradicional japonesa son el resultado de la rica herencia cultural de Oriente; a pesar de los años, de la evolución tecnológica y de la integración cultural con Occidente, se han preservado e integrado magistralmente en el diseño de la producción arquitectónica contemporánea. Los materiales naturales,

▲
Figura 3.
Templo Chionin, Kioto,
Japón, 1993
Fotografía: Mónica
Cejudo Collera.



◀ **Figura 4.**
Materiales constructivos de producción industrial se integraron desde el siglo XX con la esencia espacial de la arquitectura japonesa. Kisho Kurokawa, Centro Nacional de Arte, Tokio, Japón, 2024. Fotografía: Sabrina Lobeira.

como madera, papel, arroz y bambú, por mencionar algunos, se mimetizaron de forma magistral a lo largo de las décadas con los materiales de producción industrial característicos del siglo XX y el presente siglo (fig. 4). Destaca su fusión con el concreto y el vidrio, que resulta en ricas y abundantes producciones arquitectónicas, cuyos autores han sido merecedores del premio Pritzker, el máximo galardón en arquitectura.

Los materiales comunes en la tradición japonesa representan actualmente verdaderos aislantes térmicos naturales, que contribuyen a concretar los anhelados deseos actuales de sustentabilidad, ahorro energético y reciclaje. Es así como la arquitectura tradicional japonesa y sus materiales característicos (producto de su disponibilidad en el entorno natural y su simbolismo) son un paradigma de la anhelada sostenibilidad que perseguimos en el siglo XXI.

Las constantes de diseño que han sido heredadas de esa tradición milenaria incluyen, entre otras, el empleo de las techumbres, las estructuras de madera, la movilidad de muros, los espacios multi-

sensoriales, la integración paisajística, la modulación y los espacios multifuncionales.

La techumbre representa la unión entre la escala humana y el cielo; es concebida como una continuidad simbólica y espacial, y no como el plano superior que limita el espacio habitable interior, propios de la concepción occidental. Este simbolismo entre los límites del espacio construido bien podría equipararse con la ancestral visión de nuestros pueblos originarios. Por ejemplo, en la cultura maya el techo de la casa simboliza una relación cosmogónica y no solo para delimitar un espacio.

La integración paisajística de las construcciones con el entorno natural tiene su origen en el emplazamiento de los santuarios rodeados de montañas, bosques o ríos, con un respeto a la topografía y una integración armónica a los entornos naturales.

Los jardines, impactantes o austeros como los zen, forman una parte integral de la composición arquitectónica. La escala de estas áreas abiertas, intencionalmente ambigua, alterna entre lo mediano y lo infinito. Además, los jardines no son espacios estáticos: casi siempre se intenta que se vean y se recorran señalando pausas para disfrutar de una vista, descubrir el acomodo de las piedras o escuchar el rumor del agua. Se trata de experimentar de forma constante el descubrimiento sensual del espacio, las relaciones entre obra construida y naturaleza y, desde luego, las posibilidades que sugiere la contemplación a cada espectador.

La tradición arquitectónica japonesa se expresa en espacios y formas, en conjuntos y detalles; es decir, en grandes siluetas y métodos de modulación que ejemplifican los *tatamis*¹ (fig. 5) en el uso de los mismos materiales y en los vínculos que invariablemente establecen las obras construidas con la majestad de la naturaleza.

La construcción de madera cuenta con elementos estructurales permanentes que definen la envolvente básica del objeto edificado; sin embargo, cuenta con otros componentes móviles elaborados con material natural, que se sustituyen paulatinamente para mantener su configuración y su carácter original, sin que ello afecte la integridad o la autenticidad de esos inmuebles desde el punto de vista de la cosmogonía japonesa.

La movilidad de los muros permite un manejo multifuncional en el interior de los espacios; un muro puede volverse una puerta

1 *Tatamis* (tapetes) de 0.9 x 1.8 m que generan una retícula, cuya modulación define la composición arquitectónica en los planos horizontal y vertical.



Figura 5.

Piso de *tatami* en espacio habitacional, 1993.

Fotografía: Mónica Cejudo Collera.

o moverse para dar una continuidad física y espacial, y no solo visual o simbólica, con el exterior y sobre todo con el jardín, para que de esta manera la unión entre la naturaleza y el espacio interior artificial de las construcciones sea tangible, simbólica y tenga un significado.

La interpretación de los nuevos materiales —concreto reforzado y acero, sobre todo— impulsó esta arquitectura —antes regional— a la modernidad. Esta idea se refiere a los considerados como el avance y la interdependencia producidos por la tecnología a lo largo de la segunda mitad del siglo XX. La modernidad de Japón la toma como punto de partida para nuevas exploraciones geométricas, constructivas o simbólicas. Arata Isozaki, uno de los más innovadores arquitectos de ese tiempo, retomó e incorporó en su

repertorio la esencia de la arquitectura europea manierista. En el Museo de Artes Gráficas de Okayama, por citar un caso, su inspiración palladiana es innegable, pero con los avances tecnológicos de su tiempo.

La Defense, en París, y el edificio Umeda (fig. 6), en Osaka, incorporan al espacio público de recreación en un complejo de oficinas. El espacio público y abierto que se crea en las plantas bajas es más significativo en el caso japonés por la estrechez del terreno, pero en la Defense las diferentes perspectivas que sugiere la cercanía al edificio causan un mayor efecto. La vista a los alrededores desde ambos conjuntos podría semejarse, si bien en París se debe a la organización de un trazo y en Osaka se apoya, ciertamente, en otros valores de su tejido urbano.

Históricamente, los japoneses no han estado siempre abiertos a recibir influencias de otras culturas, aunque se han mantenido atentos a sus vecinos chinos y coreanos. La tradición japonesa en arquitectura, sin embargo, tuvo tanto respeto por lo funcional que los preceptos marcados por Le Corbusier y Mies van der Rohe, entre otros, ejercieron una fuerte influencia sobre una generación de arquitectos a los que podría encabezar Kenzo Tange. Para él, el edificio es capaz de crecer y cambiar sin dañar su unidad formal, y se advierte claramente la ascendencia de Chandigarh en la India y de Le Corbusier con el *modulor* y el concreto presentes.

Otro de los creadores que influyó en la arquitectura japonesa moderna es Louis Kahn: la sencillez de la planta y el uso de la bóveda de cañón corrido del Museo Kimbal, en Fortworth, Texas (fig. 7), parece haber propuesto algunas soluciones a Isozaki para la



◀ **Figura 6.**
Hiroshi Hara, Edificio
Umeda, Kita Osaka,
Japón, 1993.
Fotografía: Mónica
Cejudo Collera.



▼ **Figura 7.**
Louis Kahn, Museo
Kimbal, Fortworth,
Texas, EUA, 1993.
Fotografía: Mónica
Cejudo Collera.



◀ **Figura 8.**

Tadao Ando,
Capilla de la Montaña
Rokko (1985-1986),
Kobe, Japón, 1993.
Fotografía: Mónica
Cejudo Collera.

casa club del Centro Deportivo Fujimori, o el acceso a la Capilla de la Montaña, en Kobe, de Tadao Ando (fig. 8).

El eclecticismo del palacio de gobierno de la ciudad de Tokio, con su eje central dispuesto para dividir simétricamente la composición, es la reminiscencia exacta del esquema de la catedral parisina de Notre Dame. Tange ignora, en el palacio de gobierno, el contexto que lo rodea, el de una ciudad a veces caótica, pero dueña de sus valores, a la que no se puede, ni se debe, comparar con París; no hay mejor ni peor; sencillamente son distintas.

Vanguardias: el metabolismo japonés

El vasto campo para la experimentación de formas se debe a la noción de reconstrucción periódica debida al sintoísmo llamada *Sengu*, cuya

filosofía principal afirma que no es la permanencia el objeto del valor, y al metabolismo² que aborda el problema de que las construcciones caigan en desuso, por lo que no deben ser eternas y sí adaptables. La arquitectura perecedera, basada en la impaciencia por la forma de Kiyonori Kikutake, de Kurokawa, y de Fumijiko Maki, posee espacios que pueden ser permanentes, si bien debe ser posible renovar los servicios, en tanto que la estructura también ha de poderse ensamblar y adaptar.

La influencia occidental también se advierte en la concepción de los volúmenes: la forma de la sede de la Orquesta Sinfónica de Dallas, de I. M. Pei, es tan dinámica como la del Gimnasio Metropolitano de Maki. En ambas obras la tecnología constructiva asume también una función decorativa.

No se pretende sugerir que los japoneses modernos hayan copiado o reinterpretado los espacios o los edificios de otros sitios, aunque sí hay semejanzas; sin embargo, al igual que en otros campos de la actividad, persisten marcadas diferencias entre los arquitectos de Japón y sus colegas occidentales. Los primeros, sobre todo, mantienen cuatro principios de diseño que les son comunes y fundamentales en sus creaciones:

1. La *geometría*: el uso de las formas puras como parámetros de diseño que también es habitual en Occidente, pero que asimismo procede del vocabulario arquitectónico tradicional. Véanse, por ejemplo, los esquemas de composición del Edificio Corporativo Disney, en Orlando, donde destacan el círculo y el cuadrado (fig. 9).
 2. El *refinamiento*: la elegancia de los edificios, que se adaptan con sutileza y hasta exquisitez al contexto natural y en los que se subrayan la importancia y el cuidado de los detalles. Conviene analizar, por ello, el Museo de Arte de la Prefectura de Hyogo, de Tadao Ando, y el Museo Moderno de Arte de Kioto, de Maki (fig. 10).
 3. El *simbolismo*: la arquitectura como símbolo con el que se subraya que la conciencia humana importa, antes que nada. El ejemplo
- 2 El metabolismo en la arquitectura está basado en una visión del futuro y en la integración de materiales de producción industrial. En esta corriente de pensamiento se realizaron obras experimentales que fueron verdaderos hitos de la arquitectura del siglo XX. Surgió con el manifiesto titulado "Metabolismo 1960: propuesta para la ciudad", desarrollado por los arquitectos Kurokawa Kishō, Kikutake Kiyonori, Maki Fumihiko, Ōtaka Masato y los diseñadores Ekuo Kenji y Awazu Kiyoshi en la Conferencia Mundial del Diseño que se celebró en Tokio en ese año.

más destacado es la capilla de La Luz en Ibaraki, que se ubica a las afueras de Osaka, de Tadao Ando (fig. 11).

4. El *expresionismo*: la manifestación de las sensibilidades individuales de los arquitectos a través de la forma y la figura, concepto que se hace ostensible en el edificio de departamentos en Amagasaki, que proyectó Shin Takamatsu (fig. 12).
5. La *multisensorialidad* del espacio japonés se genera a partir del juego de las alturas en interiores, la entrada de luz y el manejo de la iluminación y la sombras. Esto permite que los límites se difuminen y el espacio sea percibido como cálido o frío, generando emociones y construyendo memorias. El manejo de las luces y sombras en la arquitectura tradicional y contemporánea japonesa es una constante que genera diferentes relaciones espaciales.

Los japoneses, en esa modernidad, fueron los maestros de la réplica, mientras que los arquitectos europeos y estadounidenses volvían la vista al análisis de las creaciones japonesas. Al tiempo que el pabellón de Japón en la Exposición Universal de Sevilla de 1992 representó la búsqueda de nuevas directrices, Phillip Stark y Frank Gehry han construido en ciudades japonesas y Renzo Piano fue el autor de una de las más importantes obras de arquitectura en Japón de finales del siglo XX: el aeropuerto Kansai, de Osaka, en terrenos ganados al mar.



Figura 9.
(Izquierda)

Arata Isozaki, edificio corporativo Disney, Orlando, Florida, EUA, 1993.

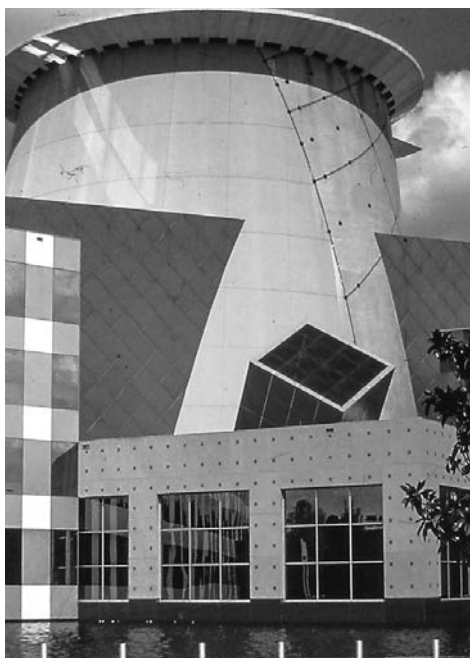
Fotografía: Mónica Cejudo Collera.



Figura 10.
(Derecha)

Tadao Ando, Museo de Arte de la Prefectura de Hyogo, 2024.

Fotografía: Sabrina Lobeira.





Los arquitectos japoneses

Portadores de la filosofía estética y del legado cultural, la relación de los arquitectos japoneses con la naturaleza, el uso incesante de materiales naturales en el diseño, su habilidad para el diseño y la construcción estructural, su manejo de luces y sombras y la simplicidad de sus obras les confiere un sello distintivo en el mundo. Asimismo, entremezclan la esencia del conocimiento ancestral con técnicas contemporáneas, en respuesta a las necesidades actuales de un orbe vertiginoso e inmerso en el avance tecnológico.

Otro de sus aciertos evidentes es su capacidad de diseñar en espacios mínimos, como una solución para la alta densidad poblacional en Japón y a las reducidas áreas urbanas para construir. De esta manera han desarrollado la capacidad de maximizar el funcionamiento sin demeritar la calidad ni las sensaciones generadas en sus interiores.

También han sido capaces de adaptar una arquitectura de diversas escalas en un terreno con una de las sismicidades más activas del mundo, a modo de evitar el colapso de estructuras flexibles y resistentes, lo cual ha sido una aportación fundamental para la ingeniería sísmica mundial.

▲
Figura 11.
(Izquierda)
Tadao Ando, capilla de La Luz (1987-1989), Ibaraki, Osaka, 1993. Fotografía: Mónica Cejudo Collera.

▲
Figura 12.
(Derecha)
Shin Takamatsu, Cubo II (1986-1987), Amagasaki, Hyogo (1993). Fotografía: Mónica Cejudo Collera.

La diáspora de arquitectos japoneses por el mundo ha hecho posible que su influencia tenga un alcance global, al entrelazarse con los movimientos de vanguardia gestados en Occidente. Exponentes de la talla de Tadao Ando, Arata Isozaki y Toyo Ito han logrado esta integración, partiendo de su condición de portadores de una cultura arquitectónica milenaria, integrada a las vanguardias contemporáneas.

La riqueza cultural y simbólica de la arquitectura japonesa ha sido motivo para que esa nación haya sido la cuna de los más reconocidos constructores en el plano internacional; nueve de ellos han sido galardonados con el máximo reconocimiento al que puede aspirar un arquitecto, el premio Pritzker:

Japón destaca como la nación con mayor número de galardonados. Si bien la geografía no es un criterio en la selección de los premiados, la arquitectura japonesa impresiona constantemente por su juego de luces y sombras, la cuidadosa composición de los espacios, las suaves transiciones entre el interior y el exterior, y la atención al detalle y la materialidad. Una cultura de construcción arraigada que también celebra los diseños diversos y fomenta el diálogo global junto con el intercambio de ideas y mejores prácticas.³

La postura de este colectivo de profesionales propugnaba por una ciudad y una producción arquitectónica desarrolladas orgánicamente a la par del desarrollo social y el crecimiento demográfico, gestados por el desarrollo urbano e industrial de la pasada centuria, cuyo referente conceptual es la similitud de la reproducción de las células. Desde la visión eurocentrista, la corriente cobró relevancia toda vez que constituyó un fuerte movimiento de vanguardia gestado en Occidente.

Otras aportaciones: Carta de Nara, ICOMOS, 1994

La cosmogonía que caracteriza a la arquitectura japonesa genera una relación y un manejo muy claro de los materiales; como ya se comentó, el uso de la madera es predominante, y por ser un material natural, periódicamente se va a sustituyendo, conservando las

3 María Cristina Florián, “Una mirada retrospectiva a los nueve arquitectos japoneses ganadores del premio Pritzker”, *ArchDaily*, 19 de marzo de 2024. <https://www.archdaily.mx/mx/1014676/una-mirada-retrospectiva-a-los-9-arquitectos-japoneses-ganadores-del-premio-pritzker>.



Figura 13.
Hiroyuki Wakabayashi,
estación del ferrocarril
Keihan de la línea Uji,
Kioto, Japón (2024).
Fotografía: Sabrina
Lobeira.

envolventes y la morfología primigenia de la arquitectura original. Los elementos arquitectónicos y constructivos se sustituyen constantemente, sin cambiar el carácter original de la primera arquitectura; esta práctica común en el antiguo Japón generó un choque con la visión occidental, enfocada en la preservación de lo físico y material.

Los usos de los materiales de origen natural son comunes en los templos budistas, como el de Toi, ubicado en la ciudad de Nara, el cual data del año 728 de nuestra era; a pesar de los constantes cambios y sustituciones de materiales, las estructuras de madera se conservan prácticamente igual que desde su construcción original; el templo alberga la efígie de buda más grande del mundo, con una altura de trece metros. Las características del templo y el grado de integridad le merecieron el reconocimiento de Patrimonio Mundial por parte de la UNESCO en 1998, con el fundamento de que

el nivel de autenticidad de los diversos edificios de la propiedad es alto desde el punto de vista de la forma y el diseño, los materiales y la sustancia, las tradiciones y las técnicas, y la ubicación y el entorno.

Los principios de conservación japoneses han garantizado que la sustitución de los elementos arquitectónicos dañados o degradados haya respetado los materiales y las técnicas utilizadas por los constructores originales.⁴

En 1994 se reunieron en la ciudad de Nara especialistas en temas de conservación del patrimonio para asignar la carta del mismo nombre: Carta de Nara ICOMOS, en la cual se incorporaron los valores de integridad y autenticidad, ampliando la visión occidental para la preservación en torno al concepto de lo original. Ahora lo original no solo es el objeto primigenio que se ha conservado durante siglos; a partir de la incorporación del punto de vista oriental, la integración de piezas con las mismas técnicas y materiales, que contribuyen a mantener la estabilidad de los inmuebles históricos y patrimoniales, abona a preservar los valores de integridad y autenticidad. Estas son directrices vigentes y fundamentales en la actualidad para la declaración de valor universal excepcional de los bienes que se inscriben en la Lista del Patrimonio Mundial de la UNESCO.

Así, la visión oriental ha ganado terreno en el ámbito de la arquitectura internacional, superando la visión eurocentrista en cuanto a la concepción de ideas fundamentales para la disciplina.

La preservación de la memoria desde la perspectiva japonesa

La visión oriental en la cual las obras y los materiales no son eternos también se aprecia en la relación con sus inmuebles del pasado; particularmente en años recientes, se generó una controversia a causa de la demolición de la Nakagin Capsule Tower (1972-2022). En el concierto de la comunidad internacional occidental surgió una discusión por el anuncio de la demolición de uno de los íconos del metabolismo arquitectónico, el cual, irónicamente, encontraba sentido en su esperanza hacia el futuro. De esa misma forma se construyeron inmuebles modulares con cápsulas de vivienda en 1972, los cuales, debido a los altos costos de mantenimiento que se hicieron evidentes con el paso de los años y el deterioro de los materiales de producción industrial, se demolieron en 2022.

