

## La casa japonesa a través del cine de Yasujiro Ozu

---

Tesis doctoral Marta Peris Eugenio  
marta@peristoral.com

Director de tesis Dr. Carles Martí Aris  
Codirector de tesis Dr. Eduard Bru i Bistuer  
Departamento de Proyectos Arquitectónicos  
Universidad Politécnica de Catalunya, ETSAB

NOVIEMBRE 2015



<b>ÍNDICE</b>		
5	AGRADECIMIENTOS	102
7	I INTRODUCCIÓN	107
7	1.1 El cine de Ozu como escenario de vida	117
8	1.2 Cinco películas, siete obras	
10	1.3 Metodología	
11	1.4 Lazos con el tema	
12	1.5 La habitación de Ozu	
17	II OHAYÔ	
19	2.1 Análisis de la obertura del film	
20	2.2 Reconstrucción de la casa filmada	127
26	2.3 Doble circulación	129
28	2.4 Acceso múltiple	134
32	2.5 Permeabilidad visual	139
34	2.6 La casa expansiva	143
39	2.7 Villa en el bosque	153
45	2.8 Casa N	157
53	III KOHAYAGAWA-KE NO AKI	
57	3.1 Habitaciones comunicantes: el juego del escondite	167
59	3.2 La cuarta pared	169
61	3.3 La mirada oblicua	179
64	3.4 Fuera de campo	181
65	3.5 La casa matriz	183
69	3.6 Casa en China	184
75	3.7 Apartamentos en funabashi	193
81	IV HIGANBANA	229
82	4.1 Análisis de la obertura del film	232
84	4.2 Escenarios: Tradición y modernidad	234
86	4.3 Espacios intermedios	236
91	4.4 El escenario familiar	
92	4.5 El ritual como forma de habitar	240
97	4.6 La casa porosa	241
		247
		257
		261
		263
		269
		273
	4.7 La casa estratificada	
	4.8 Apartamentos en Gifu	
	4.9 Casa NA	
	V BANSHUN	
	5.1 La escena prestada	
	5.2 Análisis de la secuencia	
	5.3 Influencia de la poética Zen	
	5.3 Casa Moriyama	
	5.4 Row House	
	5.5 Casa A	
	VI UKIGUSA	
	6.1 Análisis de la obertura del film	
	6.2 Materialidad y textura	
	6.3 La casa diseminada	
	6.4 Ukigusa Monogatari	
	6.5 Tokyo Monogatari	
	6.4 Ciudades antiguas	
	6.5 Tangencias y constelaciones	
	VII CONCLUSIONES	
	7.1 Las casas de Ozu	
	7.2 Mecanismos y atributos	
	ANEXOS	
	Glosario	
	Ohayô: reconstrucción de la casa filmada	
	Mapa de viaje	
	Escenas	
	FILMOGRAFÍA	
	BIBLIOGRAFÍA	
	CRÉDITOS DE LAS ILUSTRACIONES	



## AGRADECIMIENTOS

A Carlos Martí por introducirme en el universo de Ozu, aceptar dirigir esta tesis y acompañarme durante años en este proceso. A Eduard Bru por aceptar el relevo en el último tramo del trayecto. A Izaskun por su aportación durante su estancia en Tokio, por su contagiosa pasión por el dibujo y un viaje a Japón que no hubiera sido posible sin su generosidad. A Jose por su apoyo incondicional y a ellas, N y P, por el tiempo que les robé.





## 1. INTRODUCCIÓN

No existe una palabra japonesa que corresponda a la palabra “habitación”. El concepto de espacio occidental no existe para el japonés. Aunque la palabra *ma* se parece, el significado japonés es mucho más abierto. Quizás la traducción estaría más próxima a la idea de “lugar”. El *ma* es un espacio que no es necesariamente visualizable. Los límites del *ma* están sugeridos pero no definidos. Aunque una persona experimente el *ma*, explicarlo con palabras es difícil.

La traducción literal de la palabra *ma* es “brecha”, “pausa”, “intersticio intermedio” un intervalo de tiempo y espacio. Este ideograma está conformado por la asociación de dos caracteres, “puerta” y “sol”, y se interpreta como la visión del sol que filtra a través del intersticio de una puerta. Sugiere una acción en un momento dado de tiempo e implica una cierta relación espacio-tiempo; no sólo como una connotación cuantitativa, sino como un modo de percepción sensorial del espacio. Se puede decir que el espacio es reconocido a través de la mediación del tiempo.

En la palabra *cha no ma*, “sala de té”, el *ma* excede a una sala de estar como espacio físico, implica el acto de tomar el té de una manera relajada. Por tanto, el *ma* siempre incluye la creación de un ambiente especial.

La tesis trata de acercarse a la casa japonesa como soporte de un modo de habitar que trasciende el objeto físico de la construcción arquitectónica. El sentido japonés del espacio, *ma*, incluye la creación de un ambiente que repercute en el modo de habitar.

### 1.1 El cine de Ozu como escenario de vida

Mientras en otras formas discursivas como la literaria se requiere de la participación imaginativa del lector a la hora de constituir una imagen mental sobre la situación, el escenario y los personajes sugeridos, el cine ofrece al espectador un medio espacio-temporal concreto y un conjunto de situaciones determinadas, protagonizadas por personajes claramente caracterizados.

La concreción formal, visual y sonora es pues una de las características diferenciales del medio cinematográfico dado que la acción registrada siempre requerirá de un espacio de representación real.

El análisis de la puesta en escena va más allá de su valor como contenedor físico de las situaciones construidas. Este contexto fílmico que integra decorados, figuras, *atrezzo*, luz, color... transforma el marco espacial en un ambiente capaz de transmitir actitudes, estados de ánimo, estatus, mapa de relaciones...

Las imágenes proyectadas en la oscuridad de la sala nos introducen en otro espacio-tiempo y nos invitan a viajar por él. Sin darnos cuenta, nuestra mirada se cruza con la de la cámara, nuestro interior se cruza con el de los personajes y empezamos a habitar en la imagen. El cine nos permite experimentar diferentes posibilidades del habitar mucho más libremente que en nuestra propia vida donde las condiciones reales nos dejan pocas opciones.

La obra de Yasujiro Ozu elige como escenario principal el universo doméstico y registra desde la rutina diaria hasta los acontecimientos familiares que acompañan la vida del Japón de su tiempo. Mirar la casa japonesa a través del objetivo del director nipón nos permite asomarnos a una serie de interiores y analizar el modo de habitar que se hace visible a través de la construcción de situaciones que ofrece cada película analizada.

## 1.2 Cinco películas, nueve obras.

La tesis se centra en las películas de la última etapa porque el constante proceso de depuración estilística al que somete su obra el director explica la especial relevancia que la casa tradicional japonesa adquiere en los escenarios de sus últimas películas. A lo largo de su filmografía, que abarca 54 películas realizadas entre 1927 y 1963, Ozu usa las mismas técnicas de manera recurrente. De las cinco películas analizadas cuatro son en color pues pertenecen a los seis últimos títulos de su producción. Si bien los capítulos tienen el título de la película analizada, en realidad, existe una mirada transversal que encontrará reverberaciones en otras películas anteriores, algunas de ellas de importancia capital en la obra del director como *Tokyo monogatari* (*Cuentos de Tokio*, 1953), donde su estilo alcanza la máxima plenitud y perfección. Esta película junto con *Banshun* (*Primavera tardía*, 1949) están entre los tres títulos de los que el director se siente más orgulloso.

Además, aunque existe cierto parecido tipológico entre todas las casas, el contexto de las mismas es muy diferente. Desde la comunidad de viviendas obreras en un barrio de la periferia de la megalópolis de *Ohayo* (*Buenos días*, 1959), a la casa burguesa de *Higanbana* (*Flores de equinoccio*, 1958) ambientada en el distrito de Azabu de Tokio o la

casa gremial de *Kohayagawa-ke no aki* (*El otoño de la familia Kohayagawa*, 1961), situada en Fushimi, una pequeña localidad próxima a la ancestral Kioto. En *Ukigusa* (*La hierba errante*, 1959), el contexto pierde el carácter urbano para ambientarse en una abrupta aldea costera del sur de Japón, alejada de las grandes urbes.

Este cambio de contexto permite contraponer dos modos de habitar. Uno que echa raíces y se basa en el ritual, alcanzando su máximo exponente en *Higanbana*, donde este ritual se hace muy evidente cuando Ozu insiste en una misma escena repetidas veces a lo largo del film. Se trata de la escena de la vuelta a casa del padre de familia. Cada vez que Ozu repite la escena introduce pequeñas variaciones que dan cuenta de los pequeños cambios de actitud del padre a medida que se enfrenta a las contradicciones y situaciones que construye el film. Se trata de un modo de habitar arraigado a un lugar y a unos valores anclados en la tradición y la cultura.

Por otro lado, en *Ukigusa* una pequeña compañía de teatro ambulante encarna un modo de habitar errante que discurre en distintos escenarios. Desde el propio buque que Ozu muestra en los planos introductorios del film, hasta una suerte de casa diseminada que encuentra lugares dispersos en la aldea costera. La cotidianidad nómada de los actores registra



1



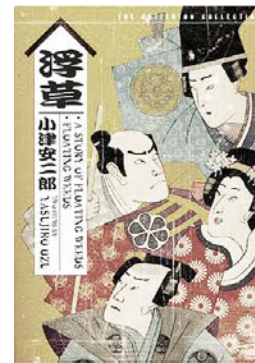
2



3



4



5

- 1 *Ohayo* (*Buenos días*, 1959).
- 2 *Kohayagawa-ke no aki* (*El otoño de la familia Kohayagawa*, 1961).
- 3 *Higanbana* (*Flores de equinoccio*, 1958).
- 4 *Banshun* (*Primavera tardía*, 1949).
- 5 *Ukigusa* (*La hierba errante*, 1959).



episodios en una casa-burdel, una casa-taberna, una casa-barbería o la propia estancia donde los personajes duermen y acopian sus escuetos enseres personales en un local del teatro lugareño. Será la calle, lo que vertebrará el hogar errante. Si normalmente la casa tradicional japonesa interpone una serie de filtros y celosías entre lo público y lo privado, en las casas que integran el negocio en sus confines esta relación se abre por razones obvias. Tan solo un filtro textil, las tradicionales cortinas de tablillas, matizan el traspaso. Así que la película construye situaciones que permiten visualizar una morada que supera la escala doméstica para alcanzar la escala del paisaje.

También en *Tokio Monogatari*, la pareja de ancianos protagonistas habitan temporalmente en los alojamientos filiales a lo largo de un viaje que los desubica de su pueblo natal, Onomichi, para recorrer distintos emplazamientos: desde Tokio hasta Osaka pasando por el balneario de Atami. Otro parecido entre ambas películas es que las casas de los hijos también incorporan el negocio: la casa del hijo mayor aloja la consulta médica, la casa de la hija hace las veces de salón de belleza.

A través del viaje, también se construye una casa diseminada cuya escala es interurbana. Mediante planos vacíos protagonizados por el ferrocarril, Ozu nos muestra vistas de la ciudad donde la vivienda japonesa es capaz de construir paisaje. El ferrocarril, y en general los medios de transporte que frecuentan los ancianos en sus desplazamientos, es a *Tokio Monogatari* lo que la calle es a *Ukigusa*: la infraestructura que liga todos los lugares del habitar errante. Así en el último capítulo de la tesis, el análisis trasciende el interior doméstico para saltar a la escala urbana. Tal como hace Ozu, que muy pocas veces nos muestra el exterior de sus casas, este cambio de escala omitirá un paso intermedio: la casa como objeto arquitectónico.

No solo el contexto ozuniano justifica dicha elipsis; el mismo carácter local de las leyes de formación de la casa tradicional japonesa resta sentido a cualquier análisis objetual. La capacidad de crecimiento, la informalidad del proceso, el límite de la forma como un momento congelado del proceso y no como imposición a priori... son rasgos diferen-

ciales de la casa tradicional japonesa.

De la misma manera que Ozu es capaz de sintetizar la película en los planos de *obertura*, se ha seleccionado un *plano vacío* representativo de cada película como portada de cada capítulo. Cada uno de ellos muestra un aspecto de la casa que se diseccionará a lo largo del capítulo. Si bien es el conjunto de los cinco capítulos lo que aproxima al lector a la casa de Ozu, en cada capítulo se escogen escenas que hacen visibles distintos *atributos* de la casa japonesa. Así en *Higanbana* una de las *engawas* de la casa familiar anuncia el estudio del tratamiento que Ozu da a los espacios intermedios y la transición entre escenas. Sin embargo, en *Ohayo* el plano escogido nos muestra la complicidad entre casas o la relación de la casa con el jardín en *Kohayagawa-ke no aki*.

El análisis de las películas de Ozu revela una serie de atributos diferenciales de la casa japonesa que a juicio del autor enraízan y perviven en la arquitectura japonesa contemporánea. En cada capítulo después de analizar distintas escenas de la película y recoger aquellas propiedades que cada situación construida hace evidentes, dichos *atributos* se rastrean en una serie de obras contemporáneas que solo pretende ser un muestreo capaz de demostrar cierto parentesco. Estos puntos de tangencia no son formales, pues la mirada no incide en lo construido, sino vivenciales, en tanto que se observa cómo se gestiona y articula el vacío a través de una serie de atributos que inciden directamente en el modo de habitar. Así, como transición entre los distintos capítulos dedicados a Ozu, se intercalan interferencias de arquitectura japonesa contemporánea.

El criterio de elección del listado de obras contemporáneas también se sometió a la posibilidad de ser visitadas durante el proceso de la tesis. De forma que primero se analizaron las obras a través de la documentación publicada y, después, tras el viaje a Japón y la visita a las obras se contrastó la mirada previa con el soporte habitado. Entre los anexos se encuentra un mapa del viaje a Japón donde se sitúan las obras visitadas, un glosario con la terminología japonesa que aparece en la tesis y un CD donde se recopilan todos los fragmentos y escenas analizadas.

### 1.3 Metodología

Cada película se analiza de manera diferente. En algunos capítulos como *Ohayo, Higanbana* o *Ukigusa* se analiza con especial detenimiento las series de *planos vacíos de obertura* del film, pues se demostrará cómo Ozu es capaz de sintetizar y contextualizar lo que acontecerá en la película y, sobre todo, preparar al espectador para que se vaya posicionando respecto a los conflictos que serán planteados.

Sin embargo, en otros como *Banshun* se analiza las escenas finales y, especialmente, cómo la irrupción de la escena de Ryōanji, en uno de esos momentos de descompresión, cuando Ozu deja de filmar interiores para intercalar un exterior tan simbólico como el jardín Seco, el espectador alcanza un momento de complicidad con la figura del padre protagonista que le permite percibir la profundidad de la situación vivida. Es tal la relevancia de esta escena y este emplazamiento, que uno se pregunta si toda la película no es más que una excusa para filmar Ryōanji y contar algo más que su enigmática belleza. Algo que experimenta el espectador de la mano de Ozu y que enraíza con el modo de operar del *zen*.

En *Kohayagawa-ke no aki* se estudian distintas escenas intercaladas a lo largo del film, cuyo común denominador es la construcción de una situación recurrente: el juego del escondite. Padre e hija; nieto y abuelo se entrecruzan en la casa, haciendo visible el potencial del soporte.

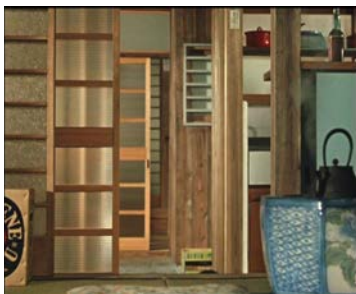
Otra de las aportaciones de este trabajo es el dibujo de las casas filmadas.

En *La casa y la vida japonesas*, Bruno Taut, para conocer bien la casa que habita durante su estancia en Japón, decide dibujarla. Se trata de un dibujo a mano alzada donde las medidas del *tatami* definen las proporciones de las habitaciones, el pautado de la estructura de madera y el despiece de las particiones, puertas correderas y cerramientos de la casa. Aclara, además, que las medidas del *tatami*, 1.83 metros de longitud y la mitad de anchura, 0.915 metros, son más o menos estándar pero difieren según la localización. Las medidas de las galerías y pasillos no son exactamente la anchura de un tatami pero se acerca <sup>1</sup>.

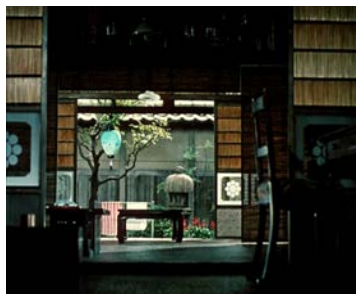
La referencia a Taut viene al caso para explicar porqué se decide intentar dibujar la casa filmada por Ozu, con todas las limitaciones y restricciones que el propio código fílmico de Ozu implica en cuanto a la inmovilidad de la cámara que deja *en off* zonas de la casa que no podrán ser contrastadas. Estas lagunas se identifican gráficamente con un cambio de valor de línea que difumina las líneas en discontinuas. A juicio del autor el valor de estos documentos no reside tanto en lograr una representación real como dibujar un soporte verosímil donde registrar las situaciones que construye Ozu. Como la medida del *tatami* modula la planta japonesa, se capturan fotogramas deteniendo la imagen para registrar el plano del suelo y comprobar la disposición de los mismos. Las líneas oscuras que rematan las esteras contrastan con el color de la paja

1. "Cualquier planta se puede componer fácilmente como si utilizáramos las fichas de dominó. Se une a voluntad un tatami a otro, una habitación a otra: el porche y los pasillos, un aseo al final del porche (habitualmente, tras el tokonoma), el otro aseo, con baño, en la parte de la cocina, y el cuarto de la criada, de un tamaño mínimo de dos tatami. Según el tamaño el conjunto está rodeado por uno o varios patios ajardinados. Una vivienda modesta muestra una pequeña planta rectangular en la que la cocina suele dar a la calle con una entrada particular. En principio, la planta es igual que la de nuestra casita 'Pureza de corazón': Debajo del escalón, el trabajo más tosco; encima del suelo de madera, el más delicado."

Bruno Taut, *La casa y la vida japonesas*. Barcelona, Fundación Caja Arquitectos, 2007. Pág. 185.



6



7



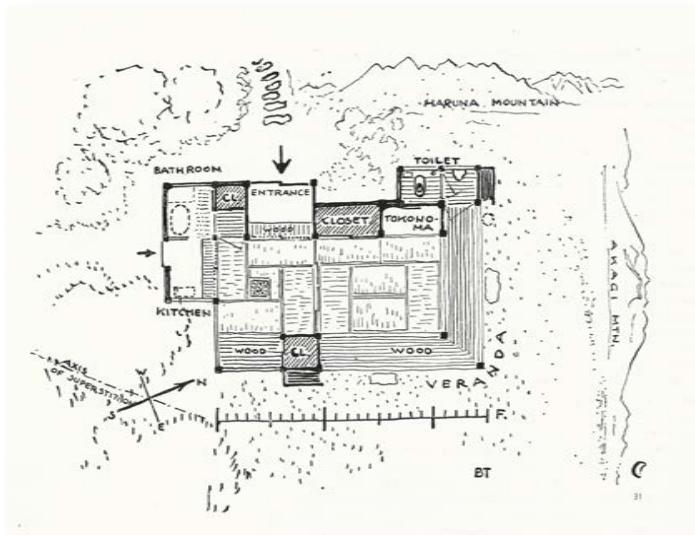
8



9

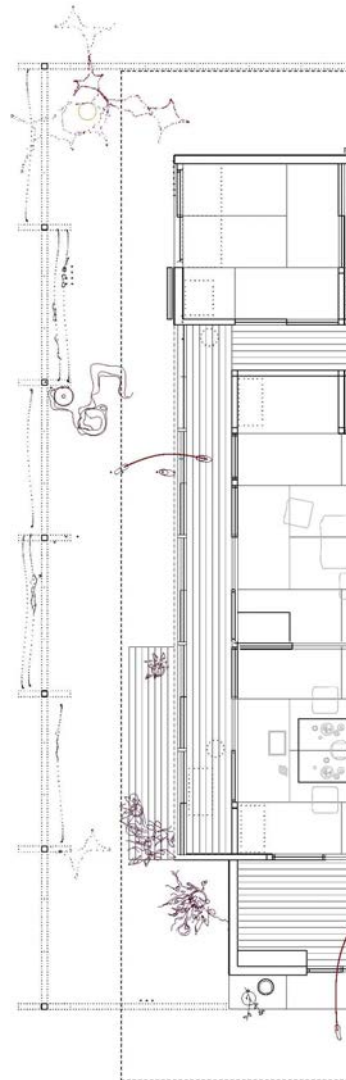


10



11

- 6 Portada capítulo *Ohayo*.
- 7 Portada capítulo *Kohayagawa-ke no aki*.
- 8 Portada capítulo *Higanbana*.
- 9 Portada capítulo *Banshun*.
- 10 Portada capítulo *Ukigusa*.
- 11 Planta de la casa de B. Taut: *Pureza de corazón*.



y son fácilmente identificables. A pesar de la ausencia de movimientos de cámara en esta época de madurez, la cámara de Ozu cubre los 360° del espacio, de manera que en planos sucesivos se puede ir contrastando la hipótesis de dibujo. Además, como indica Taut, la estructura y las particiones interiores siguen el mismo módulo con lo que cuando el suelo queda oculto por los objetos o por los propios personajes siempre se puede comprobar la hipótesis a partir de los cerramientos verticales.

Dibujado el soporte, se estudian distintas escenas en las que Ozu construye situaciones que hacen visibles ciertas propiedades de la casa. A veces, se analiza los desplazamientos de los actores y se registran sobre la planta, en otras ocasiones se insiste en los ejes visuales o se detalla el dibujo de objetos y huellas del modo de habitar.

Cabe explicitar el criterio de homogeneización del sistema de representación de ciertos elementos. Los tendederos, las vallas de bambú, los objetos, la vegetación... se representan igual en todas las casas dibujadas. Más allá de dar cierta unidad al trabajo gráfico, a través del dibujo se traduce el parecido de la casas construidas en estudio por Ozu.

#### 1.4 Lazos del tema

Si bien mi interés por la cultura japonesa se remonta a mis años de estudiante de arquitectura tras leer el *Elogio de la sombra* de Tanizaki será mi admiración por la belleza y profundidad de la obra del director japonés lo que acaba decantando el ámbito de estudio de esta tesis: la casa japonesa. Tema que no deja de ser un caso particular de un tema universal, el habitar, que atraviesa transversalmente todo mi trabajo tanto profesional como académico.

Mi primer contacto con la obra de Ozu fue en una sala de cine, atraída por el capítulo que Carlos Martí dedica a Ozu en *Silencios elocuentes*. Tras el visionado de *Ohayo*, salí de la sala fascinada y decidida a intentar dibujar la casa filmada. Ese momento fue el embrión de esta tesis que solo plantea una manera más de mirar la obra de Ozu desde ese punto de tangencia entre el arquitecto y el espectador.

## 1.5 La habitación de Ozu

Analizar el meticuloso proceso de preparación del autorretrato de Yasujiro Ozu revela algunas de las claves y rasgos estilísticos de su código fílmico.

El enigmático autorretrato nos muestra una superposición de dos imágenes: la fotográfica y la reflejada en el espejo, donde el director japonés no deja nada al azar.

La primera imagen nos remite a la percepción del espectador. A partir de la hipótesis de que la cámara que sostiene Ozu corresponda a un primer modelo réflex japonés, con visor y sin pentaprisma, deducimos que a través del visor, que en este modelo estaría situado en la cara superior del cuerpo de la cámara, Ozu ve lo que hay enfrente. Por tanto, no se trataría de una fotografía realizada a tientas como podría parecer a primera vista. Un espejo a 45° proyecta la imagen (invertida lateralmente por el espejo) que recoge la óptica sobre el visor. Así, Ozu controlaría el encuadre cuidadosamente estudiado antes de hacer la fotografía. Una segunda hipótesis es que se tratara de una cámara telemétrica 35mm desde la que realizara una primera fotografía sin controlar el encuadre y que luego la recortara intencionadamente. En cualquier caso, la atención e importancia que Ozu concede al encuadre se hace evidente <sup>2</sup>.

La segunda imagen da cuentas de cómo Ozu quiere ser visto por el espectador. A través del reflejo, registra un semblante inexpresivo que al evitar el primer plano le aleja de cualquier emoción que pudiera revelar su rostro, desviando la atención del espectador hacia la ambientación del retrato. El espejo no solo dobla la distancia sino que su marco recorta el retrato de medio cuerpo que abarcaría desde la cabeza a la cintura y lo inserta en un entorno determinado. De esta manera, Ozu invita al espectador a la observación analítica de la composición fotográfica, eliminando cualquier tipo de revelación psicológica de su personalidad.

Aunque a Ozu le encantaba vestir trajes occidentales, en el reflejo distinguimos el atuendo tradicional japonés. Sobre todo durante la pos-

guerra, el cine de Ozu registra los cambios de una sociedad sacudida por un fuerte proceso de occidentalización y el nacimiento de una nueva cultura que pone en crisis los valores de la tradición. El *kimono* manifiesta el posicionamiento del director. Tal como matiza Carlos Martí, "la mirada de Ozu, que nunca apunta al pasado sino que toma como referencia el tiempo presente, acaba siendo inequívocamente elegíaca. Ozu toma nota de todo aquello que parece abocado a desaparecer" <sup>3</sup>.

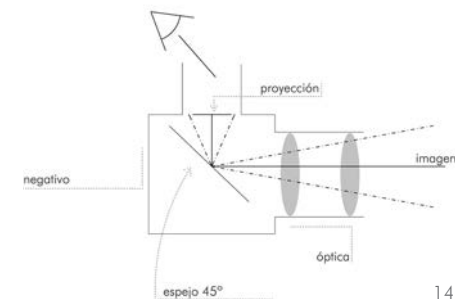
Tampoco es casual que Ozu decida tomar la fotografía en el interior de una habitación. Su obra elige como escenario principal el universo doméstico y registra desde los pequeños gestos cotidianos hasta los ritos familiares que acompañan la vida del Japón de su tiempo. Más allá de una crónica fiel a los hechos, Ozu manipula y estiliza la realidad hasta elevarla a expresión poética y trascender lo cotidiano para apresar aquellas señas de identidad de su cultura al borde del cambio. El espectador distanciada, adopta una actitud contemplativa y toma conciencia de la pérdida.



12



13



14

12-13 Autorretrato, Yasujiro Ozu.

14 Esquema cámara réflex. José Hevia, fotógrafo.

3. Manuel García Roig y Carlos Martí *La arquitectura del cine*. Estudios sobre Dreyer, Hitchcock, Ford y Ozu, Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2008, pág. 132.

2. Antonio Santos describe hasta qué punto Ozu era meticuloso durante el rodaje al revisar personalmente cada toma; no solo la disposición de los personajes y objetos dentro del cuadro sino que llegaba a comprobar a través del visor cómo quedaba el encuadre y, una vez decidido éste, no permitía a nadie que tocara la cámara. Hasta el punto de que Yuharu Atsuta, operador de cámara, aseguraba que Ozu no era *cameraman*, sino *camera-ban*: el guardián de la cámara.

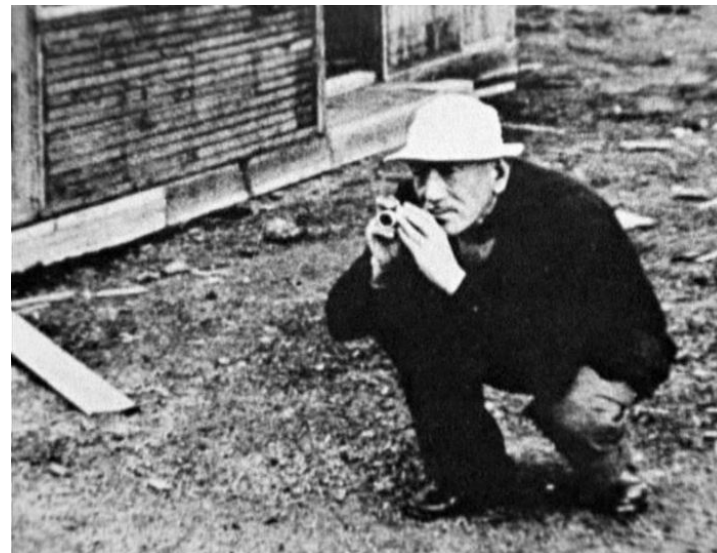
Yasujiro Ozu, Madrid: Cátedra, 2005 (Signo e Imagen).

15-16 Posición baja de la cámara.

17 Storyboard de Ozu para *Sanma no aji*, (*El sabor del sake*, 1962)



15



16

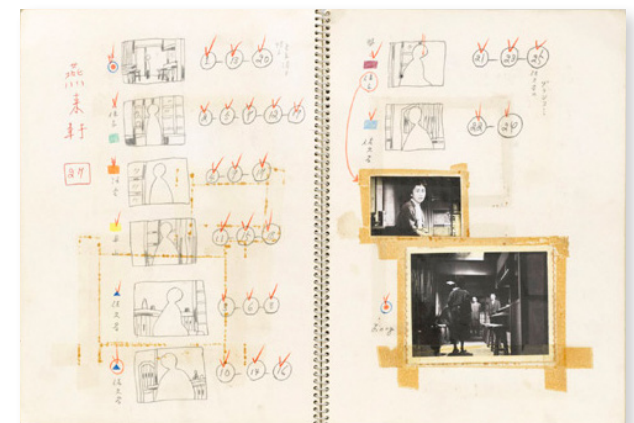
En el centro de la imagen no aparece el rostro de Ozu sino la cámara fotográfica sostenida entre las manos del director. El marco del espejo recorta el conjunto ocultando parte de los brazos y aislando el gesto que prende la cámara. Así, Ozu explicita al espectador la autoría del retrato, a la vez que desplaza su atención desde su rostro hacia la cámara y las manos. El hecho de ver la cámara permite al espectador situarla respecto al contexto y detectar su posición baja, así como identificar el tipo de objetivo fotográfico de 50mm. Ambos rasgos comunes a su cine.

