

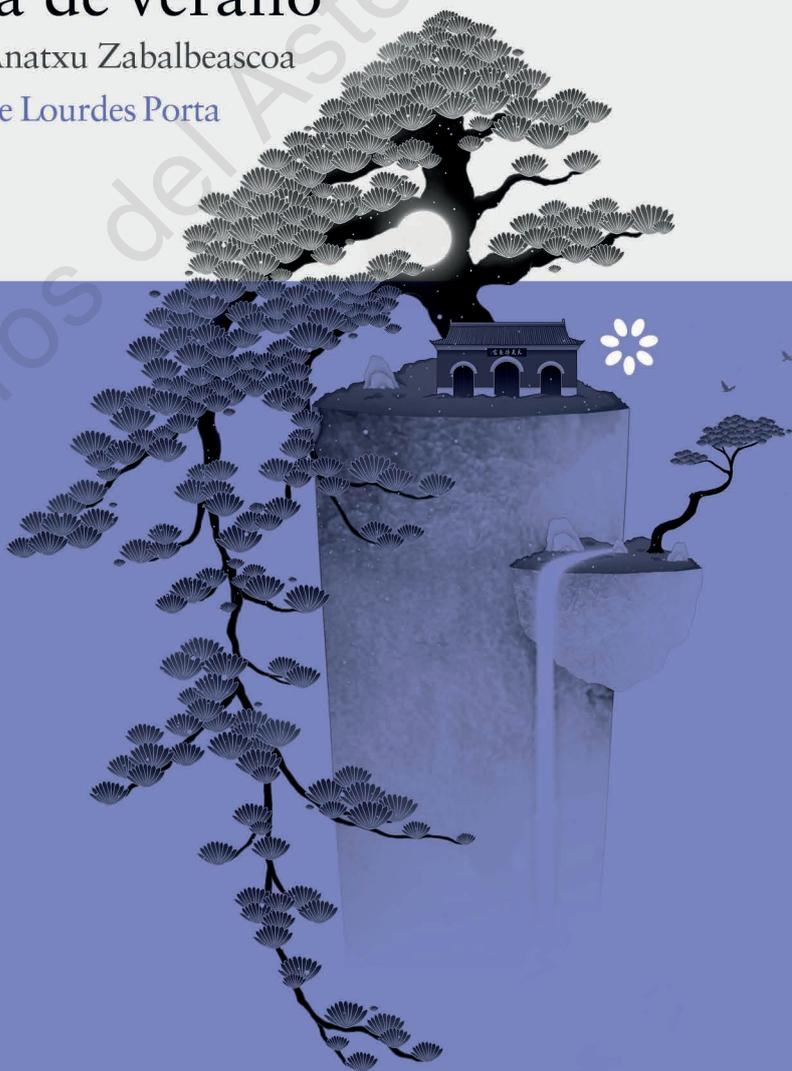
Libros del Asteroide 

Masashi Matsuie

La casa de verano

Prólogo de Anatxu Zabalbeascoa

Traducción de Lourdes Porta



Masashi Matsuie

La casa de verano

Prólogo de Anatxu Zabalbeascoa

Traducción del japonés de Lourdes Porta

Libros del Asteroide

En la casa de verano, el profesor era el primero en levantarse.

Al rayar el alba, acostado todavía en una cama estrecha, yo iba siguiendo con atención, inmóvil, los movimientos del profesor en el piso de abajo. Alargué el brazo para alcanzar el reloj de pulsera que había dejado en la cabecera y miré la esfera, sumergido en la penumbra. Las cinco y cinco de la mañana.

Yo dormía en la biblioteca, justo encima del vestíbulo. Al amanecer, me llegaban los ruidos amortiguados a través del entarimado de debajo de la cama, como si treparan por los viejos pilares y las paredes de madera.