En Japón se vio como algo natural, sin generar la controversia que se dio en Occidente porque, “a pesar de su orientación al futuro, el movimiento del metabolismo, al igual que la tradición sintoísta

4 “Historic Monuments of Ancient Nara”, UNESCO, *World Heritage Convention*, <https://whc.unesco.org/en/list/870>.

que viene perpetuándose desde tiempos antiguos, se basa en el ciclo regenerativo de derruir y reconstruir”.⁵

Obras que desde la visión occidental se consideran sujetas de ser preservadas, como la Nakagin Capsule Tower, por dar testimonio tangible de este movimiento, son demolidas para dar paso a otros espacios urbanos, ante la visión cultural derivada del sintoísmo.

Sin embargo, para preservar la memoria de esa obra extinta, así como del mensaje y las ideas de las que dio testimonio, se realiza un proyecto de reconstrucción digital en tres dimensiones disponible en línea.⁶ Las cápsulas que integraban la torre estaban prefabricadas con sistemas constructivos modulares —característica esencial de la arquitectura japonesa—, por lo que una parte fundamental del proceso fue el desmantelamiento de estos módulos, más que la demolición de la estructura portante de concreto armado.

Este acto aún es cuestionable desde el punto de vista occidental; sin embargo, es otra de las grandes enseñanzas que nos deja la arquitectura japonesa y su filosofía. El empleo de materiales naturales se convierte en una premisa para la preservación y la larga vida de la arquitectura; conservar estructuras de concreto armado, como la torre, generarían costos exorbitantes, complicando su hipotético mantenimiento en el futuro.

Conclusión

Debo anotar que, como en pocos países, la arquitectura popular, intemporal o tradicional de Japón ha ocupado un lugar privilegiado en la sociedad. La tradición, en esa virtud, puede considerarse tanto un asunto de concepción y percepción del espacio como una materia formal, en la más amplia acepción del término.

En este texto se expusieron los fundamentos históricos y conceptuales que han conferido las características de la arquitectura japonesa a través de los siglos hasta nuestros días. Una arquitectura universal que ha adquirido esa condición, en buena medida, gracias al aislamiento del llamado Lejano Oriente durante la globalización de las distintas actividades en nuestro planeta, pero principalmente por la fuerza de su simbolismo y el impacto que tiene en la concepción del

5 Jérémie Souteyrat, “Metabolismo: el futuro que moldearon los arquitectos japoneses en la era del crecimiento acelerado”, Nippon.com. Una ventana a Japón, <https://www.nippon.com/es/images/io0057>.

6 El sitio <https://motion-gallery.net/projects/3dda-nakagin> se encuentra en construcción; sin embargo, es posible consultar los avances del modelaje tridimensional.



◀ **Figura 14.**
Tadao Ando, Museo de
la Literatura (1993).
Fotografía: Mónica
Cejudo Collera.

espacio edificado y en la relación que se construye con la naturaleza del exterior y el paisaje que genera.

El éxito de la arquitectura japonesa se sustenta en su formidable diversidad: el mejoramiento de las condiciones de la sociedad y la cultura, aunado al desarrollo propio de la arquitectura, ha producido edificios en los que se refleja la coexistencia de modelos tradicionales y modernos. Las formas, las técnicas y las texturas de lo japonés han conformado, como se ha expuesto, un vocabulario mucho más que una disciplina.

En este contexto, se puede decir que los japoneses, en actitud madura y sabia, han tomado el mando de la arquitectura mundial. El estímulo que les ofrece la idea de que se hallan geográfica, cultural y políticamente entre Oriente y Occidente, les facilita ser los observadores del acontecer mundial, y esto los ha llevado a una reinterpretación de formas y estilos de varias procedencias, pero también a reproducir y a recrear sus propias experiencias, con las consecuencias buenas y

malas que esto supone. Es evidente, sin embargo, que como creadores de un nuevo estado de cosas, son quienes abren el camino hacia la gran cultura arquitectónica que se espera, en la época actual, a partir de una tradición milenaria admirable.

La tradición y la modernidad coexisten en la arquitectura japonesa. La primera se encuentra viva y presente en el estilo de vida de sus habitantes, en su sentido del orden y en su honorabilidad, los cuales están deseosos de incorporar nuevos elementos culturales, tecnologías avanzadas, formas y símbolos de otras propuestas sociales, siempre y cuando enriquezcan esa tradición.

Referencias

- Ando, Tadao. *Architectural Monographs* 14. St. Martin's Press, 1990.
- Consejo Internacional de Sitios y Monumentos (ICOMOS). Carta de Nara 1994. 1993.
- Florián, María Cristina. “Una mirada retrospectiva a los nueve arquitectos japoneses ganadores del premio Pritzker”. *ArchDaily*, 19 de marzo de 2024. <https://www.archdaily.mx/mx/1014676/una-mirada-retrospectiva-a-los-9-arquitectos-japoneses-ganadores-del-premio-pritzker>.
- Jodidio, Philip. *Contemporary Japanese Architects*, II. Benedikt Taschen Verlag, 1997.
- López del Río, Alberto. “La casa como fragmento de naturaleza. Tres mecanismos de la arquitectura japonesa contemporánea”. *Zarch* 17 (diciembre 2021): 154-167. https://doi.org/10.26754/ojs_zarch/zarch.2021176039.
- Meyhöfer, Benedikt, ed. *Contemporary Japanese Architects*. Taschen. Motion Gallery. “3DDA Nakagin”. <https://motion-gallery.net/projects/3dda-nakagin>.
- Souteyrat, Jérémie. “Metabolismo: el futuro que moldearon los arquitectos japoneses en la era del crecimiento acelerado”. Nippon.com. Una ventana a Japón. <https://www.nippon.com/es/images/i00057>.
- Takamatsu, Shin. *GA Architect* 9. Editado y con fotografías de Yukio Fudagawa. ADA Edita, 1990.
- Torralba García, E. Macarena. “La protección de la cultura e identidad japonesa”. *Ge-Conservacion* 24, núm. 1 (2023): 69-77. <https://doi.org/10.37558/gec.v24i1.1181>.
- UNESCO. World Heritage Convention. “Historic Monuments of Ancient Nara”. <https://whc.unesco.org/en/list/870>. ►

Jardines, arte y diseño de inspiración japonesa

Entrevista con el arquitecto y jardinero Alfonso Muray Kobory

Ivan San **Martín Córdova***

ORCID:

0000-0001-5362-5109

Amaya **Larrucea Garritz****

ORCID:

0000-0001-6278-9930

*** Ivan San Martín Córdova** es arquitecto por la UNAM, filósofo por la Universidad del Claustro de Sor Juana, maestro en urbanismo por la UNAM y doctor en Arquitectura por la Universidad Politécnica de Cataluña, España. Desde 2001 es investigador titular en la Facultad de Arquitectura de la UNAM, donde es profesor de licenciatura y posgrado, y desarrolla sus investigaciones en arquitectura moderna mexicana. En 2023 recibió el Premio Universidad Nacional en la categoría de Artes y Diseño y también pertenece al SNII de la SECIHTI.

****Amaya Larrucea Garritz** es arquitecta paisajista, maestra y doctora por la Facultad de Arquitectura de la UNAM. Actualmente es investigadora titular de la misma facultad, donde trabaja la línea de historia de la arquitectura de paisaje en México. En 2024 recibió el Premio Universidad Nacional en la categoría de Artes y Diseño. También pertenece al SNII de la SECIHTI.

Recibido

27 de enero de 2025

Aceptado

19 de mayo de 2025

Si hay una característica que identifica a la cultura japonesa es su fundamento en una visión geocéntrica que produce un distintivo acercamiento a la naturaleza y al paisaje. El gusto por el cultivo de jardines es una de las más refinadas y reconocidas muestras de esa tradición. El arquitecto Alfonso Muray Kobory es heredero del saber japonés sobre jardinería, que ha sabido combinar con el diseño de paisaje en México. La obra que ha realizado a lo largo de cincuenta y cinco años de trayectoria profesional es un testimonio tangible de la historia que entrelaza la relación entre ambas naciones. Sus jardines muestran la sensibilidad y la preparación que posee para reinterpretar elementos tradicionales japoneses en contextos mexicanos, con paisajes que no solo embellecen el espacio, ya que también invitan a la contemplación de la naturaleza.

En una tarde soleada; con la actitud afable y sonriente que lo caracteriza, nos recibió en su despacho dispuesto a compartir sus ideas y parte de la historia de los japoneses que se vinculan con su quehacer. Atravesamos un denso jardín y nos sentamos en torno a su mesa de juntas, desde donde admirábamos un estupendo paisaje de Luis Nishizawa, para iniciar esta conversación.

PARTE 1

Los orígenes japoneses¹

AL: Arquitecto Muray, ¿podría comentarnos sobre sus orígenes familiares japoneses?

AM: Mi padre nació allá.² Él se encontraba terminando la preparatoria, hacia 1920, cuando le dio pulmonía, una enfermedad que en aquel momento no tenía cura. Por ello decidió viajar, y fue así como llegó a México, a la región del Soconusco, en Chiapas, donde trabajó como capataz con un grupo de alemanes que producían café. Tiempo después regresó a Japón, donde se reencontró con una enfermera que anteriormente lo había atendido en la Cruz Roja, que más tarde se convertiría en su esposa, mi mamá.³ Luego de casarse, ambos regresaron a México, asentándose en Orizaba, un

1 En adelante, Amaya Larrucea Garritz se identificará como AL a lo largo de la entrevista; Ivan San Martín Córdova, como IS, y Alfonso Muray Kobory, como AM.

2 Kenichi Benito Muray (1901-1975).

3 Shige Kobory de Muray (1904-2002).

valle húmedo rodeado de montañas, pero con mucho sol; un paisaje que les recordaba su país natal. Ahí nació yo.⁴

IS: ¿Sus primeros estudios los realizó en Veracruz?

AM: En efecto, ahí cursé hasta la preparatoria; luego me vine a la Ciudad de México a estudiar la carrera de Arquitectura, en la entonces Escuela Nacional de Arquitectura de la UNAM, hoy facultad. Soy de la generación de 1957; estudié ya en las instalaciones de Ciudad Universitaria y me recibí en 1963. Fui examinado por grandes maestros.⁵ Mi tesis fue un proyecto para la embajada japonesa en México, en un predio que la Asociación México-Japonesa poseía en Las Águilas, en el cual existía un edificio para eventos sociales diseñado por Alberto T. Arai,⁶ un arquitecto que me ayudó mucho durante la carrera.

AL: ¿Y cuándo conoció usted Japón?

AM: Fue poco después de terminar la carrera. Fui con mis padres, pues tenían veintitantos años de no regresar, pues durante la Segunda Guerra Mundial se habían roto las relaciones diplomáticas con México. Durante aquel viaje conocí a Junzo Yoshimura⁷ en

Tokio, un arquitecto egresado de la Escuela de Bellas Artes de esa urbe, quien en 1963 se hallaba por terminar la construcción del nuevo Palacio Imperial. Con él estuve un año, dibujando con regla T y escuadras, pues por mis padres sabía hablar japonés, aunque soy analfabeta, pues no sé leerlo ni escribirlo. Luego me trasladé a Kioto, por invitación del señor Torii, quien me presentó a un jardinero que había estudiado agricultura en Tokio y me llevaba a ver sus obras, a platicar con la gente y mirar cómo preparaban el bambú antes de colocarlo en una barda. También estuve con el arquitecto paisajista Takuyuki Inoue, estudiando la jardinería japonesa, la contemporánea y la tradicional. En Kioto tomé un curso introductorio en la Escuela de la Ceremonia de Té Urasenke. Así me fui adentrando en la jardinería japonesa.

AL: Su estancia en la ciudad de Kioto le permitió conocer los emblemáticos jardines japoneses.

AM: Sí, uno de los más famosos jardines se encuentra en la Villa Imperial de Katsura,⁸ en Kioto, una casa de campo para la familia real⁹ construida en madera, por lo que siempre está en constante renovación. Allá

4 Nació en Orizaba, Veracruz, donde realizó sus estudios hasta la preparatoria en la Escuela Secundaria y de Bachilleres de Orizaba, dependiente de la Universidad Veracruzana. En 2013 fue declarado Ciudadano Distinguido de su natal Orizaba.

5 El sínodo estuvo integrado por David Muñoz Suárez, Ernesto Gómez Gallardo, Fernando Barbará Zetina, Luis Enrique Ocampo, Xavier Pérez Barba, Simón Bali Babani y Francisco Gómez Palacio. Véase Alfonso Muray, *Jardines Muray. Tratando de imitar a la naturaleza*, 85.

6 Alberto Teuro Arai (1915-1959) fue un arquitecto mexicano, hijo de un embajador japonés. Entre las obras realizadas por él destacan los frontones de Ciudad Universitaria y la casa club de la asociación japonesa en México. Véase Elisa Drago, coord., *Leer a Alberto T. Arai. Reflexiones, ensayos y textos* (UNAM, 2019).

7 Junzo textos (UNAM, 2019). Yoshimura (1908-1997).

8 El nombre de Katsura significa “noche de lluvia bajo las estrellas”.

9 En un área de siete hectáreas se encuentran la casa principal, varios pabellones y casas de té. Su origen data del siglo XVII y es considerado un tesoro cultural nacional

es muy importante la ceremonia del té y los jardines suelen contar con un espacio para ello; incluso hay escuelas de té en Kioto.

PARTE 2

La composición japonesa

IS: ¿Ese viaje a Japón lo impregnó de la pasión por los jardines?

AM: Regresé a México en 1965, luego de haber aprendido bien los principios compositivos para diseñar un jardín japonés: el triángulo, que es la base de todo el arte japonés: dios, tierra y ser humano. Estos tres elementos sirven para componer grupos de rocas, arbustos, senderos, faroles, todo a partir de una tríada. ¡Ese es el secreto de los jardines! Otra cosa que aprendí allá es la composición en verde, pues en Japón no suelen escoger las plantas porque vayan a florear, sino que las siembran por su verdor, aunque naturalmente florearán en algún momento, y esto es visto como un regalo de la naturaleza que dota de alegría al lugar.

AL: ¿Cómo se empieza a diseñar un jardín inspirado en la cultura japonesa?

AM: Bueno, al igual que ocurre en la arquitectura, es necesario primero identificar qué se quiere lograr, para quiénes será, cuáles serán sus funciones y cuáles son los efectos que se pretende obtener. Todo eso debe analizarse. ¿Cuál será la finalidad de un jardín? ¿Será para contemplarse o para utilizarse? No es lo mismo el jardín de una escuela, de un hospital, de una casa habitación o de un edificio de departamentos.

IS: Es decir, primero hay un análisis racional.

AM: Se debe hacer el programa, y a partir de ahí se va haciendo el diseño. Y después es indispensable visitar el lugar para empaparse del ambiente. ¿Qué hay aquí y qué hay allá?, porque ese “allá” nos los vamos a traer para nuestro jardín; es lo que se llama “paisaje robado”, una técnica japonesa, pues los lotes de las casas en ese país suelen ser muy pequeños; entonces es una forma de extender el jardín, “robándose” la vista de lo que se percibe alrededor.

AL: ¿De manera similar al lejano perfil de una montaña o un remoto macizo de árboles?

AM: ¡Así es! Todo viene para acá, sin importar que mi jardín sea muy pequeño.

IS: Y después, ¿en qué consistirían los demás elementos?

AM: Empezamos a vislumbrar qué vamos a colocar: ahí quedaría bien un grupo de árboles que acogerá a todo el conjunto. ¿Y después? Agua, ¿dónde? Que nazca en la parte más lejana para que recorra el espacio, aun cuando sea pequeño. El agua termina en un estanque. Y entonces, ¿qué hay? Un reflejo de todos los elementos en el agua, con movimiento y el sonido al caer. Y después, ¿qué más? Ahora vamos con los arbustos, en grupos de tres, cinco o siete.

IS: ¿Siempre nones?

AM: Así es, nunca pares. Tres, cinco, siete o más, o se repite alguno de ellos. Pero no solo en el número de los elementos, sino también en las alturas; por ejemplo, volúmenes bajos, medianos y altos, o bien en los tonos cromáticos, claros, intermedios o intensos. Es decir, nuestra tríada, pero siempre previendo cómo cambiará en cada estación del año. Y por eso se utiliza el triángulo, no el rectángulo, sino el escaleno. Luego está el círculo, que también se utiliza. Cuando uno penetra en el espacio y se contacta con las rocas, entonces se forma el círculo. Así son los jardines japoneses. ¡Y eso es todo!

AL: Dicho así, parecería muy fácil, pero es mucho más complicado. ¿Qué otros aspectos se deben considerar?

AM: Es primordial definir qué se quiere. Hay que recordar que en Japón hay tres tipos de jardines: para deambular, para meditar y para la ceremonia del té.¹⁰ Si es un jardín

para pasear, ¿se dispone de mucho terreno o será algo muy pequeño? Si es extenso, pues se propone un sendero un poco más prolongado para que transiten y gocen en mayor medida del mismo. Podemos acompañarlo con cuerpos de agua y hasta un muelle y una pequeña lancha, si se tiene suficiente espacio. En cambio, si el objetivo es un jardín para contemplación, entonces es indispensable incluir una veranda, es decir, un pequeño pasillo que mire al jardín y que permita observarlo y disfrutarlo, un espacio que sirva de unión entre el exterior y el interior de las casas.

IS: Sobre todo las casas tradicionales, que solían estar rodeadas de jardines.

AM: Debemos recordar que en el interior de las antiguas residencias japonesas nunca se camina con zapatos. ¡Nunca, nunca, nunca! Siempre es descalzo, con calcetines o con sandalias, pero nunca con zapatos que se usaron en la calle. En la entrada se dispone de un pequeño espacio para quitárselos y eso hace que las casas sean muy limpias en el interior, tanto en lo físico como en lo espiritual, pues se percibe muy agradable, y con vistas hacia las plantas de alrededor. Y si se trata de jardines interiores, es indispensable considerar tres factores: iluminación (mínimo unos quinientos luxes por metro cuadrado durante diez horas), temperatura (entre veintidós y veinticuatro grados centígrados) y una humedad relativa (entre 70 y 90%). Lo ideal es que estos tres factores sean proporcionados de manera natural para que crezcan muy bien las plantas.¹¹

¹⁰ Muray, *Jardines Muray*, 68.

¹¹ Muray, *Jardines Muray*, 89.