Si desde el centro del retrato nos desplazamos hacia el perímetro de la fotografía reparamos en el efecto de reencuadre. El marco del espejo construye un primer encuadre concéntrico inscrito en la fotografía que sugiere la idea de ventana. En este caso, una ventana que no limita entre el interior y el exterior sino que comunica dos espacios: el espacio reflejado que se extiende a espaldas de Ozu hasta la pared del fondo de la habitación, y el espacio que envuelve el tocador frente al director.

Así, el área de la fotografía no se limita a los 180° del plano sino que nos da una información que abarca los 360° del espacio. También se percibe la pared lateral de la habitación, a pesar de no mostrarse de manera explícita, a través de la luz que ilumina el rostro del director. Ozu construye en la mente del espectador un ámbito mayor, un espacio fuera de campo que el espectador no ve pero intuye, donde se encuentra *en off* la fuente de luz.

El marco de la puerta que se adivina detrás de Ozu anuncia otro espacio dentro del reflejo cuyo límite se pierde en la oscuridad. Podríamos interpretar que el plano bidimensional de la fotografía se despliega de manera telescópica para crear una particular profundidad de campo organizada en distintos planos sobre los cuales se disponen tanto el sujeto como los objetos siempre sobreencuadrados.

En el límite de la fotografía, se sitúan una serie de objetos dispuestos en horizontal a lo largo de la superficie del tocador. Dichos objetos, al desenfocar su silueta, pierden valor individual para cobrar cierta unidad de conjunto a modo de naturaleza muerta. La componente horizontal del conjunto contrasta y se equilibra respecto al eje vertical que recorre



17

1. Introducción



18

La casa japonesa a través del cine de Yasujiro Ozu



19

# 小津安二郎

Ozu Yasujiro

4. Yuharu Atsuta: "Ozu aseguraba que el trávelin echaba a perder las composiciones. Sólo lo aceptaba si el desplazamiento se efectuaba sin cambiar la posición de los personajes en la imagen. Si había un personaje moviéndose, había que organizar el trávelin de modo que conservase la misma posición. No aceptaba trucos ni efectos de la técnica".

*Yasujiro Ozu*, Madrid: Cátedra, 2005 (Signo e Imagen).

18 Ozu y Takashi Kawamata.

19 Ozu durante el rodaje.

5. Este parecido no sólo reside en el soporte arquitectónico. Ozu reciclaba el *atrezzo*; también solía trabajar con los mismos actores e incluso repite en muchas ocasiones los nombres de los personajes, los temas familiares e incluso los títulos de sus películas se parecen entre sí.

Sin embargo, fijarse sólo en el parecido podría inducir a pensar que Ozu sólo hizo una película. Esta tesis incide en las diferencias para mirar una pequeña parte de su polifacética obra.

“Para mí, cada obra supone una nueva impresión, y cada obra que realizo proviene de un nuevo interés. Es como en el caso de un pintor que pinta siempre una y la misma rosa.” Yasujiro Ozu <sup>6</sup>.

6. Harry Tomicek: La rosa de Ozu es la familia y la familia es el gozne japonés en torno al que gira el mundo... Una rosa moribunda que él siempre pinta de nuevo.

el marco de la puerta, deja en sombra la mitad del rostro de Ozu y atraviesa el objetivo de la cámara. El resultado de tal composición es que el rostro de Ozu comparte el protagonismo visual de la fotografía con los objetos que aparecen en primer término. Todos estos objetos, inanimados y fácilmente reconocibles por el espectador, a pesar de ser enseres personales cotidianos, adquieren sorprendente vida propia. Es fácil reconstruir los gestos maquinales que diariamente se imprimen sobre ellos. La rutina que cíclicamente los activa renovando su uso es capaz de despertar la conciencia del ritual doméstico del aseo hasta condensar memoria sobre todos y cada uno de los objetos.

Si imaginamos el retrato sin el espejo, con los mismos objetos en primer término y a Ozu tras el tocador, la sintaxis de la fotografía sería bien distinta. La proximidad de la figura humana como sujeto se impondría sobre los objetos. El espectador dejaría de imaginar los gestos rituales para atender al instante concreto que atrapa la fotografía. La presencia de Ozu subyugaría los objetos de manera que estos dejarían de evocar las huellas de lo ausente. Si aceptamos que dicha presencia es un reflejo sobre un espejo y por tanto, un objeto, nos damos cuenta de que la fotografía aparece despoblada. El retrato se vacía de la presencia directa para llenarse de múltiples significados.

De la misma manera operan los planos vacíos de Ozu, uno de los rasgos más distintivos de su obra, también llamados según el autor *campos vacíos*, *planos intermedios*, *pillow shots* “*planos-almohada*”, *planos objetos* entre otros. En la tesis nos referiremos a ellos como *planos vacíos* por la inclusión del *ma* dentro del propio término.

Una cuidada puesta en escena donde Ozu concede una especial importancia al encuadre y la posición precisa de los objetos y personajes que le lleva a otra de sus máximas: la posición fija de la cámara. Para Ozu cualquier desplazamiento de la cámara en *travelling* echaba a perder el encuadre. De ahí, que el director recurra a los saltos de eje, de manera que obliga al espectador a reubicarse tras cada cambio de posición de la cámara y le invita a construir un mapa mental de la casa que deberá completar con el fuera de campo imaginado <sup>4</sup>.

Más allá del retrato, lo que muestra la fotografía es el sistema de reglas que rige su meticulosa composición. El mismo sistema del que se servirá el director para componer los planos cinematográficos y rodar todas sus películas. A lo largo de su filmografía Ozu usa las mismas técnicas de manera recurrente <sup>5</sup>.

Esta tesis tratará de dibujar esos mapas mentales que el espectador construye a medida que avanza la película y va recopilando información de la casa filmada.

お早よう

La casa japonesa a través del cine de Yasujiro Ozu





## OHAYÔ

(Buenos días, 1959)

*Un barrio en las afueras de Tokio. A la salida del colegio, los niños se congregan en los aposentos de los únicos vecinos que tienen televisión. Una vez en su casa, los pequeños Minoru e Isamu exigen a sus padres con malos modos que les compren una tele. Tras ser reñidos, deciden ponerse en huelga de silencio. Más adelante, los dos niños se dan a la fuga, hasta que los encuentra su profesor de inglés. Al entrar en casa descubren que sus padres les han comprado la televisión.*

Ohayô II

*Ohayo* (*Buenos días*, 1959) da título una de las películas en que Yasujiro Ozu retrata el proceso de occidentalización de la vida de una pequeña comunidad ubicada en un suburbio del Japón de la posguerra.

La mirada del director se centra en la vida cotidiana, registrada en el ámbito doméstico. La mayor parte del film transcurre en la casa; una casa a medio camino entre la tradición y los cambios que provienen de occidente. Si los *tatamis* siguen organizando y modulando la planta, los *shojis* abandonan el cálido papel japonés por el confort climático del vidrio. Los higiénicos y brillantes alicatados de cerámica blanca de las salas de aguas reemplazan a las lacas oscuras y empañadas de antaño. Los nuevos revestimientos de la casa no son más que un reflejo de la vestimenta importada de sus habitantes. Las mujeres más jóvenes de la comunidad abandonan el *kimono*, al mismo tiempo que preparan la mudanza a la gran ciudad. La televisión, con la excusa de retransmitir un combate de sumo, se infiltra en el corazón de la casa, perturbando el silencio y la paz de la familia, para acabar en motivo de discordia y enfrentar a padres e hijos. Ozu presenta este conflicto generacional como espejo de la vana resistencia contenida de la sociedad japonesa a sucumbir a la occidentalización.

La película apenas rueda exteriores salvo para mostrarnos este proceso a otra escala. También la ciudad cede a las nuevas tipologías; bloques en altura aparecen como telón de fondo de la comunidad de baja densidad. Se abandonan las estructuras de madera de la construcción tradicional para abrir paso a las de hormigón armado. La película narra los cotidianos viajes de los personajes que, a pesar de ser cortos trayectos a pie, Ozu insiste en mostrarlos como una distancia. Los niños se uniforman para ir a la escuela, dejan sus cotidianos atuendos, salen de sus casas y hacen camino alejándose de la cámara inmóvil. Ozu no nos muestra el viaje con un *travelling*, nos muestra una distancia, un alejamiento como vaticinio del inevitable cambio. La cámara otorga un papel al espectador como testigo ausente del devenir.

Los niños parten hacia la ciudad del futuro a aprender inglés. La occidentalización se vive como un proceso que se despliega a todos los

niveles. La figura del profesor de inglés y la del vendedor ambulante aparecen como reflejo de la transición: personajes, desempleados por el cierre de la fábrica donde trabajaban, que recurren a un trabajo oportunista. Por un lado, el idioma de la globalización genera una demanda de futuro; los niños, la sociedad del mañana, necesitan hablar inglés. No es casualidad que sea esta misma figura, el profesor de inglés, la que habite en los nuevos bloques de apartamentos. Por otro lado, el vendedor a domicilio infiltra el consumismo materialista en el umbral de la casa anunciando que “siempre se necesita algo”, aunque ese algo sea un lápiz sin afilar.

Tras un aparente banal argumento, uno no deja de preguntarse si lo que Ozu nos cuenta no es más que una excusa para hablar sin hablar de otras cosas.

De la mano de Jaques Tati, *Mon oncle* (*Mi tío*, 1958) nos muestra cómo la automatización, supuestamente concebida para mejorar la calidad de vida, opera contra la comodidad, la relajación y el placer. Tanto Ozu como Tati confían en la construcción de situaciones más que en la palabra para que el espectador se posicione. Tati recurre a un humor visual y auditivo, musicalizando los ruidos, zumbidos, siseos... de los artilugios que desde la cocina al garaje colonizan la casa de los Arpel. Ozu, sin embargo, delega en el silencio de los *planos vacíos*.

Tati pone en crisis una manera de habitar a través de los personajes. El desgarbado monsieur Hulot, el eterno personaje cinematográfico de Tati, siempre dispuesto a desencadenar alguna calamidad con los ansiosos movimientos de su cuerpo, entra como una maldición en la casa de los Arpel. Tati se vale de su excéntrico personaje para parodiar un modo de vida, supeditado a las imposiciones de los avances tecnológicos. Las desventuras de Mr. Hulot son el medio que el director utiliza para caricaturizar en clave de humor esta visión positivista del mundo.

Si tanto Ozu como Tati eligen la casa y la familia como escenario crítico desde el que posicionarse para mostrar su mirada al mundo, en el caso de Ozu se invierte la estrategia de Tati. Será a través de la casa



1



2

1 Fotograma donde aparecen diversos objetos japoneses y de occidente.

2 Plano fijo del trayecto de los niños hacia la escuela con la ciudad como telón de fondo.



3



4

3 Primer fotograma de la película. Plano vacío con el barrio de viviendas al fondo.

4 Plano fijo que muestra un fragmento del barrio.

5 Cuatro fotogramas fijos de una calle. Los diversos personajes van apareciendo.

y el modo de habitarla lo que conduce al espectador al interior de los personajes.

## 2.1 Análisis del comienzo del film

La película comienza con unos planos que presentan el entorno de la pequeña comunidad de casas obreras. El primero de la serie nos muestra una visión ulterior del barrio; un conjunto de casas aparece al fondo del plano tras unas estructuras de torres de alta tensión que enmarcan el plano. En Ozu mirar a través de las cosas nunca es gratuito, las torres eléctricas minimizan la escala de la edificación a la vez que explican su condición suburbial. En el siguiente plano, las vallas de madera blanca que separan el espacio privado del público delimitan en escorzo la calle vecinal, mientras las torres de alta tensión se relegan al fondo del plano. El punto de vista nunca abarca la totalidad, muestra fragmentos, series inacabadas de casas. No es tan importante la extensión, ni la dimensión del barrio, como la distancia y el vacío entre las casas. Los siguientes planos, tomados desde el interior de la comunidad, nos muestran parcialmente el límite del barrio, visto como final de perspectiva de una calle vecinal. A ambos lados de la calle, la serie de los testeros de casas enmarca un promontorio como límite topográfico del barrio. En vez de mover la cámara para llevar la atención del espectador al elemento que quiere explicar, Ozu insiste en el plano fijo donde muestra todos los elementos de la composición por igual y es el movimiento de los personajes lo que subraya el elemento a destacar.



5

El último plano de la secuencia de apertura de la película se filma a la cota del camino, sobre el promontorio, encuadrando las siluetas de los niños que se han detenido en una breve conversación, con el skyline de la ciudad al fondo. Las chimeneas explican una ciudad industrializada hacia la que los niños se dirigen para ir a la escuela.

Con tres puntos de vista, Ozu sintetiza la explicación del barrio y su entorno. Se trata de un conjunto homogéneo de unidades, que si bien no se repiten exactamente, responden a la combinación de los mismos elementos. La unidad de las fachadas y las cubiertas a dos aguas otorga un parecido a todas las casas, suficiente para generar en el espectador una sensación laberíntica. Esta desorientación requiere de la participación activa del espectador, pues la inmovilidad de la cámara impide reseguir cómodamente los distintos escenarios domésticos, obligando al espectador a construir un mapa mental para poder situarse.

## 2.2 Reconstrucción de la casa filmada

Las casas no sólo se parecen exteriormente. Sus interiores constan de los mismos materiales, los mismos elementos, las mismas piezas; tan sólo se altera la relación entre ellas. Tanto es así, que si elimináramos las breves escenas de exteriores, podríamos leer dichos interiores como un *continuum* capaz de sumarse en una única casa.

La repetición de elementos estandarizados que conforman el sistema de casas permite recoger suficiente información para dibujar la planta de la casa de la familia protagonista. Aunque Ozu no nos muestra todos los rincones de la morada familiar, la información de estos espacios *en off* se puede constatar en otras viviendas de la comunidad pues los chismorreos levantados por una polémica lavadora así como el televisor que revoluciona a los niños del vecindario son la excusa perfecta para inmiscuirse en cinco de las casas.

La reconstrucción no tiene por objeto reproducir fielmente la planta real, sino representar un posible soporte que permita analizar el modo de habitar. Aunque el *tatami* como unidad de medida garantiza una aproximación bastante precisa a la planta de la casa, el interés de esta representación radica en entender la casa como un proceso que se va construyendo a lo largo del film. Son pues más importantes las relaciones espaciales entre las distintas piezas y, sobre todo, el orden en que aparecen en la película que su dimensión exacta. Mientras Ozu muestra la casa, explica una manera de habitarla. Así, es más importante el pro-

ceso que el resultado final porque a medida que se construye el dibujo se va desvelando el potencial de la casa.

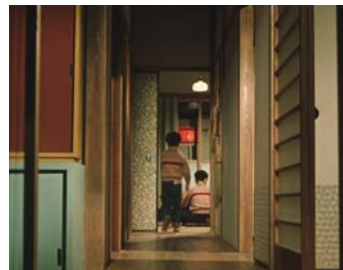
La primera vez que Ozu nos introduce en el interior de la casa no lo hace por la puerta principal sino a través de la ventana de la habitación de los hijos. Desde el interior de la casa contigua, donde se aloja el televisor de la discordia, unos niños les invitan a compartir el evento. La proximidad entre las casas facilita la conversación entre los niños. La cámara se introduce en la habitación y ofrece un punto de vista perpendicular que permite entrever la habitación lindante a través de la pared deslizante. Sabemos entonces que dos de las habitaciones aparecen en fachada.

Los niños salen apresuradamente de la habitación por una segunda puerta que comunica con el pasillo. Recorren el corredor hasta llegar a la altura de la entrada donde el pasillo se amplía para generar un umbral.

Se trata de un espacio intermedio, *genkan*, cuyo rasgo más característico es que conserva la cota de la calle. En ese estrato se deja el calzado, demasiado agresivo para las esteras de los *tatamis*. A unos cuarenta centímetros se eleva el pavimento de la casa, desnivel suficiente para transformar un suelo en banco y por tanto, ser, además de una zona de paso, un pequeño lugar de estancia capaz de acoger a una breve visita. Rara vez, un miembro ajeno a la familia traspasa dicho umbral, si no es por invitación expresa. Sólo los más allegados logran adentrarse en el corazón de la casa.



7



6

6 Cuatro fotogramas de la primera vez que entra al interior de la vivienda de los protagonistas.

7 Fotograma de la casa vecina

8 Casa protagonista. Estancias explicadas desde el fuera de campo.

9 Casa vecina.



8

El pasillo se contagia de esa condición de estancia del zaguán. Ozu nos muestra situaciones en que el corredor aparece como un lugar intermedio. Se trata pues de un lugar de paso en su dimensión longitudinal y un grosor transversal que se incorpora visualmente a las estancias principales de la casa.

Normalmente, en el cine el *fuera de campo* es concreto, puede verse con un simple desplazamiento de cámara y el espectador siempre lo tiene presente. La cámara inmóvil de Ozu da un valor pictórico al fuera de campo. En la pintura el fuera de campo es siempre imaginario, el espectador nunca podrá verlo.

Ozu explica una parte de la casa exclusivamente desde el fuera de campo. Una escena filmada en el pasillo evidencia cómo funcionan las salas de aguas de la casa, sin mostrarnos directamente la acción.

Podríamos decir que la acción está contenida implícitamente en el plano.

El padre acaba de regresar del trabajo y tras una breve conversación con los hijos abandona la sala principal. Entra en escena por la derecha, a través de una de las puertas correderas que comunica la sala con el pasillo y se desplaza por él hasta llegar a la altura de una de las piezas; no abre ninguna puerta a la izquierda, simplemente hace el gesto de avanzar y recostarse. Aunque no se llega a perderlo de vista, se puede deducir la escasa profundidad de la pieza; en breve se seca



9



las manos. Mientras, aparece en escena la esposa preguntándole si le prepara un baño. La respuesta afirmativa acaba de confirmar dos de las tres salas de aguas: la sala de la bañera y el espacio del lavamanos. Por eliminación, la tercera puerta sólo puede corresponder al retrete. Un contraplano, confirma la posición de la bañera a través de un reflejo en la pared alicatada. Pero para tantear la profundidad de las piezas se recurre a otra escena en otra casa de la comunidad, donde una de las vecinas hace la colada junto a la bañera y la nueva lavadora. Este plano permite hacerse una idea del tamaño de la sala y averiguar que tiene una ventana.

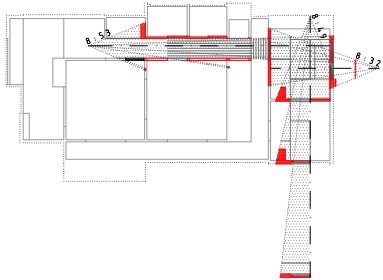
Al final del pasillo se distingue la cocina, un espacio pasante que consta de tres puertas: la que comunica con el corredor, la que se abre a la habitación central y la que permite un segundo acceso de la vivienda que conecta directamente con la calle.

Se trata de una pieza bastante permeable al aire y la mirada, donde los muebles fijos que forman parte del soporte arquitectónico generan ventanas interiores que interrelacionan los espacios.

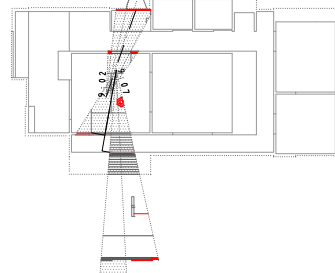




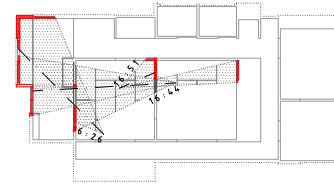
secuencia 1A  
8 : 34 - 8 : 39



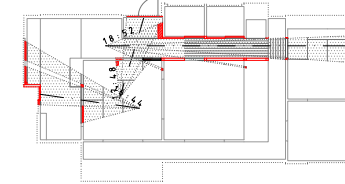
secuencia 1B  
8 : 43 - 9 : 22



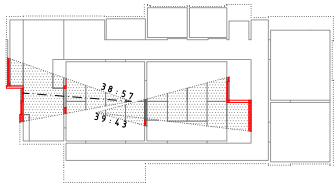
secuencia 2A  
16 : 26 - 17 : 45



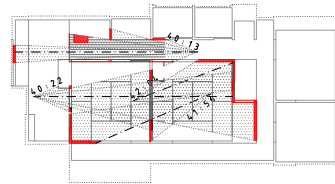
secuencia 2B  
18 : 21 - 18 : 55



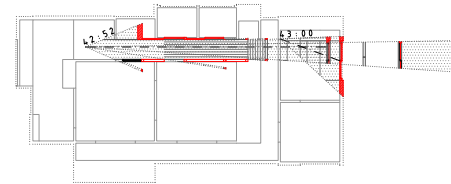
secuencia 4A  
38 : 34 - 40 : 11



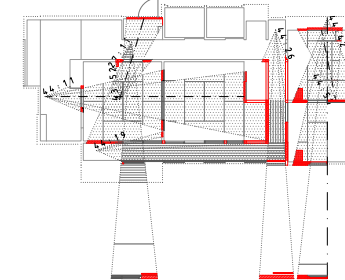
secuencia 4B  
40 : 12 - 42 : 50



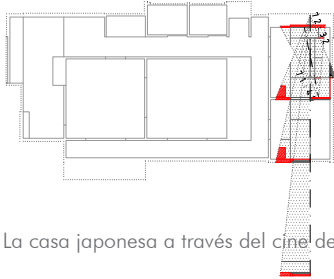
secuencia 4C  
42 : 50 - 43 : 50



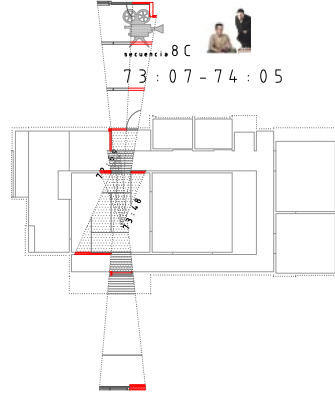
secuencia 4D  
43 : 50 - 45 : 52



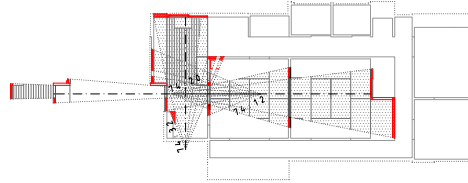
secuencia 8B  
72 : 25 - 69 : 00



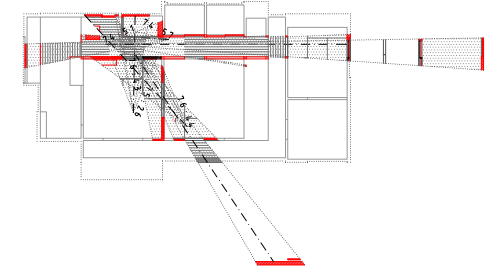
secuencia 8C  
73 : 07 - 74 : 05

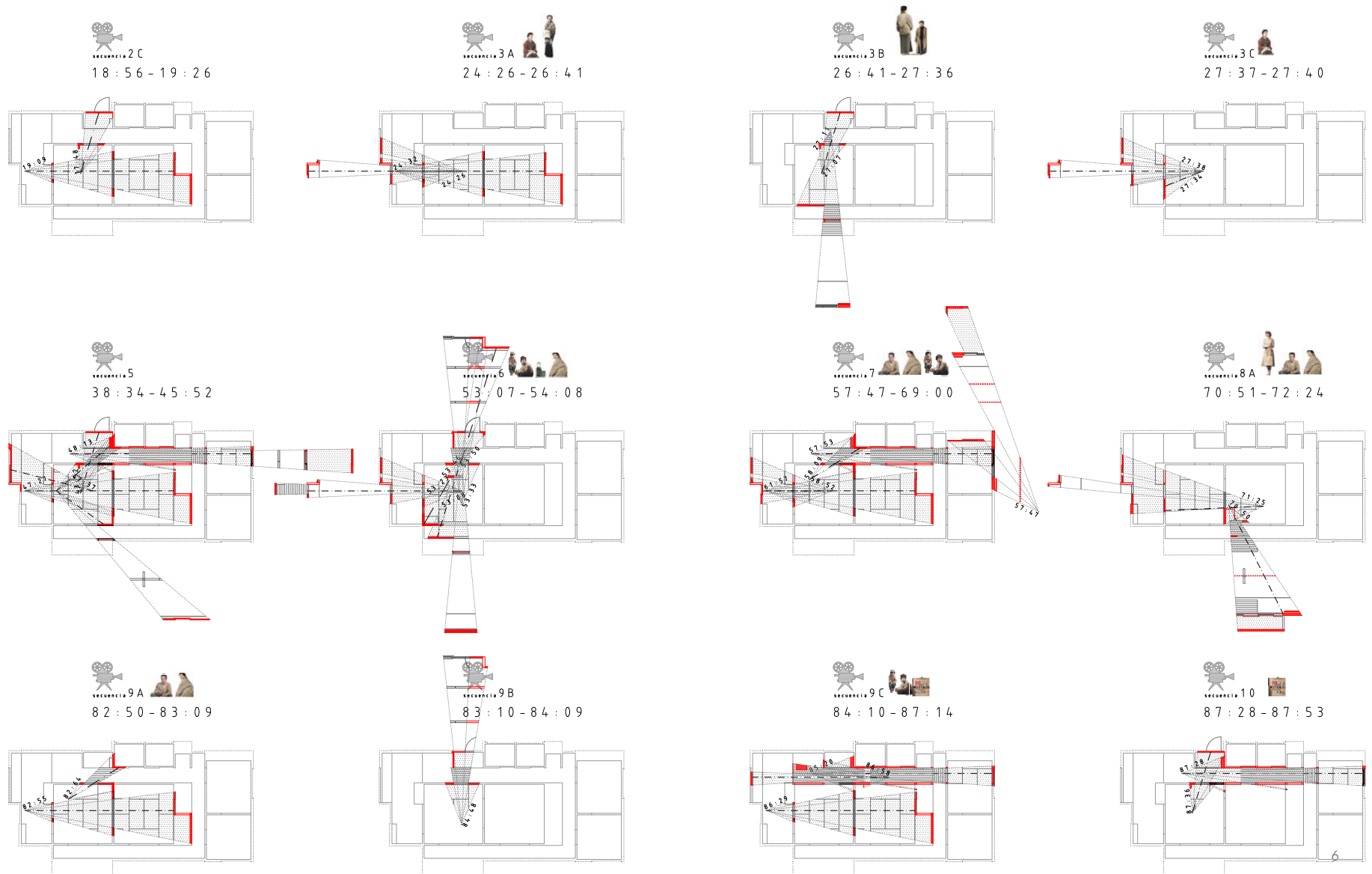


secuencia 8D  
74 : 06 - 74 : 49

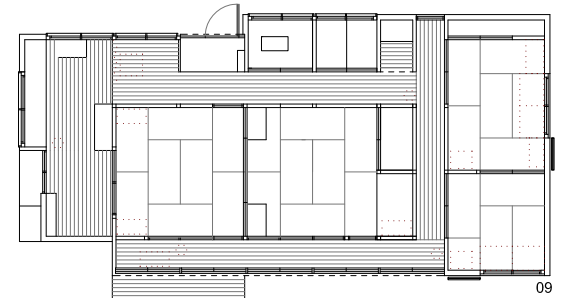
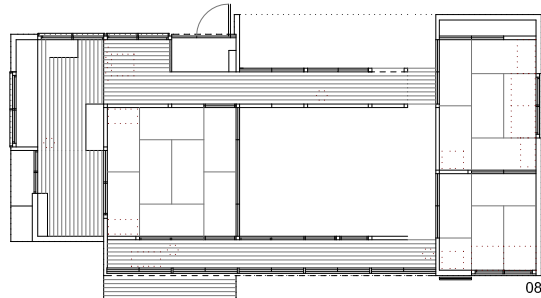
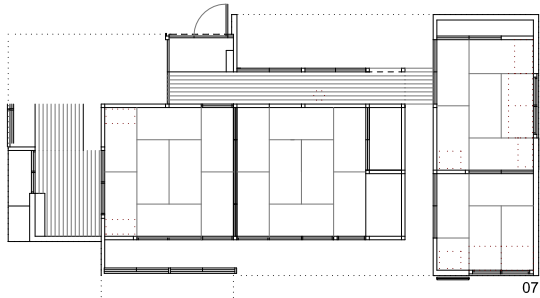
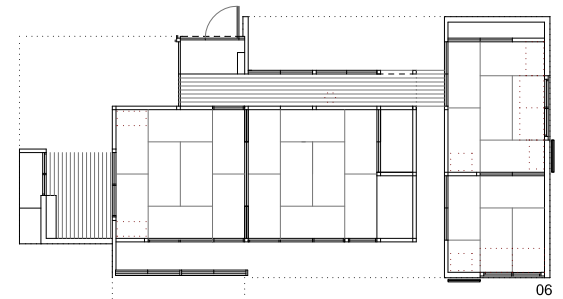
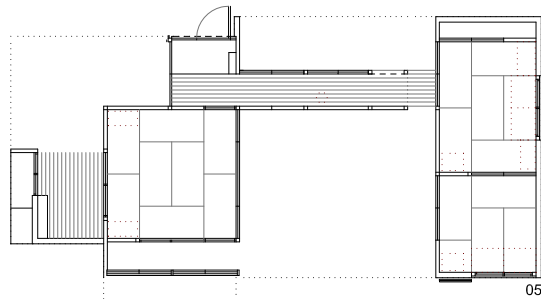
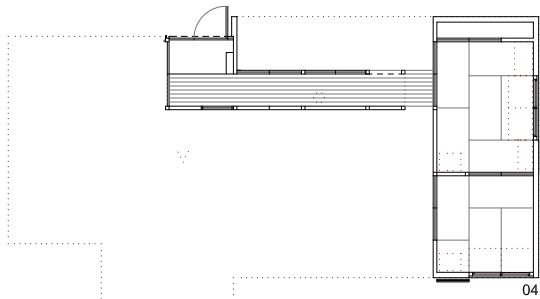
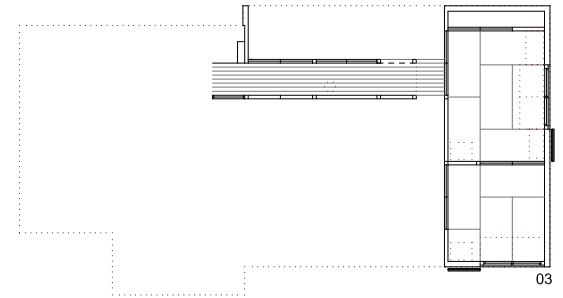


secuencia 8E  
74 : 50 - 77 : 11





10 Proceso de reconstrucción de la casa filmada. Ver anexo.







11 Reconstrucción de la vivienda de la familia protagonista. Dibujo de la autora.

12 Enfrentamiento entre padre e hijo. Los conflictos entre personajes suceden en los ejes diagonales.

13 Esquema que explica la flexibilidad de las estancias en la casa japonesa. Werner, Jörg. *Daily adaptations. Quaderns d'arquitectura i urbanisme*. Num. 202. Barcelona, 1993.