Oía el tac del palo que atrancaba la puerta del vestíbulo al ser retirado y apoyado contra la pared. Después, oía cómo deslizaban la gran puerta corredera hacia el interior de la caja del lado izquierdo, empujaban la puerta exterior, la abrían ciento ochenta grados hasta dar con la pared, y enlazaban una cuerda de cáñamo al pomo de latón amarillo, para que no la cerrara el viento. Luego oía que corrían la mosquitera del interior. Como cada mañana, el profesor salía a dar un paseo. El aire frío de la noche procedente del bosque penetraba dulcemente a través de la tela metálica y la casa de verano volvía a sumirse en el silencio más absoluto.

En aquellos frondosos bosques, a más de mil metros de altura, lo primero que rompía la quietud del amanecer era el canto de

los pájaros, más madrugadores aún que el profesor. Sus nombres fueron cruzando por mi cabeza: pájaro carpintero, picogordo, papamoscas azul, zorzal, papamoscas narciso... Había otros cuyo canto me resultaba familiar, pero de los que no conseguía recordar el nombre.

Poco antes del alba, el cielo había empezado a teñirse de un extraño color azul y las siluetas de los árboles del bosque se recortaban ya en el cielo, emergiendo a ojos vistas de las profundas tinieblas que lo cubrían todo. Sin aguardar a la salida del sol, la mañana se abrió paso con decisión.

Salté de la cama y subí el estor de la pequeña ventana que daba al patio. La niebla, una blanca masa compacta que había brotado en algún momento de alguna parte, oscilaba despacio, acariciando las ramas y las hojas del árbol *katsura*.¹ No se oía nada. Los pájaros debían de haberse resignado a dejar de trinar. Abrí la ventana, me asomé y aspiré el olor de la niebla. Si ese aroma tuviera un color, no sería el blanco, sino el verde. Con cuidado de no hacer ruido, fui subiendo los estores de la sala de dibujo colindante. La niebla se deslizaba hacia los amplios ventanales orientados al sur. El enorme árbol *katsura* flotaba en el patio, hundiéndose y emergiendo entre la niebla. Pensé en el profesor, paseando por el bosque brumoso. ¿No se perdería?

Por muy espesa que fuera la niebla, tan pronto como ascendía el sol, desaparecía sin dejar rastro. Los pájaros volvían a cantar, como si nada hubiese sucedido. El profesor no tardaría en volver. En una hora se habrían levantado todos.

El estudio de arquitectura Murai se escondía en un discreto callejón del barrio residencial de Kita-Aoyama.² Era un pequeño edificio de hormigón con un aparcamiento de tres plazas bajo un alero. Todos los años, desde finales de julio hasta mediados de septiembre, el estudio de Kita-Aoyama reducía su actividad casi por completo y el equipo se trasladaba a la casa de

verano, en Aoguri-mura, una antigua zona de villas de Kita-Asama.

Con los preparativos del traslado, el estudio entraba de repente en una actividad frenética. Las reuniones con los clientes se sucedían casi a diario, a fin de cerrar asuntos pendientes. También había que preparar el material que llevarían a la casa de verano; láminas de estireno para las maquetas, lápices de dibujo Staedtler Lumograph, gomas de borrar Uni, papel vegetal y papelería de oficina. Algunos miembros del personal sentían cierto recelo hacia la barbería de Aoguri-mura y corrían a cortarse el pelo; otros se apresuraban atolondradamente a acudir al dentista del barrio. Por mi parte, como ni siquiera llevaba cuatro meses en el estudio y no se me ocurría ningún preparativo en particular para mi primer verano en las montañas, me limité a hacerme con un libro de cocina para principiantes, consciente de que tendría que cumplir mi turno en la cocina.

Durante la ausencia de los demás, el estudio de Kita-Aoyama quedaría al cuidado del contable, Yoshinaga-san,³ de dos empleadas que tenían familia y de otros dos empleados, que debían supervisar unas obras recién iniciadas. La esposa del profesor no saldría de Tokio, porque el consultorio de pediatría que dirigía en su domicilio de Yoyogi-Uehara permanecería abierto durante todo el verano.