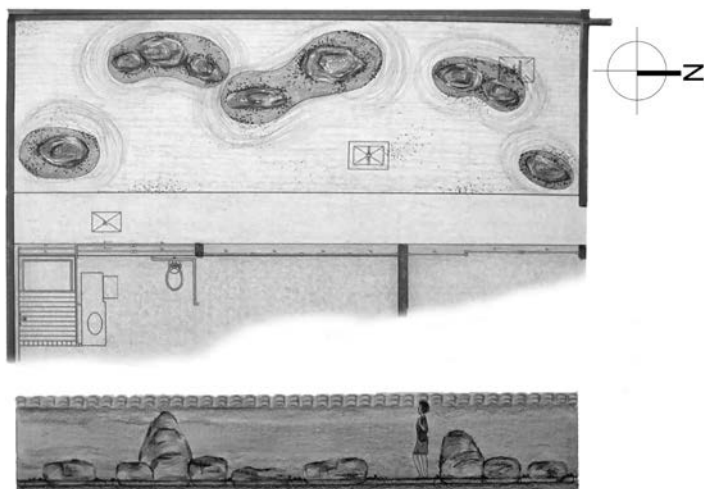


Figura 1.
Planta y alzado del
jardín de la residencia
Matsumoto, Campestre
Tlacopac, Ciudad de
México (2006).
Fuente: colección del
despacho Muray.



Figura 2.
Jardín interior de una residencia en Bosques de las Lomas, Ciudad de México
(1991). Fuente: colección del despacho Muray.

PARTE 3

Plantas de origen japonés

AL: En la Ciudad de México encontramos muchas plantas que se utilizan en Japón, si bien la mayoría de las personas que las tienen en sus jardines lo ignoran.

AM: Es verdad; por ejemplo, los cedros, los pinos y el liquidámbar allá se usan mucho. También las azaleas y las camelias, muy importantes en Japón. Luego están el iris, el lirio y los juníferos.

AL: Pienso en el trueno, el *Ligustrum japonicum*, cuyo nombre científico identifica su origen japonés.

AM: Hay arbustos sin flor que sirven para darles ciertas formas y que todo el año duren sus hojas. También hay que considerar que las plantas se transforman según la estación del año, pues cambian de follaje, tiran hojas y otras florecen. Ese es el secreto de los jardines. Esto influye mucho en la vida de los habitantes, pues los japoneses son algo especiales: cuando viene el otoño, se sientan y empiezan a escribir poemas o cartas de amor. Todo eso por el contacto con la naturaleza.

AL: ¿Y el bambú es chino o también hay en Japón?

AM: Se trata de una planta oriental que vemos en muchos países. En Kioto hay un parque que posee cien variedades de bambú. Y acá en México hay zonas donde también se da muy bien.



Figura 3.

Cascadas geométricas y vegetación en el jardín de una residencia en Jardines del Pedregal de San Ángel, Ciudad de México (2006). Fuente: colección del despacho Muray.



PARTE 4

Un despacho entre dos tradiciones

IS: Sabemos que su despacho ha diseñado y construido muchísimos jardines: en restaurantes dentro¹² y fuera de México,¹³ en salones de fiestas¹⁴ y en sedes corporativas en nuestro país¹⁵ y en otros,¹⁶ así como en instalaciones educativas.¹⁷

AM: Así es, y algunos de ellos han sido distinguidos con premios y reconocimientos.¹⁸

AL: Y me parece que en ellos se advierten dos grandes tradiciones: la japonesa de origen, pero también la mexicana por formación, pues ambas están imbricadas en la historia de su vida. ¿Cómo logra adaptarlas en sus obras?

AM: Nunca me propuse traer exactamente los principios auténticos de la jardinería japonesa a México. Hay elementos que no pueden incorporarse, pero sí sus principios. Entonces se fue haciendo algo mixto, una combinación de flores con arbustos, plantas que a lo mejor tenían origen japonés, pero que eran habituales en México. Acá hay muchas variedades de plantas, tanto de exterior como de interior, como los filodendros, que no son japoneses, sino tropicales mexicanos, pero que combinan muy bien con la composición

12 Como el jardín (1990) del restaurante Del Lago, en Chapultepec, y el del restaurante Nicksan (2006), en Lomas de Chapultepec; tres restaurantes para la cadena Suntory en sus sucursales de las Lomas de Chapultepec (1987) y la colonia Del Valle (1970), en la Ciudad de México, y en la Costera de Acapulco (1981); también algunos restaurantes en el interior de hoteles, como el Benkay I y II (1987 y 2010), en el hotel Nikko de la Ciudad de México, y el jardín del restaurante del hotel Hyatt Regency de Acapulco (1997).

13 Como el restaurante Suntory (1990) en Atlanta, Georgia, EUA.

14 Tres jardines (1991) para los salones Del Bosque Ambrosía (1991-1993) en el Pedregal de San Ángel y el salón de fiestas (1985) para la Federación Mexicana de Jardinería y Arreglo Floral, en el Campo Marte, Ciudad de México.

15 Bancomer (1980), en Coyoacán, Compañía Papelera Escolar (1988), en la colonia Álamos, y los laboratorios Pharma (1998) y Aventis (2001).

16 The Bank of Tokyo of Panama (1977), en la ciudad de Panamá.

17 En la Ciudad de México, la Universidad de las Américas y el kínder Mariano Azuela, en Lindavista, y en Jalisco, la Universidad de Guadalajara (2019).

18 Ha obtenido treinta y cinco premios de jardinería en Estados Unidos de América y el primer premio de la Sociedad de Arquitectos Paisajistas de México y la Universidad Autónoma Metropolitana, por el proyecto y construcción del Parque Japón en Managua, Nicaragua, en la Segunda Bienal Mexicana de Arquitectura del Paisaje, en 2011.

de las rocas y el agua. Es decir que no necesariamente tienen que trasladarse jardines japoneses a México, sino los principios de los jardines japoneses combinados con la vegetación que crece en México: vegetación y sobre todo pensamiento. Y así es como venimos haciéndolo hasta la fecha.

is: Y las rocas en sus jardines, ¿cómo las consigues?

AM: Muy buena pregunta. Evidentemente, no voy al Ajusco a buscar rocas. Tenemos nuestros proveedores, que nos traen una docena de varios tamaños, y entre ellas escogemos las tres que necesitamos, de acuerdo con su forma, tamaño, textura. Y las que no usamos, las regresamos o las guardamos, esperando su momento, para usarlas cuando llegue el proyecto oportuno. Para ser jardinero hay que ser paciente.



Figura 4.
Paisaje seco
“Karesansui” en el
parque Japón, Centro
Cultural Medio Ambien-
tal, Managua, Nicaragua
(2004).
Fuente: colección del
despacho Muray.



PARTE 5

El jardín del Tepeyac

AL: Usted ha hecho varios proyectos de arquitectura de paisaje,¹⁹ algunos para espacios públicos, como presas y malecones, aunque también encuentro jardines en espacios religiosos,²⁰ pero siempre me ha llamado la atención uno que integra tanto la dimensión del paisaje como el uso devocional; me refiero al jardín que diseñó en 1984 sobre la ladera del cerro del Tepeyac, en la Villa de Guadalupe. Me parece que fue uno de los primeros grandes proyectos de arquitectura de paisaje en la Ciudad de México, además de ser una fusión entre lo japonés y lo mexicano en un lugar sagrado. ¿Cómo llegó a su despacho?

AM: Fue gracias al padre Javier Escalada, un jesuita que llegó a ser el capellán de la comunidad japonesa en México. De muy joven lo mandaron a Japón, y ahí se formó con el padre Pedro Arrupe, con quien llegó a México. Venía por tres días, pero se quedó por más de treinta años. Aprendí muchas cosas con él, me quiso mucho y ¡hasta me casó!

IS: ¿Y fue este padre quien gestionó el proyecto para la Basílica?

AM: Alrededor de 1984, también a través del padre Escalada, conocí a Omar Antonio del Valle y a su esposa, un matrimonio que financió el proyecto y la construcción de este nuevo jardín en la ladera oriente del cerro.

AL: ¿Y cuál fue el criterio de composición para esta intervención?

AM: Primero, comprender la posición del jardín en la ladera de la montaña y su relación con la Basílica y las otras construcciones. Luego se colocaron dos cascadas entre la vegetación: una representa a México y la otra, a España, el pueblo mexicano y el catolicismo traído por los españoles. Y en el centro del jardín de la Ofrenda, como finalmente fue llamado, se unen las dos cascadas en un estanque. Se aprovecharon también las piedras, pues esas ahí estaban: son del propio cerro. Y sobre este jardín se colocaron las esculturas de los indígenas, los españoles y la Virgen de Guadalupe, todas diseñadas por una persona que hacía escenografías de películas en Los Ángeles, California.

19 Como en la presa derivadora Las Blancas (2000) en Ciudad Mier, Tamaulipas; en Veracruz, el malecón de Gutiérrez Zamora (2000), y el diseño de la ribera del río Tecolutla (2000). Fuera de México, el parque Japón (2004) en Managua, Nicaragua.

20 Como el jardín interior (2011) de la parroquia de San Ignacio de Loyola, en Polanco.



▲

Figura 5.

Vista del jardín del restaurante Suntory en Atlanta, Georgia, Estados Unidos de América (1990). Fuente: colección del despacho Muray.



▲

Figura 6.

Jardín interior del restaurante Benkay en el hotel Nikko, Polanco, Ciudad de México (1987). Fuente: colección del despacho Muray.



Figura 7.

Jardín exterior del restaurante Benkay-Nikko, Polanco, Ciudad de México (2010).

Fuente: colección del despacho Muray.



Figura 8.

Vista general del jardín de la Ofrenda, Basílica de Guadalupe, Ciudad de México (1984).

Fuente: colección del despacho Muray.

PARTE 6

Otras obras

IS: ¿Y en qué otras obras tuyas se aprecian las dos influencias: la japonesa y la mexicana?

AM: Pienso, por ejemplo, en los jardines que hice para unos laboratorios en avenida Universidad. Eran varios jardines interiores: uno es muy natural, con cascadas; el otro es más geométrico. No sé si todavía existen, pues los jardines son algo efímero: la vulnerabilidad de lo vivo.

IS: También ha hecho jardines en espacios culturales.²¹

AM: Una obra en la cual se ven ambas influencias es el jardín del Museo Akane (fig. 9), en la colonia Las Águilas. Fue inaugurado en 2016, en una antigua casa del fundador Carlos Kasuga Osaka. Ahí está la Asociación México-Japonesa. Todo es un museo, planta baja y planta alta. Como tenía un patio alargado, propusimos dividirlo en dos secciones: un jardín japonés y uno mexicano, representando ambas tradiciones. En el japonés usamos plantas perennifolias, rocas y grava, y encontramos claramente la tríada que les mencioné: Dios-tierra-hombre. También hay tres islas, y atrás, un fondo vegetal, mientras que la gravilla azul representa el mar. En cambio, en el jardín mexicano²² usamos cactáceas, suculentas y tezontle rojo. Y entre las dos secciones hay un espacio para caminar y contemplar.²³ La unión entre ambos simboliza las excelentes relaciones entre estas dos naciones.

AL: ¿Usted considera que lo más representativo de los jardines mexicanos sean las plantas del desierto, lo más emblemático? ¿Estaría de acuerdo?

AM: Creo que la gran riqueza de la vegetación nativa mexicana son las cactáceas. Poseen bellísimas formas, colores y aromas. Tienen todo.

21 Varios jardines en la remodelada Cineteca Nacional (2016), en Coyoacán, y el museo Akane (2016) en Las Águilas, ambos en la Ciudad de México,

22 Este jardín está dedicado al doctor Eizi Matuda (1894-1978), un biólogo japonés que en México se dedicó a clasificar más de seis mil especies de flora mexicana y más de 250 mil especies para herbarios. Véase Muray, *Jardines Muray*, 260.

23 Este jardín fue premiado en 2017 con el Merit Award de la National Association of Landscape Professional de EUA.



AL: Resistencia y variedad también.

AM: Sí, aunque creo que no hay necesidad de incluir todas las variedades de plantas en un solo jardín. Cada una es, de por sí, hermosísima. Con que se pongan dos o tres o cuatro se hace ya un bosque. Además, hay que pensar cómo estará de aquí a quince años, pues las plantas crecen, y los clientes a veces las cambian.

AL: A mí me pasó algo así; hice un jardín con la pretensión de que predominase siempre el verde, solo con algunos toques blancos, pero un día que fui de visita, lo encontré lleno de flores anaranjadas. ¿Por qué? Porque el jardinero que le daba mantenimiento consideró: “Esto está muy triste, así que le voy a poner otras flores coloridas”, y se modificó el proyecto original.

IS: Sí, también pasa en la arquitectura. Se termina una obra con formas muy puristas y, con el paso de los años, los propietarios la modifican con nichos, arquitos, mansardas y cornisas.

AM: Así es, hasta modifican las plantas del proyecto original, aun cuando les guste mucho lo japonés. Por eso es importante pertenecer a asociaciones gremiales de paisajistas, para tener un respaldo gremial.²⁴



Figura 9.

Jardín japonés-mexicano en el museo Akane, en la colonia Las Águilas, Ciudad de México (2016).

Fuente: colección del despacho Muray.

²⁴ En 1967, el arquitecto Muray fue uno de los fundadores de la Sociedad de Arquitectos Paisajistas de México (SAPM), en apoyo a los arquitectos Eliseo



◀ **Figura 10.**
Macetones de cantera
con azaleas, jardín
interior del hotel Real
Hacienda, Lerma, Esta-
do de México (2005).
Fuente: colección del
despacho Muray.



◀ **Figura 11.**
Patio interior del corpo-
rativo de los laborato-
rios Aventis-Pharma,
Coyoacán, Ciudad de
México (2001).
Fuente: colección del
despacho Muray.

PARTE 7

El gusto por los jardines japoneses

AL: Pareciera que en México hay un gusto por los jardines de evocación japonesa. Pienso en el hotel Sumiya, en Cuernavaca,²⁵ que lo hizo el señor Oguri, quien tenía muchos viveros allá.

AM: El jardín de este hotel se hizo en Kioto. Allá lo diseñaron y presentaron, y luego lo hicieron en México para una mujer estadounidense.²⁶

IS: Otro jardín japonés es el parque público de la colonia Country Club. Creo que fue construido como símbolo de amistad entre México y Japón.

AM: No sé cómo ni quién lo hizo, pero recuerdo que lleva el nombre de Masayoshi Ōhira, quien fue primer ministro de Japón.²⁷

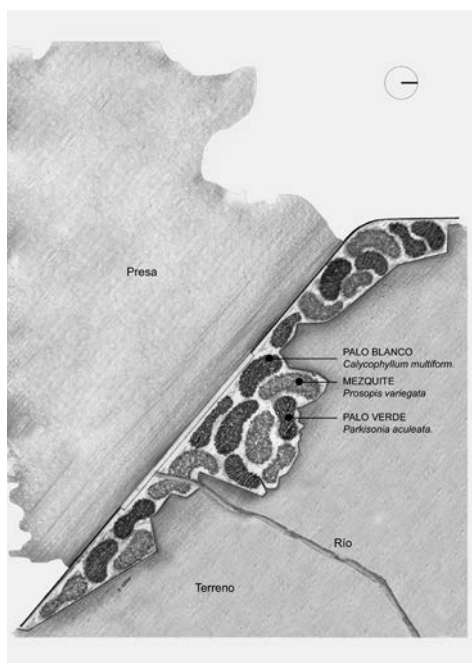


Figura 12.

Planta arquitectónica de la presa derivadora Las Blancas, Ciudad Mier, Tamaulipas (2000). Fuente: colección del despacho Muray.

Arredondo González y Carlos Contreras Pagés, la cual se oficializó en 1972. Fue su presidente durante siete años (1987-1994).

²⁵ Terminada en 1959, fue originalmente una residencia de descanso. En la actualidad forma parte del hotel Camino Real.

²⁶ Bárbara Hulton Woolworth fue una rica heredera estadounidense, nacida en 1912 y fallecida en 1979.

²⁷ Masayoshi Ōhira nació en 1910 y falleció en 1980. Fue primer ministro de 1978-1980.

PARTE 8

Plantas, flores y arte japonés

IS: De hecho, ha habido otras familias de japoneses vinculados con las flores y los jardines.

AM: Así es, y entre ellas ha destacado la familia Matsumoto, que en Japón ha tenido muchas generaciones de jardineros de alta categoría. Uno de ellos fue el que vino a México. Primero estuvo en Perú, trabajando para un alto potentado,²⁸ a quien le hizo su jardín fuera de la ciudad. Y allá llegó un mexicano con muchos recursos,²⁹ que vio su trabajo y le dijo: “Vente a México para que me hagas mi jardín”.³⁰ Así fue como llegó acá. Pero él es el primero, Tatsugorō Matsumoto.³¹ Después le siguió su hijo Sanshiro, que extendió el negocio de la jardinería y con quien trabajé unos diez años. Ellos compraron muchos terrenos y los convirtieron en viveros; por ejemplo, el predio que ocupó la Unidad Habitacional Independencia,³² en el sur de la ciudad, les perteneció a ellos. Antes había ahí una casa campestre, donde se casó su nieto, Ernesto Matsumoto, quien es mi cuñado y tiene ahora 101 años.

AL: ¿Él también se dedicó al negocio del cultivo de plantas?

AM: Ernesto fue quien empezó a industrializar la flor. Construyó grandes invernaderos para la rosa y el crisantemo. Siempre tenían miles de estas flores listas para el 10 de mayo. Y luego, para el día de Navidad, miles de flores. También trajeron muchas orquídeas: las cultivaban en Cuernavaca, de modo que los enamorados las compraban y llevaban a las novias.

IS: Otra planta abundante en la Ciudad de México es la jacaranda, que, se dice, fue introducida por Matsumoto.

AM: Creo que fue debido a algún presidente de México³³ que visitó Washington D. C. y quedó impresionado por los cerezos en la vía pública y deseaba plantarlos acá. Pero Matsumoto le explicó que el clima de la Ciudad de México no era el idóneo, y entonces le propuso que se plantara la jacaranda.

²⁸ El empresario alemán Oscar Herren.

²⁹ El ganadero José Landero y Coss.

³⁰ Un rancho cerca de Pachuca, en Hidalgo, México

³¹ Tatsugorō Matsumoto nació en Japón en 1861 y falleció en México en 1955.

³² Construida entre 1959 y 1960 por el Instituto Mexicano del Seguro Social.

³³ Pascual Ortiz Rubio, presidente de México de 1930 a 1932.

AL: ¿Y conoce a otros japoneses que hayan hecho en México otras aportaciones al paisaje o la agricultura?

AM: Además de los Matsumoto, recuerdo a otro personaje, el señor Mario Oguri, el cual nació en Japón y trabajaba en un restaurante muy famoso, en la cocina, donde conoció a unos magnates que se lo llevaron a trabajar a otros países, hasta llegar a México, donde permaneció. Acá se casó con la hija de un japonés, y luego comenzaron a tener viveros en Cuernavaca.³⁴

IS: Y luego están también los artistas plásticos de origen japonés que han captado los paisajes mexicanos.

AM: Es cierto; pienso en Luis Nishizawa: ¡éramos como muy cuates! Fue profesor de la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM.³⁵ Aquí pueden ustedes ver un gran cuadro suyo de un paisaje. Representa un lugar, pero al mismo tiempo un ambiente. Es un cuadro que me da mucha paz.

▼ **Figura 13.**
Pintura de Luis Nishizawa. Fuente: colección del despacho Muray.



³⁴ Véase <https://www.diariodemorelos.com/noticias/historias-y-relatos-mario-oguri-empresarios-que-cambiaron-la-historia-de-cuernavaca>.