En una de las dos salas principales destaca la presencia del *tokonoma*, donde una anciana de la comunidad acostumbra a rezar frente al *but-sudan*. Lindante al *Tokonoma*, una puerta corredera que está siempre cerrada esconde el armario donde suponemos se guardan los *futones* que de noche dan el uso de dormitorio a esta misma habitación. *Tokonoma* y armario construyen una pared gruesa que pertenece al soporte de la habitación. Estos espacios de almacenaje comparten la modulación del *tatami* y adquieren más profundidad respecto a los 60 cm más o menos estándar de los armarios de la casa occidental. Si la medida del armario en occidente tiene que ver con la dimensión de la perchas y la ropa, por tanto, con el cuerpo humano; en la cultura japonesa, es el *futón* enrollado lo que libera a la habitación de la cama, aportando una neutralidad de uso a las habitaciones que se traduce en flexibilidad. De ahí que no exista una correspondencia tan directa como en occidente entre la habitación y su uso.

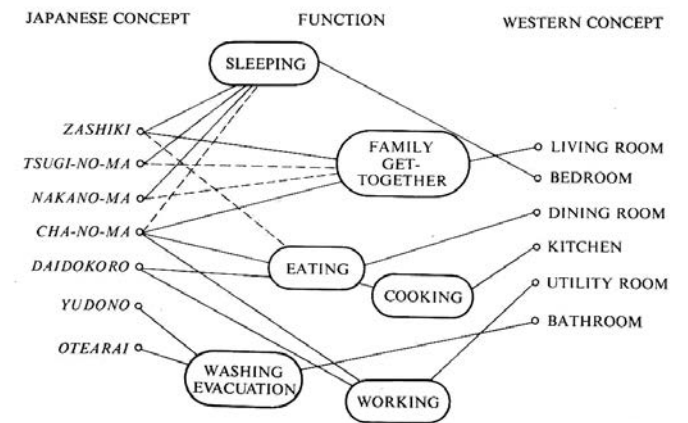
La otra estancia principal, *chanoma*, tiene diferentes usos entre los cuales, por su proximidad con la cocina, funciona como comedor a ciertas horas. Son por tanto las relaciones de proximidad y contigüidad entre las distintas partes de la vivienda que de manera natural favorecen o decantan los distintos usos.

En esta sala acontece una escena que evidencia el conflicto generacional. El padre y el hijo mayor se enfrentan en un careo donde Ozu evita los primeros planos. Es precisamente la colocación de los personajes en la escena lo que explica la tensión familiar, más que la propia expresión de sus rostros. Ozu encuadra un plano oblicuo, situando a Minoru contra la esquina; las líneas horizontales que conforman el soporte arquitectónico fugan hacia un punto que coincide con el cuello del niño aprisionado bajo el jersey de cuello alto. La explicación del enfado evita así una mueca excesiva, impidiendo la proyección del espectador.

Ozu usa un acotado repertorio de planos narrativos. El plano medio (de cintura a cabeza) es el más habitual, apenas llega al plano corto (que abarca de los hombros a la cabeza y casi nunca al primer plano que se centra en el rostro, precisamente para distanciar al espectador. A través

del primer plano es casi inevitable conducir directamente al espectador a una emoción. En palabras de Ozu se hace evidente la intencionalidad de este rasgo de estilo:

“Es fácil mostrar un drama en una película; los actores ríen o lloran, pero eso no es más que una simple explicación. Un director puede mostrar realmente lo que le interesa sin necesidad de apelar a las emociones. Yo quiero producir un sentimiento en el espectador sin recurrir al drama. Llevo intentándolo mucho tiempo pero es muy difícil”. Yasujiro Ozu.



Ozu necesita de lo mejor de la razón del espectador para estimular su posición crítica. Necesita de la colaboración del espectador, para hablar sin hablar de la crisis de su cultura. Así, a través de la interacción entre el personaje y el escenario, la casa, el director llega al interior de los personajes sin hacer evidentes sus emociones.

De hecho, Ozu busca contadas ocasiones para hacer explícito el interior de los personajes. Pero siempre lo hace en circunstancias muy particulares. Para ello cambia de escenario, nos sitúa en el interior de un restaurante o un bar para mostrar una acalorada conversación entre viejos amigos. Bajo los efectos del alcohol reconocen sus frustraciones, preocupaciones y temores. Los personajes fuera del hogar y de la familia se desinhiben sacando a relucir sus verdaderas emociones. Aunque cambia el escenario, el espectador no se distrae por el nuevo contexto; en el fondo, la acción que describe: comer o beber, es cotidiana y rutinaria, cediendo protagonismo a la mirada y la profundidad del gesto. Esta vez, es el estado ebrio lo que impide la proyección del espectador sobre los personajes.

Cuando la acción se desarrolla en una de las salas principales, la cámara ocupa sucesivamente los espacios lindantes: la cocina, el pasillo, la habitación adyacente y la galería, ofreciendo planos frontales que nos permiten descubrir los alzados interiores de cada habitación.

Como explica Antonio Santos, el área de rodaje en Ozu no se limita a los 180°, sino que abarca los 360 grados completos, de manera que las cuatro paredes del espacio pueden llegar a ser captadas. Al final del proceso de reconstrucción de la casa se comprobará que esta concepción circular del espacio es muy coherente con la organización espacial de la casa.

Ozu descompone el espacio en porciones de 0 grados, mediante planos fijos ortogonales. Para incrementar la sensación de rotación alrededor de la acción y los personajes, a veces intercala múltiplos, es decir planos a 45°. La visión oblicua, aunque menos habitual y siempre dentro de un contexto de rotación, permite llegar a ver ocasionalmente las esquinas

de las habitaciones.

En uno de los planos frontales de la habitación principal distinguimos otro espacio intermedio, la *engawa*.

### 2.3 Doble circulación

Ozu nos muestra la galería hacia el final del film. Que si bien la habíamos intuido como una fachada gruesa que filtraba la relación entre las estancias principales y el exterior sobre el que se volcaban, no nos es revelado como circulación alternativa paralela al pasillo interior hasta que la tía de los niños se dirige a su habitación, atravesando la sala principal. Hasta ese momento la doble circulación quedaba fuera de campo.

Se trata de un momento relevante por un doble motivo. Por un lado, el argumento saca partido a esta manera alternativa de moverse por la casa cuando los pequeños, declarados en huelga de hambre, necesitan salir de la casa sin ser vistos. Por otro lado, este anillo de circulación constata el funcionamiento concéntrico de la casa: una sucesión de distintas envolventes translúcidas, cada una de ellas con entidad propia y, a la vez, independientes entre sí.

Si en el corazón está la sala del *tokonoma* y el calor del hogar, *kotatsu*, a su alrededor se establece un anillo perimetral de circulaciones que atraviesa la cocina, los pasillos y la galería; más allá una banda de servicios da grosor a la fachada norte, situación heredera de casas más antiguas donde el retrete se hallaba desvinculado de la casa, en medio del jardín como explica Tanizaki en el *Elogio de la sombra*, y que evolucionó hasta ocupar una posición periférica en la planta, más o menos integrada.

Por otro lado, el testero se podría leer como una fachada gruesa equipada con los dormitorios.

Se puede concluir que el espacio servidor se dispone como una corona de dobles gruesos alrededor del espacio servido.



14



15

14 Fotograma de la película en el bar.

15 Plano vacío que nos muestra la galería.

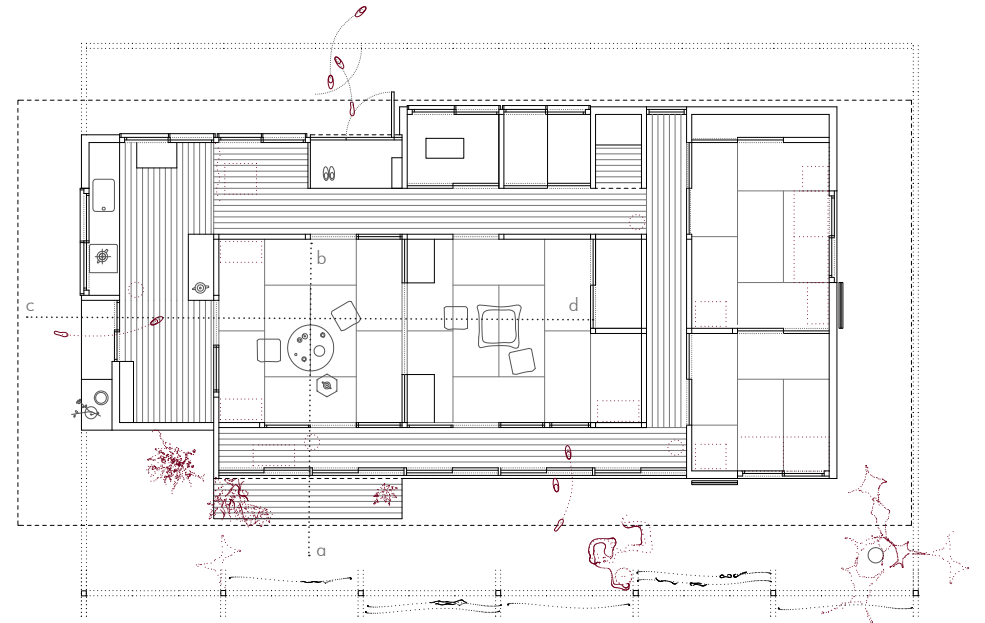
16 Cuatro fotogramas que abarcan los 360° de la estancia.



17



17 El *kotatsu* es un sistema de “calefacción” personal, constituido por una mesa con una fuente de calor que se cubre con un tejido aislante. Se trata de una pieza de la arquitectura tradicional japonesa, destinada a calentar al usuario cuando realiza actividades sedentarias dentro de la casa tradicional, que carece de aislamiento.



a



b



c



d

16

## 2.4 Acceso múltiple

Hacia el final de la película Ozu construye una situación que permite constatar el funcionamiento de la casa y descubrir el potencial del acceso múltiple de la vivienda.

Se trata de la escena que explica como los niños hambrientos tras un tiempo en huelga de hambre y silencio, deciden escaparse para comer a escondidas el té y el arroz que sustraen de la cocina.

Tres situaciones conviven paralelamente.

Por un lado, el profesor de Minoru, el hermano mayor, visita la casa para aclarar con el padre el extraño comportamiento de los niños. Los dos adultos conversan en el umbral de la casa mientras ambos hermanos pretenden escapar atravesando la habitación de la tía para no ser vistos por el padre desde el pasillo.

Al llegar a la galería, los niños deshacen esta maniobra en primer intento porque su tía está tendiendo la ropa en el jardín. A la espera de una oportunidad que no tarda en llegar cuando la tía interrumpe el ritual del tendido de la ropa y cruza transversalmente la vivienda hasta el baño, atravesando las estancias principales sin recorrer el pasillo perimetral. Mientras tanto los niños vuelven a intentarlo y salen por la galería para rodear la casa y entrar por la cocina sin ser vistos donde se apresuran a coger la comida, esquivando la mirada de la tía.

Las tres acciones logran no interferir, los pequeños esquivan los cruces con los adultos gracias a la organización de la casa. Redibujar el fragmento de la casa filmada permite registrar las tres situaciones sobre la planta.

Como la doble circulación interna, a través del pasillo y la galería, no puede completarse por la presencia adulta, los niños toman un recorrido alternativo por el exterior para no ser vistos, activando los tres posibles accesos de la casa.

Por un lado, el recorrido de la tía desde el jardín recorta distancias al atravesar la habitación del *tokonoma* como alternativa al pasillo. Dicha estancia aprovecha su condición central para funcionar como una pieza distribuidora al disponer de tres puertas correderas en tres de sus lados. El número de puertas y conexiones entre habitaciones comunicantes multiplica los posibles recorridos a través de la casa.

Por otro lado, los niños cuya habitación ocupa una posición periférica en la planta aprovechan la segunda puerta de la habitación para evadirse a través de la habitación vecina. En la misma corona exterior, el baño posee una única puerta que lo hace estanco.

Por tanto, excepto los servicios, todas las habitaciones tienen por lo menos dos conexiones a través de puertas correderas y hasta un máximo de cuatro puertas.

Si se extruyen tres de los fotogramas de la secuencia que representan las tres situaciones que discurren paralelamente en la escena, se percibe la circulación en anillo y la convivencia de las tres acciones. Al no interferir entre sí, se demuestra que al combinar el hecho de que las habitaciones tengan más de una puerta con la doble circulación se reducen el número de cruces y, por tanto, aumenta la permeabilidad de la planta.



18 Secuencia de la película. Escapada de los niños. 1:11:33 - 1:14:47.



20

La casa japonesa a través del cine de Yasujiro Ozu

30

19

19 Fragmento de la planta que se dibuja con los recorridos de los personajes que intervienen en la escena de la escapada.

20 Extrusión del fotograma con el movimiento de los niños.

21 Extrusión del fotograma que explica el recorrido de la tía. Dibujos de la autora.



## 2.5 Permeabilidad visual

La posición frontal de la cámara y la secuencia de espacios comunicados entre sí por puertas correderas, *fusumas* y *shojis*, provocan sucesivos marcos concéntricos. El propio marco del celuloide, el encuadre del objetivo cuidadosamente controlado por Ozu, se suma a la secuencia arquitectónica. Así Ozu somete la escenografía doméstica a un proceso de estilización donde controla al milímetro la posición de cada objeto, cada mueble, e incluso aquellos elementos pertenecientes al soporte arquitectónico como el grado de abertura de las puertas correderas que enmarcan los planos. Este control exhaustivo de todos los detalles de la puesta en escena da cuentas de la voluntad significativa del decorado, más allá de su carácter de inevitable escenario del deambular de los personajes. Como explica Antonio Santos:

“Si bien su obra parte de una realidad concreta, verosímil y fácilmente reconocible por cualquier espectador, lo cierto es que nuestro director manipula los espacios, los ritmos, las situaciones y los personajes, hasta crear una realidad poética muy distanciada de aquella que le sirve de soporte. Ozu es testigo y cronista de la sociedad en la que le tocó vivir; pero al tiempo la transforma artísticamente por medio de unos recursos estéticos sofisticados y personales”.

Por otro lado, la utilización de un objetivo de 50mm, el más parecido a la visión humana, permite que todo quede enfocado pero, a la vez, la imagen sea plana. De ahí, que Ozu busque mecanismos para lograr profundidad de campo.

La toma frontal pone en relación los distintos paramentos verticales que enmarcan, uno a uno, los espacios sucesivos. Continuidad que no debemos leer como un espacio fluido, donde los límites se disuelven, sino todo lo contrario: un espacio que potencia y da un nuevo valor a esos límites, cobrando el carácter de espacios intermedios con independencia y entidad propia. El resultado de esta peculiar manera de mostrar el espacio es que el todo es mayor que la suma de las partes. La sensación de profundidad es mucho mayor que la misma distancia, en un espacio fluido, barrida por el movimiento de una cámara. La casa habitada se

multiplica. Y se multiplica no sólo por lo que se llega a ver sino sobre todo por lo que no se ve.

Cada umbral genera, pues, un espacio intermedio. La propia aparición de los personajes en escena, como si salieran *entre bastidores* explican ese espacio que no se ve, pero existe en la mente del espectador, se trata del *fuera de campo*.

La autonomía de los distintos espacios permite descongestionar el plano de presencia humana, pues cada personaje se integra en uno de ellos.

En el plano observamos como Isamu, el hermano pequeño, sentado de piernas cruzadas sobre el *kotatsu* construye el primer marco, redefiniendo el límite derecho que enmarca los sucesivos encuadres. La posición inclinada del gesto cabizbajo refuerza la continuidad entre la silueta y el tejido, sumando actor y objeto en una *unidad espacial* que redibuja el límite derecho del plano mediante una diagonal.

De manera parecida, la postura en ángulo recto de su hermano Minoru, refuerza el segundo cuadro enmarcado por la izquierda a través de la cajonera, armario que forma parte del soporte fijo de la casa que separa ambas estancias. Ambas componentes, la vertical definida por la cajonera y la horizontal tendida por la posición estirada de las piernas se suman en otra diagonal que compensa la del cuadro anterior. Ambas se cruzan, solapándose en el tercio central del cuadro. Dentro de esta área se libera el espacio necesario para enmarcar la mesa que ocupa la posición central de la habitación principal. Dicha mesa ligeramente por debajo del nivel de la posición de la cámara recoge varios objetos. Dos blancos enmarcan un granate en el eje del plano, remarcando la centralidad de esta nueva *unidad espacial*, compuesta por la bandeja y los delicados objetos. Unidad que al sumarse a la del sobre del *kotatsu* en el primer plano componen una horizontal capaz de contrarrestar el peso de las diagonales, serenando y equilibrando la composición global.

En la cocina, el tercer espacio sucesivo, la cabeza de la madre apenas destaca diluida entre los objetos que coronan la estantería; los brillos de



22

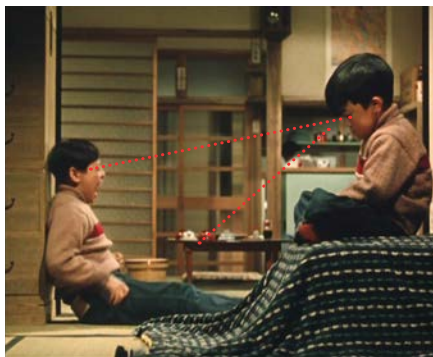
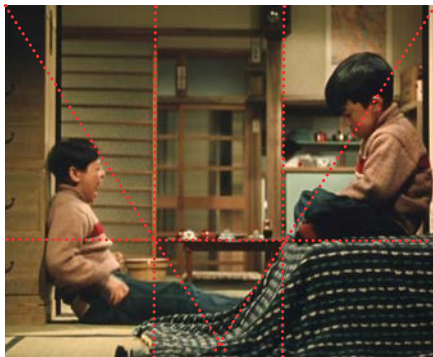
22 Plano vacío donde se explica la profundidad de campo.

23 Análisis de la composición del fotograma.



“Los objetos nunca son vistos de manera extraña; jamás renuncian a su cotidianidad; se hallan sólidamente vinculados al espacio: forman parte del mismo; y de algún modo lo condicionan y definen. Se transforman, al fin, en pequeñas unidades espaciales”

Antonio Santos: *Yasujiro Ozu*, Madrid: Cátedra, 2005 (Signo e Imagen)



la porcelana resaltan su presencia y se relacionan diagonalmente con los objetos que aparecían sobre de la mesa de la habitación principal. De manera idéntica a la relación diagonal de las cabezas que remarcaba la profundidad de campo de los encuadres anteriores. Se aprecia como el director vincula en el espacio escénico, dos a dos, los sucesivos encuadres y logra dar mayor sensación de profundidad de campo a través de la repetición de elementos en diagonal.

Este uso de la diagonal, también reaparece en otro de los emplazamientos habituales de Ozu: los interiores de los bares, donde no dispone de espacios sucesivos que le generen encuadres concéntricos, sino de un único espacio. En este caso filma la barra en escorzo, exagerando las fugas horizontales de todos los elementos que aparecen en escena: alineación de taburetes, objetos o incluso los propios personajes.

En exteriores, también enfatiza las fugas horizontales para conseguir la sensación de distancia y alejamiento.

Se trata pues de dos estrategias diferentes para lograr la profundidad de campo que compensan el efecto de la posición baja de la cámara que resta perspectiva sobre el suelo y nos oculta el techo, perdiendo los dos planos que otorgan profundidad al espacio. Por un lado, la ortogonalidad de los encuadres concéntricos, a través de los muebles fijos, *fusumas*, puertas correderas de vidrio... es decir, todos aquellos elementos que componen el soporte arquitectónico de la casa japonesa. Y, por otro lado, la red de relaciones diagonales entre los objetos y los personajes.

No sólo el movimiento de los personajes, también la meticulosa manera en que Ozu dispone los objetos, de modo que siempre aparecen recordados por el marco de las puertas o por el propio encuadre del plano, siendo el ojo del espectador el que completa el objeto, obligándole a reconstruirlo a diferentes escalas en función de la distancia, y experimentando así, de manera activa, la sensación de profundidad.

## 2.4 La casa expansiva

Si se contextualiza la casa unifamiliar dentro de la comunidad de casas obreras, tipológicamente muy parecidas, se genera una matriz de espacios vacíos de modestas dimensiones. Los caminos vecinales y los jardines privados, separados por livianas vallas, se entretajan en una red de relaciones visuales que lejos de segregar generan cierta ambigüedad de límites y promiscuidad vecinal.

Mientras la puerta del umbral de entrada es opaca, batiente y acostumbra a estar más cerrada que abierta, la de la cocina es corredera y de vidrio translúcido. La diferencia es sustancial, pues además de actuar como entrada de luz, una vez abierta, permite integrar el espacio de la calle en el interior de la casa.

Esta lectura no sería posible si al otro lado de la calle, a tres o cuatro metros aproximadamente, no hubiera una fachada acotando ese espacio exterior. La disposición simétrica de la casa de enfrente y el hecho de que la calle y las estancias interiores tengan medidas parecidas genera una sensación de continuidad, de manera que la calle actúa dentro de la secuencia espacial como una habitación sin techo. Entre el interior de una casa y la de enfrente se intercala la calle que funciona como un espacio exterior interiorizado. Si imaginamos una calle mucho más ancha, la distancia entre los distintos paramentos verticales que enmarcan, uno a uno, los espacios sucesivos se descompensaría y la cantidad de luz que inundaría la calle contrastaría en exceso, rompiendo la secuencia visual. En ese momento la calle dejaría de leerse como una habitación sin techo para transformarse en una frontera entre el interior y el exterior.

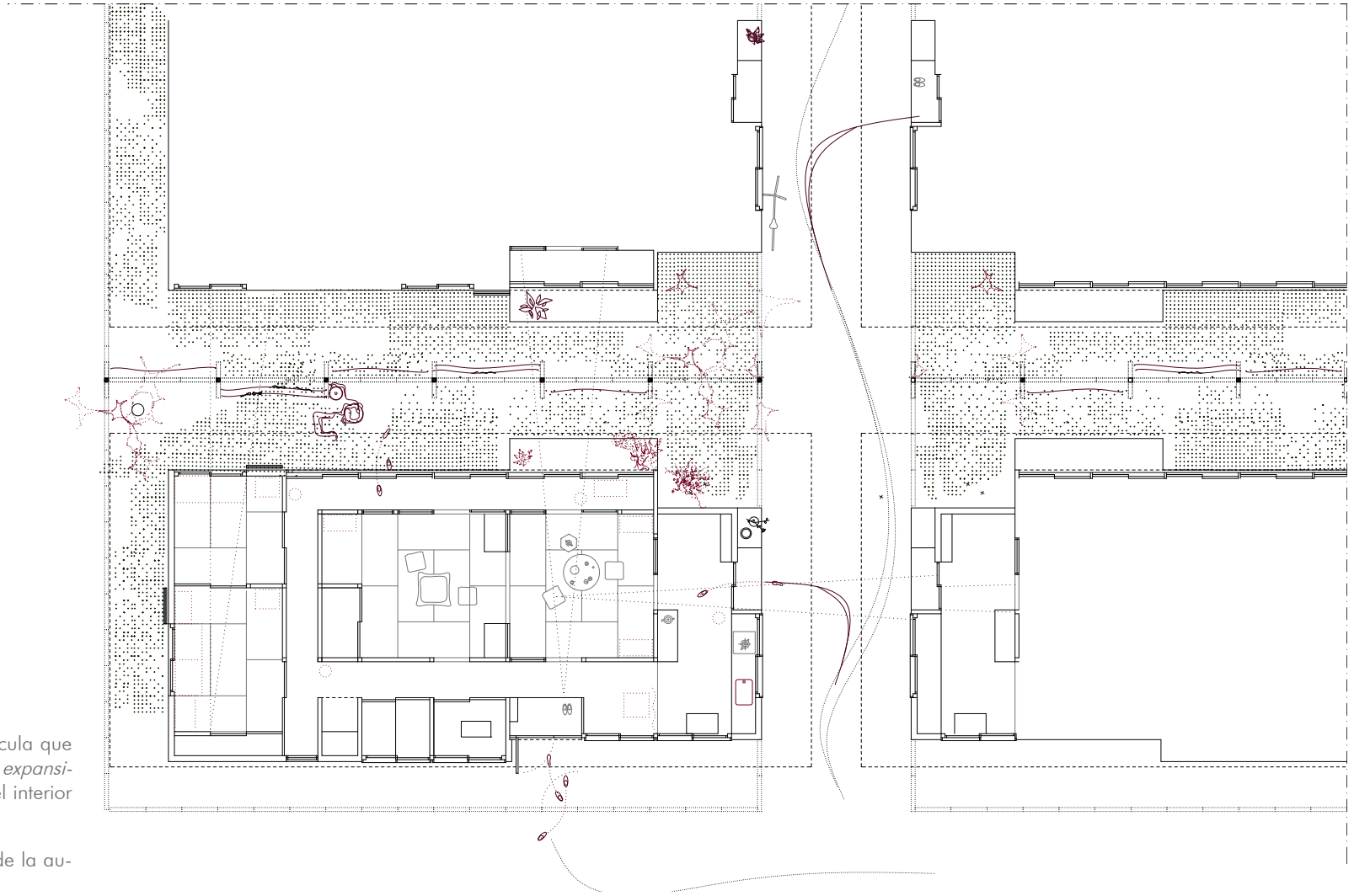
Tati contraponía la estafalaria casa de Mr. Hulot en un barrio antiguo de París a la mecanizada casa de los Arpel que subyugaba a sus habitantes como un diapasón, marcando el ritmo del habitar. Ozu presenta también un edificio de vivienda colectiva en altura como alternativa a la vivienda obrera unifamiliar. Aunque en el interior aún aparecen los *shojis* y los *tatamis* de la tradición, la casa pierde aquella ambigüedad de



24



25



24-25 Dos fotogramas de la película que ejemplifican el concepto de *casa expansiva*. Ambigüedad de límites entre el interior y el exterior.

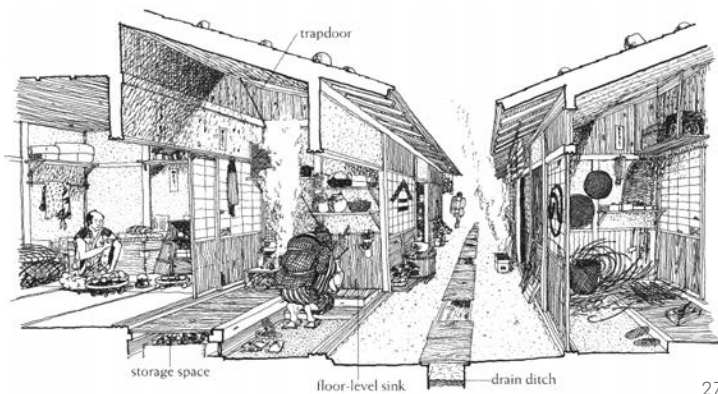
26 Plano de agregación. Dibujo de la autora.

límites de las casas unifamiliares de la comunidad obrera. Los bloques altos para garantizar el asoleo deben respetar unas distancias en función de la sección de la calle, de manera que el espacio exterior supera con creces a las crujiás interiores de la vivienda y, en consecuencia, la relación interior/externo se descompensa, dejando de ser intercambiables. Así pues, la fachada deja de ser un filtro para convertirse en una frontera entre el interior y el exterior.

Se puede concluir que Ozu construye planos que buscan la mayor profundidad de campo posible aprovechando la posición alineada de las puertas. La casa habitada de Ozu atraviesa esos umbrales infiltrándose en las casas vecinas. La casa sugerida es una casa expansiva que no acaba en los contenedores aislados que mostraba al comienzo de la película, sino que las puertas y ventanas de dichos contenedores, como si fueran dispositivos telescópicos, absorben al desplegarse el espacio intermedio. Las pequeñas casas porosas rompen así sus límites más evidentes para *parasitarse* entre sí. Esta casa sugerida oscila entre la expansiva y la concentrada; pues, al cerrarse una tras otra las puertas deslizantes, esos mismos mecanismos se invierten y la casa sugerida se repliega en rincones de intimidad, respondiendo más a un modelo de casa concentrada.



28



27



29

La casa japonesa a través del cine de Yasujiro Ozu



**27** Permeabilidad entre la calle y la casa. Kazuya, Inaba y Nakayama, Shigenobu. *Japanese homes and lifestyles: an illustrated journey through history*. Tokyo: Kodansha International, 2000. Ilustración.