El estudio de arquitectura Murai contaba con una plantilla de trece personas, incluidos el profesor y el contable. Un tamaño razonable para un estudio dirigido por un solo arquitecto, pero algo reducido, teniendo en cuenta que era uno de los que más influencia había tenido en la arquitectura de la posguerra. Si lo hubiera deseado, el profesor podría haber ampliado el equipo en cualquier momento. Sin embargo, él siempre escogía los trabajos en consonancia con las dimensiones del estudio, rechazando educadamente los proyectos que no le atraían y dejando pasar, sin preocuparse, todas las oportunidades de expansión.

Pasada la década de los años sesenta, en la que el estudio se había dedicado a varios proyectos de obras públicas y edificios de oficinas en el centro de la ciudad, desde los años setenta se había centrado, de forma paulatina, en el diseño de viviendas particulares. Para que el estudio de Kita-Aoyama aceptara un proyecto, el cliente debía ser presentado por una persona conocida, pero incluso así, lo habitual era que el director del estudio, Iguchi-san, les anunciara con expresión circunspecta que tendrían que esperar como mínimo dos años, o quizá incluso más, para tener construida la casa. Aquello no hacía desistir a casi nadie. Quienes deseaban vivir en una casa diseñada por Shunsuke Murai eran conscientes de que llevaría un tiempo. Sin embargo, había otro tipo de cliente, personas que tenían dinero a montones y a quienes les traía sin cuidado qué arquitecto les construyera la casa, mientras se tratase de uno famoso. En esos casos, Iguchi-san subía el listón de los «dos años como mínimo» a «por lo menos tres». Entonces, ya no decían: «Muy bien. Adelante». Cuando alguien decide construirse una casa, quiere tenerla en pie lo antes posible y, dejando de lado quienes lo hacen por distracción, cuánto más rica es la gente, menos sabe esperar.

En 1982, cuando entré en el estudio Murai, el profesor tenía cerca de setenta y cinco años. En cualquier empresa, ya se habría jubilado mucho antes, pero en el mundo de la arquitectura, donde uno despunta en su carrera en la treintena y en la cuarentena aún se considera joven, no es inusual permanecer en activo con más de setenta años. El profesor no solo diseñaba los planos, sino que no escatimaba esfuerzos en visitar regularmente las obras y en mantener un estrecho contacto con los clientes. Al parecer, ni la salud del profesor ni la situación financiera del estudio presentaban ningún problema. Sin embargo, aunque nadie hablara abiertamente de ello, todo el personal se preguntaba qué sería del estudio en el futuro, pasados cinco o diez años.

A principios de la década de los ochenta, el estudio de arquitectura Murai había empezado a pisar el freno de manera lenta pero

constante, a disminuir el ritmo poco a poco, con el propósito de acabar deteniéndose sin hacer ruido. El último recién licenciado en incorporarse al equipo había sido contratado en 1979, y se decía que, desde entonces, ya no admitían a nadie más. A pesar de ello, año tras año, entre los estudiantes del último curso había quienes no se resignaban y acudían al estudio con la esperanza de conseguir una entrevista; en vano, como era de esperar.

Cuando yo estudiaba el último curso de la carrera, no me atraía la idea de matricularme en un posgrado y continuar con los estudios de arquitectura. Por otro lado, tampoco creía que fuese a encajar en la rígida organización que regía los departamentos de diseño de las grandes empresas constructoras. De hecho, no me imaginaba a mí mismo trabajando en ninguna parte. Los estudios de arquitectura posmodernos eran muy populares, pero yo no lograba hallar en mi interior, por más que lo intentara, la motivación para entregarme a ese tipo de trabajo.

Me había planteado entrar como aprendiz de algún maestro carpintero. Durante las vacaciones de verano del tercer año de universidad, tras insistir mucho, había conseguido que una pequeña constructora me permitiera ayudar en dos obras. Sin embargo, ya por entonces, aquel tipo de empresas solo se hacía cargo de la gestión de los proyectos, subcontratando y supervisando las obras, mientras que los buenos maestros carpinteros eran lobos solitarios que trabajaban por cuenta propia para las constructoras y no podían permitirse el lujo de contratar aprendices. En aquella época, cuando los edificios se construían a gran velocidad ensamblando materiales prefabricados, cuando ya casi habían pasado a la historia los cinceles, las sierras o los cepillos de carpintero, y las casas se construían en serie, como cualquier otro producto industrial, el negocio de la construcción apenas requería ya de la pericia de un buen artesano.