³⁵ Facultad de Artes y Diseño desde 2014.

PARTE 9

Una reflexión personal

AL: Podríamos seguir platicando por horas con usted, arquitecto. Sin embargo, a manera de corolario, ¿cuál diría que es el sello distintivo de sus obras?

AM: Para mí, cada obra es diferente. Cada una lleva todo lo que soy, tal vez pensando que pueda ser la última. Esa es la mentalidad. Entonces, ahorita no espero nada; no sé ni qué venga, ni nada. No sé. Así es esta vida. Entonces, a grandes rasgos, eso es lo que he hecho en casi sesenta años como jardinero.

El arquitecto Muray ha logrado fusionar la tradición ancestral de Japón con la riqueza natural de México, dejando una importante huella en el diseño del paisaje. Su actitud serena se refleja en los jardines que crea y que transmiten una profunda sensación de calma que invita a la contemplación. A lo largo de su trayectoria ha aportado a México los principios de diseño oriental, al integrar elementos culturales japoneses con el entorno mexicano, lo cual ha enriquecido la relación entre personas y naturaleza. En cada proyecto que emprende encuentra una oportunidad única para transformar no solo el espacio físico, sino también la experiencia emocional de quienes lo habitan.



Figura 14.

Alfonso Muray en su despacho, noviembre de 2024.

Fotografía: Ivan San Martín.

Referencias

Diario de Morelos, agosto de 2024. <https://www.diariodemorelos.com/noticias/historias-y-relatos-mario-z-oguri-empresarios-que-cambiaron-la-historia-de-cuernavaca>.

Drago, Elisa (coord.). *Leer a Alberto T. Arai. Reflexiones, ensayos y textos*. UNAM, 2019.

Historias y relatos: Mario Z. Oguri. Empresarios que cambiaron la historia de Cuernavaca.

Muray, Alfonso. *Jardines Muray. Tratando de imitar a la naturaleza*. ►

El vacío en la arquitectura de Toyo Ito

Una alegoría contemporánea

*The Void in Toyo Ito's Architecture:
A Contemporary Allegory*

Karina Érika **Rojas Calderón***

Recibido
27 de abril de 2025
Aceptado
5 de julio de 2025

*Karina Érika Rojas Calderón es licenciada en Diseño y Comunicación Visual por la FAD de la UNAM, maestra en Arte Moderno y Contemporáneo por el Centro de Cultura Casa Lamm y doctora en Historia del Arte por la misma institución. Obtuvo el grado de maestra en Filosofía, Religión y Cultura en la Época Contemporánea por la UCLG/Instituto Superior de Estudios Eclesiásticos de México, donde cursa el Doctorado en Filosofía. Ha sido acreedora del Reconocimiento Distinción Universidad Nacional para Jóvenes Académicos (RDUNJA), en el área de Docencia en Artes, por la UNAM. Su trabajo docente y de investigación se orienta en tres líneas: diálogo intercultural, dialógica y convergencias entre el arte y la filosofía e investigación educativa.

Introducción

El presente trabajo plantea la presencia del vacío en la arquitectura de Toyo Ito como una alegoría contemporánea; es decir, la hipótesis que se presenta es la integración del vacío, considerado como un recurso formal y discursivo en la obra de este arquitecto. Esta reflexión deriva en una propuesta para la interpretación de la arquitectura actual, en un diálogo entre Oriente y Occidente.

Al emplear conceptos como lo sagrado, la alegoría, el símbolo, etc., propios de su condición dialógica entre lo oriental y occidental, los cuales son elementos sintomáticos y de identificación estética y formal, el vacío se convierte en una manifestación que evoca sus creencias, pensamientos y tradiciones a manera de una dicotomía frente a la visualidad contemporánea.

Surgen así las siguientes preguntas: ¿qué sucede con la presencia del vacío frente a la estética simulacionista?, ¿acaso el vacío como alegoría no es un recurso de la arquitectura de Toyo Ito para dotar de sacralidad el espacio que se construye y descontextualiza? Para quien escribe, es este choque conceptual lo que permite ver las condiciones de Toyo Ito como miembro de una sociedad saturada y rebosante de mensajes, a la vez de mediatizada y construida a través del hiperconsumo. Este último transgrede la entidad mundial, al crear nuevos valores y la necesidad de una nueva estética que detone un momento de reflexión (y de vacuidad) frente al ruido mediático.

La resignificación alegórica del vacío a través de la obra de Toyo Ito permite hacer una hermenéutica de orden estético en torno a su producción arquitectónica para comprender la presencia del vacío no solo como un parámetro o criterio técnico y espacial que se con-

templa al ser parte de la materialización de la obra, sino como un concepto esencial del budismo Mahayana, y como una memoria cultural y personal. Toyo Ito vincula las resonancias simbólicas del pasado, los elementos sincréticos, y al mismo tiempo la realidad y la visualidad contemporánea. Es así que se toman como ejemplos estos proyectos: a) Mediateca Cosmos de Sendai, b) Minna no Mori Media Cosmos de Gifu y c) White U de Nakano-ku, Tokio, los cuales revelan una genealogía del vacío, al percibirse como fluidez, hipersuperficialidad y espacio cosmoteándrico.

Toyo Ito

Es un arquitecto nacido en Seúl, Corea del Sur (1° de junio de 1941), quien a la temprana edad de dos años se mudó a la ciudad de Nagano, en Japón. Su padre, un hombre con gran interés en la cerámica de la dinastía Yi de Corea, desarrolló su faceta laboral como hombre de negocios y falleció en 1953, cuando Ito tenía doce años.

El interés de Ito por la arquitectura no surgió hasta su ingreso a la Universidad de Tokio, de donde se graduó en 1965. Comenzó su carrera profesional aquel mismo año en el despacho Kiyonori Kikutake, Arquitecto y Asociados. Cuatro años después concluyó su participación en dicha firma para fundar su propio estudio de arquitectura en 1971, y al cual le puso por nombre Urbot (Urban robot), que en 1979 rebautizó como Toyo Ito & Associates. Paralelo a su práctica profesional, Toyo Ito ha sido catedrático en la Universidad de North London, en la Universidad de Columbia y en la Universidad de Arte Tama en Japón.

Toyo Ito pertenece a la generación de jóvenes arquitectos japoneses denominada “la

nueva ola”, en la que se incluyen Tadao Ando, Hiroshi Hara y Kazuo Sinohara, entre otros. Su trabajo se considera, con base en su teoría, que posee ciertas correspondencias con las ideas de filósofos como Munesuke Mita y Gilles Deleuze.

En 2013, Toyo Ito fue reconocido con el premio Pritzker, debido a su labor innovadora y de ejecución única, “por una arquitectura excepcional” y por “la dimensión espiritual y poética que trasciende todas sus obras”. Al conocer la concesión del premio, Ito señaló:

La arquitectura está limitada por diversas restricciones sociales. He diseñado arquitectura pensando en conseguir espacios más cómodos más allá de esas restricciones. [...] Sin embargo, cuando se acaba un edificio, me doy dolorosamente cuenta de mi propia insuficiencia, lo que se convierte en energía para el desafío del siguiente proyecto.¹

No cabe duda de que la arquitectura de Toyo Ito es resultado de las voces dialogantes de Occidente y de Oriente, objeto de materialización de una renovada forma de ver lo sagrado a través de una sintaxis arquitectónica única, que armoniza la audacia estructural con el manifiesto del vacío en la forma. Un ejemplo de lo anterior es el diseño del Museo Internacional del Barroco (figs. 1 y 2), ubicado en Puebla de Zaragoza, Puebla, México, y que fue inaugurado en el año 2016, obra en la que cohesionan conceptos propios del sintoísmo, como son el movimiento y la estrecha relación del ser humano con la naturaleza.

La fascinación de Toyo Ito por las soluciones arquitectónicas contemporáneas lo llevan a reflexionar sobre el impacto de la tecnología en la sociedad actual, hecho que vemos plasmado en sus diversos textos, tal como lo menciona Iñaki Ábalos: “Lo que es recurrente en sus escritos, nos encontramos una y otra vez tres polos que hacen explícita esa ambición cosmogónica: las técnicas digitales, la visión de la naturaleza y la búsqueda de definición para el sujeto contemporáneo”.²

Genealogías del vacío en la obra de Toyo Ito

Toyo Ito abraza su propia creatividad personal dentro de un tratamiento formal y estilístico más amplio y diverso. De este modo se

1 “El japonés Toyo Ito, premio Pritzker por su innovación conceptual”, *El Mundo*, 17 de marzo de 2013, <https://www.elmundo.es/elmundo/2013/03/17/cultura/1363548108.html>.

2 Toyo Ito, *Escritos* (Librería Yerba, 2000), 13.



Figura 1.

Museo Internacional del Barroco, Puebla.

Fotografía: eskystudio-stock.adobe.com.



Figura 2.

Museo Internacional del Barroco, Puebla.

Fotografía: skystudio-stock.adobe.com.

convierte en un especialista y conocedor de los límites espaciales difusos y arbitrarios, con resoluciones técnicas que abarcan desde lo sutil hasta lo monumental.

La multiplicidad de acepciones en torno al vacío se ha nutrido con el devenir del tiempo, lo que ha originado nuevas definiciones e interpretaciones sobre dicho concepto; algunas de ellas, como la de Raimon Panikkar,³ plantean una realidad que no puede reducirse a ser comprendida como cualidad del objeto ni del sujeto.

Se propone entonces la expresión del vacío como alegoría contemporánea. Se trata de una manifestación simbólica que evoca la reconciliación de una memoria original e histórica con la experiencia personal del individuo contemporáneo que, de manera natural y profunda, se vincula con su búsqueda personal mediante tres categorías del vacío como alegoría contemporánea presente en su arquitectura: el vacío como fluidez; como hipersuperficialidad y como espacio cosmoteátrico.

- a) *El vacío como fluidez.* En la arquitectura de Toyo Ito, la acepción y concepción de fluidez es fundamental para comprender los elementos de transición espaciales. En algunos casos se plantea como una transición sólida y pesada, y en otros como una transición espacial entre arquitectura y paisaje, que se transforma en vacío.

La definición y comprensión de la fluidez también es un elemento que permite la

relación de la apertura y libertad creativa artística, en diálogo con la conceptualización arquitectónica y la ejecución técnica.

La fluidez también ha sido un concepto que a lo largo de la historia ha estado presente y se ha asociado con la forma, el espacio, la transparencia, el material, la elegancia, la armonía y la simetría. Es necesario mencionar que para realizar esta reflexión y distinción en categorías, de acuerdo con los planteamientos genealógicos-estéticos de la arquitectura de Toyo Ito, se deben considerar la forma y el espacio como los elementos principales a distinguir y puntualizar en estas arquitecturas fluidas. Lerner menciona, en torno a Toyo Ito:

Toyo Ito parte de la experiencia, y a medida que construye sus obras y las ciudades en las que estas se ubican. Se rige por las leyes de sus experimentaciones sensoriales, dejando de lado sistemas rigurosos de análisis. [...] El contexto en permanente metamorfosis revela ciertas particularidades muy diferentes a las planteadas en Occidente. [...] En Tokio representa lo imprevisible, expone la inminencia del cambio, obliga a pensar en lo fugaz y en cómo establecer de manera constante nuevas relaciones momentáneas.⁴

Toyo Ito medita sobre la fluidez y considera que es el elemento que une al movimiento y la forma, y se manifiesta a través de la transparencia, la claridad y lo traslúcido.

3 Se mencionan datos relevantes de su biografía, como "Raimon Panikkar nació el 3 de noviembre de 1918 en Barcelona, de padre indio e hindú, y de madre catalana y católica. Desde niño, pudo adoptar, cultivar y desplegar tradiciones diversas, en las que nunca se ha sentido forastero. Fue ordenado sacerdote en 1946, año en el que se doctoró en Filosofía" Raimon Panikkar. Fundació Vivarium Official Site, "Itinerario vital e intelectual", <https://www.raimon-panikkar.org/spagnolo/biografia-intellettuale-2.html>.

4 Federico Lerner, *Toyo Ito. Imaginería y materialización* (Nobuko, 2015), 53.

Marcos Novak, arquitecto, compositor y escultor poliédrico, hace una reflexión acerca de la arquitectura líquida, que para él se constituye por la continuidad y su evolución espacio-temporal. Es una arquitectura viva, la cual respira y se mueve en su forma, pero que se desarrolla desde su naturaleza robótica. Es una ambigüedad formal y conceptual, de efectos informativos y de ausencia de uniones.⁵

De acuerdo con Patrice Ceccarini,⁶ la idea de fluidez se contiene también en las acepciones de eutritmia o simetría, puesto que existe una relación de armonía de las partes con el todo, que tienen un efecto de dinamismo y continuidad, lo cual se aprecia en la condición morfológica y física de una arquitectura. Así, esta concordancia se manifiesta como una perfecta conformación de cada una de las partes de la obra. No obstante, Kengo Kuma, arquitecto contemporáneo de origen japonés, considera que la fluidez se encuentra del lado contrario a la perfección morfológica, pues el sentido de unidad y completud es otorgado por el soporte tecnológico.

Otra reflexión sobre la fluidez, planteada como imperfección y pérdida de los límites, la expone el cineasta Jean Epstein,⁷ quien refiere:

El cinematógrafo representa el universo como una continuidad móvil perpetua y en todas partes, mucho más continua, más fluida y más ágil que la continuidad directamente sensible. Heráclito no había imaginado tal inestabilidad de todo, tal incoherencia de las categorías que fluyen entre sí, tal fuga de la materia que corre, inasible, de forma en forma.⁸

Para Toyo Ito, el vacío es la transición sutil y suavidad de las líneas. Al mismo tiempo, hay una disolución de la identificación y delimitación de las formas particulares, pues ya no se distinguen fácilmente unas de otras; es decir, el vacío como fluidez es fusión de las partes para tornarse en el todo. Y uno de los recursos formales que son un síntoma de esta fusión es la nula presencia del ángulo recto, por lo que tiende a usar de formas esferoidales, a manera de burbujas y manchas flotantes que no solo invaden el espacio, sino que manifiestan una nueva manera de conectar los elementos internos a la arquitectura.

Un ejemplo de este vacío como fluidez es la Mediateca de Sendai, proyecto llevado a cabo en 2001, donde se manifiesta la indeterminación estética, con un programa estético formal de límites difusos. Toyo Ito menciona:

5 Arquitectura líquida, "Concepto", <https://www.arquitecturaliquida.com/concepto>.

6 Patrice Ceccarini es catedrático de las escuelas nacionales de Arquitectura, PR 2.ª clase; miembro asociado del Laboratorio CETHA, Centro de Investigación en Artes y Lenguaje, CRAL, UMR 8566, Escuela de Estudios Superiores en Ciencias Sociales; director del Laboratorio de Diseño Sistemático y Ecologías Proyectivas, Terapéutico y asistencial de ecúmenes humanos del Laboratorio de Ambientes Digitales, Arquitectónicas y Culturas Urbanas.

7 Epstein explica la relación entre el movimiento y la fluidez, así como el estatus cambiante de lo sólido: "Toda forma es inconstante, inconsistente, fluida. Lo sólido se ve súbitamente amenazado en su supremacía; no representa más que un tipo particular de apariencias propias de los sistemas de la experiencia ordinaria y de la escala humana, que están en constante movimiento o en marcha". Véase Jean Epstein, *Écrits sur le cinéma: 1921-1953* (Seghers, 1974), 3 y 404.

8 Epstein, *Écrits sur le cinéma: 1921-1953*, 323.

Todo comenzó con la imagen de algo flotando en el acuario. Es verdad que me he referido a algas marinas, pero era para dar una imagen de espacio. Lo que quise hacer aquí fue un espacio extremadamente fluido [...] un espacio en el que la idea de fluir del agua constantemente fluyera con el aire y la luz. Para lograr esto en tres dimensiones y para poder construirlo, pensé en unas estructuras de inspiración orgánica —los tubos— con la intención de soportar los siete niveles.⁹

Visualmente, la Mediateca pierde solidez y convive en un escenario de cualidades inmateriales, como la luz y el aire. Toyo Ito pretende que el visitante articule el espacio de límites difusos y genere su propio recorrido.

Se propone así materializar un recorrido en un espacio blando, al desarrollar su propio *continuum* ideal, sin sentir la restricción de un espacio institucional. Señala Toyo Ito:

Así, la imagen de “onda” se convirtió en una imagen de “bosque”. Al caminar por un bosque estoy seguro de que todos percibimos sus diferentes microentornos: zonas con luz de sol y rincones húmedos ensombrecidos, cada uno de ellos con su atmósfera propia para actividades distintas. Intenté traducir esa imagen mediante el menor número posible de paredes o salas segregadas, creando en su lugar una sucesión de lugares entre los tubos.¹⁰

- b) *El vacío como hipersuperficialidad.* Otra manera de identificar la presencia del vacío en la arquitectura de Toyo Ito es su adquisición de una nueva amplitud. Esta se expresa en la ligereza de la estructura, la cual permite una completa libertad de volumen en distintas direcciones.

El espacio se torna en vacío cuando es unidad de energía y fuerza de movimiento. Es una metáfora del abandono de los hábitos mentales ortogonales para favorecer un diálogo en la experiencia del vacío, pues ahora se han trazado límites abiertos que se conectan a todo y al mismo tiempo definen un adentro y un afuera.

En la arquitectura moderna, de acuerdo con apreciaciones de Toyo Ito, esta relación se manifiesta en el pabellón de Mies van der Rohe en Barcelona (1928-1929), toda vez que en ningún otro lugar se encuentra un espacio con tal apertura, donde se experimenta no

9 Richard Copans y Stan Neumann, *La Mediateca de Sendai*, documental, Arte TV, 2004.

10 Toyo Ito, *Conversaciones con estudiantes* (Gustavo Gili, 2005), 29.

por medio del flujo del aire, sino de la sensación de vagar y derivar suavemente bajo el agua.¹¹

Esta arquitectura del vacío se comprende como dicotomía, a través de un ejercicio natural de analogía, en un proceso generador de conceptos arquitectónicos a partir de comprender el espacio como una continuidad, deformabilidad, inestabilidad y difusión. Asimismo, puede metaforizarse en conceptos como *dinamismo*, *flexibilidad*, *interactividad* y *ambigüedad*, y se manifiesta siempre en duplas dialogantes: desmaterialización e inmaterialidad, transparencia y translucidez, indeterminación y ambigüedad. Su naturaleza estética transversal nos permite identificar sus relaciones en el entorno, donde la hipersuperficialidad se materializa en la alteración dialogante de la estética del vacío en el espacio.

Por lo tanto, la hipersuperficie es una reconsideración de las relaciones a menudo dicotómicas que existen en el entorno. Estos binarios incluyen imagen-forma, interior-exterior, estructura-ornamento, suelo-edificio y así sucesivamente, no como algo separado y, por ende, entidades estáticas, sino como tejidos o planos de inmanencia constituidos transversalmente.

Un ejemplo del vacío considerado hipersuperficialidad se encuentra en el proyecto Minna no Mori Gifu Media Cosmos (figs. 3 y 4), donde se hace uso de estructuras invertidas, a modo de embudos aleatorios, a lo largo de la planta.