**28** Fragmento de una calle. Los límites de las propiedades se desdibujan.

**29** Conflicto entre la vivienda tradicional y los edificios en altura.

**30** Plano del barrio donde se representan los recorridos hechos por los personajes. Dibujo de la autora.

30





La casa expansiva: Villa en el bosque. Kazuyo Sejima | Ohayô II

## 2.5 La villa en el bosque

Kazuyo Sejima, Chino, Nagano, Japón, 1992/1994

Esta casa está situada en Pagano, a dos horas en coche de Tokio. Dado que el cliente es propietario de una galería, se piensa como un estudio-taller con áreas de exposición. Además, se requerían dos dormitorios, un baño con buenas vistas, y un acceso directo para los automóviles que uniera la casa con la carretera principal.

En la breve memoria del proyecto Kazuyo Sejima justifica la forma de geometría circular a partir del emplazamiento:

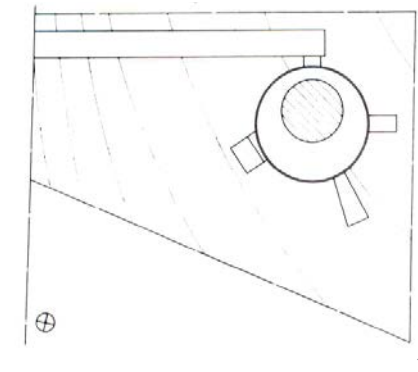
“Un solar homogéneo, situado en mitad de un bosque, por lo que la topografía es difícil de reconocer y donde la altura de los árboles interfiere los rayos del sol y orientarse es difícil. Dado que el espacio natural es homogéneo la geometría del círculo respondía de manera efectiva a estas condiciones, en donde la direccionalidad y el contexto son irrelevantes”<sup>1</sup>.

La planta de la villa en el bosque se genera a partir de un círculo que contiene dos circunferencias de distinto centro. Una interior que encierra el taller y espacio de exposición; y otra exterior que define la fachada de la casa.

El área del círculo comprendida entre ambas circunferencias genera un espacio intersticial donde se recoge el programa de la vivienda: cocina, sala de estar, comedor y, en una segunda planta, dos dormitorios. El baño y el aseo así como un pequeño patio de iluminación y el umbral de entrada aparecen como unos volúmenes adosados a la fachada.

El centro de la circunferencia menor define unos ejes que vinculan dos de estas piezas situadas en el perímetro con la estancia interior. Estas dos piezas son el baño y la ventana-balcón. Es decir, aquellos espacios relacionados con la mirada y la contemplación.

Sin embargo, el centro de la circunferencia mayor se vincula a la pieza de aseo y a un pequeño patio que permite iluminar la parte semiente-



1 Emplazamiento.

2 Vista acceso.

3 Anillo intermedio baño.

4 Cocina.

5 Planta baja. Redibujo de la autora.

6 Planta alta. Redibujo de la autora.

1. Kazuyo Sejima: extracto de la *memoria de proyecto*.

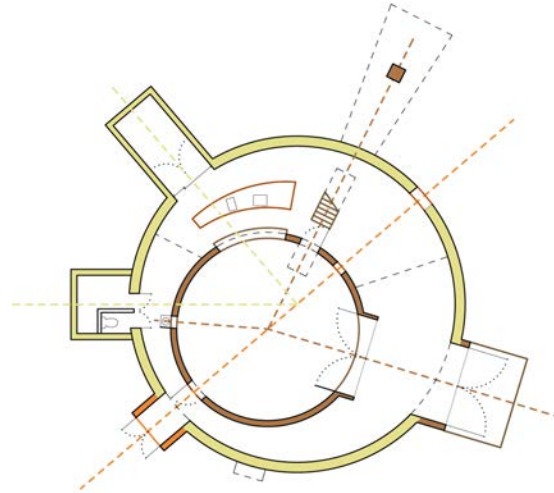




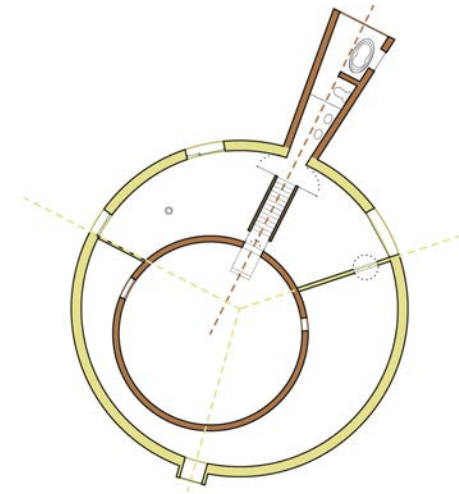
3



4



5



6

rrada de la vivienda, así como al umbral de entrada, es decir, aquellos espacios de carácter servidor.

La posición relativa entre ambas circunferencias se determina a través de un eje común. Desde la puerta de entrada a la vivienda dicho eje conecta ambos centros a la vez que alinea una serie de huecos, abiertos sucesivamente en la circunferencia interior y en la exterior, de manera que la mirada atraviesa la casa desde el umbral hasta enmarcar la vista sobre el bosque. Se podría hablar en este punto de la búsqueda de una cierta transparencia a través de lo sólido.

Este eje común determina también dos distancias del espacio intersticial. La más corta se dilata en el umbral de la entrada; la más amplia donde, por su proximidad a la cocina, podemos intuir la sala-comedor.

Por tanto, el uso viene insinuado por las distancias entre ambas circunferencias. Así, el programa de la casa no se organiza según la compartimentación geométrica del espacio de la vivienda, sino al definir unas distancias y relaciones espaciales.

Se podría leer el espacio encerrado por la circunferencia interior como un espacio vacío, vaciado, excavado en el lleno del círculo.

La luz natural de norte, recogida y filtrada a través del techo-lucernario, ilumina el espacio interior cuyo cerramiento, un muro estructural de hormigón armado pintado de blanco, presenta el mismo aspecto que la fachada exterior. No solo por el color, sino por la presencia de elementos propios de una fachada: una serie pautada de ventanas y un pequeño balcón.

Se podría hablar entonces de un espacio interior exteriorizado. Dicho carácter exterior no solo se manifiesta a través de su configuración de patio cubierto, sino por el gesto de proyectarse hacia fuera. La gran ventana que se abre en el muro construye una caja en positivo que invade el espacio intersticial; se trata de exagerar las jambas, el alfeizar y el dintel de la ventana hasta construir un plano que permita porticones de geometría ortogonal. Esta caja se proyecta a través del espacio intermedio

sobre la fachada exterior que de manera similar repite la misma operación en paralelo. El resultado es un juego de positivos y negativos que sugiere el encaje virtual de las dos piezas. Esta idea se constata también desde la materialidad: mientras la madera reviste el grosor de la ventana interior, las jambas y dintel de la exterior aparece pintado en blanco, el encaje de ambas ventanas completaría el acabado en madera.

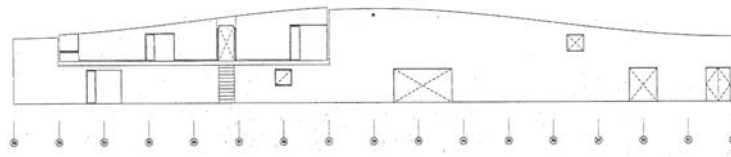
El detalle de la plataforma volada de hormigón que acompaña a la ventana acentúa esa voluntad de proyectarse hacia fuera, generando un pequeño lugar intermedio: un balcón suspendido entre la naturaleza y la casa.

Dicho balcón recuerda a la terraza de la luna que a través de las fotografías de H. Kishida, Bruno Taut nos muestra, en el último capítulo de *La casa y la vida japonesas*, una exquisita descripción de Katsura. Se trata de un espacio pensado no tanto para soportar la estancia física sobre el mismo, sino para prolongar y subrayar el encuadre de la mirada, como si de un dispositivo telescópico se tratara. La terraza de la luna ocupaba en Katsura la posición más adelantada de la fachada principal, de manera que ninguna otra parte de la casa, ni siquiera el alero superior, invadía su campo visual. Entre la sala y la terraza de la luna se interpone un porche; espacio intermedio que respecto al espacio intersticial de la villa en el bosque, no es lo mismo pero es igual.

Esa misma distancia, generada por el espacio intermedio, da profundidad a la ventana, reencuadra la mirada, y ofrece una distancia de protección. En esta casa no se busca que el exterior penetre en el interior, de alguna manera el habitante se recoge sobre su intimidad centrípeta. Y, desde ese interior protegido arroja su mirada centrífuga sobre el exterior.

Aquel bosque en el que era difícil orientarse y fácil perderse, constituye un entorno hostil respecto al cual el habitante se protege.

La geometría circular contribuye también a generar esa distancia traducida en aislamiento.



7



9



8



10

7 Alzado interior desplegado.

8 Vista sur-oeste: plataforma volada.

9 Anillo intermedio.

10 Sala central.

11 Transparencia a través de lo sólido.

“El poeta sabe que lo que se aísla se redondea, adquiere la figura del ser que se concentra sobre sí mismo”<sup>2</sup>.

La geometría circular también potencia el programa funcional de casa-museo.

Dos espacios se contraponen. Uno estático, central, sereno, pensado para la contemplación, para ser visto como soporte de posibles obras de arte, pero también para mirar desde él.

Otro dinámico, circular, infinito. Un espacio centrífugo donde la mirada se escapa tangencialmente a través de las ventanas. Se trata de un recorrido constantemente cambiante, no sólo desde la planta, también desde la sección como se observa en su desarrollo longitudinal. La inclinación de la cubierta y la aparición de una planta altillo donde se encuentran las habitaciones, tensionan el recorrido circular. La fluctuación de la altura y la anchura, así como la geometría centrífuga estimulan e incitan más al movimiento que al recogimiento. La visión del espacio huidizo, tangencial, inacabable e inquietante invita poco al sosiego y la calma.

Se trata de un espacio, sin duda, de difícil habitar. Ningún rincón donde recogerse, donde dejar huellas. Un espacio cuya vocación es estimular el recorrido y, a la vez, el fluir del pensamiento. Se podría leer como un espacio para el trabajo creativo, como un espacio para el arte donde además se habita.

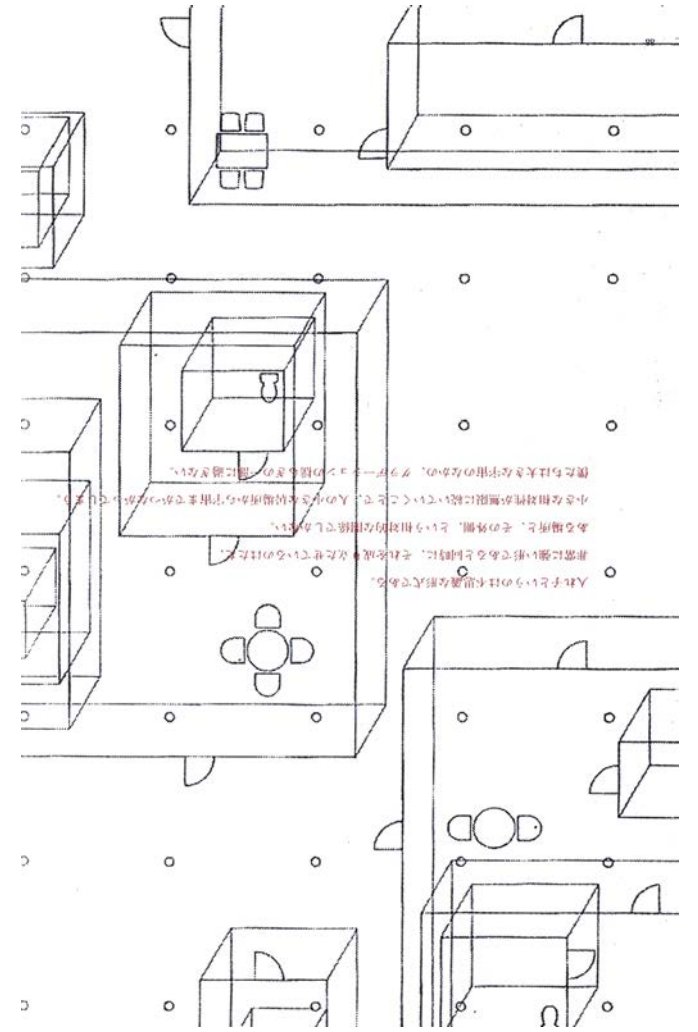


2. Gaston Bachelard: *La poética del espacio*. México D.F: Fondo de Cultura Económica, 1965.



11





入れ子というのとは異なる形式である。  
 非常に強い形であると同時に、それを成り立たせているのはたゞ  
 ある場所と、その外側、という相対的な関係だけではない。  
 小さな相対性が無限に続いていくことで、人の小さな身体から宇宙までが広がっていきま  
 僕たちは大きな宇宙のなかの、マクドナルドの屋敷の隅に過ぎない。

La casa expansiva: Casa N. Sou Fujimoto | Ohayô II



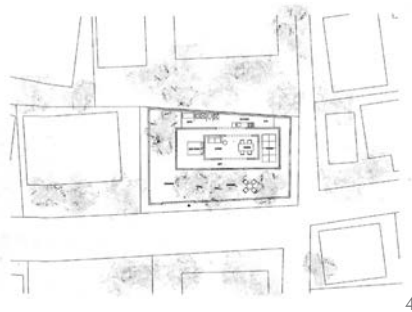
1



2



3



## 2.6 Casa N

Sou Fujimoto, Oita, 2006-2008

El plano de emplazamiento revela la ambigüedad de los límites de la casa. Tres anillos contenidos unos en otros ocupan el solar. El exterior resigue el perímetro de la parcela adaptándose a su geometría trapezoidal para envolver un jardín que esponja la volumetría al inscribir árboles, aire y luz. Por un lado, la manera de representar la vegetación circundante que ocupa los intersticios entre edificaciones con la misma intensidad que la de la parcela, y por otro, el estricto dibujo de la alineación de las fachadas vecinas olvidando el contorno de las mismas, sugiere la lectura de un cuarto anillo a una distancia que completa el crecimiento progresivo de los intervalos vacíos, como si otra corona ulterior se activara por la propia presencia de la casa.

El anillo intermedio, desplazado del centro de gravedad de la parcela hacia el lado norte del solar, libera la mayor distancia a sur, donde la cubierta y la fachada perforadas filtran la luz, arrojando sombras y manchas de luz que se superponen a los huecos del siguiente anillo. Sin embargo, en la fachada norte, parte de la corona es ocupada por los espacios servidores. Dicha franja se ilumina cenitalmente a través de una liviana cubierta de vidrio (en la sección conceptual no se dibuja) para generar una atmósfera exteriorizada que se funde con el jardín al atravesar los paramentos vidriados. Éstos pierden presencia al desalinearse respecto a las aristas del anillo contiguo, de manera que el espacio vacío dobla la esquina evocando su voluntad pasante. Se trata de un espacio colchón que absorbe el cambio de geometría hasta regularizar el siguiente anillo en un rectángulo puro.

Este nuevo límite reúne los mecanismos de protección frente a los elementos. Cerramientos de vidrio, lucernarios y protección solar minimizan su presencia mediante carpinterías ocultas a la vista desde el interior. El detalle constructivo del lucernario muestra como el encofrado de la losa prevé un recrecido para lograr la estanqueidad y recibir el marco de la ventana. Igual que en la planta veíamos como el vacío doblaba la

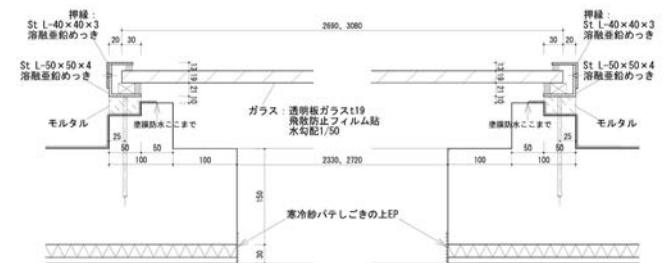
esquina, a otra escala, el recrecido se separa del perímetro del hueco escondiendo a la vista la entrega del lucernario. Una vez más, el vacío separa elementos.

Tan solo algunas puertas y ventanas practicables se enmarcan en madera, como si un cuadro hubiera ocupado parte del hueco. Se trata de elementos batientes alineados en planta para favorecer la ventilación cruzada. La madera también aparece en el suelo de tarima protegido de la lluvia, como primer mueble de la casa. La calidez de la madera contrasta con la grava que tapizaba el anillo exterior, capaz de drenar el agua y absorber ruidosos reflejos de luz. El cambio de textura de madera a *tatami* cualifica una segunda habitación de uso flexible, mientras la principal polariza los recorridos de la planta en el otro extremo de la casa. Dobles circulaciones atraviesan espacios promiscuos, que renuncian a otro orden de tabiquería que distorsionaría la claridad conceptual de la casa, donde conviven dos personas y un perro.

Pero es la aparición del anillo interior lo que dota de cierta ambigüedad a la corona intermedia, pues la nueva frontera tensiona el espacio interior de la vivienda preservando la sala en el corazón de la casa.

Mientras que el anillo exterior maciza las cuatro esquinas, el intermedio vacía solo una, sin embargo, el interior perfora tres de ellas. A medida que el anillo decrece precisa mayor grado de permeabilidad espacial y visual. Desmaterializar la esquina permite diagonalizar e intensificar la relación entre espacios.

- 1 Vista anillo intermedio - anillo exterior.
- 2 Ventana practicable enmarcada en madera.
- 3 Anillo interior. Desmaterialización de la esquina.
- 4 Emplazamiento.
- 5 Detalle lucernario.



La casa expansiva: Casa N. Sou Fujimoto | Ohayô II

Paralelamente al desarrollo de este proyecto, Fujimoto plantea modelos teóricos que guardan parentesco con la casa N y hacen más evidentes ciertas estrategias e intenciones de proyecto.

En el proyecto de Spiral House (2007), Fujimoto funde los anillos concéntricos en un único elemento que se repliega sobre sí mismo en un trazado espiral. El perímetro cuadrado se engrosa en dos de sus esquinas para alojar el wc, el baño y la cocina. Si en la casa N, los espacios servidores ocupaban el anillo exterior vacío, en esta pasan a integrarse en los intersticios que absorben el cambio de geometría del cuadrado a la espiral. Se trata de los únicos recintos estancos de la casa, capaces de leerse como un grosor de fachada que permite desdoblarse el perímetro para reseguir el trazado poligonal. Las sucesivas inflexiones de dicho trazado se independizan así de la envolvente urbana y cuadrada de la parcela para atender a la escala humana en una sucesión de concavidades y convexidades habitables. Desde la entrada, situada en una de las esquinas, el espacio de la vivienda arranca tangencialmente, en el sentido de las agujas del reloj, desde lo más público a lo más privado. El cambio de pavimento y la presencia de vegetación explican el jardín como prelude de espacios intermedios que transforma la entrada en umbral. En la esquina opuesta, en una de las contracciones de la planta, imaginamos la puerta de acceso, la pica sale del recinto del wc para purificar el ritual doméstico. Desde esta dilatación, un continuum espacial, tensionado por la pared soporte que apoya el mobiliario centrifugado hacia el perímetro, arroja una sucesión de lugares que borran la primacía de la sala. Desparecen también las circulaciones como pasos escuetos que aún se reconocían en la casa N, para alargar el recorrido de la casa, renunciando a atajos radiales. Tan solo una abertura franqueable recorta distancias, conectando interior/exterior, y facilitando la ventilación del espacio central de la casa donde culmina el trazado, la habitación.

A lo largo del recorrido, la mirada que acompaña al desplazamiento del cuerpo erosiona las aristas convexas, ensanchando el espacio percibido y bifurcándose en vistas tangenciales que descubren los espacios lindantes a izquierda y derecha.

En cambio, desde el centro, aquella desmaterialización de las aristas potencia la interrelación de espacios sucesivos, dilatando los rincones cóncavos. La mirada atraviesa la planta en haces radiales que se despliegan en todas direcciones hasta alcanzar el exterior. Al intercalar en la secuencia visual espacios semiexteriores, los contrastes de luces y sombras intensifican la secuencia de espacios intermedios y la mirada cobra mayor profundidad visual.

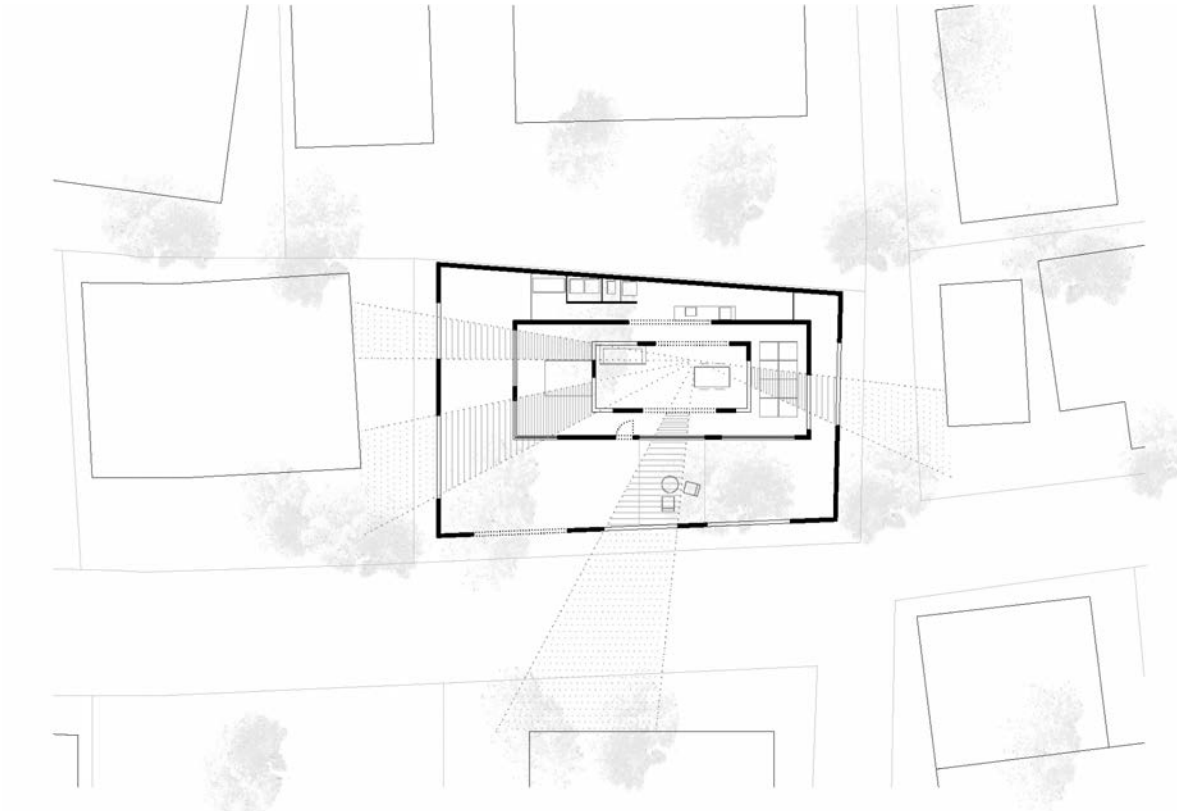
Si imaginamos desde fuera el alzado desplegado del muro helicoidal, observaríamos que la disposición de huecos no es azarosa ni casual. En la parte final del desarrollo, algunas ventanas se sitúan muy bajas casi a ras de cama atendiendo a la mirada del habitante acostado, sin embargo, otras pierden el dintel para pegarse al techo, dirigiendo la mirada del habitante hacia el cielo. Posiciones intermedias son ocupadas por huecos que sin interferir con el mobiliario suman espacios. Si miramos desde dentro, y volvemos a replegar la espiral, los huecos se superponen sin alinearse recortando fragmentos de escenas domésticas donde habitante y espectador intercambian papeles alternativamente.

Mientras que el espacio continuo se comprime y tensiona por el trazado lineal del muro, su tratamiento poroso interconecta la casa en una red de relaciones espaciales que podríamos visualizar como una tela de araña donde los hilos se traducen en haces visuales que horadan el espacio doméstico.

El desarrollo helicoidal de este modelo teórico revela aquellos puntos donde es más eficaz desmaterializar los pliegues de la planta.







7

- 6 Spiral house maqueta.
- 7 Redibujo de la autora.
- 8 Vista espacio intermedio.



8

La casa expansiva: Casa N. Sou Fujimoto | Ohayô II



9



10

La casa japonesa a través del cine de Yasujiro Ozu

Volviendo a la casa N, a pesar de las reducidas dimensiones, su condición porosa agranda el espacio percibido en todas direcciones, pues a cada anillo de la planta corresponden sucesivas envolventes en una sección equivalente. Los esbeltos muros de hormigón armado se arriostan mediante la losa de cubierta transformando el anillo en caparazón.

Desde el centro, la mirada recorre el camino inverso atravesando sucesivos encuadres que atomizan el paisaje circundante fragmentándolo en visiones recortadas que invitan a completarlo, estimulando la participación activa del habitante. El entorno pierde presencia, se aleja gradualmente al multiplicar fronteras intermedias que velan por la intimidad de la casa sin renunciar a grandes huecos que inundan de luz el espacio doméstico.

Si al adentrarnos en la casa reconocíamos la necesidad del caparazón intermedio como protección frente a los elementos, al deshacer el camino inverso y mirar hacia fuera su presencia cobra importancia si construimos la siguiente situación: imaginemos que desaparece. Los huecos de escala urbana que perforaban la envolvente exterior contrastarían en exceso con la escala humana de los del caparazón interior. La cantidad de luz, que dejaría de ser regulada por el diafragma intermedio, precisaría minimizar los huecos interiores exagerando la diferencia. El contraste se impondría al gradiente y la relación dentro/fuera volvería a la dualidad frente a la ambigüedad y reversibilidad en la que coexistían.

Imaginemos ahora que reaparece. El caparazón intermedio proyecta y recibe sombra. La sombra crece y disminuye, se hace más intensa y se completa con una misteriosa zona de penumbra. La penumbra se agujerea de luz. La superposición de los huecos provoca que la luz tanto atravesase como se refleje, dejando de ser un agente puramente exterior para mostrarse como algo emanado del interior perforado. Desde el corazón de la casa, el caparazón intermedio se ve iluminado a pesar de estar a contraluz. Se podría interpretar que éste actúa como soporte de luz.

Una fotografía de la casa en proceso de construcción nos permite imaginar qué ocurriría si desapareciera el recinto interior. Una altura poco

9-10 Vistas exteriores.

11-12 Casa en construcción. Anillo intermedio. Caparazón exterior combado para desaguar por geometría.

3. Sou Fujimoto: Extracto de la *memoria de proyecto*.



11

doméstica combinada con la presencia de huecos vigilantes generarían una atmósfera inquietante, difícil de habitar. El mobiliario, desproporcionado respecto a los muros, se despegaría de las paredes para flotar en medio del vacío, incapaz por sí mismo de generar un lugar.

Al reaparecer, el recinto interior de armazón de madera define distancias habitables y dobla el número de esquinas en la casa.

La anchura de 2,582m de la sala, distancia ajustada en planta para disponer la mesa, se agranda cuando se perciben visualmente los 150m<sup>2</sup> de superficie de la parcela o los 1.125m<sup>3</sup> de volumen.

Los dieciséis huecos que observaban al habitante se reducen a siete, a través de los cuales mira. La superposición de huecos desdibuja aquellos ojos inquietantes que acechaban desde las alturas para devolver la mirada al cielo.

Las cuatro esquinas desnudas que vemos en la fotografía se transforman en ocho rincones habitables: el rincón que recoge el sofá-ventana, la pared que apoya el cabecero de la cama...

Las perforaciones que desmaterializan esta envolvente no solo atienden a la mirada o la luz sino a la escala humana y las huellas del mobiliario. Se puede interpretar que el último caparazón actúa como soporte del habitar.

Más allá de la parcela, la casa esponja absorbe el espacio circundante gracias a su condición porosa. Si el tercer anillo fuera una tapia que encerrara la casa, negando el exterior, ésta dejaría de expandirse para atrapar visualmente trozos del entorno que recuerdan al habitante el lugar en el que vive. Desde fuera, la vegetación que entre setos y macetas resigue los apretados límites de parcelas se filtra al interior amortiguando la contundente presencia en un juego de inversiones donde lo que acostumbra a estar fuera ahora está dentro.

Por tanto, la simbiosis entre los distintos recintos, donde cada uno desempeña una función dependiendo de su posición relativa en planta y



12

sección, explica la complicidad entre espacios y su potencial capacidad para, en tanto que elementos fronterizos, generar espacios *entre y entre*.

“Siempre he tenido dudas acerca de la separación entre calles y casas por medio de un simple muro, siempre he pensado que una rica gradación de ámbitos, acompañada de un sentido de distancia entre calle y casa debería ser una posibilidad: un lugar dentro de la casa que esté justamente pegado a la calle, un lugar que esté un poquito lejos de la calle y un lugar alejado de la calle, en una segura privacidad.

Por eso la vida en esta casa se parece a vivir entre las nubes. No existe una frontera nítida sino un cambio gradual de ámbito. Podríamos decir que una arquitectura ideal es un espacio exterior que parece interior y uno interior que parece exterior. En la estructura propuesta, el interior es invariablemente exterior y viceversa.

Mi intención era hacer una arquitectura que no se ocupase ni del espacio ni de la forma, sino de la riqueza de aquello que está entre la calle y la casa.

Tres caparazones contenidos uno dentro de otro significan en última instancia una contención infinita, porque el mundo entero está formado por esta lógica de caparazones contenidos en otros mayores. Y he aquí simplemente tres de ellos a los que apenas se les ha dado forma visible. He pensado que la casa y la ciudad no son diferentes en su esencia, sino que son diferentes acercamientos al sujeto, o diferentes expresiones de una misma cosa, una ondulación de un espacio primigenio que los hombres habitan”<sup>3</sup>.