Lo que yo deseaba en realidad era trabajar de manera independiente desde el principio, sin estar atado a ninguna empresa o estudio de arquitectura. Por desgracia, en la práctica, eso

era imposible. Para trabajar por cuenta propia, tenía que ser un arquitecto colegiado con una licencia de primera clase y, sin estudios de posgrado, debía acumular un mínimo de dos años de experiencia laboral. Tendría que seguir la vía habitual, que consistía en trabajar en algún estudio de arquitectura durante varios años y conformarme con un sueldo bajo para conseguir, de este modo, la licencia de primera clase.

Solo había un arquitecto a quien admirara: Shunsuke Murai. No era como esos otros arquitectos que, siempre bajo los focos, habían construido edificios de diseño ultranovedoso durante la época del rápido crecimiento económico que había protagonizado Japón con los Juegos Olímpicos de Tokio de 1964 o la Exposición Universal de 1970. Era un hombre de pocas palabras que no participaba en nada ajeno a su actividad profesional, por lo que solo quienes tenían un gran interés por la arquitectura lo habían oído nombrar.

Desde finales de los años sesenta hasta principios de los setenta, Shunsuke Murai posiblemente había sido más conocido en Estados Unidos que en el mismo Japón, debido a que había sido el único arquitecto japonés invitado a la Exposición de Arquitectura del Siglo XX, inaugurada en 1967 en el Museo de Arte Moderno de Nueva York. En el catálogo de la exposición, Shunsuke Murai aparecía como uno de los contados arquitectos japoneses que, sobre una sólida base de tradición oriental, creaba obras innovadoras y originales, con pinceladas de arquitectura moderna sobre un fondo de tradición oriental. Parte de uno de sus trabajos más emblemáticos, realizado en la primera mitad de los años sesenta, *Komoriya* —un *ryokan* de larga tradición en Kioto—, había sido reproducido en el patio del museo como una de las obras representativas de la arquitectura moderna japonesa, y había concitado el interés de los visitantes.

Quizá los visitantes de la exposición neoyorquina recordasen mejor la curiosa costumbre de descalzarse en el vestíbulo o el aroma del tatami que inundaba las estancias que el propio

nombre de Shunsuke Murai. Sin embargo, el profesor estaba versado no solo en la arquitectura tradicional de su país. Cuando era joven, había viajado a China, a Corea y a Europa, para estudiar de cerca sus edificaciones antiguas; y había sido uno de los primeros en adoptar los presupuestos metodológicos de una arquitectura moderna, simple y funcional basada en el uso del acero, el vidrio y el hormigón. Gracias a ello, había logrado desarrollar un estilo propio y verdaderamente original que no había tardado en llamar la atención de algunos de los mayores expertos en arquitectura.

Durante la inauguración de la muestra, uno de los hombres más acaudalados de la costa este de Estados Unidos le había pedido, de forma inesperada, que diseñara una vivienda para él. Se trataba de Geoffrey Hubert Thompson, que pertenecía a la tercera generación de una familia que había amasado una fortuna con el tendido de la línea ferroviaria de la costa este, y era catedrático de antropología cultural en la Universidad de Harvard, su *alma mater*. También era un reputado coleccionista de arte contemporáneo. En el pasado, había protagonizado un episodio singular. Siendo estudiante, había desaparecido de repente mientras realizaba un trabajo de campo a orillas del Nilo Blanco, en el África oriental; tres meses más tarde, había sido hallado sano y salvo en una aldea a cientos de kilómetros del lugar donde se le había perdido el rastro. Algunos medios sensacionalistas especulaban sobre una presunta relación amorosa con una mujer autóctona, pero él jamás había hablado de ello y los rumores habían acabado convirtiéndose en leyenda.