Figura 3.
Minna no Mori Gifu
Media Cosmos.

Fotografía: soraneko-
stock.adobe.com.



11 Toyo Ito, *Tarzans in the Media Forest* (Architectural Association, 2011), 115-116.



De estética liviana y traslúcida, también se proponen estructuras para el flujo natural del aire. En la primera planta se aloja una zona de exposiciones y en la segunda existe un área de lectura, donde gran parte de los elementos se disponen en espiral y en vertical, al contrario del entramado, que acentúa la organización horizontal de los elementos arquitectónicos.

Aun así, frente a estas dicotomías estéticas, es una arquitectura que se manifiesta con precisión, naturalidad y refinamiento. Se trata de un diálogo entre la arquitectura inteligente y los materiales en bruto; es el refinamiento frente a lo rústico; una conciliación de contrarios que no solo está presente en la filosofía taoísta y budista, sino también forma parte de la idiosincrasia japonesa.

- c) *El vacío como espacio cosmoteándrico*. Para Panikkar el vacío es un descubrimiento que transforma y se encuentra al mismo nivel de la vida, y nos hace descubrir quiénes somos en realidad.

Afirma Panikkar: “El descubrimiento del vacío nos abre a la experiencia de la libertad; nada nos obliga, tampoco en el orden de la pura conciencia; su espacio está vacío. [...] No es la libertad del pensamiento, no es la anarquía, sino la superación del pensamiento mismo”.¹²

¹² Raimon Panikkar, *Obras completas*, VIII: “Visión trinitaria y cosmoteándrica: Dios-hombre-cosmos” (Herder, 2016), 401-402.



Figura 4.
Minna no Mori Gifu
Media Cosmos.
Fotografía: soraneko-
stock.adobe.com.

También es necesario recordar que para Panikkar la definición de hombre es compleja, porque se construye a partir de una relación trinitaria teantropocósmica Dios-ser humano-mundo. Y solo es posible acceder a ella a través del acto intuitivo detonado en el espacio cosmoteándrico.

El ser humano siempre buscará una armonía que es evidencia de su infinitud, esto es, tanto de su inmanencia como de su trascendencia, puesto que se encuentra entre lo divino y lo terreno, entre Dios y el mundo. Así se forma la realidad completa, toda vez que el ser humano es, en sí mismo, un *misterio trinitario*. De esta manera, lo *humanum* revela lo finito e infinito.¹³

El vacío, por lo tanto, en esta categoría es posible comprenderlo como un espacio que vincula cosmogonías, cosmovisiones y relatos de manera natural e intuitiva; es la relación que surge entre lo finito-infinito-espacio (divinidad-humanidad-mundanalidad). La arquitectura se convierte en un elemento complejo, y al mismo tiempo en simplicidad fluctuante, que se comunica más allá de nuestra interpretación racional a las relaciones, conceptos y emociones más profundas del ser humano.

Es decir que, a un nivel perceptual, es tangible solo indirectamente, ya que se manifiesta como evocación de una memoria personal e íntima. Un ejemplo de ello es la casa White U, proyecto que Toyo Ito llevó a cabo en la zona de Nakano, donde exploró un tipo de delimitación del territorio.

Esta casa la habitó su hermana por veinte años y luego fue demolida por indicaciones de Toyo Ito, quien señala sobre el proyecto White U:

Un interior totalmente blanco hacía que tuvieras una conciencia curiosamente elevada de las formas de las ‘cosas’. Las formas del mobiliario, las formas de la gente [...] lo que vestía la gente, los colores, incluso sus expresiones: me daba cuenta de todas y cada una de las cosas.¹⁴

Se trata de una arquitectura que se abre para acoger al ser humano y se cierra para proteger; una arquitectura sin puertas ni pasillos, donde la siguiente habitación está donde se necesita, y que se muestra a través del vacío cosmoteándrico, pues se abre a una relación profunda intercultural e intracultural, donde las cosmovisiones y las cosmogonías son plurales y al mismo tiempo, una.

En ese lugar, Toyo Ito se desprende de ventanas y paredes para acentuar un *continuum* espacial interior. Es un espacio que estimula la introspección; la intimidad que elimina cualquier ruido exterior. Se construye un recorrido fluido que despierta una relación con una memoria personal. Al respecto, Lerner afirma:

En el caso de White U, con una morfología de paredes curvas y sin accesorios que distraigan, el sentido del itinerario resulta evidente. Las entradas de luz, la-

13 Gabriel Solórzano, “El hombre, un ser integral”, en *Foro de Educación* (Universidad de Salamanca, 2008), 361.

14 Ito, *Conversaciones con estudiantes*, 90.

terales y cenitales, escasas y muy controladas, generan una gran variedad de matices lumínicos en los interiores como un jardín *kaiyu* donde la diversidad de sus componentes orgánicos es sometida a un proceso de abstracción en el que la luz los reemplaza, asumiendo el papel principal.¹⁵

De acuerdo con lo que menciona Panikkar, el vacío, desde su constitución cosmoteándrica o teantroposófica, es un concepto íntegro, que promueve la experiencia totalizante. En otras palabras, es el manifiesto de la búsqueda de la armonía universal. La arquitectura solo es completa a través de este vacío cosmoteándrico, pues se torna la realización de lo *humanum* mediante la cultura. Este mismo autor emplea ese término para hacer alusión a esta plenitud humana, como parte de una realidad irreductible, compleja y polémica.

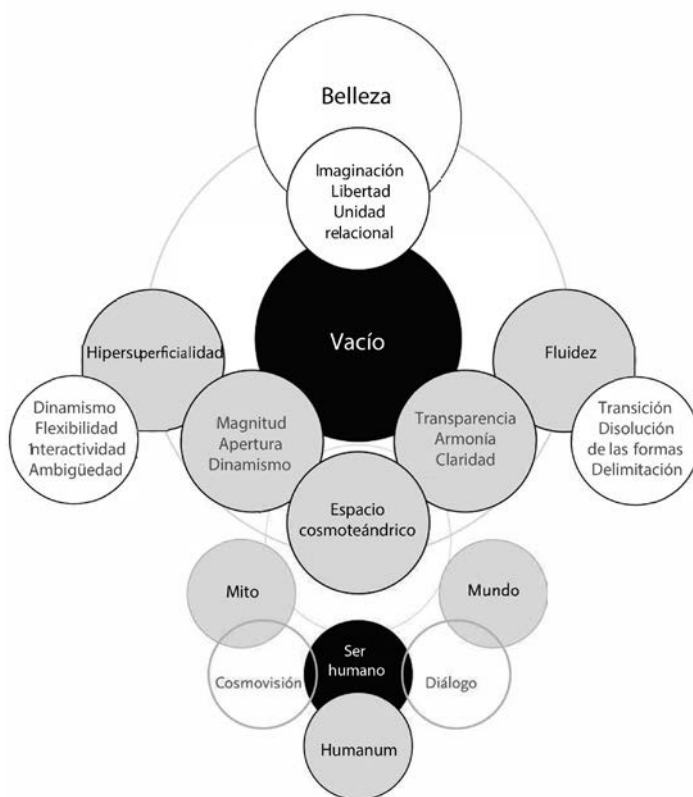


Figura 5.
Esquema sobre las relaciones genealógicas-estéticas del vacío.
Gráfica: Karina Érika Rojas Calderón.

¹⁵ Lerner, Ioyo Ito. *Imaginaria y materialización*.

Reflexiones finales

A lo largo de este ensayo se plantea una primera reflexión sobre la alegoría como una imagen que parte, en sus orígenes, de una manifestación que se ubica entre el símbolo y la metáfora.

La intención es comprender y analizar la integración del vacío a modo de recurso formal y discursivo en la arquitectura de Toyo Ito para conformar una propuesta metodológica de lectura e interpretación estética de la arquitectura actual. Se toman como puntos de análisis y reflexión las estructuras conceptuales axiomáticas, empleadas como elementos de identificación en su condición estética.

Asimismo se desarrolla un ejercicio hermenéutico donde la alegoría se utiliza como un recurso que nos permite, a través de una especulación filosófica delimitada y una aproximación histórica y estética, identificar la presencia del vacío como estética y alegoría en la arquitectura de Toyo Ito.

Así, se reflexiona en torno a la localización y análisis del concepto de *vacío* en el marco de la visualidad contemporánea y las teorías deconstructivas sobre el texto arquitectónico, tanto de manera general, en el campo de la lectura e interpretación cultural, como particular, mediante la producción de Toyo Ito.

Posteriormente se busca llegar por esta ruta a una propuesta de categorías estético-conceptuales que emanan del *vacío*, vinculadas con obras arquitectónicas específicas de Toyo Ito: la presencia del vacío como fluidez en la Mediateca Cosmos de Sendai; la vacuidad como hipersuperficialidad en Minna no Mori Media Cosmos de Gifu y el vacío como espacio cosmoteátrico en White U de Nakano-ku, en Tokio.

A manera de reflexión final, podemos decir que el vacío es una alegoría que permanece viva en nuestros días, y que la manera como se manifiesta bien puede ser a través del acto meditativo en la mística, en el acto imaginativo del arte, o bien en el acto vinculante al de transitar en el espacio. Entonces, Toyo Ito se torna no solo en un arquitecto, sino también en un conciliador de mitologías; es el arquitecto de mundos fluidos e infinitos. Como lo menciona Italo Calvino: el arquitecto del viento.

Referencias

- Arquitectura líquida. "Concepto". <https://www.arquitecturaliquida.com./concepto>.
- Barrés, Patrick. "L'espace architectural en pli. Pratiques du lieu et du flux". En *Communication et organisation*, 2007.

- Beuchot, Mauricio. "La racionalidad analógico-simbólica como propuesta para la postmodernidad", *Páginas de Filosofía*, 2000.
- Calvino, Italo. *Las ciudades invisibles*. Siruela, 2023.
- Calvino, Italo. *Seis propuestas para el nuevo milenio*. Siruela, 2018.
- Cassirer, Ernst. *Antropología filosófica*. Fondo de Cultura Económica, 2012.
- Ceccarini, Patrice y Stefano Montes. *Langage Architecture*. Palombi, 1997.
- Copans, Richard y Stan Neuman. *La Mediateca de Sendai*. Documental, Arte TV, 2004.
- Dekoninck, Ralph, Agnès Guiderdoni y Walter S. Melion. *Quid est secretum? Visual Representation of Secrets in Early Modern Europe, 1500-1700*. Brill, 2020.
- Dekoninck, Ralph y Guiderdoni, Agnès. "Emblemata sacra", en *Rhétorique et herméneutique du discours sacré dans la littérature en images / The Rhetoric and Hermeneutics of Illustrated Sacred Discourse*, 2007.
- Deleuze, Gilles. *Empirismo y subjetividad*. Gedisa, 2023.
- "El japonés Toyo Ito, premio Pritzker por su innovación conceptual". *El Mundo*, 17 de marzo de 2013. <https://www.elmundo.es/elmundo/2013/03/17/cultura/1363548108.html>.
- Epstein, Jean. *Écrits sur le cinéma: 1921-1953*. Seghers, 1974.
- Estenssoro, Juan. *Del paganismo a la santidad*. Instituto Francés de Estudios Andinos, 2003.
- Ito, Toyo. *Conversaciones con estudiantes*. Gustavo Gili, 2005.
- Ito, Toyo. *Tarzans in the Media Forest*. Architectural Association, 2011.
- Ito, Toyo. *Escritos*. Librería Yerba, 2000.
- Lerner, Federico. *Toyo Ito. Imaginería y materialización*. Nobuko, 2015.
- Mita, Munesuke. "Psicología social del Japón moderno". En *Estudios de Asia y África*. El Colegio de México, 1996.
- Panikkar, Raimon. *Elogio de la sencillez*. Verbo Divino, 2000.
- Panikkar, Raimon. *Obras completas*. VIII: "Visión trinitaria y cosmo-teándrica: Dios-hombre-cosmos". Herder, 2016.
- Panikkar, Raimon. Fundació Vivarium Official Site. "Itinerario vital e intelectual". <https://www.raimon-panikkar.org/spagnolo/biografia-intellettuale-2.html>.
- Solórzano, Gabriel. "El hombre, un ser integral". En *Foro de Educación*. Universidad de Salamanca, 2008. ►

El diálogo cultural en el diseño de trenes

Cultural Dialogue in Train Design

Daniel **Rodríguez***

Recibido

31 de enero de 2025

Aceptado

14 de mayo de 2025

* **Daniel Rodríguez** es diseñador de transportes. Estudió Diseño Industrial en la Universidad Iberoamericana. Durante sus estudios, participó en diseño de transporte con Daniel Mastretta Guzmán. Trabajó en 3M de México y más tarde en Dina Camiones. En 1996 recibió una beca del gobierno japonés y cursó la Maestría en Diseño en la Universidad de Arte de la ciudad de Kioto. En Japón, laboró en JiottoDesign/Dome y en el estudio Ford/Mazda de Hiroshima. Desde 2000 es diseñador de trenes en la empresa Kinkisharyo de Osaka. Sus diseños incluyen el metro de Doha, Dubái, El Cairo, Egipto, y Los Ángeles, Estados Unidos, entre otros.

El presente ensayo es una narración en primera persona acerca del diseño de trenes en Japón, y cómo mi formación y valores culturales, además de una visión global, me han ayudado en esta fascinante tarea.

Nací en la Ciudad de México, donde estudié Diseño Industrial en la Universidad Iberoamericana. Actualmente soy gerente de Diseño para la empresa Kinkisharyo de Osaka, Japón, dedicada al desarrollo y la manufactura de trenes.

Desde muy temprano en mi carrera tuve un profundo interés por el diseño de transportes. A pesar de haber tenido la oportunidad de estudiar e inclusive trabajar con varios profesionales mexicanos del diseño de transportes, siempre sentí que limitar mi aprendizaje al contexto de mi cultura reduciría en cierta medida los alcances de mi labor.

Decidí ir a estudiar a Japón, no únicamente con el objetivo de aprender las técnicas y metodologías utilizadas en aquella nación asiática, sino también para observar cómo el trabajo en el contexto de esa cultura afectaría mi desempeño y, en un nivel más ambicioso, incluso averiguar si mi presencia dentro de ese equipo de profesionales japoneses afectaría el resultado final. ¿Sería posible ver cierta “influencia mexicana” en el diseño final?

La importancia del diálogo en el proceso de diseño

El diseño, sobre todo el de transportes, no surge de forma espontánea, pues es resultado de un largo proceso. Hay una palabra que parece describir la actividad que se da durante esa dinámica de diseño de manera clara y directa: “diálogo”. Me refiero al intercambio de ideas y opiniones entre el diseñador y cada uno de los profesionales involucrados en la creación del producto, desde la idea inicial hasta el producto terminado.

Es en este diálogo donde surge el diseño. También, por supuesto, está el diálogo entre el diseñador y el usuario final. Cuando este ocurre entre individuos de diversas culturas, adquiere una nueva dimensión, y es porque el diseño es una de las expresiones más honestas de una cultura. Al diseñar, uno escoge y combina aquellos colores, formas y funciones que considera apropiados ; aquellos que se adaptan y conforman a nuestros gustos y necesidades. Estos gustos y necesidades siempre serán vistos a través del filtro de nuestra experiencia, de nuestra cultura.

En resumen, en este diálogo entre profesionistas, durante el proceso de diseño, ocurre de igual manera una conversación entre culturas que resulta muy enriquecedora.

Particularidades y contrastes

México y Japón son países con historias y culturas muy distintas y contrastes muy marcados. Para comenzar, el segundo es una de las pocas naciones que cuenta con una homogeneidad étnica, comparada con otras del mundo desarrollado, con un número reducido de extranjeros en su población residente, y la mayoría de ellos son de origen asiático. México, en cambio, es un país mestizo. No solo eso. Desde tiempos prehispánicos, ha sido el punto de encuentro de varias culturas: la conexión entre el norte y el sur, entre este y oeste. En contraste, Japón siempre hizo grandes esfuerzos por contener la migración y el contacto con otras culturas. Aún hoy los japoneses tienen un apodo para su país: *Shima guni* (el país isla).

La palabra japonesa para referirse a naciones extranjeras es *kaigai* (más allá del mar), y a la vez *gaijin* (el de afuera) para los originarios de otros países. Estas diferencias se reflejan en la forma que los miembros de cada cultura eligen abordar un problema. El enfoque prevalente de allá tiene un carácter claramente analítico, mientras que aquí es más intuitivo. Esto es evidente al ver que el proceso y la planeación son todo para aquellos. El japonés típico no hace nada sin un plan establecido, reglas claras y un horario preciso. La ambigüedad le resulta un tanto incómoda; prefiere lo claramente definido y medible. Es por eso que la deducción por análisis es preferida: clara, directa y fácil de justificar.

Como mexicano, debo confesar que la planeación y el seguir las reglas no son mi fuerte. El escritor Carlos Fuentes dijo alguna vez que tenemos una simiente anarquista muy marcada en nuestra sociedad. Como buenos latinos, ignoramos preceptos, modificamos planes y cambiamos de parecer a menudo. Funcionamos mucho mejor dentro de la ambigüedad. Creo que, por vivir en una sociedad con varias influencias culturales y estéticas diferentes, nos acostumbramos a existir con cierto nivel de ambigüedad. En nuestro México hay pocos valores que sean universalmente aceptados; se trata de una sociedad plural donde coexisten un sinnúmero de puntos de vista, gustos y criterios. En un contexto tan complejo, la intuición es muy útil para poder asimilar, entender y contestar a las necesidades de la sociedad.

Estas características también se ponen en evidencia cuando vemos los aspectos que se favorecen más al momento de diseñar. En Japón, el carácter del diseño es más racional, mientras que en México tiende más a lo emocional.

Otro contraste importante tiene que ver con la manera en que se define la forma en cada una de estas culturas. En Japón, la línea

► **Figura 1.**
Boceto 1 de Daniel
Rodríguez para la
exploración de
ventanas.



► **Figura 2.**
Boceto 2 de Daniel
Rodríguez para la
exploración de
ventanas.



domina en la ilustración y el diseño. Las superficies son definidas por las líneas que las limitan, como en el grabado en madera *ukiyo-e* o el anime japonés. En México, la superficie tridimensional impera, y la línea aislada casi no se ve en el arte ni en el diseño; la línea surge como resultado del juego de luz y sombra sobre la superficie, como en la escultura prehispánica o la arquitectura de Luis Barragán. Eso hace que el diseño japonés ponga énfasis en los elementos gráficos de automóviles y trenes, mientras que en México, como en otros países latinos, como Italia o Francia, el tratamiento de la forma es más refinado y los elementos gráficos son simples.

El diálogo cultural en el proceso de diseño: el caso de Hiroshima

Un proyecto que me permitió conocer el diálogo entre las culturas de México y Japón en el proceso del diseño fue el proyecto del tren ligero para la ciudad de Hiroshima: el Green Mover Max. Todo se inició en 2002. La empresa Hiroshima Electric Railway (Hiroshima Dentetsu, Hiroden en japonés) estaba interesada en incorporar trenes ligeros tipo 100% piso bajo en su flota.