# 小早川家の秋

La casa japonesa a través del cine de Yasujiro Ozu



## KOHAYAGAWA-KE NO AKI

*(El otoño de los Kohayagawa, 1961)*

*La familia Kohayagawa regenta una pequeña destilería de sake, cuya supervivencia peligró. Tras el fallecimiento de uno de los hijos, se estudia cierta oferta matrimonial que ha recibido su viuda, Akiko. A la par se está buscando un buen marido para la hija más joven, Noriko. Pero las mayores preocupaciones son causadas por el viejo patriarca de la familia, Manbei, quien se escapa a menudo de casa para encontrarse con una antigua amante, Tsune.*

*Tras una celebración familiar, Manbei sufre un infarto, y a punto está de perder la vida. Sin embargo, se recupera sorprendentemente, y no tarda en volver a sus correrías. Muy poco después, fallece a consecuencia de un nuevo ataque.*

Kohayagawa-ke no aki III



2

1 Secuencia de la película. Persecución del empleado a Banpei. 0:19:34 - 0:26:24.

2 Plano vacío del local.

3 Plano vacío de la casa Kohayagawa.

4 Plano vacío de la casa Tsune.

El patriarca Manbei, quizá como presagio de su final, retoma su doble vida. Dos familias, dos casas en paralelo, polarizan los recorridos a pie a través de la ciudad.

Ozu contrapone el modelo de familia tradicional encarnado por la familia Kohayagawa a un modelo de familia desarticulada donde parecen haberse perdido ciertos valores tradicionales ante la influencia occidental que no solo contagia la colorida vestimenta de la supuesta hija sino también su desenfadado estilo de vida.

Sin embargo, será en este ambiente crepuscular donde el anciano parece encontrar comprensión y apoyo frente al reproche familiar. El reencuentro entre amantes sucede en el seno de la casa donde la cotidianidad doméstica se impone a la sorpresa del reencuentro, como si los años transcurridos fueran días. Sin embargo, en el hogar patriarcal reina el extrañamiento: la familia vigila desconfiada el curioso comportamiento del padre.

La inversión de situaciones y el contraste entre familias, también se refleja en la casa. Mientras la morada de la familia Kohayagawa es amplia y disfruta de un generoso jardín que esponja la parcela, la casa de Tsune lo concentra en un modesto patio, en torno al cual se organiza la pequeña casa. La luminosidad de la primera contrasta con la atmósfera sombría de la segunda. Ambas son negocios familiares. La familia Kohayagawa regenta en las dependencias vecinas una destilería de sake y bodega, las barricas que asoman en las calles lindantes dan cuenta del negocio familiar.

El salto entre ambos escenarios nunca es directo. Ozu al filmar el camino nos muestra tanto las casas como la distancia entre ellas. La ciudad no es solo contexto sino el espacio de transición que construye la *casa diseminada* del protagonista. El espectador es consciente de esta distancia, pues acompaña al anciano en su recorrido.

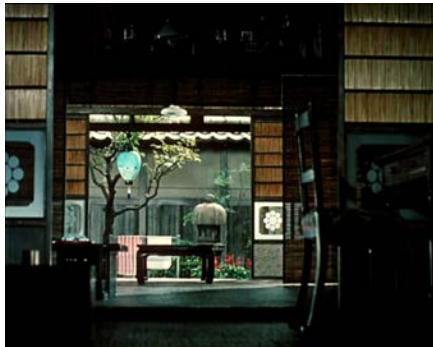
Un empleado de la destilería sigue a escondidas al patriarca para averiguar su paradero. A través de planos fijos, Ozu va cubriendo sucesivos

tramos de recorrido. Planos y contraplanos, muestran al espectador, el ir y venir de los personajes. Este constante cambio de punto de vista evita la identificación del espectador. Sin embargo, en el momento que Ozu sitúa la cámara tras el perseguidor, el espectador cobra un papel activo, no identificándose con los personajes sino poniéndose a la cola de la persecución. El anciano, que desde el principio es consciente de la trampa, tiende una trampa al contrincante al esconderse en un local para después sorprenderle por la espalda. Una vez más, el recurso de la inversión de papeles convierte al perseguidor en perseguido.

Al doblar la esquina vemos desaparecer al personaje para verlo reaparecer en el contraplano siguiente.

A medida que el protagonista se aleja de la casa familiar, las calles se van haciendo cada vez más angostas, la luz va cediendo a la sombra y el tejido urbano se va densificando. El vacío tanto público como privado, desde la calle al patio de parcela, se va comprimiendo gradualmente. El único plano vacío que Ozu intercala en el camino, como parada en el recorrido del espectador, corresponde al patio del local donde Mambei interroga al empleado. Más pequeño pero aún luminoso, dicho patio condensa el jardín en unas macetas. Ozu mantiene el plano vacío durante cinco segundos, el tiempo que da al espectador a reparar en el aleteo y el canto del pájaro encerrado en una jaula que cuelga en la trampa, pero a la vez, también se siente vigilado, y en cierta manera atrapado, por el acoso de su propia familia.

La propia manera de filmar, al renunciar al *travelling*, acentúa la discontinuidad y el contraste entre planos, alterando la noción de distancia del espectador, inmerso en el mismo juego del escondite que los personajes<sup>1</sup>.



3



4



5 Secuencia de la película. Juego del escondite. 1:10:22 - 1:14:51.

6 Saltos de eje.

5



1. "La fisonomía representativa de los palacios convertidos en templos encuentra su paralelismo en la planta, que, si no se explica un poco, parece un laberinto. (...) Además de pasillos entre alineaciones de espacios y, más allá de las habitaciones, más corredores con muchos ángulos y patios alrededor con diferentes entradas; de modo que, en muchos sentidos, las plantas de los palacios dan la impresión de haber sido deliberadamente construidas para jugar al escondite. (...) Todos estos y algunos otros elementos influyeron en la construcción de viviendas del Japón, incluso en la pequeña casa burguesa."

Bruno Taut, *La casa y la vida japonesas*. Barcelona, Fundación Caja Arquitectos, 2007. Pág. 163.

### 3.1 Habitaciones comunicantes: el juego del escondite

De manera recurrente, este juego construye situaciones en distintas escenas de la película que revelan el potencial de la casa. Una matriz de *habitaciones comunicantes* activa diferentes maneras de recorrer la planta, que permiten no solo jugar al escondite a nieto y abuelo, sino paralelamente, a padre e hija. Las *dobles circulaciones* evitan cruces y reproches entre los personajes. La casa tanto permite a la hija tener la sensación de control como al padre la posibilidad de evadirse.

El juego entre nieto y abuelo empieza cuando al niño le toca esconderse. La cámara no sigue al niño sino al abuelo que juega en realidad con la hija. El padre, sorprendido *in fraganti* cuando intenta sacar la ropa del armario para cambiarse, disimula abanicándose e inmóvil mientras la hija atraviesa las habitaciones. El recorrido de punta a punta de la casa que traza la hija alterna idas y venidas, a veces por la *engawa*, desde la que sospecha del comportamiento extraño del padre; a veces a través de las habitaciones comunicantes, para observar más de cerca al patriarca. Entre y entre, el padre logra cambiarse, aprovechando las esquinas de las habitaciones para estar a cubierto de las largas visuales, diagonales y axiales, que ofrece la planta. Mediante la voz mantiene el juego con el nieto pero es con la hija con quien realmente está jugando.

Cuando el niño deja de escuchar al abuelo, sale de su escondite y le busca por la casa, hasta que desde la ventana del piso de arriba descubre al abuelo en plena evasión. La hija, sin embargo, no se percató de la treta.

El hecho de que la *engawa* rodee las *habitaciones comunicantes* multiplica los posibles recorridos y, por tanto, la permeabilidad de la planta. Se trata de una circulación alternativa que no interfiere con el uso de los espacios. Los habitantes pueden elegir encontrarse o evitar cruces cuando convenga. Esta propiedad dota a la casa de un carácter ambivalente pues tanto puede alargar la casa y evitar cruces, como acortarla para encontrar atajos cuando lo elija el usuario. Mientras el abuelo quiere evitar cruces con la hija, ésta los busca para controlarle.

Además, la circulación de la *engawa*, al garantizar un camino alternativo, permite negar la conectividad entre las *habitaciones comunicantes* cuando el uso lo requiera.

En esta escena además del plano contraplano, Ozu intercala saltos de eje a 90° que desorientan al espectador que constantemente debe re-situarse y se ve, de esta manera, inmerso también en el juego. En cada salto de eje, la cámara sigue la pista de cada uno de los tres jugadores.



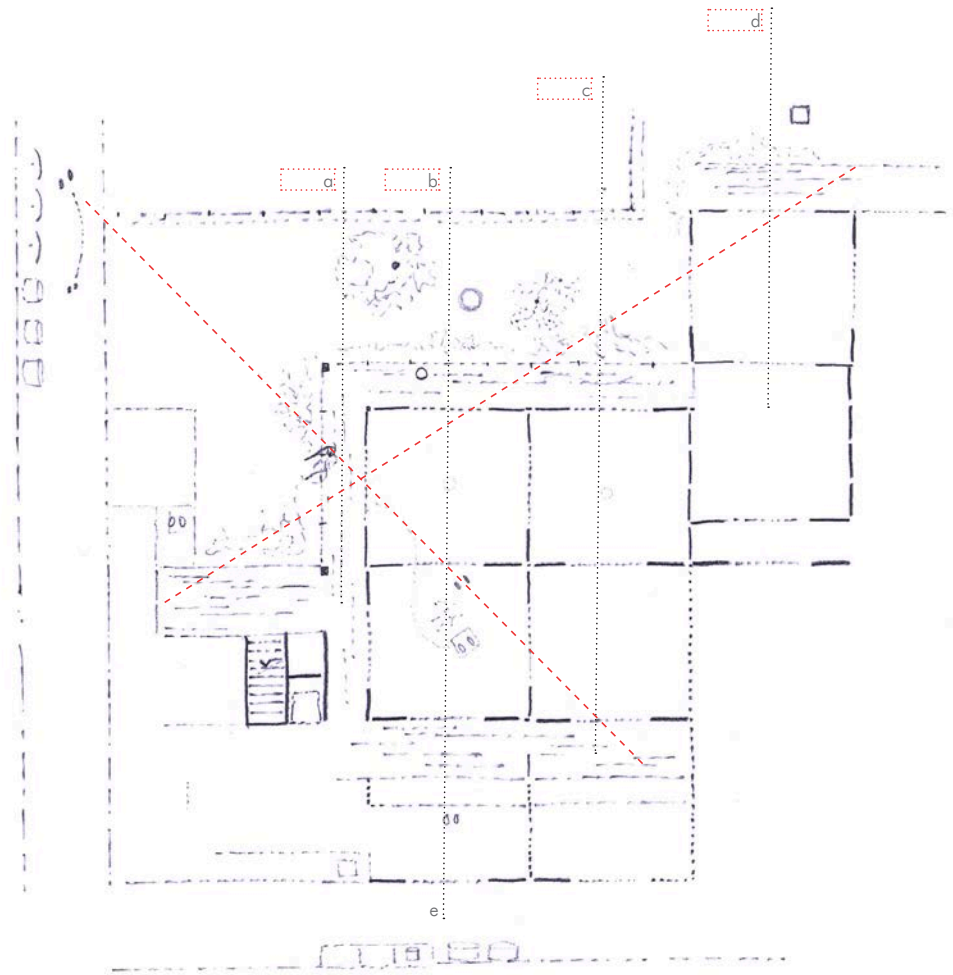
6

Kohayagawa-ke no aki III



8

La casa japonesa a través del cine de Yasujiro Ozu



7

7 Planta de la vivienda. Dibujo de la autora.

8 Traba casa/jardín.

9 Cinco fotogramas de la película. Planos y contraplanos de la vivienda sobre ejes axiales.

Hay una consideración topológica en la definición del espacio con jardines circundantes. Cuando se mira por la ventana, es fundamental tener un jardín que resguarde del resto del vecindario y de la calle, y que proporcione una sensación de fusión con la naturaleza. Donde mejor se ve esta intención es en los jardines donde los elementos externos se “toman prestados” para completar la vista. De esta manera, las relaciones del espacio real (con las casas y las calles que están por fuera de la valla), están sometidas a una negación ilusoria. Los ocupantes de cada casa intentan establecer su propio microcosmos o Edén. Esto refleja el deseo de estar rodeados por la naturaleza.

### 3.2 La cuarta pared

Al intentar levantar la planta de la casa filmada, dejando en blanco aquellas zonas que la cámara esconde, se aprecia la importancia del patio. A pesar de que Ozu nunca lo muestra de manera explícita sino desde el espacio interior, enmarcado por los sucesivos sobreencuadres de los *fusumas* entreabiertos o, lateralmente desde la galería, casi todas las escenas acontecen en sus inmediaciones.

El trazado zigzagueante de la tapia articula el jardín y el contorno de la casa. Tras cada esquina se descubre algo más del jardín que nunca vemos con un único golpe de vista. En cada giro se redefinen las distancias entre tapia y casa.

Desde el interior, la dimensión de jardín es equiparable a la de las *habitaciones comunicantes*, de manera que se incorpora a la secuencia como una habitación más sin techo. Se trata de una distancia lo suficientemente cercana para que el espacio interior se proyecte hacia fuera. La tapia actúa como *cuarta pared*.

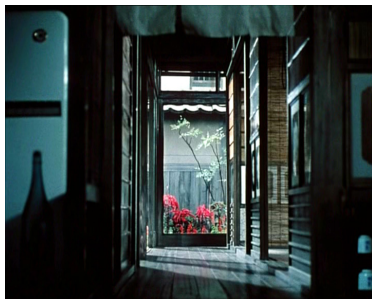
Si por un momento imaginamos que se aleja, la textura del despiece vertical de la madera, los nudos que salpican el gris envejecido, el solape de las tejas... todo el detalle que el ojo es capaz de percibir con la misma precisión que el cañizo de los *shoji* interiores, se perdería en la distancia, aplanado en manchas de colores. También los objetos que

habitan el jardín, alejados en la distancia, perderían la escala intercambiable respecto a los objetos del interior. El ojo percibiría discontinuidades entre el interior-exterior y se haría más evidente el contraste dentro/fuera perdiendo la ambigüedad del gradiente.

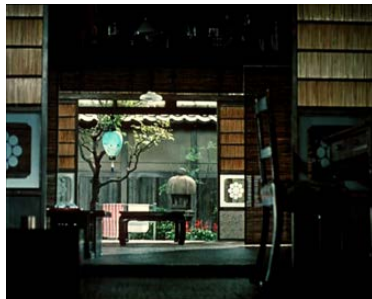
En la casa tradicional japonesa, el jardín forma parte indisoluble del interior.

En la casa de la familia Kohayagawa, esta relación se potencia por la geometría trabada entre ambos. La esquina de la casa que articula el jardín permite que desde ciertos puntos de vista se desplieguen ejes diagonales que intercalan interior-exterior, intensificando el efecto de profundidad visual a través de contrastes de luz y sombra. La galería, al plegarse bordeando el patio, se multiplica al aparecer y desaparecer de la secuencia visual.

Se podría interpretar que a pesar de que la geometría de la casa es una malla ortogonal, la presencia del patio polariza movimientos de componente diagonal en la casa. Los planos vacíos, como una constante en la filmografía de Ozu, gravitan sobre ejes axiales cuya frontalidad transmite equilibrio y serenidad. Una atmósfera de quietud permite percibir el paso del tiempo a través de sutiles movimientos: el humeante vapor de una tetera, el ondeo de la ropa tendida al aire, el revoloteo de un pájaro en su jaula...



a



b



c

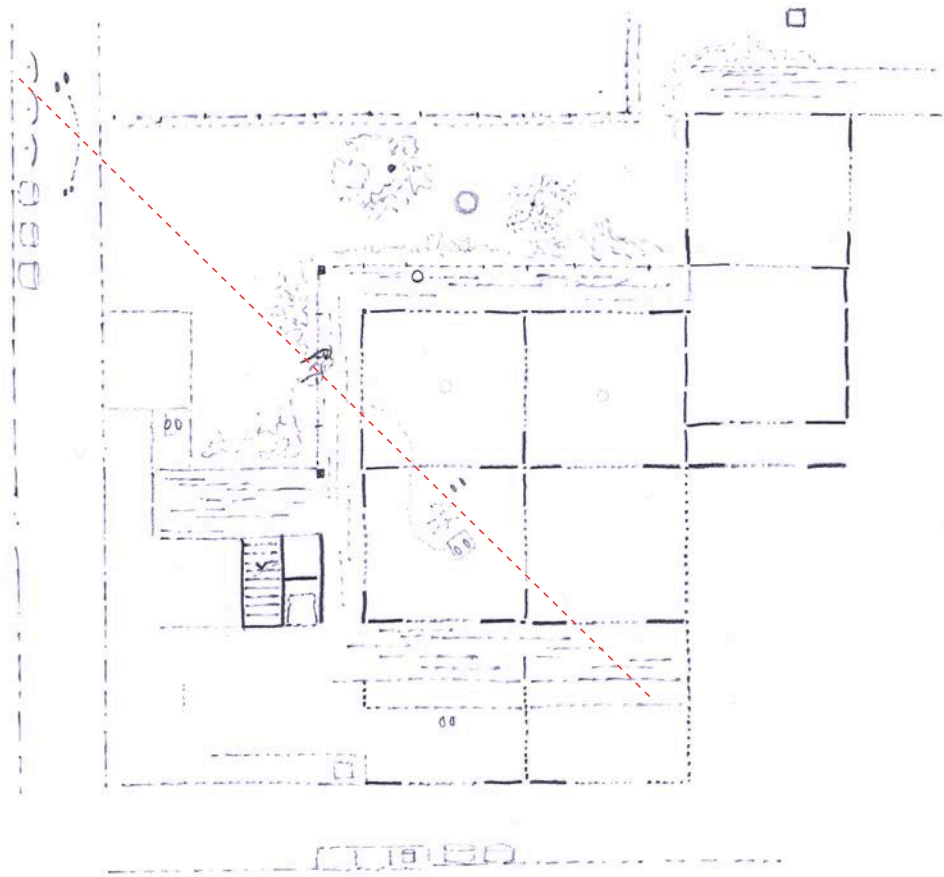


d



e

9



10



11



12

10 Planta de la vivienda. Dibujo de la autora.

11-12 Fotogramas: cancela de entrada

13 Cuatro fotogramas de la película. Planos de la vivienda sobre ejes diagonales.

2. "La vida íntima de la casa y de la familia permanece en todas partes cerrada a los vecinos mediante vallas altas. Las casas solo se abren a la calle cuando se trata de talleres, tiendas y despachos. La puerta de la casa, aunque sólo sea por sus travesaños, tiene ya el indispensable carácter de hermetismo. Aparte de eso, a ser posible, no está situada enfrente de la puerta de entrada. Hasta ésta suele estar colocada oblicuamente con respecto a la calle, y aunque el jardín de delante sea muy pequeño, no se suele poder ver la puerta de casa desde la de la entrada, sino que está separada de ella por un camino serpenteante con árboles y arbustos diestramente plantados. (...) Lo que motivó ese desplazamiento axial fue la particular estética del Japón, que tiene como fundamento lo privado."

"(...) Dada la completa apertura de las habitaciones, el jardín forma realmente parte de la casa, que se extiende hasta la valla."

Bruno Taut, *La casa y la vida japonesas*. Barcelona. Fundación Caja Arquitectos, 2007. Pág. 225.



### 3.3 La mirada oblicua

Los poco habituales ejes diagonales recogen momentos de la película que suelen coincidir con enfrentamientos entre personajes. Recordamos en *Ohayo* el careo padre e hijo en una discusión acerca del televisor, a raíz de la cual se desencadena una huelga de silencio. También en aquella ocasión el conflicto llevaba a los personajes hacia las esquinas.

En esta ocasión, la confrontación de personajes coincide, además, con el eje de desplazamiento de los actores en la escena. Dos de las puertas de la casa polarizan recorridos según esta dirección.

La escena en que padre e hija se reconcilian después de ciertas tensiones, se inicia en una de las calles que linda con la casa. A través del patio, las dos hermanas contemplan desde la galería jugar a nieta y abuelo. Un paso de puerta interrumpe la tapia comunicando calle y patio. Cuando el juego termina, el abuelo se dirige hacia la casa atravesando diagonalmente el jardín para sentarse en la galería y conversar con sus hijas.

Planos y contraplanos sobre dicho eje diagonal dejan entrever la relación entre las dos puertas de la casa: la del patio y la cancela de entrada.



La situación de los actores en escena, especialmente visible en la relación de las cabezas de los personajes, o la repetición de ciertos elementos en distintos planos, como las cajoneras de colores, acentúan la profundidad de campo a través de la relación diagonal. Al final del eje diagonal, se distingue iluminada la celosía del umbral de entrada, *genkan*. Estos espacios intermedios, si no se muestran explícitamente, suelen quedar en el *fuera de campo*, si bien se entienden por la aparición de los personajes en escena. Esto es así, porque estas piezas suelen quedar desplazadas respecto al eje axial precisamente para garantizar la privacidad. Como en *Ozu* predominan las vistas frontales, estos espacios suelen aparecer ocultos, excepto como en este caso que recurre a los planos oblicuos.<sup>2</sup>

En exteriores, donde no dispone de espacios sucesivos que generen encuadres concéntricos, se enfatizan las fugas horizontales para conseguir la sensación de distancia y alejamiento. El pautado de las ventanas equidistantes de la fachada del edificio vecino, la serie de barriles y sombrillas, la distancia del juego de pelota que aleja a nieta y abuelo... La diagonal estructura todas las composiciones.



14

Incluso en el primer plano de la escena, donde se retoma el usual punto de vista frontal, la entrada de luz arroja sombras en el suelo de la galería que redibujan el eje virtual.

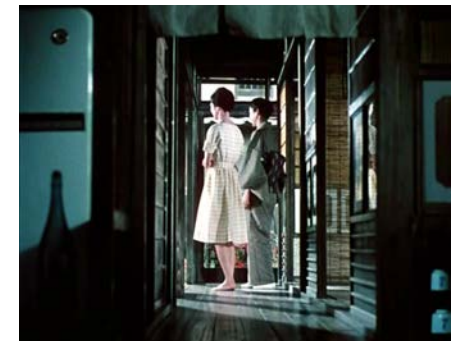
Un plano vacío desde la cocina nos muestra el jardín al fondo, tras un breve pasillo. La entrada de luz por el lado izquierdo de la galería, nos explica cómo el jardín se expande lateralmente hacia ese lado y cómo el pasillo se transforma en galería. Los *shoji* entreabiertos de la habitación lindante dejan entrever el giro de la pasarela hacia la derecha, pues reconocemos el mismo despiece de la carpintería de los *shoji*, con el peculiar motivo ornamental de vidrio translúcido, que resigue el perímetro de la casa. Por tanto, el jardín también se dilata *en off* hacia la derecha. En un único plano, Ozu es capaz de explicar tanto la articulación del jardín como de la planta de la casa.

Pero será en la siguiente escena, donde nos descubra el potencial de la construcción de la esquina.

La meticulosa entrada en escena de las dos hermanas predispone al espectador. Ozu aún no ha mostrado lo que ellas están viendo. Sin embargo, al verlas mirar, el espectador percibe la especial atención de la familia hacia el comportamiento del padre.

Primero aparece por la derecha la hermana menor. Se desplaza tranquilamente sobre el eje diagonal para detenerse a observar. Tras el giro de cabeza, en la misma dirección pero sentido contrario, da el relevo a su hermana mayor que reproduce el movimiento. La trayectoria de ambos desplazamientos, el gesto de cabeza y el acto de sentarse para seguir mirando, son mecanismos que no solo refuerzan el eje de la escena sino también las expectativas del espectador.

Si la cámara se hubiera colocado al comienzo de la escena sobre el eje diagonal, tras las dos hermanas, el espectador inevitablemente se hubiera sumado a ellas, como lo hacía cuando se colocaba tras el empleado para sumarse a la persecución. Sin embargo, tal como Ozu construye la escena, lo importante no es lo que ven sino verlas mirar y percibir su expectación.



15

14 Escena de las hijas observando.

15 Fotograma de las dos hermanas.

16-17 Fotogramas eje diagonal.

18 Plano vacío desde la cocina con el jardín al fondo.



16

En Ozu, a veces hay discursos que no se explicitan pero que el espectador es capaz de percibir. Así, las dos siluetas, de pie, inmóviles, orientadas en la misma posición ejemplifican una dualidad que atestigua el fuerte proceso de occidentalización de la sociedad japonesa. Mientras la hermana mayor viste *kimono* y lleva un peinado recogido y contenido, la pequeña viste traje occidental y luce un moderno corte de pelo. Aunque en la película no acontece ningún conflicto entre hermanas, la contraposición de las dos culturas podría anticipar al espectador que tras el fallecimiento del padre, que los planos vacíos invitaban a presagiar, la familia podría estar al borde de la desintegración tras perder al patriarca, como cohesionador de la familia.



17

Finalmente, Ozu coloca la cámara sobre el eje, enfrente de las dos hermanas cuyos rostros sonrientes reflejan el comportamiento del padre.



18

El control de la expresión de los rostros en el cine de Ozu evita cualquier atisbo de identificación por parte del espectador. La escena anterior, donde contemplamos a las hijas contentas, no constituye una excepción a sus reglas, sino que el propio orden de la escena evita tal proceso ya que el espectador, al no haber visto nada, no puede identificarse con los personajes.

De esta manera, Ozu hace partícipe al espectador, no de la acción concreta del padre en ese momento, sino de la conciencia de seguimiento y vigilancia que comparte la familia.

A continuación, la hermana pequeña sale de escena y la mayor regresa a la habitación donde aguarda Fumiko, la tercera hermana. La conversación intercambia planos medios. El contraplano de Akiko confirma el giro en esquina de la casa, mostrado desde el interior.

En la composición simétrica del plano, el personaje se enmarca entre los montantes de los *shoji*. A izquierda y derecha se aprecia el fondo del jardín. A pesar de su discontinuidad, se resigue el tejado de coronación de la tapia y su giro en la esquina. Si la tapia equidistara respecto al perímetro de la casa, su giro desaparecería tras la arista interior. El hecho de que esté desplazada hacia la izquierda permite suponer que el jardín amplía su dimensión en esa dirección.

### 3.4 Fuera de Campo

Otra escena del film discurre en esa parte de la casa. Durante una comida familiar, Mambei aparece milagrosamente restablecido tras el primer achaque. Desde su habitación se dirige hacia el baño en el otro extremo de la casa. Los comensales desconcertados se levantan de la mesa y le siguen tras contemplar atónitos la recuperación del padre.

Mientras los familiares se agolpan en la galería, las tres hermanas permanecen un instante completamente inmóviles. El estatismo del conjunto de las tres figuras de perfil, mirando hacia el *fuera de campo*, invita al espectador a preguntarse si están viendo la acción concreta o si están mirando hacia algún punto distante, ajeno al *fuera de campo*, en un momento de toma de conciencia, al tratarse, quizá, de una última recuperación antes del fatal desenlace. Así, el espectador no se identifica con la sorpresa de la rápida curación, sino que percibe el presagio y el temor de las hijas.

Algunos planos vacíos previos a esta escena anticipan al espectador tal presagio.

A pesar de que se trata de un punto de vista familiar, pues aparece de manera recurrente en el film, el plano vacío del patio logra extrañar al espectador al crear una atmósfera etérea mediante la luz. El mismo ambiente vaporoso tiñe la calle enmarcada desde la cancela de entrada, a través de la cocina. La visión intercalada de un cementerio distancia al espectador para evitar posteriormente cualquier implicación emotiva sobre lo que ya intuye que va a suceder. El azul atmosférico que predomina en los tres planos, otorga unidad a la serie del presagio.

Esta escena muestra el desarrollo de la galería que completa el perímetro de la casa. Tras plegarse en la esquina cóncava del jardín, donde la familia se detiene a contemplar al patriarca, la galería se extiende hasta el baño. Como es habitual, el wc se segrega del resto de la cámara higiénica para encerrarse en un cuarto independiente. Ozu nunca nos enseña de manera explícita el baño. Sin embargo, los gestos cotidianos del aseo confirman la presencia de la pieza sanitaria.

En esta esquina de la casa se concentran los espacios servidores, agrupados en una franja lineal que linda con la calle. Ozu apenas da pistas sobre esta parte de la casa. En el plano vacío filmado desde la cancela de entrada, se aprecia la relación del suelo de la banda servidora a cota de calle y el escalón que la separa del resto de la vivienda. Al fondo, entre la secuencia de espacios en penumbra, se intercala una calle. Al otro lado, se vuelve a distinguir más barriles y ventanas. No se sabe exactamente cuál es la relación entre la casa y la destilería, pero quizá esas ventanas se asoman al negocio familiar.

A lo largo de la película se descubren tres puntos de acceso: el paso del patio, la cancela de entrada y la puerta de la cocina. El triple acceso favorece la permeabilidad de la planta.



19



20



21

19 Fotograma: el presagio de las hijas.

20-21 Fotogramas: vista de la *engawa* y el baño.

22-24 Serie de planos vacíos del presagio.





22



23



24

Aunque Ozu nunca muestra la casa desde fuera, explica su entorno a través de enigmáticos planos vacíos. Algunos de los elementos que los componen se reconocen en los planos vacíos que muestran la calle desde el interior. A través de unos y otros, se puede llegar a deducir que la casa da fachada a tres calles.

### 3.5 La casa matriz

Desde el interior, la calle aumenta la profundidad de campo de los planos vacíos, comportándose como una cuarta pared al igual que funcionaba la tapia del patio. De este modo, la casa se expande en varias direcciones para apropiarse de su entorno inmediato y parecer mayor de lo que es.

A lo largo de la película, se van descubriendo los tres ejes axiales paralelos que atraviesan, dos a dos, las seis habitaciones de ocho *tatamis* cada una.