Veinte años después, Thompson ya había alcanzado la cuarentena y seguía soltero. Era uno de los invitados de honor de la visita privada a la exposición. Mientras los demás asistentes se dedicaban a chismorrear, él leyó con gran atención las explicaciones sobre la obra *Komoriya* y observó, con profundo interés, todos los detalles del *tokonoma* y del *ranma*, del *engawa*, del *shôji* y el *fusuma*.⁴ Lo primero que Thompson le preguntó al

profesor fue qué ventajas e inconvenientes presenta una estructura mixta de hormigón y madera. Y qué diferencia había entre construir sobre un suelo húmedo como el de Japón y sobre el duro terreno de un clima seco.

La conversación de aquel día bastó para que el profesor comprendiera que Thompson era un cliente de fiar, así que aceptó su encargo y permaneció unos meses en la costa este de Estados Unidos, con el fin de supervisar las obras. Aquella sería su primera estancia en el país después de sus dos años como «aprendiz» en el estudio de arquitectura de Frank Lloyd Wright, justo antes de la segunda guerra mundial. La gran mansión de las afueras de Nueva York, con un río que discurría por la extensa propiedad, y al que acudían a beber los ciervos salvajes, copó las páginas de las revistas de arquitectura norteamericanas. Al profesor le llovieron las ofertas para construir otras mansiones, pero él las rechazó, con el pretexto de que tenía trabajo pendiente en su país, aunque más tarde le confiaría la verdadera razón a Iguchi-san: «Si continuara construyendo casas tan grandes, al final acabaría perdiendo el sentido de la proporción».

Durante los primeros años de la década de los sesenta, el profesor se había entregado en cuerpo y alma a un proyecto estatal de gran envergadura, pero acabó enfrentándose al departamento responsable de las obras por una cuestión del diseño, y se había visto obligado a ceder. Después de aquello, la experiencia y el prestigio adquiridos en Estados Unidos debieron de constituir un grato respaldo, una invisible reserva de apoyo. Muchos de los arquitectos que formulaban elocuentes teorías sobre la planificación urbanística y la ciudad del futuro conseguían la adjudicación de un proyecto tras otro durante aquellos años. Por su parte, el profesor dejó de presentarse a concursos públicos y, al no ser el tipo de persona que fuera pregonando teorías arquitectónicas rompedoras, sus posibilidades de aparecer en los medios fueron menguando de forma automática.

Sin embargo, diez o veinte años después, al ver con mis propios ojos, mientras recorría la ciudad, los edificios que el profesor había construido, día tras día, en silencio, durante aquella época, pude comprobar la excepcionalidad del trabajo llevado a cabo por Shunsuke Murai. Austero, sin dejarse arrastrar por los excesos del crecimiento económico posterior a la guerra, libre de cualquier atisbo de protagonismo, el profesor había creado, uno tras otro, edificios sencillos y funcionales, de una belleza perdurable, desligada de los dictados de la época.

Al llegar el otoño de mi último año de universidad, cuando comenzaba a acuciarme la ansiedad por mi futuro, decidí dar un paso en la dirección más deseada, aquella que apenas ofrecía visos de hacerse realidad.

Fue poco después del equinoccio. Una gran nube de libélulas rojas —una rareza en Tokio— que había llegado procedente del noroeste, se cernía sobre la ciudad desde lo alto y, para descansar sus alas, se posaban en los cables telefónicos o sobre los bloques de cemento de las tapias. Subí al balcón de la primera planta, y observé de cerca las libélulas que reposaban en el tendedero y sobre la barandilla: las perfiladas alas, como de fino metal; el cuerpo, de un intenso color carmesí; el brillo emborronado de sus ojos compuestos. En menos de treinta minutos, aquellas criaturas, que jamás habría podido crear la mano del hombre, emprendieron el vuelo. Era un día soleado, seco, sin viento.

Tras ver a las libélulas partir, volví a mi escritorio y redacté una carta, cortés y lo más concisa posible, al estudio Murai, solicitando empleo. Adjunté mi proyecto de fin de carrera, aún inconcluso: el plano de una vivienda familiar adaptada para silla de ruedas. Días después, aún me acompañaba el sonido del sobre al caer al fondo del buzón.

Alrededor de una semana más tarde, llamó un tal Iguchi-san,