A pesar de que los tranvías habían sido muy populares en las ciudades japonesas en la primera mitad del siglo pasado, estos comenzaron a desaparecer ante el uso masivo de otros transportes, como automóviles y autobuses. Sin embargo, a principios de este siglo el uso de los trenes se incrementó debido a su característica de pisos bajos y por ofrecer un servicio *barrier free* (sin obstáculos para usuarios en sillas de ruedas o con movilidad limitada). En ese tiempo no existía un vehículo de estas características en el mercado japonés. En noviembre de

2000, el gobierno japonés implementó la Ley de Transporte Barrier Free para motivar a las empresas ferroviarias a mejorar la accesibilidad de los vehículos que operaban. Un año más tarde, el Ministerio de Tierras, Infraestructura, Transporte y Turismo de Japón invitó a varias empresas a crear el primer tren ligero de piso bajo 100% japonés. Tres empresas aceptaron el desafío: Toyo Denki, Mitsubishi Heavy Industries y la fabricante de trenes de Osaka Kinkisharyo. Se desarrolló un vehículo con la estructura completa de acero, pero de una gran ligereza. El formato seleccionado fue de una unidad articulada con cinco carros y tres unidades de rodaduras o *bogies*. Las unidades motorizadas irían en los carros frontales y el *bogie* no motorizado estaría en el carro central. Los dos carros entre el frente y la parte media del vehículo no tienen *bogie*, pues van suspendidos de las articulaciones que los conectan a los otros carros. El desarrollo del *bogie* se concentró en hacer unidades de rodaduras que pudieran ser independientes a fin de eliminar la necesidad de ejes, todo ello para lograr un pasillo de piso bajo interior de 830 mm de ancho que permitiera el acceso de usuarios en sillas de ruedas. Paralelo al desarrollo de la estructura y los sistemas eléctricos se desarrolló el diseño industrial del vehículo.

El gerente del estudio de diseño (mi jefe por aquel entonces) estaría a cargo de dirigir y coordinar el diseño. Con ese objetivo adoptó un enfoque totalmente analítico para definir el concepto del tren. El proceso consistía en examinar los vehículos que se habían diseñado para Hiroden hasta el momento, e identificar las reglas de diseño que se habían usado. Estas reglas se aplicarían en el diseño del nuevo tren para garantizar



▲
Figura 3.
 Prototipo exploratorio.
 Fotografía: Daniel Rodríguez.



▲
Figura 4.
 Tren Green Mover en las calles de Hiroshima.
 Fotografía: Daniel Rodríguez.

que expresara la identidad corporativa de la empresa. El tren más nuevo en la flota de Hiroden era el Green Mover. Se trataba de un tren ligero alemán del tipo Combino de la empresa Siemens-Dewag. Hiroden adquirió doce de estos, pues eran de los pocos con formato de piso bajo que se adaptarían a las necesidades de la compañía. En Europa es normal que los fabricantes tengan formatos estándar de los tipos de trenes que construyen. Ofrecen básicamente el mismo modelo a todos sus clientes y la diferencia entre los de una compañía y otra son detalles y gráficos, así como el patrón de color. En el caso de Hiroden, el tren se pintó de color verde oscuro y se le nombró Green Mover.

Otros trenes previos al Green Mover habían tenido diseños de frente muy angulares y un patrón donde el verde (el color corporativo de la empresa japonesa) era el principal. Con base en estos diseños previos se establecieron las reglas con las cuales se definiría el nuevo modelo:

1. Un frente geométrico y anguloso expresado por líneas.
2. Parabrisas rectangular.
3. Color predominantemente verde-oscuro.

Siguiendo estas “reglas” se produjeron varios proyectos que se presentaron a Hiroden por medio de bocetos y modelos, pero ¡todos fueron rechazados! La crítica por parte de Hiroden no se relacionaba con algo cuantitativo, medible, como podría ser algún elemento técnico o estético del vehículo. El problema con las propuestas era que, en su opinión, “no expresaban el carácter de Hiroshima”. Varios miembros del equipo de diseño estaban confundidos y dudaban cómo se podría responder a esta exigencia de los representantes de Hiroden. Era claro que el enfoque analítico no ayudaba a entender y definir algo tan complejo y abstracto como el “carácter” de aquella ciudad. Había llegado el momento de emplear otro enfoque: el de la intuición. ¡Aquí fue donde mi formación universitaria en México resultó invaluable!

Cuando se diseñó el patrón de color para el Green Mover, el concepto que se propuso era que el carácter de Hiroshima es el de una “ciudad verde” —de ahí el nombre del tren—. Lo que definía a esa urbe era, de acuerdo con el concepto presentado, que se trataba de una metrópoli con muchas áreas verdes y ríos. Y es cierto. Hay no menos de seis ríos que la cruzan, y cuenta con muchas áreas verdes, si bien lo mismo se podría decir de Okayama, de Kioto, de



Sendai, de Hakata y de muchas otras ciudades de Japón que también cuentan con ríos y áreas verdes. Me parecía muy claro que, si bien esto era una característica física, no definía su espíritu. Existía otra cosa relacionada con la historia de Hiroshima que había marcado la vida de sus habitantes para siempre y que hacía que el nombre de la ciudad fuera reconocido mundialmente. Me refiero por supuesto al terrible ataque nuclear del 6 de agosto de 1945. El *genbaku dome* (domo nuclear) es uno de los símbolos inconfundibles de la ciudad. Es claro que los diseñadores del Green Mover lo consideraron un tema muy sensible y a su vez difícil de expresar.

Una cosa que tomé en cuenta es que, como extranjero, proponer incorporar esto en el concepto sería arriesgado. Después de todo, ¿quién era yo, un *gaijin*, para hablar de este aspecto tan delicado del carácter de Hiroshima?

Como lo mencioné, *gaijin* significa “el de afuera”. Entonces pensé que, de hecho, ¡ser “de afuera” tiene sus ventajas! Muchas

▲
Figura 5.
Genbaku dome.
Fotografía: Daniel
Rodríguez.

veces se necesita un punto de vista de alguien ajeno al contexto cultural, alejado de la sociedad y la historia local, para valorar aquellas cosas que se ignoran por obvias o porque no se valoran lo suficiente o, como en este caso, consideradas demasiado delicadas para abordarlas. Así que presenté el concepto desde la perspectiva de alguien que ve a Hiroshima desde “afuera”. Ciertamente, el ataque atómico fue una enorme tragedia que cobró la vida de miles de personas. No solo eso: existen varios sobrevivientes del ataque, conocidos como *hibakushas*, quienes todavía sufren por los efectos de la radiación. Se trataba de una herida que no acaba de cerrar. Sin embargo, Hiroshima se reconstruyó y resurgió como una ciudad comprometida a luchar por la eliminación de las armas nucleares y velar por la paz.

Esa era una maravillosa fuente de inspiración, y además una actitud paralela a la visión que inició el desarrollo de este tren. Un vehículo *barrier free* diseñado para servir a todos, pero de manera notable a aquellos con alguna discapacidad. Resumí el concepto en una frase: “Hiroshima: ¡una ciudad que celebra el espíritu humano!”. Para mi sorpresa, el concepto fue aceptado de inmediato por el presidente de Hiroden. Hasta aquí bien, ¡estupendo!, pero eso solo era la mitad del camino. Ahora el reto era encontrar qué colores y formas podrían comunicar ese mensaje. Decidí descartar la imagen mecánica y angulosa de los trenes de esa época. No creo que el espíritu humano se exprese en formas geométricas ni con bordes afilados. Es más bien con formas suaves, cálidas, no agresivas al tacto, de carácter gentil. Y es que la gentileza es una cualidad muy japonesa. Sin embargo, decidí darle un toque mexicano a la misma, porque hay una diferencia

entre la gentileza japonesa y la nuestra, la cual consiste en que la mexicana tiene una calidez muy especial.

Uno de mis maestros, el doctor Raúl Torres Maya, identificaba esta calidez con un término muy coloquial: ¡el “apapacho”! La palabra viene del náhuatl y significa “acariciar con el alma”. Así que decidí hacer un vehículo que “apapachara” a la gente, especialmente a los más débiles, aquellos con discapacidades o de la tercera edad. Por eso quise darle un rostro bonachón y amigable. También algo que expresara fuerza, pero no una que intimidara, sino que expresara solidez y protección para los pasajeros. Fue así como surgió este frente de superficies redondas y suaves.

Era una forma muy inusual, ya que los trenes ligeros de esa época, como el Combino de Siemens, tenían contornos muy rígidos y mecánicos; dicho de otra manera, su forma era lineal. Otro reto era que el espacio para diseñar el frente era muy corto. Debido a una ley de la era Taisho, el vehículo que circule dentro de una ciudad no debe medir más de treinta metros. En el afán de hacer el área para pasajeros lo más grande posible, el espacio restante para el frente del vehículo, de 3.5 metros de alto, era de menos de un metro. Parecía difícil lograr hacer una superficie redondeada y dinámica en un espacio tan reducido. Aquí fue otra parte en la que el *know-how* mexicano salió al rescate. Fue durante mis estudios en la universidad que tuve el privilegio de trabajar con Daniel Mastretta (diseñador del deportivo MXT). En su despacho se habían especializado en la técnica para el diseño de carrocerías de autobuses. Pude trabajar ahí cuando Daniel le estaba dando los toques finales al diseño del microbús Urban 2. Era

un vehículo donde se había logrado un frente muy dinámico en una longitud muy corta. Decidí aplicar lo aprendido y el resultado fue un frente de diseño único, diferente a todo lo antes diseñado. Otra cosa que me fue útil de esos años con Mastretta fue agregar una pequeña ventana lateral en la parte inferior del frente, algo que Daniel puso en muchos de sus diseños de autobuses y muy útil para un tren que circula junto con otros vehículos.

La otra parte muy importante del diseño exterior es por supuesto el patrón de color. De nuevo fui a contracorriente con los de la flota de Hiroden —que eran predominantemente verdes—. Este vehículo debería tener los de la paz, así que el principal sería el blanco, y el verde se limitaría a una superficie que unificara las ventanas laterales. Como acento, se incluyeron superficies naranjas en las puertas de entrada. Esto también dio un toque de calidez al patrón cromático. El uso del blanco como color principal no solo hace que el tren tenga una imagen alegre y festiva, pues también lo vuelve visible dentro del flujo vehicular, y esto contribuye a mejorar la seguridad del vehículo.

El tren recibió el número de modelo serie 5100 y el nombre Green Mover Max. Cuando se hizo el comunicado de prensa en

▼
Figura 6.
Green Mover Max.
Fotografía: Daniel
Rodríguez.



el que se presentó, la respuesta fue ambivalente. Parte del público quedó muy entusiasmada con el diseño, pero otra reaccionó de forma negativa ante un diseño que consideraban más de aspecto automotriz que de un tren. Finalmente, entró en servicio el 30 de marzo de 2005. El siguiente año, Green Mover Max recibió el premio Laurel de la Asociación de Aficionados al Ferrocarril, seguido por el premio japonés de Diseño G Mark (Good Design Award) y el Hiroshima Design Award. Lo más satisfactorio fue que, entre los puntos considerados para galardonar al Max con un G Mark, estaba, según el veredicto de los jueces, que “marcaba una nueva dirección para el diseño japonés de trenes”, y de hecho en parte es así. Después del Max comenzaron a aparecer trenes de superficies redondeadas y orgánicas. El “Smile Train” de la empresa Seibu de Tokyo, el modelo 10000 Series del Metro de Tokyo y, más recientemente, el tren exprés Series 001 Laview, diseñado por la arquitecta Kazuyo Sejima, son solo unos cuantos ejemplos de cómo ha cambiado el diseño japonés de estos vehículos desde entonces. Por supuesto, no pretendo decir que el Max por sí solo provocó el cambio, pero no hay duda de que cuando, menos en parte, contribuyó.

▼
Figura 7.
Green Mover Max.
Fotografía: Daniel
Rodríguez.





El tren ya ha tenido dos rediseños, usando básicamente la misma estructura: el modelo 1000 Kei, llamado Green Mover Lex, de tres vagones, y el modelo 5200 Kei, nombrado Green Mover Apex, de igual forma diseñado por mí. Entre todos suman cuarenta y dos trenes de la serie Green Mover (actualmente solo tres Combinos siguen en servicio). El tren se ha convertido en uno más de los símbolos de Hiroshima y es agradable ver a este vehículo circular por las calles de la ciudad: un tren japonés... ¡con “apapacho”! ►

▲
Figura 8.
Un tren japonés...
¡con “apapacho”!
Fotografía: Daniel
Rodríguez.

Tradición e innovación

Experiencia en el despacho

Toyo Ito & Associates

*Tradition and Innovation: Experience
at the Firm oToyo Ito & Associates*

Mónica **Pérez Báez***

*Mónica Pérez Báez es arquitecta por la Universidad Iberoamericana y doctora en Ciencias del Diseño con especialización en Sustentabilidad por el Kyoto Institute of Technology de Japón. Ha participado en proyectos de arquitectura de paisaje y estudios de impacto ambiental para firmas como GEO, ARA y Sordo Madaleno Arquitectos. Su experiencia incluye la rehabilitación y reciclaje de conjuntos habitacionales en Japón y ha impartido conferencias en países como México, Estados Unidos, Guatemala, Panamá, Bolivia, Argentina, Perú, España, China y Japón. Actualmente coordina la Licenciatura en Diseño de Ambientes Interiores y Exteriores en la Universidad La Salle campus Ciudad México, y es docente en la UNAM y la Universidad Anáhuac. Asimismo, desarrolla proyectos independientes en arquitectura de paisaje e investigación urbana.

Recibido

16 de enero de 2025

Aceptado

13 de abril de 2025

Introducción

En 2008 tuve la oportunidad de realizar un *internship* (pasantía) en el despacho Toyo Ito & Associates en Tokio, una experiencia que fue un hito en mi desarrollo profesional como arquitecta. Durante ese periodo, mientras cursaba el doctorado en el Kyoto Institute of Technology, me adentré en la dinámica de un estudio que, aunque reconocido por su innovación tecnológica, mantiene una conexión profunda con procesos manuales detallados. Mi labor principal fue colaborar en la elaboración de una maqueta física para el proyecto para la construcción de la Ópera Metropolitana de Taichung en Taiwán. Sin embargo, más allá de esta tarea específica, tuve la oportunidad de presenciar y comprender el proceso creativo integral del despacho, no solo en proyectos arquitectónicos, sino también en el diseño de objetos y productos. El contacto con varias escalas y disciplinas del diseño me permitió apreciar cómo la tradición y la innovación se entrelazan para dar forma a propuestas únicas y vanguardistas. Esta experiencia destacó la importancia de equilibrar técnicas manuales y digitales, revelando el valor de una metodología que prioriza tanto la experimentación como la precisión.

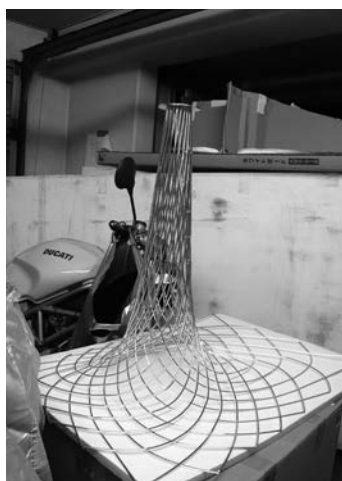
Para poder realizar esta estancia contacté directamente con el despacho por correo electrónico, en el que expresé mi interés en colaborar durante un periodo corto con el objetivo de adquirir conocimientos y experiencia profesional mientras concluía mis estudios. El proceso de selección, como descubrí más tarde, se basó en la evaluación de la experiencia previa, el portafolio profesional y, en gran medida, en la capacidad de comunicación. Aunque el inglés es el idioma utilizado en el trabajo, tener conocimientos de japonés fue un gran diferenciador, ya que facilitó el intercambio de ideas, así como mi integración con el equipo laboral. Este proceso no solo evaluó mis habilidades técnicas, sino también mi capacidad para adaptarme a un entorno cultural diferente, lo cual resultó ser una de las experiencias más enriquecedoras, tanto en el ámbito profesional como en el personal.

Contexto y filosofía del despacho

Toyo Ito & Associates, a pesar de su prestigio internacional, mantiene un enfoque de trabajo que podría considerarse íntimo y colaborativo. En 2008, el equipo en sus oficinas de Tokio estaba compuesto por aproximadamente quince personas, un número reducido, considerando la magnitud y complejidad de los proyectos que desarrollaban. Sin embargo, esto permitía una interacción cercana entre sus miembros, fomentando la creatividad colectiva y una integración fluida de ideas interdisciplinarias. Cabe mencionar que la cifra ha crecido con los años,

y el despacho ahora cuenta con oficinas en España, lo que demuestra el reconocimiento de su obra a nivel global.

Las oficinas en Tokio, ubicadas en ese entonces en un edificio de aproximadamente 1 200 m², distribuidos en cuatro niveles, también reflejaban esta dualidad entre modestia y funcionalidad. Dos niveles estaban dedicados exclusivamente al almacenamiento de maquetas y prototipos, organizados de forma que se facilitara el acceso y estudio de los proyectos en curso. Este aprovechamiento del espacio resaltaba, desde mi perspectiva, la capacidad de adaptación del despacho, así como su compromiso con el proceso creativo y experimental. La figura 1 presenta algunos ejemplos.



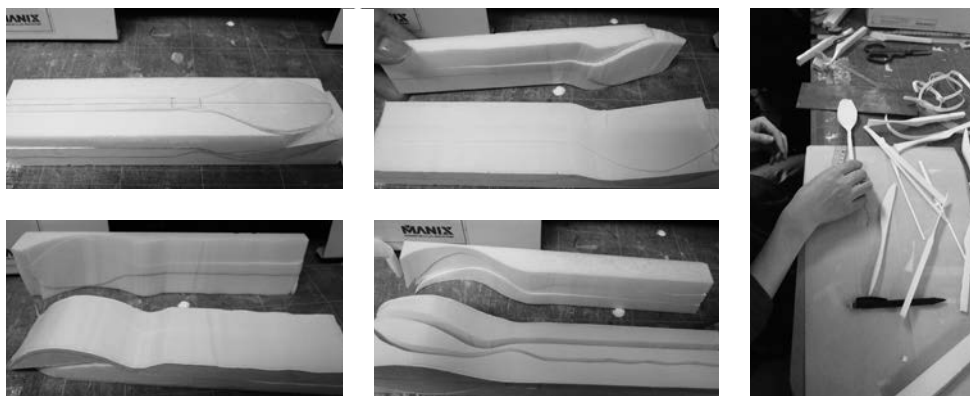
La filosofía del despacho se basa en explorar la relación entre las formas arquitectónicas y su entorno natural y urbano. Toyo Ito busca crear proyectos que trascienden lo funcional para convertirse en expresiones artísticas que dialogan con su contexto. Esta visión se materializa en su metodología de trabajo, que combina procesos manuales tradicionales, como la elaboración de maquetas físicas, con herramientas digitales avanzadas. Las maquetas no son simplemente representaciones, sino instrumentos de análisis y perfeccionamiento, lo cual permite identificar problemas estructurales, explorar soluciones alternativas y afinar los detalles antes de trasladarlos a planos o modelos digitales.

Durante mi estancia, el ambiente en el despacho reflejaba una mezcla de dinamismo y concentración. Aunque el espacio físico de las oficinas era reducido, el flujo de ideas y creatividad era constante.