Estas seis habitaciones conforman una matriz bidireccional de espacios comunicantes que Ozu también nos descubre con ejes axiales perpendiculares. Como en esta dirección, el fondo no es el jardín sino paredes ciegas sobre las que se apoya mobiliario, estos planos no tienen tanta profundidad y son mucho más restringidos, así que estos puntos de vista se hacen mucho menos visibles.

Hacia el final de la película, Ozu ofrece este punto de vista perpendicular. Al tratarse de una escena de noche, no se distingue con claridad la estructura espacial, además los *shoji* están más cerrados que abiertos y la relación visual es menos directa. Pero si se intuye el potencial de la malla bidireccional.



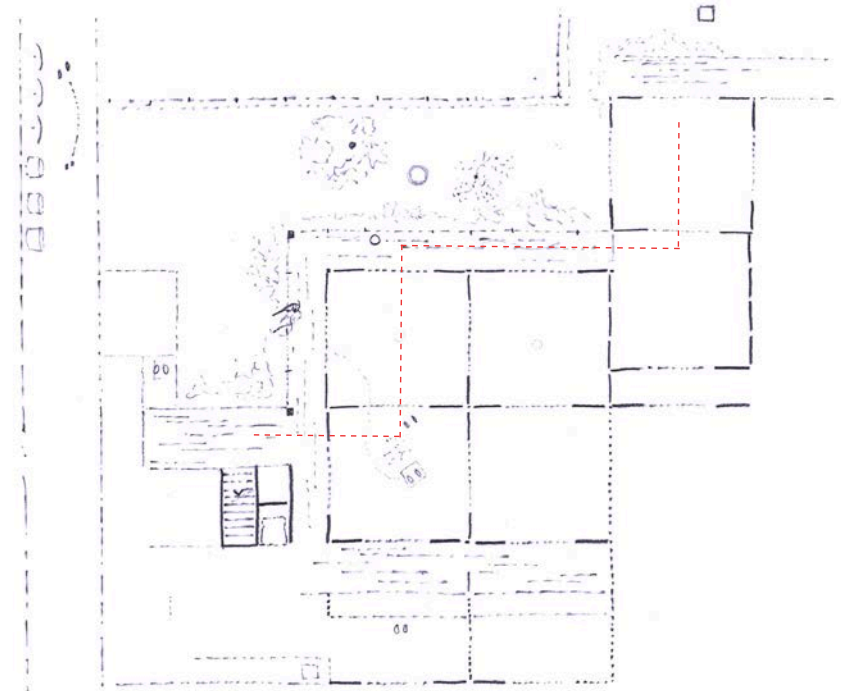
26



27



28



25

25 Planta de la vivienda. Dibujo de la autora.

26 Pliegue de la *engawa* y escalera.

27 Al fondo la habitación del padre.

28 Plano vacío de la galería.

29 Cinco fotogramas que muestran el recorrido en zig-zag

En el pasado, la palabra *niwa* (dentro del jardín vallado) parece ser que significaba “una suave expresión de naturaleza”. La supremacía de los terratenientes japoneses se expresa en su deseo de rodear con *niwa* el espacio arquitectónico, haciéndolo agradable y equilibrado. Hoy en día perdura este sentimiento en el deseo de tener una casa con jardín, en el hábito de poner plantas en macetas a lo largo de las calles de *shitamachi* (barrio de comerciantes y artesanos). Aunque las casas no lleguen hasta el borde de la calle, las fachadas están inundadas de macetas con plantas. Si les falta espacio, colocan las plantas cerca de las barandillas de la acera o en grandes maceteros con arbustos alineados. No se puede explicar este comportamiento como, sencillamente, el de un amante de las plantas que no tiene sitio para un jardín, sino como un modo fundamental para sentir que el territorio está completo. Tener algo de verde alrededor de la casa es una condición básica para “establecer un hogar”.

Si hasta ahora, las escenas estudiadas han mostrado fragmentos de la galería como si funcionaran independientes, el análisis de una última escena de la película, permite reseguir todo el perímetro de la casa, bordeando el jardín.

Para entender y dibujar esta parte de la casa donde acontece la escena es necesario detenerse en algunos fotogramas de planos diagonales diurnos, que son las valiosas pistas que proporciona Ozu para permitir al espectador construir el mapa mental de la casa.

En la parte más reservada de la planta, al fondo de la casa, descubrimos la habitación que suele usar el padre. Desde este punto se inicia el recorrido de la hija, apremiada por la urgencia del achaque, para dirigirse al punto de la *engawa* donde está el teléfono, al subir de la escalera.

Un plano vacío de la galería precede la escena.

Al acabar la cena, Mambei se retira a descansar. La hija menor le acompaña. Poco después Noriko regresa asustada para advertir del repentino ataque. La familia acude a los aposentos del padre para atenderle. Ante la gravedad, deciden llamar al médico.

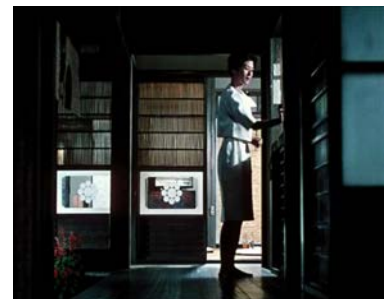
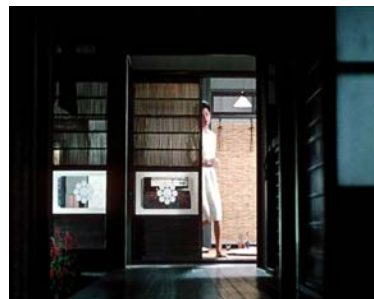
Si anteriormente se analizó el eje diagonal que atravesaba la casa conectando dos calles, esta escena gravita en torno al eje diagonal simétrico, descompuesto en vectores ortogonales.

Interior-exterior se entretajan para buscar el recorrido más corto. Desde la habitación Noriko sale a la galería y se desplaza por ella apresuradamente. En vez de completar el recorrido exterior, ataja por la habitación hasta retomar el tramo final de galería donde alcanza el teléfono. De noche, la transparencia de los *shoji* a contraluz permite reseguir el camino que describe la silueta.

Si de día, la mirada podía llegar a colarse a través de los *shoji* entreabiertos y cruzar alternativamente casa y jardín; de noche, los paramentos verticales se pliegan, unos sobre otros, tras la superposición de transparencias.

Mientras la escena del escondite demostraba como las habitaciones comunicantes y la doble circulación alargaban la casa para evitar cruces, la escena final, donde el personaje tiene prisa, demuestra que la misma estructura espacial facilita el atajo. Este carácter ambivalente otorga flexibilidad a la casa japonesa.

Podemos concluir que la mirada de Ozu construye situaciones que activan mecanismos espaciales capaces de revelar el potencial de la casa. *Las habitaciones comunicantes, la doble circulación, el acceso múltiple, la permeabilidad visual, la cuarta pared...* todos ellos, amparados por el argumento que discurre paralelamente sin ser violentado por el cuidadoso proceso de estilización, se superponen en la *casa matriz*.







La casa matriz: Casa en China. Ryue Nishizawa. Kohayagawa-ke no aki III

### 3.6 Casa en China

Ryue Nishizawa, Tanguu, Tianjin, China, 2003

Esta sería una de las casas propuestas como prototipo para desarrollar el planeamiento urbano de un nuevo barrio residencial en Tianjin, China. Se trata de una vivienda de una sola planta y con una superficie total de 600m<sup>2</sup>. Resulta un espacio muy grande comparado con los estándares disponibles en Japón.

Tal y como explica en un extracto de la memoria en el que se refiere al programa de la casa Nishizawa se plantea sacar el máximo rendimiento a la funcionalidad y a la propia percepción de este espacio de 600m<sup>2</sup>.

“El programa: 40 habitaciones organizadas en un solo nivel. Este gran número de habitaciones facilita múltiples funciones, como las de comedor, dormitorio, biblioteca, sala de té, sala de estudio con vistas a un tranquilo jardín, invernadero para las plantas, patio con piscina, gimnasio, sauna, sala de música, sala de vídeo, comedor espacioso en el que se pueda bailar y hacer fiestas, etc. Además, la continuidad y la sencillez de estas habitaciones hacen posible moverse con libertad de unas a otras. Estamos intentando diseñar casas en las que el cliente pueda explorar modos de vida distintos al disponer de amplios espacios, con variados tamaños y características”<sup>1</sup>.

#### La casa matriz

La planta de la casa se organiza en retícula. Se trata de una malla no uniforme que presenta una variación de crujías. Dicha oscilación abarca desde los vanos más pequeños que corresponden al grano de las cámaras de servicios (3x2m aprox.), hasta crujías de más de 10m en el caso del patio exterior mayor, pasando por un grano medio de entre 5 y 7m aproximadamente.

De la misma manera que en la casa tradicional japonesa, todas las habitaciones son lugar de paso a otras estancias. El programa no está predeterminado. Sin embargo, existe una cierta jerarquía de espacios en función del gradiente de lo público a lo privado. Los espacios de mayor intimidad se encuentran siempre ubicados al final de la secuencia

espacial. El número de puertas de cada una de las estancias es una de las variables que indica la permeabilidad de las mismas y su grado de privacidad. Las más privadas se disponen en las crujías perimetrales porque son menos permeables, en consecuencia, los espacios servidores (baños, vestidores...), aparecen en fachada, incluso a veces, en lugares tan privilegiados como las esquinas.

Esto supone que dicha situación es solo consecuencia de un sistema que se genera desde dentro, y que crece hacia el perímetro. Con lo que el límite es solo un resultado y no algo impuesto desde fuera a priori.

Los primeros documentos que presenta Nishizawa sobre este proyecto son representativos en este aspecto. Por un lado, el primer diagrama conceptual consta de una retícula de 6x8 espacios frente a los 4x6 del proyecto definitivo y, por otro lado, una foto en planta de la maqueta no muestra toda la casa sino un fragmento, recortando parte de la retícula de habitaciones.

De este modo, se confirma desde el inicio, un cierto desinterés por los límites globales del objeto arquitectónico. Nishizawa establece unas leyes locales de relación entre espacios que afectan a la vecindad más próxi-



- 1 Planta.
- 2 Esquema de visuales longitudinales.
- 3 Esquema de visuales transversales.
- 4 Vista a través de los huecos alineados.

1. Ryue Nishizawa: extracto de la *memoria de proyecto*.

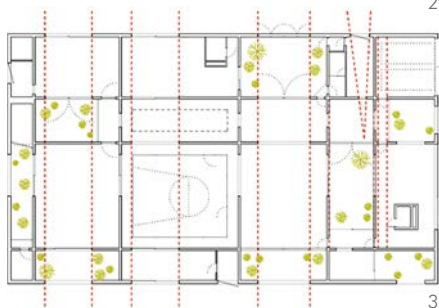


ma. Por ejemplo, los huecos siempre estarán alineados, las habitaciones más públicas tendrán al menos cuatro huecos, uno en cada cara...

Por otro lado, estas leyes garantizan, a través de la repetición, una cierta uniformidad del espacio doméstico. Al comunicar las habitaciones unas con otras por todos sus lados, la casa sugerida crece en todas direcciones, por lo que el espacio percibido se convierte en ilimitado. La yuxtaposición de habitaciones similares y la ausencia de centro desorientan al habitante en un espacio laberíntico. La duplicación de puntos de vista y el elevado grado de libertad de movimiento a través de la planta, no sólo le incitan a elegir un camino y recorrerlo, sino que al descartar una posibilidad, el espacio potencial se ha duplicado en la memoria del que lo recorre.

### Habitaciones comunicantes

Las perspectivas que se abren a través de los huecos alineados que cosen las crujiás, tanto en el sentido transversal de la planta como en el longitudinal, definen un espacio secuencial.



La perspectiva pone en relación los distintos paramentos que enmarcaban, uno a uno, los espacios sucesivos. Continuidad que no se debe leer como un espacio fluido, donde los límites se disuelven, sino todo lo contrario: un espacio que potencia y da un nuevo valor a esos límites cobrando el carácter de espacios intermedios con independencia y entidad propia. El resultado de esta peculiar manera de mostrar el espacio es que el todo es mayor que la suma de sus partes. La sensación de profundidad era mucho mayor que la misma distancia en un espacio fluido. La casa habitada se multiplica. Y lo hace no sólo por lo que se llega a ver sino, sobre todo, por lo que no se ve.

La casa en China llega a atravesar siete planos consecutivos en el sentido longitudinal de la planta y cuatro en el transversal. Esta casa, en tanto que atravesable, logra una *transparencia a través de lo sólido* como ocurría, a otra escala y de otra manera, en la Villa del bosque de Sejima.



4

La concatenación de las distintas habitaciones sin nombre crea numerosos espacios y aperturas que dan libertad a sus habitantes para generar nuevas relaciones o comportamientos sociológicos. Esta organización ofrece una flexibilidad basada no tanto en la movilidad física y los espacios transformables, como en su ambigüedad de uso. Dicha ambigüedad permite al habitante realizar su propia comprensión y encontrar formas de utilizar los espacios domésticos a medida que se acostumbra a ellos. Esta arquitectura ofrece sugerencias e instrucciones hasta cierto punto, pero después es el habitante quien toma las decisiones y encuentra su lugar en el espacio. Esta peculiar transparencia ayuda al usuario en el proceso de explorar la flexibilidad.

La transparencia es una sugerencia de relación, que a la vez implica la presencia de fronteras sólidas. Después de haber sido utilizada por los individuos, la arquitectura recibe nombres de programas que faltaban al principio. Cada usuario define un programa propio.

Las secuencias espaciales incorporan en su barrido a través de la planta una serie de patios-jardín. Las vistas de la maqueta muestran la voluntad de explicar la profundidad de la planta.

La luz cenital baña alternadamente los paramentos verticales; el ritmo de luces y sombras funciona como estrategia integradora de la visión secuencial a través de la casa, de manera que aquellos espacios exteriores quedan interiorizados como espacios intermedios, como simples habitaciones sin techo.

La casa en China no responde a un modelo de casa patio tradicional, pues no se cierra sobre sí misma, abriéndose exclusivamente a través del hueco cenital, sino que los espacios exteriores, denominados *gardens*, se hayan semiabiertos sin renunciar a una relación directa con el entorno. Sin embargo, la casa sigue manteniendo cierto carácter introvertido. La transparencia de fronteras sólidas y el espacio secuencial hacen patente una voluntad de distanciamiento.

Si analizamos los patios de la casa detectamos una estructura en damero que supera la necesidad de iluminación y ventilación de las estancias interiores. El patio excede así su inicial funcionalidad, y adquiere una dimensión organizativa. Su estratégica ubicación y la claridad geométrica que los configura, convierten al patio en elemento protagonista, tanto desde aspectos compositivos como desde la percepción visual. Cabe preguntarse el motivo de este esponjamiento de la planta.

De las veintiocho celdas que configuran la retícula, nueve corresponden a patios-jardín, es decir, prácticamente un tercio de la superficie de la casa. Seis de los patios se hayan en el perímetro de la casa, lo cual implica un mayor desarrollo lineal de la fachada.

Esta solución resuelve una contradicción implícita en la organización de la planta. Por un lado, los espacios más privados como el estudio y la sala de té, debían ubicarse al final de la secuencia espacial para garantizar su máxima privacidad y, a la vez, esta misma ley implicaba su posición en las crujeas externas que, por otro lado, las acercaba al exterior. Estos patios perimetrales permiten que dichas estancias nieguen la fachada para garantizar una distancia de recogimiento necesaria, resolviendo tangencialmente la iluminación y la ventilación.

El patio no ocupa una posición central de la planta sino que se atomiza y dispersa a lo largo del trazado para englobar el aire libre dentro de la propia casa.

Aunque la casa carece de un espacio de circulación que vertebré su distribución, si que aparecen pequeñas circulaciones absorbidas en las celdas destinadas a patios. Se trata de pequeños pasillos que nunca exceden una crujía y una circulación perimetral en torno al patio mayor, a modo de claustro. El cerramiento acristalado de estos pasillos se minimiza en la planta, hasta casi desaparecer, desdibujando el límite entre el interior y el exterior. Podemos concluir que el esponjamiento de la planta permite introducir otra manera alternativa de moverse por la planta más restringida que genera umbrales de privacidad.

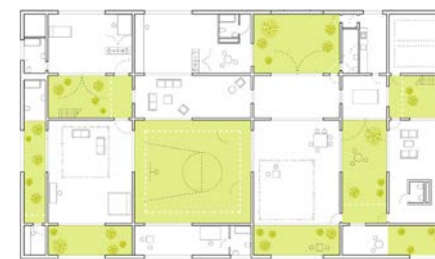
En la arquitectura tradicional japonesa, el jardín era diseñado como un microcosmos, capaz de representar la naturaleza, e íntimamente relacionado funcional y espacialmente con la organización de las dependencias interiores, convirtiéndose por transparencia en la cuarta pared de la casa.

“La mirada no se cansa porque el jardín japonés no sólo parece un cuadro, sino que además ejerce de transformador de pensamientos. (...) Podían asociarse al jardín ideas sobre escenarios naturales, ideas que respaldan el estado de ánimo meditativo, ese sentimiento de identificación con el universo”<sup>2</sup>.

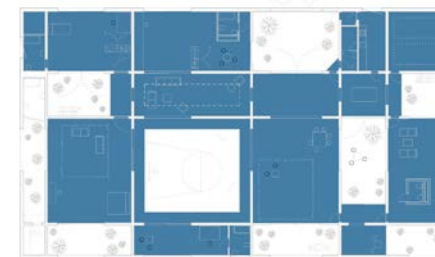
La casa en China no presenta la *engawa* perimetral de la arquitectura tradicional pero sí aquellos patios en fachada que asumían funciones parecidas, ni tampoco domestica un jardín exterior sino que lo atomiza y engloba en pequeños jardines que asumían la contradicción entre los espacios públicos y los espacios privados de la casa. Se trata más de un cambio de sintaxis que de introducir nuevos elementos.

Si observamos como se amuebla la planta cabe destacar que las zonas de estar no se asientan en los rincones como correspondería a criterios occidentales. Los centros de sofás se aferran únicamente al suelo a través de las alfombras, renunciando a la proximidad de las paredes y quedando totalmente expuestos a la secuencia espacial que ponía en relación todas las estancias alineadas en planta.

Edward Hall en *La dimensión oculta* describe cómo la cultura japonesa hace resaltar el centro en el modo de distribuir el espacio y lo hace comparando el fogón o llar japonés, *hibachi*, con el concepto occidental del hogar doméstico. Para ello cita las palabras de un anciano sacerdote, “para conocer realmente a los japoneses hay que haber pasado algunas frías noches de invierno arrimaditos todos entorno al *hibachi*, bien acomodados. Una colcha común cubre no sólo el *hibachi* sino también el regazo de cada quien. Así se conserva el calor del brasero. Cuando uno tiente con la manos y siente el cálido cuerpo de los demás, y cada quien se siente parte del grupo... entonces es cuando uno conoce a los japoneses. Ese es el verdadero Japón”. Hall concluye que en términos



5



6



7



psicológicos hay un reforzamiento positivo hacia el centro de la pieza y un reforzamiento negativo hacia los bordes (que es donde llega el frío invernal). Así a un japonés le parece que las habitaciones occidentales parecen vacías porque vacío está su centro.

Tanto Edward Hall como Bruno Taut insisten en que el modo de habitar japonés tiene que ver con el carácter abierto de la casa tradicional japonesa. Paredes móviles, livianas y poco estancas envuelven un hogar abierto al aire donde el atuendo tradicional protegía del frío a sus habitantes que asumían un nivel de confort muy diferente al occidental.

“Lo que diferencia la atmósfera del espacio japonés del resto de los espacios habitables del mundo es, en el sentido psíquico, su limpia neutralidad. Cuando en Occidente se habla de habitaciones acogedoras, nos referimos a que los rincones y las esquinas apacibles provocan un estado de ánimo y unos recuerdos que han quedado impregnados en ellos como una masa blanda. Esa irradiación a menudo tan opresora de las paredes con sus cuadros, el empapelado, los muebles, las cortinas, etc., no la tiene la habitación japonesa. Al estar abierta al exterior, se airea también en sentido psíquico. No oprime a quien la habita, y éste no se ve empujado a situarse junto a la pared escondido entre sus armarios y los demás muebles”<sup>3</sup>.

“El japonés miraba poco a las alturas. Construir torres no es lo suyo. El japonés parece mirar más hacia abajo; al ponerse de cuclillas sobre los tatami, la paz y la meditación requieren la más refinada y artística configuración del suelo”<sup>4</sup>.

Así, tradicionalmente, el modo de habitar japonés gravita en el centro y hacia el suelo. Las citas de Taut, explican la especial atención que la arquitectura japonesa presta al suelo.

Desde este punto de vista, la desnudez blanca de las paredes contrasta con la minuciosa manera de explicar el suelo en las maquetas de Nishizawa. Las exquisitas y cálidas alfombras, el tapiz blando y verde de los patios-jardín, el despiece de los fríos embaldosados, las moquetas coloristas, las tarimas sonoras de madera o incluso las duras losas de hormigón, singularizan cada una de las estancias insinuando atmósferas más que determinando funciones.



8

5 Esquema patios.

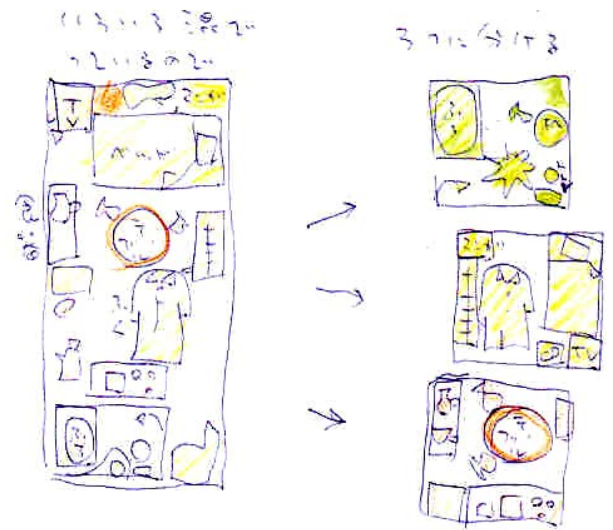
6 Esquema pasos de circulación.

7 Esquema patios en fachada.

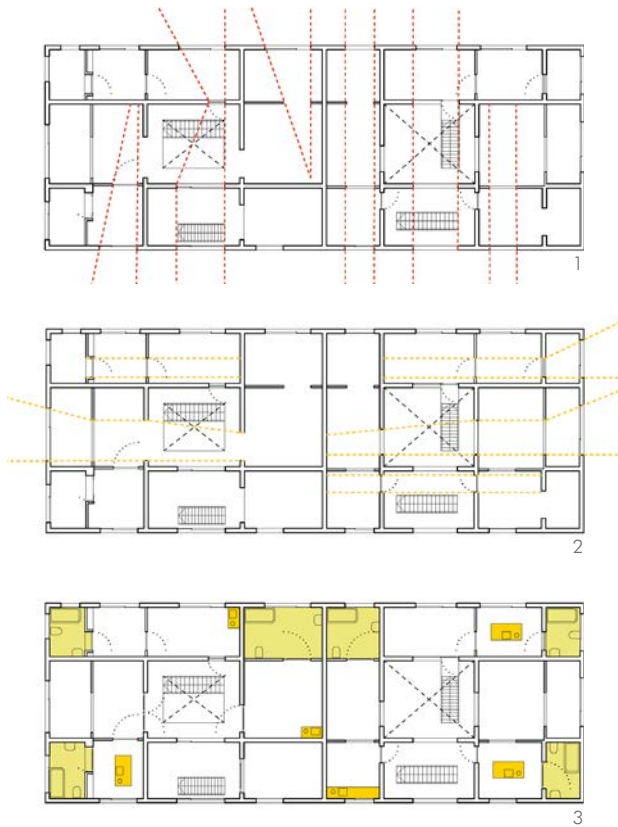
8 Maqueta casa China.

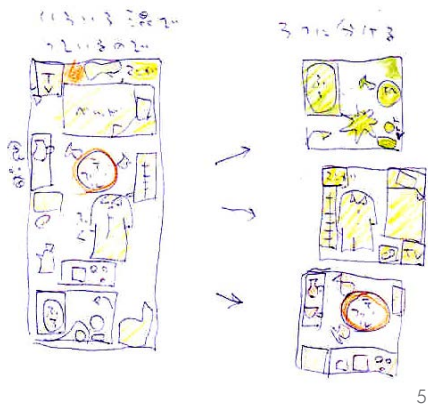
2.3.4. Bruno Taut: *La casa y la vida japonesas*. Barcelona: Fundación Caja Arquitectos, 2007. Pág.. 105, 265.





La casa matriz: Apartamentos en Funabashi. Ryue Nishizawa. Kohayagawa-ke no aki III





- 1 Esquema visuales longitudinales.
- 2 Esquema visuales transversales.
- 3 Esquema baños-cocinas.
- 4 Planta. Tipologías.
- 5 Esquema idea: tres espacios diferenciados.

### 3.6 Apartamentos en Funabashi

Ryue Nishizawa, Chiba, Japón, 2002-2004

Paralelamente al proyecto de la casa en China, Nishizawa desarrolla y construye un proyecto en Funabashi, Chiba, Japón.

Se trata de un bloque de apartamentos de alquiler de PB+2, y está localizado en la periferia de Tokio. El edificio ocupa todo el solar, una parcela rectangular de 9,6m x 26m. Como en el proyecto de la casa en China, Nishizawa dispone una retícula donde combinará varios tipos de vivienda.

Un total de veinticuatro espacios se distribuyen en una malla de 3x8 crujiás que agrupa 15 unidades de vivienda dispuestas en dos unidades de agregación yuxtapuestas. Cada una de las cuales, se organiza alrededor de un patio de acceso situado en la crujiá central.

Mientras la casa en China se extendía en una planta a ras de suelo, aquí, dado que el edificio tiene tres plantas, la retícula es tridimensional. De las seis tipologías que componen el sistema, cuatro son simples y dos se desarrollan en dúplex.

La configuración básica de cada unidad es una cocina, un dormitorio y un baño, siendo estas piezas de diferentes tamaños y características. La superficie de estas viviendas oscila entre 24 y 32 m<sup>2</sup>.

Si bien las seis tipologías son diferentes, las seis mantienen condiciones equivalentes. Mientras unas disponen de tres espacios alineados y paralelos a fachada, otras se alinean perpendicularmente, para lograr una vivienda pasante de doble orientación. Otras, las más grandes, ocupan cuatro celdas de la retícula, en un cuadrante de 2x2 crujiás. Y las más pequeñas, tan solo disponen de dos espacios pero de mayor superficie.

Para que el sistema sea coherente y la diversidad no implique capricho, se cumplen una serie de leyes como, por ejemplo, que todas las viviendas tengan prácticamente la misma superficie de iluminación y ventila-

ción. Podemos comprobar en la fachada, que aunque todos los huecos son de la misma familia, las pequeñas variaciones que dan movimiento a la composición del alzado, también permiten ajustar esta relación de equivalencia.

En este edificio, el límite entre el espacio público y el privado es difuso. Dada la escasa dimensión de las viviendas, estas se apropian visualmente de los espacios comunitarios. Se trata de un gradiente de espacios intermedios que comunican la calle con el patio interior central, a través de un porche de acceso en planta baja. La relación entre dicho patio y cada vivienda cambia en función de cada tipología, pero siempre se produce a través de una puerta de vidrio transparente, siendo el formato lo que varía.

Nishizawa cuestiona el concepto de intimidad, puesto que no solo abre indiscriminadamente la vivienda al exterior comunitario sino que provoca una complicidad visual entre las casas, alineando las puertas de entrada de manera que se parasitan entre sí. Las viviendas son físicamente pequeñas pero se apropian visualmente de los espacios vecinos, incluso llegando a ver la calle a través de ellos.

Según Bruno Taut, este rasgo ya caracterizaba a la casa tradicional japonesa donde la mirada atravesaba de un extremo a otro toda la vivienda. Si entonces esta configuración venía determinada por el clima, de manera que la casa se abría todo que podía para que entrara el viento, en SANAA, es la voluntad de expandir la casa sugerida lo que genera esta simbiosis entre viviendas vecinas.

También Ozu, en Buenos días, construía planos que buscaban la mayor profundidad de campo posible aprovechando la posición alineada de las puertas. La casa habitada de Ozu atravesaba esos umbrales infiltrándose en las casas vecinas. La casa sugerida era una casa expansiva que no acababa en los contenedores aislados que nos mostraba al comienzo de la película, sino que las puertas y ventanas de dichos contenedores, como si fueran dispositivos telescópicos, absorbían al desplegarse el espacio entre y entre. Las pequeñas casas porosas rompían así sus



6



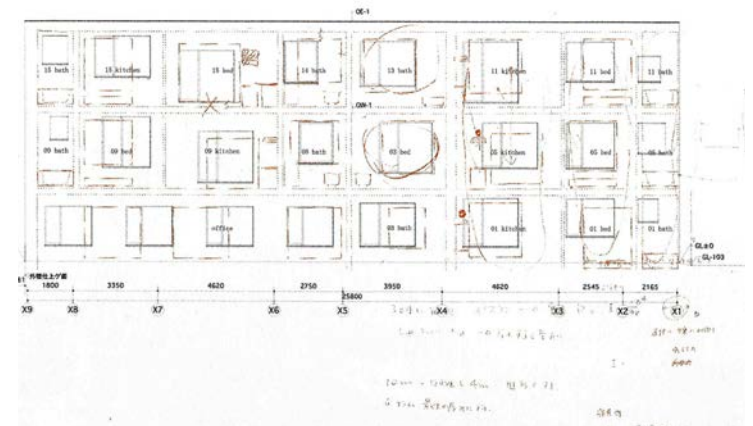
9



10

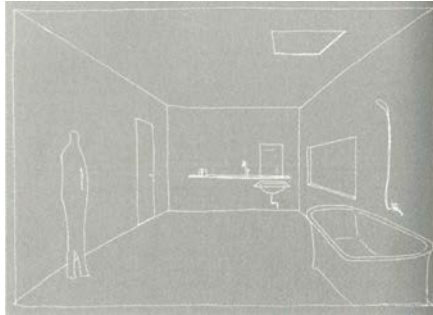


7



8

La casa japonesa a través del cine de Yasujiro Ozu



límites más evidentes para “parasitarse” entre sí. Esta casa sugerida oscilaba entre la expansiva y la concentrada. Pues, al cerrarse, una tras otra, las puertas deslizantes, esos mismos mecanismos se invertían y la casa sugerida se replegaba en rincones de intimidad respondiendo más a un modelo de casa concentrada.