▲
Figura 1.
Prototipos de mobiliario diseñado por Toyo Ito, 2008.
Fotografía: Mónica Pérez Báez.

Los equipos, pequeños pero multidisciplinarios, estaban integrados por arquitectos, diseñadores, ingenieros y otros especialistas, lo cual permitía que cada proyecto se abordara desde múltiples perspectivas. Esto creaba un entorno altamente colaborativo, donde las contribuciones de cada individuo eran consideradas y valoradas.

Además, el trabajo del despacho no se limita a la arquitectura de edificios. Toyo Ito también incursiona en el diseño de mobiliario y objetos, utilizando métodos similares a los empleados en sus maquetas arquitectónicas. Por ejemplo, las placas de poliestireno, cortadas y ensambladas para modelar formas complejas, se han aprovechado tanto para desarrollar volúmenes arquitectónicos como para crear prototipos de muebles y objetos, como cubiertos de mesa. Este enfoque integral subraya la versatilidad del despacho y su capacidad para abordar el diseño desde múltiples escalas. La figura 2 presenta algunos ejemplos de las placas de poliestireno.



En un mundo donde la tecnología parece dominar cada aspecto del proceso creativo, Toyo Ito, galardonado en 2013 con el premio Pritzker, demuestra que las técnicas manuales y los métodos detallados siguen siendo esenciales para el desarrollo de proyectos arquitectónicos únicos y significativos. Estas técnicas no solo complementan las herramientas digitales, sino que aportan una dimensión humana y táctil que permite explorar con mayor profundidad las formas, proporciones y materiales. Mediante la combinación de procesos tradicionales, como la elaboración de maquetas físicas, con avances tecnológicos, el despacho logra establecer un diálogo constante entre lo artesanal y lo contemporáneo. Este enfoque híbrido fomenta la experimentación y la innovación, al tiempo que garantiza un alto nivel de detalle y precisión en cada diseño. Es precisamente

▲
Figura 2.
Proceso de elaboración
de una cuchara, 2008.
Fotografía: Mónica
Pérez Báez.

este equilibrio entre tradición e innovación lo que define a Toyo Ito & Associates, permitiéndole no solo mantenerse a la vanguardia de la arquitectura contemporánea, sino también inspirar nuevas formas de entender y practicar el diseño arquitectónico.

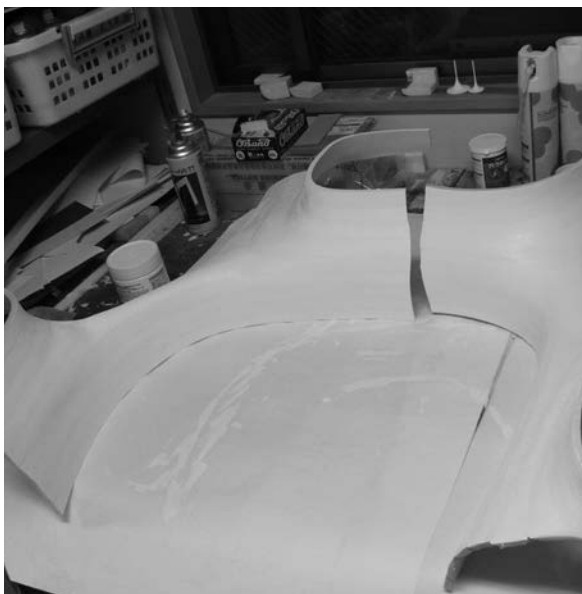
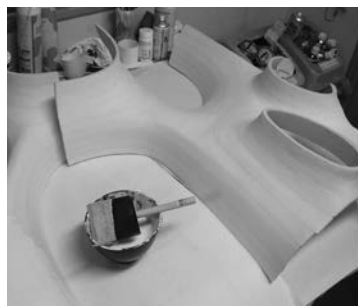
Elaboración de la maqueta de la Ópera Metropolitana de Taichung en Taiwán

El proyecto de la Ópera Metropolitana de Taichung en Taiwán, uno de los más emblemáticos de Toyo Ito, presentó retos significativos a causa de su complejidad geométrica y estructural. El diseño, caracterizado por sus paredes curvas interconectadas, planteó desafíos tanto en la fase conceptual como en la ejecución. Estas curvas se inspiran en principios de fluidez espacial, con lo que evocan un “ecosistema arquitectónico” que promueve la conexión entre el interior y el exterior.

Para la maqueta se utilizó espuma rígida de poliestireno extruido, un material ligero y fácil de manipular, ideal para representar las formas curvas y huecos característicos del diseño. El proceso se inició con el corte de láminas de espuma, las cuales se apilaban como “rebanadas” conforme al diseño tridimensional proyectado. Estas capas se superponían cuidadosamente, respetando las curvas planificadas y asegurándose de mantener la continuidad en los huecos que conformarían los espacios interiores de la ópera.



Figura 3. Sección de la maqueta experimental de la Ópera de Taiwán, 2008. Fotografía: Mónica Pérez Báez.



Una vez ensambladas las láminas, el siguiente paso fue lijar las superficies para suavizar las transiciones entre las capas y lograr una representación fiel de las formas orgánicas. Este proceso manual requería una gran precisión, ya que cualquier error podía alterar la geometría general del modelo. Finalmente, se aplicó una capa de pasta a base de yeso sobre toda la superficie de la maqueta para uniformar las texturas y ocultar las uniones visibles entre las placas de poliestireno. Esta capa también permitió simular mejor los acabados finales del proyecto, brindando una visualización más realista. La figura 3 presenta la aplicación de la pasta a base de yeso.

Las imágenes del proceso de elaboración reflejan el detalle y la paciencia necesarios para completar este tipo de maquetas. Herramientas como bisturíes, lijás y pegamentos se emplearon para garantizar la precisión en cada pieza. Por ejemplo, se observa cómo las láminas apiladas adquieren un acabado uniforme tras ser lijadas y cubiertas con pasta, transformando materiales simples en representaciones altamente complejas. No solo se elaboró una maqueta; se hicieron varias a diferentes escalas, porque se requería ver mayores detalles, sobre todo de las intersecciones de los espacios, para con ello resolver la estructura. Estas variaciones facilitaron que el equipo analizara desde perspectivas macro y micro los retos específicos que planteaba el diseño, lo que resultó fundamental para ajustar y perfeccionar el proyecto en su totalidad. La elaboración de estas maquetas se convirtió en una herramienta esencial para identificar posibles errores, lo que redujo los riesgos y optimizó los recursos durante las etapas más avanzadas del proyecto. Esto demuestra cómo

una metodología aparentemente artesanal puede integrarse efectivamente en el flujo de trabajo contemporáneo, proporcionando resultados más refinados. Al combinar técnicas manuales con herramientas digitales se logra un equilibrio que permite tanto la exploración creativa como la optimización técnica. Las maquetas físicas fomentan un entendimiento profundo de las formas y proporciones, mientras que las tecnologías digitales ofrecen la precisión y versatilidad necesarias para ajustar detalles complejos. Este enfoque híbrido no solo mejora la calidad del diseño final, ya que también reduce errores durante las etapas de ejecución, y optimiza recursos y tiempo. Además, permite que los equipos interdisciplinarios interactúen de manera más efectiva al visualizar y comunicar ideas en diferentes formatos.

Innovación y desafíos técnicos

Uno de los métodos innovadores explorados en el proyecto fue la adaptación del *shotcrete* o concreto rociado para las superficies curvas del edificio, que después se aplicaría también en el Museo Internacional del Barroco, en la ciudad de Puebla, México. Este enfoque, poco convencional en proyectos de arquitectura, implicó una colaboración estrecha con ingenieros estructurales para garantizar la estabilidad de las paredes curvas. Las maquetas sirvieron como base para estudiar estas adaptaciones e identificar posibles desafíos técnicos antes de trasladar el diseño al entorno digital.

También se construyeron prototipos adicionales a escala real para probar las técnicas de construcción, a fin de garantizar la viabilidad del diseño en términos de materiales y métodos de ejecución. Este enfoque colaborativo subraya la importancia de integrar

conocimientos interdisciplinarios en el proceso arquitectónico. La combinación de disciplinas como la ingeniería, el diseño computacional y las técnicas manuales tradicionales resultó fundamental para resolver problemas estructurales complejos y asegurar la estabilidad del proyecto.

Las fotografías (figs. 3 y 4) del proceso permiten comprender cómo las técnicas de superposición y lijado no solo fueron esenciales para definir las formas curvas, sino también para prever la forma en que los materiales reales responderían en la construcción. Este tipo de representación física ayudó al equipo a identificar tensiones potenciales y puntos débiles que podrían haber pasado desapercibidos en un modelo completamente digital. Otro desafío técnico importante fue garantizar que las superficies curvas proyectadas se mantuvieran coherentes, tanto en las representaciones físicas como en las digitales. Esto requirió múltiples iteraciones entre las maquetas físicas y los modelos computacionales, destacando la complementariedad de ambas herramientas. En un mundo donde la tecnología parece dominar los procesos creativos, esta colaboración híbrida entre técnicas manuales y digitales demostró ser, además de eficaz, totalmente esencial para el éxito del proyecto.

El trabajo interdisciplinario también incluyó el desarrollo de técnicas innovadoras para la fabricación de materiales. Por ejemplo, se experimentó con diferentes tipos de concreto y revestimientos para asegurar que los acabados finales no solo fueran estéticamente atractivos, sino también funcionales y duraderos. Semejante nivel de detalle muestra cómo cada decisión en el diseño de la ópera fue cuidadosamente evaluada, desde los materiales hasta la ejecución final.



Figura 4.
Maquetas físicas y modelos
computacionales, 2008.
Fotografía: Mónica Pérez
Báez.



Valor de las metodologías manuales en la arquitectura contemporánea

El uso de maquetas físicas en un mundo dominado por herramientas digitales puede parecer anacrónico, pero esta práctica tiene beneficios innegables. Las maquetas permiten una visualización inmediata y tangible del proyecto, algo que las representaciones digitales no siempre logran. Además, favorecen un enfoque reflexivo, ya que el proceso manual requiere una comprensión profunda de las proporciones y la escala.

En el caso de la Ópera Metropolitana de Taichung en Taiwán, la maqueta sirvió como una plataforma para discutir soluciones estructurales y experimentar con formas alternativas. Este enfoque manual subraya la importancia de la interacción humana en el proceso creativo, un aspecto que las herramientas digitales a menudo omiten. La colaboración interdisciplinaria entre arquitectos, diseñadores y especialistas técnicos destacó como un componente esencial del proceso. Este trabajo colaborativo permite una mayor comprensión de los distintos actores del proyecto, al crear un lenguaje común que facilita la toma de decisiones.

Un aspecto a destacar es que las maquetas físicas también actúan como herramientas pedagógicas en los equipos de diseño, porque permiten a los arquitectos jóvenes comprender mejor la materialidad, la escala y los desafíos estructurales desde una perspectiva práctica. Esto es algo que a menudo se pierde en un enfoque exclusivamente digital, donde las representaciones visuales no siempre transmiten las complejidades físicas del diseño arquitectónico.

Interacción con Toyo Ito y la influencia de la arquitectura mexicana

Uno de los momentos más significativos de mi pasantía fue asistir a una reunión en la que Toyo Ito celebraba haber recibido un reconocimiento. En esa ocasión tuve la oportunidad de conversar con él sobre la arquitectura mexicana, particularmente sobre la obra de Luis Barragán y Juan O’Gorman. Ito expresó su admiración por la simplicidad y espiritualidad de las obras de Barragán, así como por la integración de naturaleza y arquitectura en los diseños de O’Gorman. Este diálogo reafirmó mi interés en explorar cómo los principios de la arquitectura mexicana pueden aplicarse en contextos internacionales. También destacó la capacidad de la arquitectura para actuar como un puente cultural, conectando tradiciones y estilos diversos. Durante nuestra conversación, Ito compartió anécdotas sobre su

visita a México, incluyendo una sesión fotográfica para la revista *Brutus* en el Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo, experiencia que marcó su visión del espacio. En esta visita, Toyo Ito conoció cómo los espacios diseñados por los artistas, además de reflejar su vida y obra, mostraban una integración única entre el entorno construido y la naturaleza circundante. Este encuentro con la arquitectura mexicana le permitió reflexionar sobre la conexión emocional que los espacios pueden generar, así como la capacidad de los elementos arquitectónicos para narrar historias culturales. El arquitecto japonés mencionó cómo esta experiencia enriqueció su sensibilidad hacia el uso del color, la luz y la materialidad, conceptos que considera esenciales para crear una arquitectura que trascienda lo funcional y logre conmover a quienes la habitan.

La admiración de Ito por la arquitectura mexicana también me llevó a reflexionar sobre cómo la identidad cultural influye en la práctica arquitectónica. La universalidad de ciertos principios arquitectónicos, como la conexión con la naturaleza o la simplicidad en el diseño, trasciende fronteras y ofrece oportunidades para el intercambio de ideas entre culturas. Este intercambio enriquece la práctica profesional y permite un entendimiento más profundo de los valores que subyacen a la arquitectura en diferentes contextos. Al involucrarse en diálogos interculturales, los arquitectos podemos adoptar nuevas perspectivas que influyen en nuestra manera de abordar problemas de diseño, así como en la apreciación de las soluciones arquitectónicas tradicionales y contemporáneas. Además, este tipo de experiencias amplían la sensibilidad hacia las particularidades locales de cada entorno, promoviendo

un diseño más respetuoso e inclusivo. En el caso de Toyo Ito, estas influencias internacionales han enriquecido su trabajo al integrar conceptos y principios que trascienden las fronteras, mientras que, para mí, esta interacción fue una oportunidad para reflexionar sobre la universalidad de ciertos valores arquitectónicos y su capacidad para adaptarse a diversos contextos culturales.

Reflexiones finales

La combinación de tradición e innovación observada en el despacho Toyo Ito & Associates permite conocer cómo estas metodologías pueden transformar la práctica arquitectónica. Este equilibrio entre técnicas tradicionales y herramientas modernas se refleja en la elaboración de maquetas físicas, que se convierten en un recurso poderoso para explorar y perfeccionar diseños complejos. La interacción con Toyo Ito y su equipo subrayó el valor del trabajo colaborativo y la adaptabilidad en un entorno profesional, factores esenciales en el desarrollo arquitectónico contemporáneo.

Esta experiencia consolidó mis habilidades técnicas y también reforzó mi compromiso con la arquitectura sustentable y manual. Mantener vínculos con arquitectos que han colaborado en el despacho japonés destaca la importancia de construir redes profesionales sólidas que trascienden el tiempo y los proyectos individuales. Asimismo, este aprendizaje ha influido significativamente en mi práctica docente. A menudo los estudiantes, sobre todo las generaciones más jóvenes, tienden a depender exclusivamente de herramientas digitales, creyendo que son la única manera de representar sus ideas arquitectónicas. Esto puede llevar a subestimar el valor de los modelos y maquetas físicas como herramientas

clave en la exploración y perfección de conceptos arquitectónicos. En mis clases enfatizo de qué modo las técnicas físicas permiten una conexión más directa y tangible con el diseño, permitiendo una comprensión más profunda de las proporciones y los detalles. Al mismo tiempo, destaco que las tecnologías modernas no deben reemplazar, sino complementar estos métodos tradicionales, potenciando el proceso creativo y mejorando la precisión de las representaciones tridimensionales.

Considero fundamental transmitir a mis estudiantes la importancia de sumar habilidades complementarias, como el aprendizaje de otros idiomas y la disposición de explorar oportunidades fuera de sus contextos habituales. Mi experiencia en Japón y en el despacho de Toyo Ito me demostraron que la arquitectura es un lenguaje universal que trasciende las barreras culturales y geográficas. Esta universalidad radica en la capacidad de la arquitectura para responder a las necesidades humanas básicas, al tiempo que refleja las particularidades culturales

y sociales de cada contexto. Durante mi pasantía observé cómo se incorporan elementos locales y globales en los proyectos de Toyo Ito, mediante un intercambio constante entre lo tradicional y lo contemporáneo. Aprovechar este tipo de oportunidades no solo amplía horizontes personales y profesionales, sino que también enriquece profundamente la práctica arquitectónica al permitir aprender desde otras perspectivas y con diferentes metodologías. Este aprendizaje trasciende la técnica, ya que fomenta una mayor sensibilidad hacia las historias y las identidades que dan forma a los espacios, impulsando una arquitectura más inclusiva y consciente de su entorno. Asimismo, trabajar en un contexto cultural diferente me permitió valorar la importancia de la adaptabilidad y la comunicación como herramientas clave para colaborar efectivamente en equipos multiculturales, habilidades esenciales en un mundo cada vez más interconectado. ►



◀ **Figura 5.**
Recibiendo la constancia
de participación de manos
del arquitecto Toyo Ito.

Cultura nacional y arquitectura mexicana

Óscar Salinas Flores*

*Óscar Salinas Flores es diseñador industrial y doctor en Teoría e Historia de la Arquitectura por la UNAM, donde es profesor e investigador en el Programa de Posgrado en Diseño Industrial. Ha sido miembro del SNII, y es autor y coautor de diversos libros y artículos científicos sobre la historia y estudios del diseño. Ha impartido más de noventa conferencias en México, Argentina, Chile, Colombia, Cuba, Ecuador, Guatemala, Uruguay, Panamá, Italia, Turquía, España, Portugal, Finlandia, Inglaterra, Japón, Brasil, Bélgica, Escocia y Taiwán. Es miembro permanente del International Committee Board de la International Conference of Design History and Design Studies (ICDHS) y miembro de diversos comités científicos. Ha sido presidente honorario del Premio Nacional del Diseño: Diseña México. Es director general de la Editorial Designio, Libros de Diseño, la primera editorial especializada en diseño en México.

Recibido

22 de enero de 2025

Aceptado

28 de marzo de 2025

¿Por qué leer los libros del arquitecto Gustavo López Padilla? Porque su análisis sobre la arquitectura no está basado, como es casi costumbre, en una mera descripción de las obras o en un acercamiento a los protagonistas que dieron vida a los proyectos, sino que se centra en el análisis de la arquitectura en México desde la perspectiva de la cultura.

Pero ¿por qué es relevante hablar de una arquitectura asociada con la cultura nacional? Por lo común se habla de la arquitectura como algo que se desarrolla para satisfacer nuestro requerimiento de espacios necesarios para realizar todas esas actividades que forman parte de nuestra forma de vida, y es por eso que las estructuras arquitectónicas son tan variadas y disímolas, dado que se construyen de acuerdo con nuestros gustos y posibilidades, y es por eso también que la arquitectura se produce en un alto porcentaje para resolver todas esas necesidades que se presentan dentro y en relación con los espacios urbanos y arquitectónicos.

Las investigaciones de Gustavo López Padilla, como *Arquitectura mexicana contemporánea: crítica y reflexiones*, *Nueva arquitectura mexicana. Tendencias entre siglos*, *El relevo generacional: arquitectura mexicana contemporánea* y *Arquitectura mexicana contemporánea* nos ofrece un análisis crítico que muestra de manera clara qué ha sido la arquitectura mexicana a través del tiempo, los fenómenos que la han conformado y cómo la hemos vivido con el paso de las generaciones. No obstante, hacía falta un recorrido de la arquitectura a través de su relación con la cultura, del resultado obtenido por medio de la experimentación y del desarrollo de las obras que hoy son un ejemplo de lo mejor en la producción archi-

tectónica y que se han constituido como estructuras emblemáticas que ahora representan momentos sobresalientes de la cultura mexicana.