Nishizawa propone descomponer la vivienda en tres espacios diferenciados frente a la opción de diseñar un espacio unitario. Esta estrategia permite, por un lado, llegar a aislar acústicamente distintas actividades y, por otro, no dominar con un único golpe de vista todo el espacio de la casa, lo cual permite imaginar, al que la habita, una casa sugerida mucho mayor de lo que objetivamente mide.

La relación entre los espacios interiores se produce a partir de grandes huecos, los cuales, o no presentan cerramiento o son puertas abatibles de vidrio transparente y gran formato. Estas puertas exceden las medidas standard porque su función va más allá del cierre o la apertura. Se trata de puertas-ventana, a través de las cuales los espacios no solo se comunican sino que construyen el espacio secuencial al que nos referíamos tanto en la casa tradicional japonesa, como en proyectos anteriores de SANAA, donde la casa habitada se multiplicaba, sobretodo por aquello que no se veía, el fuera de campo.

Sin embargo, las tipologías que se disponen en toda su longitud, paralelas a fachada, como cada estancia tiene iluminación y vistas, no precisan de los mecanismos citados. Aquí las puertas que comunican las habitaciones son convencionales y opacas.

Aunque las fotografías del edificio aún no muestran como se habita, la disposición de las piezas fijas como bañeras, bancos de cocina, lavamanos... aparecen recortados por ese marco intermedio que nos impide verlos enteros, con la misma fuerza que en Ozu aparecían recortados de manera recurrente ciertos objetos que llevaban consigo una espacialidad implícita: la distancia de una persona arrodillada para calentar y beber el té... Estas piezas adquieren un valor añadido, más allá del uso. Cuando Nishizawa las proyecta y las construye está comenzando el

proceso de habitar.

La voluntad de separar estos espacios en la vivienda lleva a decisiones como provocar un pequeño salto en sección entre las crujiás que se comunican. Dicho salto se aprovecha para cambiar el pavimento y singularizar cada espacio. No se trata tanto de un escalón sino de generar un marco que permite ver el hueco más como ventana que como puerta.

En la casa tradicional japonesa, los tiradores empotrados de las puertas correderas sólo estaban a 75 centímetros de altura, con lo que la mujer japonesa incluso se arrodillaba para abrirlas y se volvía a arrodillar para cerrarlas. El acto de transición entre estancias era casi un ritual, una toma de conciencia sobre el límite o la frontera sólida entre espacios contiguos. Espacios que se sumaban en un espacio secuencial pero no se fundían en un espacio fluido.

Como en la casa en China, los espacios más privados se encuentran al final de la secuencia espacial. Como consecuencia, también aquí ocupan las esquinas. Pero a diferencia de aquel proyecto, aparecen dos baños aparentemente sobredimensionados. Esto sucede en las viviendas que ocupan las crujiás centrales del bloque, donde las cámaras higiénicas son las únicas piezas que gozan de la fachada principal. Tal privilegio no puede coartarse desde el uso, así que los baños, por ejemplo, son estancias compatibles con otros usos.

6-7 Puertas-ventana.

8 Dibujo esquemático del alzado.

9-10 Miradas transversales entre viviendas.

# 彼岸花

La casa japonesa a través del cine de Yasujiro Ozu





## HIGANBANA

(*Flores de equinoccio*, 1958)

*Tras asistir a una boda, Wataru Hirayama considera que ha llegado el momento de casar a su hija mayor, Setsuko. Ignora que ésta ya se ha comprometido con Taniguchi, un oficinista que va a ser próximamente trasladado a un destino lejano. Aunque Hirayama se muestre solícito y comprensivo con los asuntos sentimentales ajenos, monta en cólera cuando descubre que su hija pretende casarse sin haber consultado el asunto con sus padres. Sin embargo, la alianza entre la madre, las dos hijas y una amiga termina por forzar al desarbolado padre a dar su consentimiento.*

Higanbana IV

En 1958 Yasujiro Ozu dirigió *Higanbana (Flores de equinoccio)*. Once años antes, durante la ocupación norteamericana, la nueva Constitución de 1947 suprime la obligación de contar con el consentimiento de los padres para contraer matrimonio. A pesar de ello, la inercia de la tradición hace que ciertos cambios en la sociedad japonesa posbélica tarden en producirse, de manera que los matrimonios por amor seguían siendo minoritarios en los años 50.

La libertad de decisión de las mujeres será un tema recurrente en la obra de Ozu. Prueba de ello es que esta temática ya alimentó películas anteriores: *Banshun (Primavera tardía, 1949)*, *Bakushu (El principio del verano, 1951)* y reaparecerá en *Akibiyori (Otoño tardío, 1960)*.

Mientras en sus antecesoras el conflicto se centra sobre Noriko, quien con rebeldía acaba cediendo a la voluntad patriarcal en *Banshun* o imponiendo su propia voluntad al elegir marido en *Bakushu*, en *Flores de equinoccio* la hija, Setsuko, no se debate entre las dos posturas. La decisión de la muchacha está tomada desde el principio. De hecho, la hija no es la protagonista sino el padre, quien contrariado se debate entre incoherencias y contradicciones y debe reposicionarse ante el conflicto.

En *Akibiyori*, tras el fallecimiento del padre, no solo parece el momento oportuno para asegurar el porvenir de la hija sino también de emparejar a la madre viuda para mitigar su inminente soledad. Interpretada por Setsuko Hara, la madre de madura belleza, la misma actriz que años atrás interpretaba a la joven Noriko de *Banshun* y *Bakushu*, acabará eligiendo la soledad y siendo el verdadero centro de la película, de la misma manera que en *Higanbana* lo es el padre, el Sr. Hirayama.

#### 4.1 Análisis del comienzo del film

Analizamos a continuación los planos introductorios de *Higanbana* en los que Ozu invita al espectador a experimentar cierta paradoja que quizás alude a las contradicciones del protagonista.

Los cuatro planos vacíos de obertura de la película muestran el edificio

donde transcurrirá una de las primeras escenas. La secuencia permite hacer la transición desde el exterior de la estación al interior del edificio en cuyos salones acontece el convite de una boda.

Se trata del edificio Marunoichi de la estación de Tokio, situado en el distrito comercial de *Marunoichi* en *Chiyoda*, cerca del Palacio Imperial y del distrito de Ginza. Ozu elige como primer escenario una estación de tren; uno de sus escenarios habituales de su filmografía, símbolo de modernidad. Además se trata de una estación en un entorno urbano, Tokio. Construido en 1914, este edificio de ladrillo rojo de estilo europeo recuerda la estación de Ámsterdam.

Por tanto, este primer escenario, situado en un contexto fuertemente occidentalizado, enmarca y contrasta con uno de los acontecimientos familiares más marcados por la tradición, el casamiento. Así la vestimenta nupcial y los *kimonos* tradicionales no solo desfilan por los andenes sino que el mismo banquete nupcial acontece en los elegantes salones del hotel de la estación.

La antinomia entre modernidad y tradición presente en toda la obra de Ozu se refleja en esta película en un conflicto generacional entre la figura del padre, arraigada en la tradición, que defiende el matrimonio acordado -o *miai kekkon*- y la figura de la hija que reivindica el nuevo rol de la mujer en la sociedad japonesa de la posguerra y su derecho a decidir y optar al matrimonio por amor -*ren ai kekkon*-.

El primer plano vacío recorta un fragmento del edificio contra el cielo. A pesar de que el plano no llega a mostrar la puerta de entrada, la composición simétrica del edificio, la singularidad de la cubierta y la ubicación del reloj en el eje de simetría nos indican que se trata de la fachada principal del edificio. Descontextualizado, dicho fragmento conduce la mirada del espectador hacia el reloj de esfera blanca. También llegan a distinguirse las ventanas entreabiertas. Reconoceremos más adelante en otro plano vacío de la serie introductoria el mismo sistema de carpintería de las ventanas de guillotina y el despiece tripartito del vidrio, visto desde el interior, a través del cual se distinguen los andenes de la estación.



Ozu emplaza así el espacio donde transcurrirá una de las primeras escenas: el convite de la boda de la hija de uno de los mejores amigos del protagonista. Se trata de los salones del hotel de la estación.

Cabe destacar que el reloj no es un objeto más como acostumbra a aparecer en los interiores domésticos de Ozu, atestiguando el implacable paso del tiempo, sino el motivo que organiza toda la fachada del edificio. La importancia que cobra el reloj en la fachada es equivalente a lo que simboliza en la narrativa de la película, pues todo el argumento gira en torno al momento de la boda de la hija, punto de inflexión en la vida familiar.

Más que la boda como acontecimiento, se trata de un momento generacional en el que un grupo de amigos, cuya amistad se remonta a la infancia y la escuela, consideran que sus hijas han alcanzado la edad casadera. Así que comparten una preocupación y, lo que creen un deber, convenir el futuro de sus hijas. Una actitud ligada a los dictados de la tradición que contrasta con la modernidad de los escenarios.

El segundo plano vacío, nos muestra el edificio desde atrás. Reconocemos la materialidad del edificio y el singular perfil de la cubierta que se percibe desde más lejos como telón de fondo de la estación; una estación que intuimos desde arriba al divisar la secuencia de andenes y vagones que discurren paralelos al edificio, estructurando una composición plana y frontal. El encuadre recorta lateralmente los límites del edificio, las pérgolas que protegen los andenes y la serie de vagones.

El plano, al recortar los límites de los elementos que lo componen, logra que dichos elementos, entre solapamientos y oclusiones, pierdan su carácter objetual, su peso, su solidez, para formar parte de un paisaje urbano organizado en bandas horizontales que rozan la abstracción.

A pesar del aplanamiento de la composición, la profundidad del plano se percibe a través de la variación del tamaño de las ventanas de las distintas franjas. En primer término, por el ritmo de ventanas, reconocemos una unidad de repetición que corresponde al vagón de tren. En segundo plano, una franja de ventanas resigue el perfil de la cubierta del edificio de la estación; a continuación, una textura uniforme de huecos más pequeños definen un edificio en tercer término que recorta el skyline del paisaje, que correspondería al cuarto plano de la composición. También en *Soshun (Primavera precoz, 1956)*, Ozu elige como escenario de un plano vacío, de composición muy parecida, la estación de Tokio.

A pesar de asistir a un paisaje, la estación, que por definición debería estar en constante cambio, el espectador contempla un lugar vacío, deshabitado y estático; el tren está parado, no sabemos cuánto tiempo, porque la ausencia de gente subiendo o bajando del tren permite descartar la inminencia del cambio. En este plano vacío, no se da ningún sutil movimiento, sin embargo una espera está aconteciendo, el espectador está esperando.

El siguiente plano vacío, el tercero de la serie, introduce la estación, encuadrando el cartel de la información horaria del tren. El rotativo que

1 Fotograma de la película *Soshun (Primavera precoz, 1956)*.

2 Primer plano vacío de apertura de la película. Fachada principal del edificio.

3 Plano vacío desde el interior.

4 Segundo plano vacío de la película. Edificio desde atrás.

5 Tercer plano vacío de la película. Cartel de información horaria.



2



3



4



5

actualiza dicha información es el único movimiento que discurre durante el plano vacío, atestiguando el incesante paso del tiempo, ese tiempo rutinario que repite diariamente el horario del tren. El tiempo pasa mientras el tren está extrañamente parado.

Dado que los planos vacíos son vistos por el espectador, no por los personajes, pues no se corresponden con ningún punto de vista, aunque sí suelen coincidir con un espacio escénico cercano a los personajes, podemos interpretar que durante unos breves segundos Ozu es capaz de condensar y sugerir en esta secuencia inicial de planos vacíos la experiencia y el tono de lo que habrá de seguir.

Así Ozu coloca al espectador ante una sencilla paradoja: se siente atrapado en un lugar, la estación, cuya función está vinculada con el hecho de viajar. De la misma manera, el protagonista se sentirá atrapado en sus propias contradicciones y a lo largo del film, dado que la decisión de la hija está tomada desde el principio, el espectador esperará a que el padre cambie de opinión.

Como en otras películas de Ozu prevalece una estructura circular de manera que el film empieza y acaba en una estación y con una boda. En ambos casos, la boda se elude mediante elipsis, evitando que el espectador asista de manera explícita a los grandes acontecimientos, en ese afán de Ozu por lograr que las películas no tengan momentos climáticos. Lo que el espectador puede extraer de los planos vacíos no es tanto la presencia de los acontecimientos de una vida como el paso del tiempo que precede a ese cambio de vida, o que la sucede.

El protagonista después de asumir y convivir con sus propias contradicciones, finalmente se subirá al tren en la última escena del film, aceptando la boda de la hija y los cambios de la sociedad japonesa.

## 4.2 Escenarios: Tradición y Modernidad

Tras los planos vacíos, la conversación de dos barrenderos en la estación sitúa al espectador en el contexto estacional en el que se desarrolla el argumento y que da título a la película.

Como en muchos títulos de Ozu se hace referencia a las estaciones del año como metáfora que connota una fase de la vida de los protagonistas. Se trata de una época del año, caracterizada por cierta inestabilidad climatológica que coincide con el equinoccio (*higan*), momento en que se equiparan las horas diurnas y nocturnas y que sucede dos veces al año: al principio de la primavera y al comienzo del otoño. La época de floración coincide con el equinoccio de primavera y es un efímero momento muy celebrado en Japón mediante fiestas para propiciar la fecundidad de la tierra. Según Antonio Santos las *flores de equinoccio* a las que alude el título se refieren a una de las manifestaciones de belleza más admiradas en la cultura japonesa. El título se corresponde con el estado impoluto de las distintas jóvenes casaderas que aparecen en el relato y con el tema nupcial. Tifones y tempestades amenazan el buen tiempo que estrena la primavera que tradicionalmente en Japón coincide con la época de bodas.

Los abruptos cambios de estación reflejan el cambio de mentalidad de dos generaciones distintas. Tradición y modernidad, encarnadas por la figura del padre y la de la hija, respectivamente, se enfrentan en un conflicto que no es particular de la familia protagonista sino que representa la problemática de la familia del Japón de los años 50.

En *Flores de equinoccio* tres historias de tres familias distintas se entretrejen en una comedia urdida de pequeños engaños y trampas que pondrán en evidencia las contradicciones del padre.

La boda que abre la película no tiene importancia argumental sino para presentar al protagonista de la película, el Sr. Hirayama. De hecho no volveremos a ver a los cónyuges. Tras un discurso en que apoya y elogia el matrimonio libre, el invitado recuerda a los novios lo afortunados que



6

6 Fotograma del banquete de boda. Escena donde se presenta al protagonista.

7 Plano vacío de la oficina.

8 Dos fotogramas del bar Luna.



son por haber tenido esa opción, y alude a su propia experiencia personal, el matrimonio acordado.

Sin embargo, al pensamiento liberal y moderno del que hace gala en público se contraponen la actitud cerrada y tradicional en la atmósfera privada y familiar. El personaje se desplaza entre ambas actitudes mostrando un comportamiento contradictorio e incoherente. Cuando el Sr. Hirayama aconseja a sus amigos, atiende a un conflicto externo que no le atañe directamente, de manera que lo afronta racionalmente, desde fuera. Por el contrario, cuando se trata de su propia hija surgen los lazos de sangre: la preocupación de un padre por el bienestar y el futuro de su hija.



Ley clara y ley oscura se entrecruzan en el interior del protagonista atrapado en una trágica contradicción. De un talante afable y comprensivo pasa a una postura hostil, intolerante e impositiva.

La película transcurre en distintos escenarios en cada uno de los cuales el cabeza de familia muestra una faceta diferente.

En la oficina se presentan los conflictos de las tres historias que se entrecruzan. Primero el Sr. Mikami le visita para pedir que interceda en su relación con su hija Humiko que ha abandonado recientemente el hogar familiar para vivir con su pareja. También será el lugar donde la Sra. Sasaki de Kioto le cuente sus confabulaciones de alcahueta para casar a su hija Yukiko, hasta el punto de ingresar en un hospital, aquejada del corazón, para poder presentar a su hija a un médico. Y, finalmente, Taniguchi, el novio de Setsuko, elegirá este mismo escenario para pedir su mano. En todos los casos, el Sr. Hirayama aparece como un personaje receptivo y reflexivo.



En el bar Luna, el protagonista se encuentra cómodo en un escenario de ambiente occidental en el que parece integrarse bebiendo whisky de importación rodeado de iconos de afamadas marcas escocesas. Entre copa y copa, insiste en interrogar una vez más a su empleado sobre el carácter y la posición económica de Taniguchi, el novio de su hija.

Envuelto en este entorno, Hirayama que parece abierto de miras y receptivo a los aires que provienen de occidente, se presenta a Humiko como un amigo de su padre que pretende mediar entre ambos. La joven, que muestra una actitud abierta al diálogo y a escuchar el mensaje y la reflexión de Hirayama, no duda en reafirmarse en su actitud y en rechazar cortésmente cualquier ayuda económica para ratificar su independencia y autonomía.

Cabe destacar que todos los escenarios: el edificio Marunouchi de la estación de Tokio, el bar, el hospital cristiano de St. Luke's Internacional Hospital comparten localización en el distrito de Ginza y todos tienen influencias occidentales.

En cambio, en el hogar familiar veremos que la postura del patriarca cambia radicalmente, de manera que aquella actitud conciliadora se torna intransigente. Parte del conflicto reside no solo en el enfrentamiento generacional sino en la falta de comunicación. De hecho, los personajes secundarios sacan a relucir parte de la información que hace evidente dicha carencia. En vez de preguntar a Setsuko sobre su candidato, Hirayama interroga, primero en la oficina y después en el bar, a uno de sus empleados, antiguo conocido del novio. También Hisako, la hermana pequeña de Setsuko, pronuncia de manera desenfadada su posicionamiento, defendiendo el matrimonio por amor. El padre, aún lejos del conflicto con su hija pequeña, atiende sin contrariarla, eludiendo cualquier conversación sobre el tema.

### 4.3 Espacios de transición

Mediando entre los distintos escenarios aparecen siempre espacios intermedios. Normalmente corredores, espacios de tránsito, que tanto conectan como separan las distintas escenas. Se trata de una transición, un gradiente entre espacios, escenas y situaciones que permiten experimentar al espectador sensación de distancia tanto espacial como temporal, así como le permiten asumir los bruscos cambios de comportamiento del protagonista. A veces aparecen desiertos o transitados por personajes ajenos a la historia pero que ayudan a contextualizar el espacio: enfermeros en el hospital, empleados de limpieza y secretarías en el edificio de oficinas, vecinos en el edificio de viviendas... otras veces los propios personajes recorren estos lugares antes de entrar en el siguiente escenario.

Todos ellos, a pesar de pertenecer a edificios diferentes comparten rasgos parecidos y, sobre todo, una manera de ser filmados casi idéntica. Normalmente una secuencia de puertas o ventanas pautan el recorrido longitudinal como mecanismo para explicar la profundidad del plano. El color de las carpinterías, marcos y puertas de madera contrasta con los tonos claros de las paredes ocre. Como acostumbra a suceder en los interiores de Ozu, la altura de la cámara no permite al espectador llegar a ver el techo. Sin embargo, sí se hace presente parte de la estructura que soporta el edificio. Una serie de jácenas o pórticos descuelgan del forjado, creando un ritmo de elementos transversales que en perspectiva sobreencuadran el plano del fondo del pasillo. Intercalados entre estos elementos transversales aparecen luminarias suspendidas u objetos que forman parte del soporte arquitectónico como radiadores, relojes o apliques que, superpuestos en perspectiva, multiplican la sensación de profundidad.

Estos espacios a menudo son habitados por objetos inquietantes, en tanto que evocan la presencia humana, como sucedía en los *planos vacíos*. En cualquier momento puede aparecer en el plano algún personaje que los use; una enceradora que abrillante el suelo pulido del hospital, un carrito a la puerta de un domicilio a la espera de prestar servicio... algu-

no de estos objetos cobran especial importancia al aparecer en primer plano, otros habitan hacia la mitad de la perspectiva y otros quedan relegados al fondo. El espectador experimenta la distancia visual y recorre con la mirada el pasillo al enfocar lo que ve en primer plano para luego desplazar la mirada hacia el fondo, fijándose en los objetos más lejanos.

Otro rasgo que se suele repetir es que se trata de un espacio lineal que no es estanco. Al final del corredor, en el caso de los edificios de viviendas, el espacio fuga hacia una escalera que intuimos *en off* por la manera en que aparecen lateralmente los actores. Otras veces, un corredor perpendicular en el plano del fondo se activa con el tránsito de personajes. El desfile nupcial bajo el cuadro del Monte Fuji nos explica el pasillo que conduce a los salones del Hotel de la estación donde transcurrirá el convite nupcial. Un goteo de personajes que visten de blanco evidencia el entramado de recorridos del hospital. Las secretarías, los oficinistas y también los vecinos que discurren por el pasillo desaparecen tras algunas de las puertas del corredor, de manera que activan esos espacios adyacentes que no se llegan a ver pero se intuyen *en off*, ampliando el espacio imaginado por el espectador.

La posición baja de la cámara, algo escorada respecto al eje del espacio genera una composición asimétrica del plano. De manera que siempre hay mayor perspectiva sobre uno de los alzados del corredor que acostumbra a coincidir con el plano que limita con los espacios adyacentes donde transcurrirá la siguiente secuencia. Así los personajes que recorren el pasillo acaban atravesando alguna de las puertas de ese lado del corredor.

Cabe señalar que el tamaño y el carácter de estos espacios son similares, independientemente del uso del edificio. Si Ozu hubiera filmado, por ejemplo, los vestíbulos de los distintos edificios, la cantidad de escenarios se multiplicaría puesto que podemos imaginar que el vestíbulo de un hospital, el de un edificio de oficinas, el de una escuela o el de un edificio de vivienda colectiva serían muy diferentes entre sí. Ésta no es solo una cuestión de austeridad o de economía de medios. Tal cantidad de escenarios dispares competirían con los interiores principales.



9 Cuatro fotogramas de espacios intermedios. Son lugares diferentes pero de características espaciales similares.



10



12



11



Los corredores, espacios secundarios, no solo son espacios intermedios desde un punto de vista arquitectónico sino también planos de transición entre escenas en la estructura narrativa de la película.

De esta manera, el espectador asiste al fluir cotidiano de la vida del edificio donde transcurre parte de la historia a través de estos espacios anodinos, impregnándose del ambiente y carácter del escenario, sin llegar a conocer los espacios más representativos o importantes del edificio, del mismo modo que la narrativa del film evitaba los momentos climáticos.

Otro de los escenarios habituales de Ozu es el bar y el restaurante. Locales situados a pie de calle que carecen de espacios intermedios pero que no suelen estar situados en grandes avenidas, sino en callejones de pequeña escala y sección reducida. Siguiendo las mismas reglas que los interiores, al final de la perspectiva el espacio urbano fuga hacia otra calle. El perfil de un coche, enmarcado y recortado por la caja de calle, permite entender que se trata de una vía rodada de mayor jerarquía y más transitada. En este caso, los elementos transversales que exageran la profundidad del plano se logran mediante un ritmo de letreros luminosos. También son idénticas las reglas de filmación: posición baja de la cámara, inmovilidad de la cámara...

Si bien, no vemos a los personajes desplazarse de un escenario a otro, al compartir tanto las reglas de la puesta en escena como las de filmación, Ozu logra una solución de continuidad entre interior y exterior. No es casualidad, que en muchas ocasiones estos escenarios recreen la noche, pues el contraste de la luz del día rompería dicha continuidad. Así Ozu reserva el efecto de contraste a los planos vacíos exteriores, generando intensos momentos de descompresión y discontinuidad que distancian al espectador y le otorgan tiempo para posicionarse respecto a la historia.

Aunque cada escena y cada espacio tengan autonomía propia y se lean claramente como entidades separadas, los planos vacíos, que tienen una función semántica por sí mismos, son capaces de adquirir una función sintáctica que a veces consiste en conectar y otras en separar dichas

escenas y espacios a fin de modular la percepción de discontinuidad en el espectador.

En la esfera doméstica, Ozu también resuelve la transición entre escenas, filmando los corredores interiores y la *engawa* de la casa. En este caso, los montantes y despieces de los *shoji* y las carpinterías de la galería pautan la perspectiva, como lo hacían las puertas y ventanas de los corredores.

También la estructura de la casa, descuelga para conformar los marcos transversales que sobreencuadran el fondo.

La escasa anchura de la galería dificulta la aparición de objetos, sin embargo, las puertas correderas entreabiertas permiten entrever los espacios adyacentes y algunos de los objetos que los habitan: el mueble tocador, una planta que asoma desde el jardín, la tetera roja...

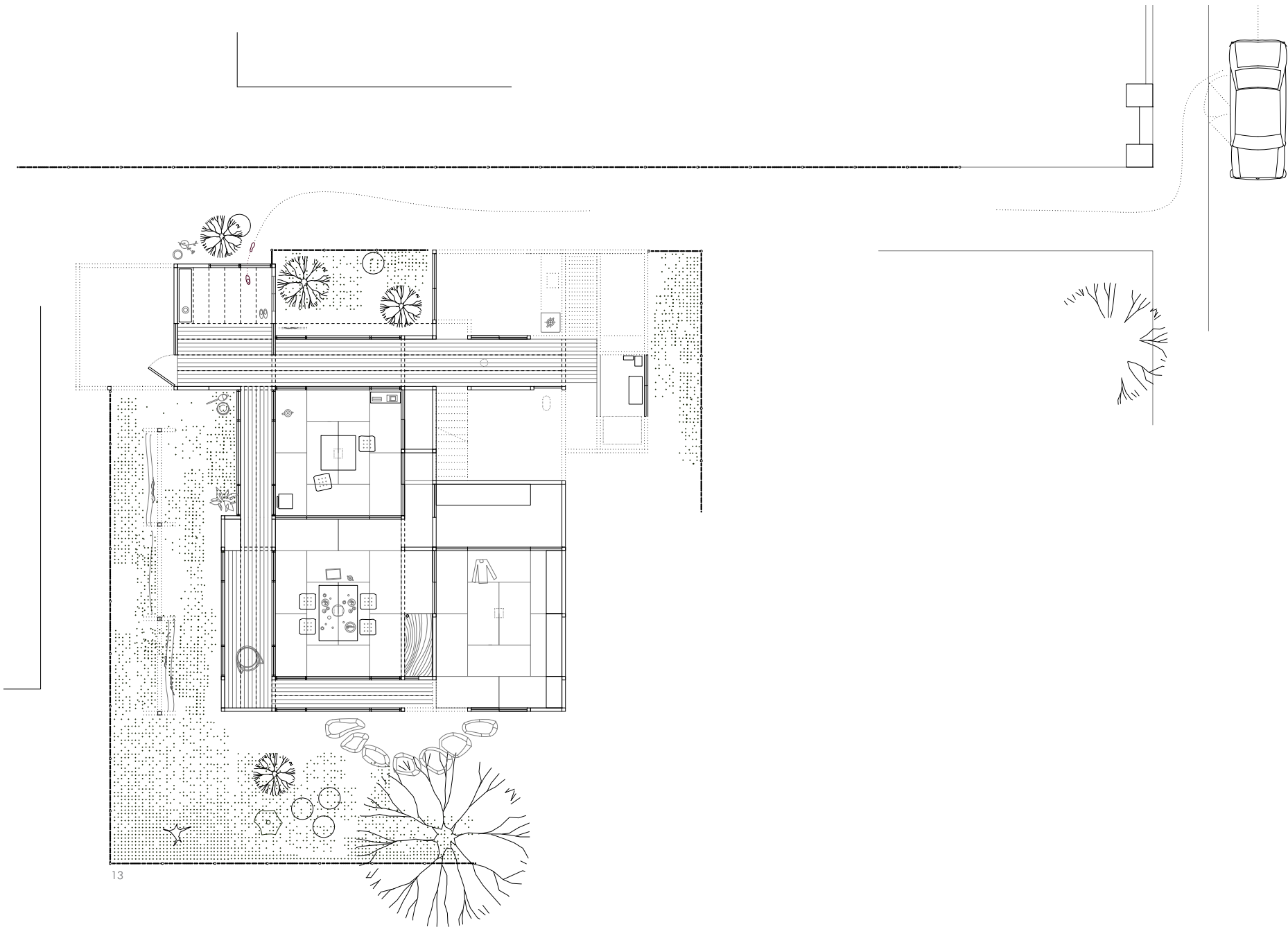
Al fondo, el espacio fuga por la *engawa* que circunvala la casa; justo en la esquina, un sillón de mimbre, que a veces aparece recortado como lo hacía el coche en el callejón, explica cómo la *engawa* se amplía transformando ese espacio de circulación en un lugar de estancia.

La *engawa*, los *fusumas*, los *shojis*, los *tatamis*... todos estos elementos que conforman el escenario familiar, como en la mayoría de películas de Ozu, corresponden a la casa tradicional japonesa. Dentro de este marco, la postura del patriarca se ancla en las costumbres ancestrales. Y es en el entorno doméstico donde su actitud cambia radicalmente.