En su nuevo libro, *Cultura nacional y arquitectura mexicana*, emprende una revisión muy vasta, pues inicia con las obras inspiradas en la arquitectura prehispánica y continúa con el análisis de los diferentes movimientos y proyectos conectados con las diversas expresiones culturales del siglo XX. De esta forma, el autor plantea una reflexión crítica en un contexto histórico que entrelaza los espacios públicos que algunos arquitectos han logrado desarrollar con gran maestría con los de la vida íntima.

El grupo de profesionales que nos presenta hoy son catalogados como importantes pioneros de la arquitectura mexicana; el autor hace el estudio de sus obras ubicado dentro de nuestra historia, alimentada por su cultura y tradiciones, que han dejado un legado que actualmente sigue siendo objeto de discusión y debate de investigadores.

López Padilla no solo concentra su análisis en la arquitectura, sino que también lo interrelaciona con reflexiones sobre el arte y la literatura a través de maestros como Octavio Paz y representantes del conjunto de la cultura mexicana que tuvieron lazos profesionales con la arquitectura, como Rufino Tamayo, Francisco Toledo, Juan Soriano, Luis Buñuel y Carlos Pellicer.

El autor hace un amplio recorrido por la presencia de una arquitectura que se ha manifestado a través del tiempo con diversas posturas que han destacado como respuesta a la cultura nacional que imperaba en su momento. Por esto, el contenido del libro se basa en la diversidad que ha transitado la profesión al incluir los siguientes movimien-

tos arquitectónicos: acercamientos a la arquitectura prehispánica y colonial; arquitectura racionalista y movimiento de integración plástica; arquitectura orgánica; arquitectura de las costas; arquitectura participativa; la llamada arquitectura *High Tech*, así como las alternativas complejas, al espacio público y al arte urbano y, por último, a la arquitectura de paisaje.

Ahora bien, ¿por qué este contenido? Retomo unas palabras del poeta Octavio Paz, que López Padilla utiliza para iniciar sus conclusiones: “Para nosotros, el valor de una obra reside en su novedad: invención de formas o combinación de las antiguas de una manera insólita, descubrimiento de mundos desconocidos o exploración de zonas ignoradas en los conocidos”.¹ El autor no disimula su satisfacción porque está de acuerdo con un pensador que le muestra el camino para explorar y analizar el contexto de la arquitectura mexicana.

En su obra, el autor entrelaza momentos de magnífica arquitectura con otros de nuestra historia cultural, sus grandes personalidades y su relación con la arquitectura sobresaliente a lo largo y ancho de la geografía de casi todo México. López Padilla se decidió por investigar sobre la arquitectura dentro de nuestra cultura, así que tuvo que recorrer un largo y complejo camino, pues siempre ha estado dispuesto a explorar ese amplio y profundo espacio que cubre nuestra estructura de vida.

Porque hablar de la arquitectura es hablar de nuestros modos de vida y de la manera en que nos relacionamos dentro de nuestra sociedad, al desplazarnos a través de los espacios habitables que han generado las diferentes sociedades humanas; por este motivo, la arquitectura nos puede decir sin mucha equivocación quiénes viven, cómo viven y para qué viven, pues es un reflejo de quiénes somos y para qué servimos.

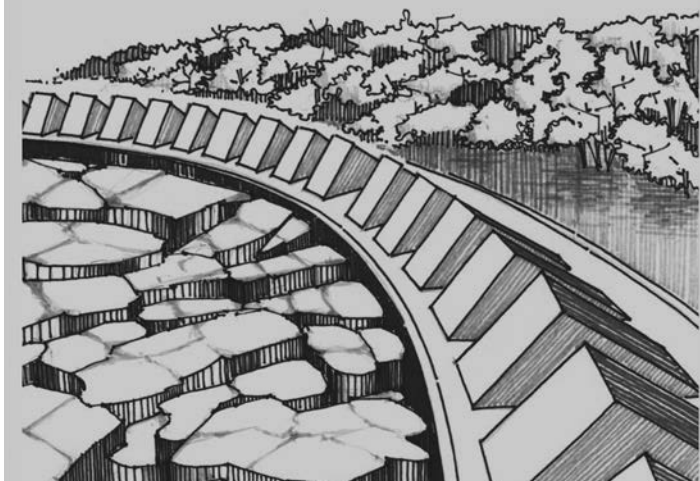
Cuando se escribe sobre arquitectura, normalmente los textos se centran en el arquitecto y el conjunto de su obra; se enfocan en la descripción del proyecto y dejan de lado con frecuencia el contexto en que se ubica la construcción, por lo que los libros que ha publicado el arquitecto Gustavo López Padilla se presentan como algo diferente que invita a conocer todas sus investigaciones, basadas en un análisis crítico que muestra qué ha sido esa profesión en toda su magnitud.

1 Gustavo López Padilla, *Cultura nacional y arquitectura mexicana* (Designio, 2024), 133.

Cultura nacional y arquitectura mexicana

DESIGNIO ■ ARQUITECTURA

Gustavo López Padilla



◀ Portada del libro
*Cultura nacional
y arquitectura mexicana.*

Aunado a lo anterior, es un autor que sabe hablar, que sabe escribir y que tiene el ingrediente que no puede faltar: un gran cariño y respeto por el oficio que le tocó vivir como profesor, como historiador y como investigador profesional, que no evade introducirse donde la mayoría no lo hace, para indagar en torno a lo que otros no se atreven para obtener esas respuestas que le permiten compartirlas con nosotros y, principalmente, con todos esos jóvenes en formación que eligen entusiasmarse con nuestra realidad histórica para ser los futuros profesionales de nuestro país.

Espero que este libro, fruto de una visión crítica, sea útil para académicos y profesionales para entender mejor lo que ha sido y puede ser la arquitectura mexicana a partir de una visión que parte, como enfatiza el autor, de nuestra cultura nacional. ▶

Built Environment: An Alternative Guide to Japan, en México

Jorge Alcérreca*

*Jorge Alcérreca es arquitecto y maestro en Arquitectura por la UNAM y doctor en Estudios Humanísticos por el ITESM, donde ha sido profesor de cátedra desde 2009 y, desde julio de 2020 es, profesor de planta. Cuenta con un diplomado en Diseño y Construcción Sostenibles por la Universidad Iberoamericana. Ha ejercido su actividad profesional desde 1999 en el desarrollo de edificios de salud en coordinación con el SMAES, así como de inmuebles universitarios en el programa de Vinculación y Proyectos Especiales de la UNAM, así como habitacionales, comerciales y gubernamentales. En sus inicios ejerció como dibujante hasta convertirse en coordinador de proyectos y jefe de taller. Actualmente es director del Programa de Arquitectura del ITESM campus Ciudad de México, donde ha implementado estrategias importantes en el proceso de enseñanza-aprendizaje. Bajo su dirección se celebraron los veinticinco años de la carrera en ese campus con un crecimiento sostenido en los nuevos ingresos.

Recibido

30 de enero de 2025

Aceptado

8 de mayo de 2025

En el incesante movimiento de la vida que busca soluciones constructivas a los problemas que se presentan, se agradece tener acceso a una visión de lo que un país como Japón es capaz de edificar de cara a los retos que se le imponen.

El 22 de octubre de 2024 se inauguró en el Tecnológico de Monterrey, campus Ciudad de México, la exposición *Built Environment: An Alternative Guide to Japan*, que hasta el 6 de diciembre mostró ochenta ejemplos de construcciones en esa nación, gracias al decidido apoyo de la Fundación Japón y el proyecto Artes y Cultura del ITESM, además de la gestión de la arquitecta Lilian Salazar.

En la inauguración, el arquitecto Martín Gómez-Tagle describió el desarrollo de la arquitectura japonesa, hecho que sirvió para destacar aspectos arquitectónicos de un país que tiene mucho por compartir y está abierto a las diversas manifestaciones arquitectónicas, de las cuales sabe aprender.

La exhibición, diseñada por Hiroshi Kikuchi Architects y curada por Shunsuke Karakata, Satoshi Hachima y Kenjiro Hosaka, es sobria, sencilla, amable y poderosa, con la finalidad de aproximarse a las construcciones realizadas por un país que entiende de manera conjunta el respeto por la naturaleza y los valores que conlleva la práctica de la arquitectura.

Durante la exposición fue posible observar aspectos de Japón a través de sus distintas instituciones; por ejemplo, agrupaciones de la sociedad civil, arquitectos, urbanistas e ingenieros civiles, todos ellos con el objetivo común de consolidar una tarea: el análisis del entorno y la comprensión de los procesos naturales, así como un profundo amor por los materiales con que se cuenta, a la par del estudio de los recursos, que nunca son ilimitados, además del intenso amor por la memoria histórica de ese milenario país, una observación que destacó la subdirectora de la Fundación Japón en México, Marie Sato.

Esos distintos actores que desempeñan su papel en el desarrollo de estas grandes y pequeñas obras de construcción, como en una composición musical, toman su instrumento y esperan su momento para brillar en conjunto con una profunda humildad de reconocerse como parte esencial de ese equipo que ejecutara las obras expuestas en la exhibición.

Los trabajos mostrados permitieron a los espectadores admirar las obras arquitectónicas, urbanas, civiles y de paisaje, ejecutadas con profundo respeto al entorno, e incluso abriendo espacios para la memoria tectónica de un país que ha aceptado, desde hace tiempo,

que la geología, que abarca ciclos largos, se puede enlazar con la historia humana, cuyos ciclos son cortos. Ejemplo de lo anterior son el geoparque de la Caldera Toba y el volcán Usu, ambos testimonios de lo que la erupción volcánica causó en el año 2000. De igual manera pudimos maravillarnos con la presa Hikusui, que combina poesía, paisaje e ingeniería civil de una manera poco habitual.



La exposición también enseña el cuidado de los recursos naturales; tal es el caso de la planta purificadora de agua Yonai, al considerar a este líquido como un recurso estratégico sin el cual la vida cesa, además de que su mantenimiento permanente es un ejemplo de participación comunitaria local.

De igual manera, en la exposición se hace evidente el respeto por la vida de los ancestros, la cual es honrada en el crematorio de la ciudad de Hirosaki, obra de Kunio Maekawa, y donde el fin de la vida se destaca con una semiótica que intenta remontar cualquier religión hacia el universal y humano proceso de duelo en el adiós a los seres queridos.

▲ **Figura 1.**
Inauguración de la
exposición, en el Tec
de Monterrey, campus
Ciudad de México.
Fotografía: Jonathan
Alexander Muñoz
Ramos.



▲
Figura 2.
Montaje de exposición.
Fotografía: Jonathan
Alexander Muñiz
Ramos.



◀
Figura 3.
Montaje de exposición.
Fotografía: Jonathan
Alexander Muñiz
Ramos.



◀ **Figura 4.**
Montaje de exposición
con el concepto de
aquello que conforma a
Japón.
Fotografía: Jonathan
Alexander Muñiz
Ramos.

Finalmente, la muestra presenta experimentos arquitectónicos urbanísticos posmodernos, como el implementado por Arata Isozaki al dotar a la ciudad de Tsukuba de una interesante y controversial originalidad con su Center Building; asimismo, es posible recordar algunas obras clásicas del metabolismo japonés, como la torre Nakagin, obra de Kisho Kurokawa.

Sin duda esta gran exposición fue como un archipiélago, igual al país del que procede, en una muestra que permitió al público comprender el alto nivel de la arquitectura japonesa. ▶

Convocatoria

ArteDiseño, revista semestral, acepta colaboraciones inéditas orientadas a la investigación y divulgación de las artes, el diseño y disciplinas afines. Los artículos en lengua española deberán ser originales y resultado del trabajo personal de los autores.

Todos los textos se someterán a un proceso editorial, desde la recepción del manuscrito hasta su adaptación para un formato impreso, además de que estarán sujetos a la preevaluación del editor, por lo que, para su aprobación, se solicita que los artículos cuenten con los siguientes requisitos: formato adecuado, originalidad, relevancia, una redacción organizada y coherente y, sobre todo, rigor metodológico en la investigación.

La recepción de los artículos no implica un compromiso de publicación pues, como se ha establecido, los escritos estarán sujetos al proceso de revisión y dictaminación. Aquellas propuestas que incurran en plagio, falseo de información o que no cumplan con las normas editoriales o con los requisitos arriba mencionados serán rechazadas.

Posteriormente, los artículos propuestos pasarán al Consejo Editorial para su dictaminación, procedimiento que sigue estas pautas: investigación, dos dictámenes a doble ciego y divulgación, así como un dictamen dentro del Consejo. Los resultados serán comunicados a cada autor, así como cualquier duda u observación.

A continuación se ofrece una descripción de las secciones principales de la revista:

Presentación de los artículos

Extensión

Las propuestas tendrán la siguiente extensión en caracteres (incluyendo espacios), tanto del texto principal como de las notas:

- a. Acervo permanente: de 13 000 a 20 000.
- b. La FAD en el tiempo: de 13 000 a 20 000.
- c. Investigación: de 30 000 a 40 000.
- d. Tesis: de 30 000 a 40 000.
- e. Portafolio: de 4 000 a 7 000.
- f. Intersecciones disciplinares: de 10 000 a 14 000.

- g. Entrevista: de 13 000 a 18 000.
- h. Actualidad: de 10 000 a 14 000.
- i. Bitácora académica: de 10 000 a 14 000.
- j. Exposición y reseña: de 13 000 a 18 000.

Cada grupo de mil palabras tiene un aproximado de 6 116 caracteres con espacios y de 5 117 sin espacios.

Cantidad de imágenes

- a. Acervo permanente: de 2 a 4.
- b. La FAD en el tiempo: de 3 a 5.
- c. Investigación: de 5 a 8.
- d. Tesis: de 5 a 8.
- e. Portafolio: de 8 a 10.
- f. Intersecciones disciplinares: de 2 a 3.
- g. Entrevista: de 3 a 5.
- h. Actualidad: de 2 a 4.
- i. Bitácora académica: de 2 a 4.
- j. Exposición: de 4 a 5.
- k. Reseña: máximo 5.

Formatos

Texto

Todas las colaboraciones deberán entregarse en archivo con extensión .doc o .docx, texto en altas y bajas (mayúsculas y minúsculas) con tipografía Arial de 12 puntos a doble espacio. Se utilizarán únicamente letras negritas para títulos (máximo 60 caracteres) y subtítulos (40).

Las cursivas se reservarán para destacar palabras o expresiones no ordinarias, seudónimos, términos en idiomas extranjeros y para los títulos de obras referidas (plásticas, literarias, cinematográficas).

Se recomienda evitar párrafos con frases extensas y la repetición excesiva de palabras.

Al final de cada artículo se incluirá una síntesis curricular del autor que señale grados académicos, la institución a la que esté adscrito, su área de especialidad, obras destacadas o publicaciones previas y un correo electrónico público. Esta semblanza no deberá ser mayor a 70 palabras.

Los artículos de investigación deben presentar al inicio un resumen bilingüe (español-inglés), con una traducción de calidad profesional, seguido de cinco a siete palabras clave, también en ambos idiomas, que no estén incluidas en el título. La información relativa al currículum y al resumen tendrá una extensión máxima de 600 caracteres para cada una.

Referencias bibliográficas y notas al pie de página

Las notas al pie de página deberán ceñirse al estilo de citación Chicago (18.a ed., 2024). Las fuentes bibliográficas consultadas serán asentadas al final del artículo y en orden alfabético. En caso de citar páginas de internet, se añadirá la fecha de consulta y la dirección de la liga electrónica completa.

Gráficos

Si el manuscrito incluye alguna fotografías, dibujos, cuadros, diagramas, ilustraciones, infografías, etc. Se indicará su ubicación con un número que las identifique. Las imágenes incrustadas en el archivo de texto, a manera de guion explicativo, deberán ir en baja resolución, a 72 dpi. Se recomienda evitar reproducciones de medios originales (digitalizaciones de libros o fotografías provenientes de materiales impresos).

Las imágenes originales serán entregadas por separado, en archivos con una reso-

lución mínima de 300 dpi, en formatos .tif, .jpg o .jpeg, sin interpolación de píxeles, con un tamaño mínimo de 20 cm en su dimensión más corta. Los nombres de los archivos de imagen deben aparecer con la siguiente nomenclatura:

Número de imagen_título_año_autor.extensión

Para ayudar al proceso de edición, en un documento de texto distinto, se asentará un listado, completo y en orden, con la información total de las imágenes y los siguientes datos:

- Número de página.
- Título o descripción.
- Año.
- Autor.
- Técnica.
- Dimensiones en centímetros (alto x ancho x profundidad).
- Origen de la fuente (incluso si es propia).
- Créditos fotográficos (si es el caso).

En caso de requerir la reproducción parcial o total de obras artísticas protegidas por la ley, se deberá anexar la autorización correspondiente; de lo contrario, las imágenes serán omitidas.

Envío

Los manuscritos serán enviados al editor de manera electrónica al siguiente correo electrónico: revista.fadunam@gmail.com. En el apartado “asunto” deben escribirse los siguientes datos: rubro (investigación o divulgación), sección, título del artículo, subtítulo.

En el cuerpo del mensaje se incluirán nombre completo, título del artículo, número de imágenes, sección para la que se proponen, nombre de la institución de adscripción, correo electrónico público y número de teléfono (fijo y celular).

Derechos

Tras un dictamen aprobatorio por el Consejo Editorial, el editor enviará a los colaboradores, antes de la impresión del tiraje, una versión preliminar de su manuscrito para que otorguen el visto bueno, además de que recibirán una carta de cesión de derechos, en la que se autoriza a la UNAM para difundir el artículo a través de medios impresos y electrónicos como parte del número correspondiente de *ArteDiseño*. Estos deberán devolver al editor la carta en original y con firma autógrafa para la publicación del artículo, y en contraprestación recibirán tres ejemplares de la publicación. ►

Julio Frías Peña
Lilian Salazar Díaz

La creatividad como puente de saberes. La relación entre México y Japón a través de la arquitectura y el diseño

Mónica Cejudo Collera
Tradición y modernidad en la arquitectura japonesa

Ivan San Martín Córdova
Amaya Larrucea Garritz
Jardines, arte y diseño de inspiración japonesa. Entrevista con el arquitecto y jardinero Alfonso Muray Kobory

Karina Érika Rojas Calderón
El vacío en la arquitectura de Toyo Ito. Una alegoría contemporánea

Daniel Rodríguez
El diálogo cultural en el diseño de trenes

Mónica Pérez Báez
Tradición e innovación. Experiencia en el despacho Toyo Ito & Associates

Óscar Salinas Flores
Cultura nacional y arquitectura mexicana

Jorge Alcérreca
Built Environment: An Alternative Guide to Japan, en México



UNAM
FACULTAD
DE ARTES
Y DISEÑO



EF
EDICIONES FAD

Universidad Nacional Autónoma de México
Facultad de Artes y Diseño