10 Fotograma de la película *Ohayo* (*Buenos días*, 1959). Plano vacío del corredor de la escuela.

11 Plano vacío de la galería.

12 Letreros luminosos que potencian la profundidad de campo.



13

La casa japonesa a través del cine de Yasujiro Ozu



14

#### 4.4 El escenario familiar

Se trata de una vivienda unifamiliar en un barrio de clase media de Tokio que representa el buen posicionamiento del padre, tras prosperar en la empresa hasta alcanzar un alto nivel de vida.

Hay una escena que se repite dos veces en la película, que es la llegada de una visita a la casa familiar. Ozu no suele mostrar nunca la casa desde el exterior. Esta vez tampoco, pero sí nos ofrece algún dato sobre las inmediaciones de la misma.

En ambos casos, la cámara está situada en el mismo punto de vista y la estructura de la escena es muy parecida; arranca con el mismo plano: la llegada en taxi de la visita femenina. La aparición del vehículo al fondo del plano nos describe un barrio residencial acomodado con una cierta topografía. La joven Yukiko desciende del vehículo para tomar una calle peatonal, que no llegamos a ver, en la que a pocos pasos encuentra el umbral de la casa familiar. El encuentro entre el padre y la joven, tendrá más adelante su réplica entre su madre, la Sra. Sasaki y la madre de la familia protagonista, Kiyoko Hirayama. También dentro de la casa, los personajes ocupan las mismas posiciones y actúan de manera muy similar. Ambas traen consigo un obsequio de cortesía y se sientan en la misma posición. En ambas escenas aparece la sirvienta y, también, las dos invitadas se levantan para recorrer la galería; recorrido poco relevante en la narrativa de la película pues se trata de una vuelta en círculo en que la joven deambula por la galería alrededor de la sala sin

objeto alguno más que contemplar el jardín o el desplazamiento fallido de la Sra. Sasaki en busca del lavabo. En cualquier caso, una excusa para mostrar la casa al espectador mientras la joven tiende la trampa al Sr. Hirayama.

No solo el contexto del barrio residencial o el detalle de tener sirvienta, el estatus se refleja, también, en la disponibilidad de un tiempo de ocio que disfruta especialmente el cabeza de familia en sus encuentros regulares con los amigos de la infancia; desde cenas, partidos de golf o estancias en balnearios de aguas termales (*onsen*), y más ocasionalmente, alguna salida familiar, como el viaje a Hakone.

“El Japón creó así algo de lo que en general carece el mundo actual: una gran idea para el tiempo libre. Las horas de ocio e indolencia adquirieron un contenido y un gran peso, frente al cual las ocupaciones necesarias en la práctica, incluida la política y los negocios, resultaban ligeras como una pluma. Si el ocio carece de sentido, puede acarrear necias consecuencias, pero también puede albergar en sí pequeñas partículas enigmáticas cuyo poder de irradiación impregne todas las ocupaciones y dé lugar a lo que se conoce por cultura”<sup>1</sup>.

Ozu nunca recurre al *flash-back*, escena retrospectiva que altera la secuencia cronológica, conectando momentos distintos y trasladando la acción al pasado, pero el episodio del viaje a Hakone le permite descontextualizar a la familia de la rutina diaria e introducir, a través de la madre, los recuerdos nostálgicos de juventud que ante ese inmutable escenario junto al lago Ashinoko, a los pies del Monte Fuji, reverberan

13 Planta de la vivienda. Dibujo de la autora.

14 Fotograma del viaje a Hakone.

15 Cuatro fotogramas que explican la llegada de Yukiko y el recorrido por la casa.

1. Bruno Taut: *La casa y la vida japonesas*. Barcelona: Fundación Caja Arquitectos, 2007. Pág. 173.



15

de un modo especial. Una dulce tristeza que emana de esa conciencia de lo que acontece por última vez, evoca con tono elegíaco un período familiar que ya queda atrás y que está a punto de extinguirse totalmente con la boda, la marcha de la hija y la descomposición de la familia.

#### 4.5 El ritual como forma de habitar

La película de estructura circular gravita respecto al hogar familiar. Las distintas escenas que allí acontecen comparten paralelismos y un gran parecido. Están filmadas desde los mismos puntos de vista y reproducen recorridos muy similares de los personajes que siempre arrancan desde el umbral de entrada. También una serie de gestos rutinarios y mecánicos pautan el ritual de la vuelta a casa.

Hirayama, tras quitarse el sombrero en el umbral, entregará el maletín de la oficina a su esposa y se desplazará hasta la habitación principal donde dejará la cartera sobre la mesa para continuar con el cambio de ropa, unas veces más explícito que otras y, finalmente, acabar vistiendo el *kimono*. Ozu nos muestra la transformación del personaje siempre de la misma manera. A modo de ritual, asistimos al acto de desvestirse. A medida que se despoja del traje occidental que vistió en la boda, primero la levita del chaqué, luego el chaleco, los tirantes, la corbata... la escueta conversación que mantiene con su esposa se concentra en respuestas escuetas y monosílabas cortantes. Aquella actitud de escucha comprensiva y abierta que mostraba fuera de casa se torna rígida e inflexible. El gesto de dejar caer su ropa, en lugar de facilitar la tarea a su esposa que se agacha a recogerla del suelo, da cuentas del arraigado rol servil de la mujer japonesa. Cuando acaba de vestir su *kimono*, la óptica del personaje es completamente tradicional como tradicional es su atuendo y tradicional es el escenario: la casa.

Es precisamente el parecido entre escenas lo que hace al espectador reparar en la diferencia pues esta escena se repite cíclicamente en la película, introduciendo pequeñas variaciones que perfilan la evolución del comportamiento del personaje. Así se ve volver a casa al cabeza de familia hasta cuatro veces.

Una de estas reveladoras variaciones se produce después de que el Sr. Hirayama se siente atrapado por la treta de su sobrina Yukiko que actúa hasta conseguir que su tío le recomiende el matrimonio por amor. Tras dicha escena, Ozu sustituye la serie de planos vacíos del ingreso en la casa, de cinco segundos cada uno, por un único plano vacío de la *engawa* en penumbra que mantiene durante diez segundos, donde aparece el sillón vacío iluminado lateralmente por la luz de la habitación contigua.

Carlos Martí distingue entre tres tipos de *planos vacíos*: "los de *obertura*, que marcan el arranque de la película; los de *transición*, que permiten deslindar las diversas secuencias; y los de *inserción*, que se incrustan en una secuencia para acentuar una determinada dimensión del relato".

El plano de la *engawa* podría considerarse de transición entre escenas pero en este contexto también se podría interpretar como un plano de *inserción*, pues Ozu concede al espectador el doble de tiempo (10 se-



16 Plano vacío fijo de la *engawa*. Duración: 10segundos.

17 Gestualidad. Dibujo de Izaskun González

18 Escena de la película. Transformación del personaje mientras se quita el traje occidental. 0:10:43 - 0:15:17.



17



18

Higanbana IV

93



19



20

gundos en lugar de cinco) para fijarse en el sillón vacío y presentir la separación familiar y la ausencia de la hija mayor. Por tanto, el mismo plano en momentos distintos puede tener significados diferentes para el espectador. Se trata de planos que adquieren una profundidad temporal porque contienen a la vez el presente pasado y el presente futuro.

Otra escena se repite en la película, la llegada de dos visitas femeninas. Primero será Yukiko quien tiende la trampa a Hirayama, pidiéndole opinión sobre el matrimonio. Después será su madre, la Sra. Sasaki, quien busque alianza generacional en la figura de la esposa, Kiyoko Hirayama.

El verdadero enfrentamiento se entabla en el seno familiar entre los progenitores. Tras el desenlace de la trampa, que hija y sobrina pactan para poner al padre en evidencia, es la madre quien intercede y se enfrenta directamente con el padre, criticando sus reacciones incoherentes y contradictorias. Las alianzas entre mujeres de distintas generaciones acorralan a la figura del padre. La mujer encarna el pensamiento moderno frente al género masculino, anclado en el pasado y la tradición.

Una de las últimas escenas, casi simétrica respecto a una cena de amigos al principio del film, transcurre cerca de Osaka en un encuentro de ex-alumnos en un balneario. Aunque la mayoría de ellos han acabado cediendo a los nuevos tiempos, siguen arraigados a la tradición como se escenifica a través de repetir al unísono el mismo cántico cada año.

De vuelta a Tokio, el Sr. Hirayama se acerca a Osaka a visitar a su sobrina donde le aconseja que se case y no deje que su madre interceda. Yukiko animada por el cambio de actitud, le empuja a viajar a Hiroshima para visitar a la pareja recién casada. El padre, atrapado de nuevo, acaba accediendo a visitar a su hija. Ya en el tren, en uno de los últimos planos, le oímos cantar de nuevo el cántico. La cámara estática ve alejarse al tren hasta que desaparece en el horizonte, cerrando la película de nuevo en una estación, y completando la estructura circular del film.

Entre simetrías, paralelismos y ciclos que reverberan a lo largo de la película asistimos a una evolución del comportamiento del personaje ante el conflicto familiar, que finalmente se soluciona y triunfa el matrimonio por amor. Sin embargo, el protagonista no resuelve la contradicción, simplemente la asume y aprende a convivir con ella.

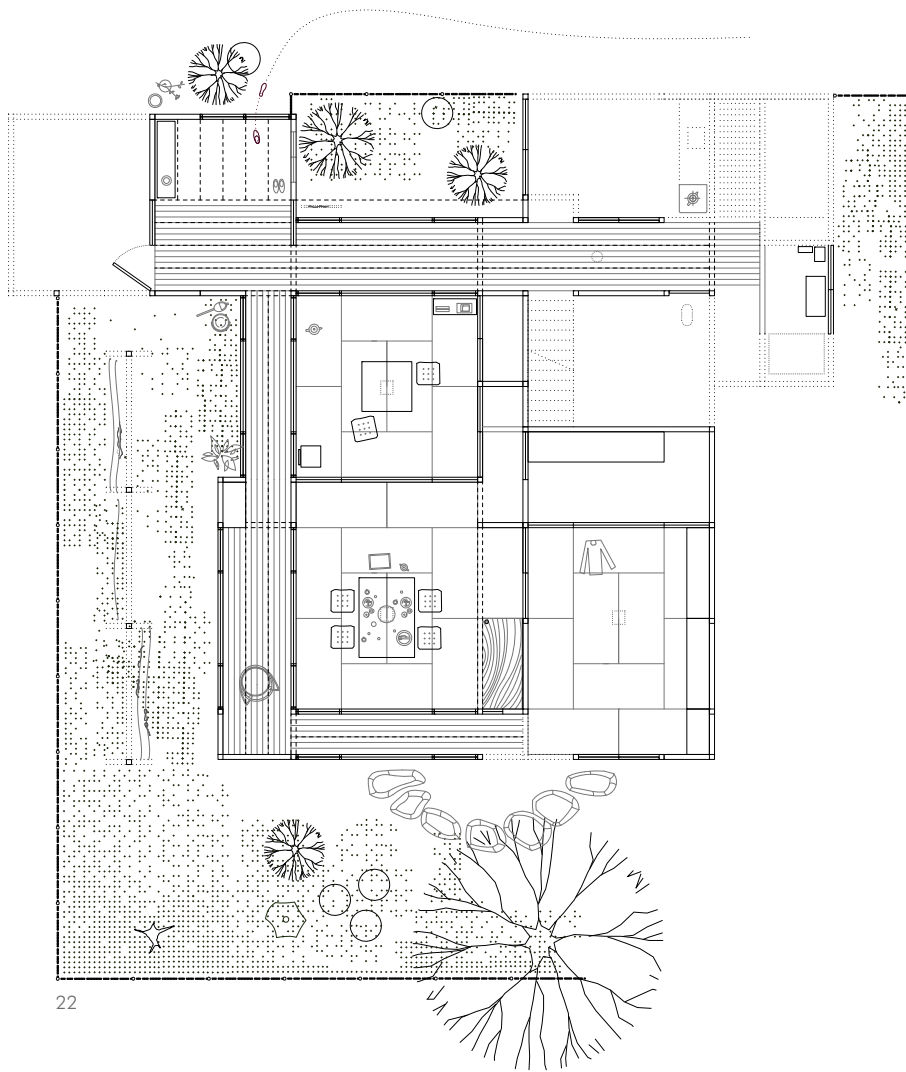
19 Resumen de la secuencia de la visita

20 Plano vacío del interior del tren

21 Estructura circular del film, comienzo y final en la estación.



21

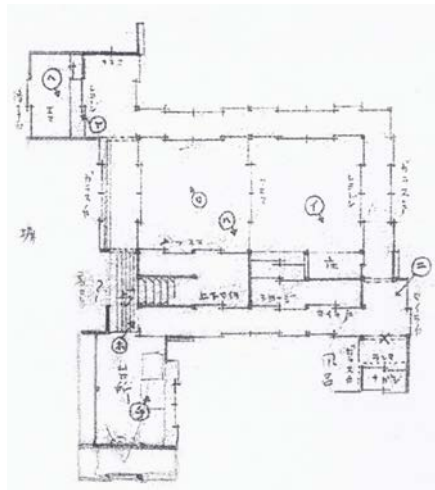


22



23





24

#### 4.6 La casa porosa

Como destacábamos al principio del capítulo, *Higanbana* tiene ciertos ecos con *Banshun* (*Primavera tardía*, 1949) y con *Bakushu* (*Principios del verano* 1951); no solo temáticos, pues las tres películas versan alrededor del punto de inflexión de la vida familiar que supone el matrimonio de la hija, sino que, además, las casas familiares comparten un gran parecido.

La planta baja de la casa de *Higanbana* consta de dos habitaciones principales y dos espacios anexos, una habitación dotada de espacio de almacenaje, a modo de vestidor, y un anexo de armarios y módulo de escalera que conecta con la planta superior, el territorio de las hijas.

Las estancias principales quedan rodeadas por una galería, *engawa*, que al menos recorre tres de las cuatro fachadas, asomando a un jardín perimetral que se extiende hasta las vallas de bambú vecinales.

Como en otras ocasiones, al otro lado de la *engawa* en una posición periférica se organizan las cámaras sanitarias de la vivienda que distinguimos a través de las puertas. El lavamanos y los alicatados cerámicos permiten adivinar las funciones de estos espacios adyacentes que entreveremos pues nunca se muestran de manera explícita.

Junto al umbral de entrada, una habitación a la que se accede mediante una puerta batiente que contrasta con los *shoji* tradicionales permite entrever un par de butacas cuya disposición recuerda a la de la oficina de Hirayama. Aunque ninguna escena transcurre en dicha habitación, podría tratarse de un despacho donde el padre recibe visitas que explica la posición periférica de esta habitación respecto a la planta.

La casa está rodeada de un jardín perimetral que siempre vemos desde el interior. A veces de manera explícita, otras podemos imaginarlo por la luz que inunda la galería, las plantas que asoman entre las puertas de la *engawa* o simplemente por la mirada de algún personaje que se extiende hacia ese espacio *en off*; y mientras se sostiene esa mirada,

la inserción de algún plano vacío en la secuencia, como el de la ropa tendida al viento, que aunque no corresponde con el punto de vista del personaje, sabemos que se encuentra en las inmediaciones al reconocer la valla de bambú y, por tanto, el jardín de la casa.

Las dos estancias principales donde transcurren la mayoría de las escenas familiares se diseccionan en planos y contraplanos que extienden axialmente el espacio interior hasta la valla del jardín. La textura vertical de bambú se recorta sobreencuadrada por la *engawa*, de manera que nunca llegamos a ver sus límites, salvo el remate superior. Se pierde de vista el encuentro de la valla con el suelo, al quedar fuera de campo por la posición baja de la cámara y el nivel elevado de los *tatamis*; y tampoco se alcanza a ver el pliegue de la valla en la esquina de la parcela... así que a pesar de percibir la proximidad del paramento, la desaparición de los límites más allá del campo visual construye un espacio sugerido que fuga lateralmente. También la figura del árbol recortado, cuyo tronco no vemos enraizar, asoma un volumen de copa que el ojo, sin ver, dobla en ese trozo de jardín oculto a la vista.

La valla de bambú que circunvala la casa se llega a ver, también, a través de la ventana del baño. En esta parte del jardín, la cercanía entre la valla y el cerramiento impide incluso llegar a ver los elementos de remate, de manera que el material, bambú, reducido a textura y color se combina con el despiece de la carpintería de la ventana y la cuadrícula del alicatado cerámico de brillante azul turquesa logrando una composición geométrica y abstracta enmarcada por la puerta del baño y sobreencuadrada por la perspectiva del pasillo. Ciertas pinceladas de color rojo a través de los objetos y el blanco del lavamanos de porcelana devuelven el relieve a una composición abstracta y plana.

Así un mismo elemento, un único material, la valla de bambú, se percibe de maneras diferentes desde el espacio interior de la casa y no se trata solamente de una cuestión de distancia, sino de la inversión de la relación *fondo* y *figura*. Desde las habitaciones principales, la valla de bambú se aprecia como *fondo* de la *engawa*; a través la ventana del baño, el trozo de bambú iluminado actúa como superficie rodeada que

22 Planta baja de la vivienda de *Higanbana* (*Flores de equinoccio*, 1958). Dibujo de la autora.

23 Valla de bambú al fondo, a través de la ventana del baño.

24 Croquis de la casa filmada en estudio de *Banshun* (*Primavera tardía*, 1949).

tiende a convertirse en *figura*, en tanto que la restante actuará como *fondo*. La casa no solo actúa como marco del paisaje exterior sino como diafragma que regula la relación interior y exterior capaz de cambiar la percepción del exterior.

Tanto la planta de *Higanbana* como la de *Banshun* que dibujó Manuel García Roig, como la de *Bakushu*, que veremos a continuación, son desde un punto de vista tipológico muy parecidas. Sin embargo, si en *Higanbana* el núcleo familiar constaba del matrimonio y sus dos hijas, en *Bakushu*, tres generaciones habitan la casa familiar. Noriko, la hija en edad casadera, y los abuelos habitan en el piso superior mientras que en la planta inferior habita el matrimonio formado por el hermano mayor de Noriko y su esposa junto a sus dos hijos pequeños. En el caso de *Banshun*, padre e hija son los únicos habitantes de la casa.

La primera escena de *Bakushu* nos presenta a la familia protagonista en su despertar cotidiano. A medida que se levantan y se preparan para iniciar el día, los siete miembros de la familia se van sentando a la mesa para desayunar.

A modo de relevos, cada uno con sus horarios, llegan a coincidir hasta cinco miembros sentados a la vez. Ozu consigue magistralmente orquestar los siete recorridos de manera que en ningún momento se satura el plano. Dichos recorridos no se cruzan sino que entran y salen del plano sucesivamente.

La escena comienza cuando uno de los pequeños sube a la planta superior donde está el abuelo para avisarle de que el desayuno ya está preparado. Una vez abajo, el niño se sienta a la mesa presidida por Noriko. El pequeño de los hermanos sale de la habitación junto al zaguán de la entrada, atraviesa el pasillo y entra en el plano por la derecha; ya sentado a la mesa, Noriko le hace levantarse para que vaya a afeitarse. Así que sale de la habitación para dirigirse hacia el baño, situado en la esquina opuesta de la planta, al que llega circunvalando la sala principal por el pasillo. A su regreso no deshace camino por el mismo pasillo sino que accede por la *engawa* a la habitación contigua, donde su padre

ultima sus preparativos para salir de casa, y finalmente retoma su sitio. A continuación, el abuelo baja la escalera y entra por la izquierda del plano para sentarse a la derecha de Noriko. Después, la madre sale de la cocina, cruza el pasillo y la estancia para acompañar al marido por la *engawa* y despedirlo en la entrada. Tras llegar la madre a la mesa, el hijo mayor se levanta para salir de la habitación por la derecha del plano. Finalmente, la abuela entra por la izquierda procedente de la cocina para incorporarse a la rutina matutina. Noriko y el pequeño se levantan sucesivamente y abandonan el plano. La escena acaba después de que Noriko suba al piso de arriba, donde comenzó la escena, a recoger su bolso para salir de casa.

A pesar de ser habitadas por dos, cuatro y hasta siete miembros, las casas donde se ambientan las tres películas en ningún momento parecen tener un tamaño excesivamente grande ni excesivamente pequeño, según el caso. Las circulaciones perimetrales en anillo en torno a las habitaciones principales y la multiplicidad de puertas correderas logran que la casa sea muy permeable, de manera que tanto acortan como alargan la casa percibida por sus habitantes.

Si imaginamos la misma superficie de vivienda organizada en una batería lineal de habitaciones estancas, distribuidas con un pasillo, la casa resultante no tendría posibilidad de atajos, ni circulaciones alternativas, ni, en consecuencia, la posibilidad de cambiar la percepción del que la habita.

El parecido entre las tres casas no solo reside en rasgos tipológicos. También en la atmósfera que imprimen los elementos de la arquitectura tradicional japonesa o el *atrezzo* que las ambienta y que se reutiliza en distintas películas. Pero sobre todo, en la manera de filmar los interiores; tanto las reglas canónicas del código de Ozu de frontalidad, inmovilidad y posición baja de la cámara, que venimos describiendo, como el peculiar modo de filmar ciertos espacios secundarios de la vivienda como el zaguán de entrada.



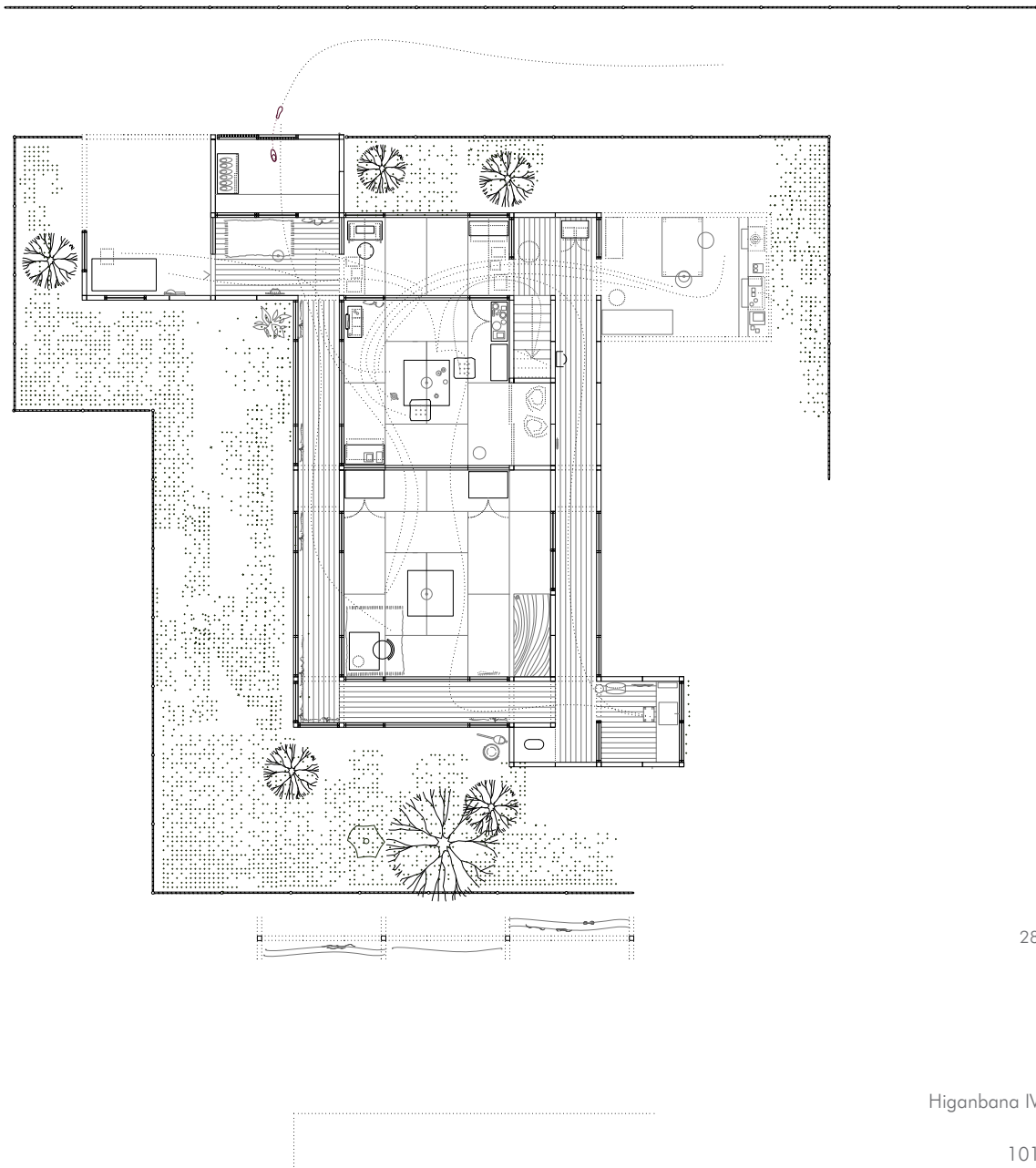
25



25 Tres generaciones de la familia Mamiya en *Bakushu* (*Principios del verano*, 1956).

26 Escena de obertura de la película *Bakushu* (*Principios del verano*, 1956). Permeabilidad de la planta. 0:02:34 - 0:08:13.





27 Fotogramas de *Bakushu* (*Principios del verano*, 1956)

28 Planta baja de la vivienda de *Bakushu* (*Principios del verano*, 1956). Dibujo de la autora.

#### 4.7 La casa estratificada

En el primer plano que Ozu presenta la casa de *Higanbana* opta por un punto de vista poco habitual. Se trata de un plano a 45° que nos muestra el zaguán de la casa visto a través de una de las esquinas de la habitación principal. La hoja de vidrio de los *shoji* actúa como ventana interior de manera que por transparencia extiende la visión hasta el plano del fondo del umbral de la casa.

Como acostumbra a suceder en los planos vacíos, ciertos objetos cobran una especial relevancia. En este caso, se trata de dos objetos, una tetera roja en primer término y un jarrón blanco en el plano del fondo, que activan ambos espacios y permiten al espectador fijarse simultáneamente en ellos y el espacio que dista entre los mismos.

Este espacio tensionado entre objetos, el umbral, es el lugar donde comienza la secuencia con la entrada en escena de los miembros de la familia, de manera que reaparece en varias ocasiones a lo largo del film.

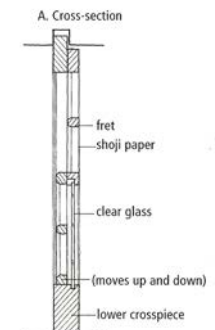
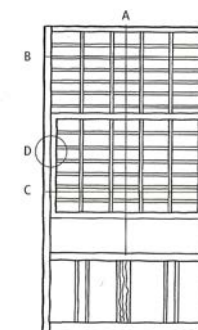
El punto de vista siempre es el mismo; algunos objetos cambian y en una ocasión, la parte móvil de los dos *shoji* contiguos que forman la esquina de la habitación están levantados, de manera que la continuidad visual permite leer los dos espacios interpenetrados.

Se trata de un plano muy complejo, que tuvo su embrión en *Banshun* y se repetirá en *Bakushu*, donde la luz natural destacaba las sombras y el contraste interior-exterior, mientras que en *Higanbana* la luz artificial que ambienta la casa de noche genera reflejos que se superponen a transparencias donde el espacio es menos evidente.

La composición del plano es muy similar. El montante del *shoji* que separa la estancia principal de la *engawa* divide verticalmente el plano por la mitad. La esquina cóncava de la habitación suele ocuparse con un objeto, ya sea la máquina de coser en *Banshun* o la tetera en *Higanbana*. Al otro lado de la *engawa*, una esquina del jardín interpenetra interior-exterior en la visión diagonal y, al fondo, el zaguán que reconocemos por la celosía de madera más evidente en *Banshun*, y que se intuye tras el



29



30



*shoji en Higanbana.*

La frontalidad, como una de las reglas habituales del código filmico de Ozu, revelaba la relación axial de la secuencia de espacios comunicantes de la casa japonesa y la proyección del espacio interior hasta el límite del jardín, la cuarta pared.

Los ejes diagonales, poco habituales pero muy intencionados, ya se señalaron en *Kohayagawa-ke no aki* para explicar la relación en esquina del espacio interior con el jardín. Cabe destacar la importancia genérica y clásica del análisis de la esquina en arquitectura, pues es donde se entrecruzan y se ponen a prueba muchas decisiones arquitectónicas.

En este caso, desde la posición oblicua de la cámara, los *shojis* y *fusumas* no sobreencuadran una secuencia de espacios sino que se pliegan en esquinas. Algunas de estas esquinas pertenecen al jardín de manera que interior-exterior se interpenetran, revelando la poca compacidad de la casa tradicional japonesa. Al cuerpo central, formado por las habitaciones principales, y rodeado por la *engawa*, se le adosan en las esquinas piezas servidoras o ampliaciones que permiten el crecimiento de la casa en el tiempo. Entre estas piezas se esponja el jardín perimetral que desde este punto de vista oblicuo ya no se percibe como una extensión del espacio interior hacia el exterior sino más bien como una irrupción del jardín exterior en el interior.

Existe un gran repertorio de tipos de *shoji* según el sistema de ventana que incorpore. Desde pequeñas ventanas con mecanismos más sencillos que se desplazan horizontalmente, hasta el *yukimishoji*, donde toda la parte inferior del *shoji* se desliza verticalmente, descubriendo la hoja de vidrio de montante a montante.

Algunos fotogramas de *Banshun* recogen la esquina de la habitación donde se constatan las ventanas en ángulo y su relación a la figura humana.

Otro aspecto revelador de esta mirada oblicua consiste en que a la altura que Ozu coloca la cámara, unos sesenta centímetros del *tatami*,

este tipo de ventanas, los *yukimishoji*, construyen un plano virtual capaz de interrelacionar espacios y lograr transparencias que permiten que la mirada del habitante se expanda en todas direcciones, ampliando la percepción del espacio sugerido; como si a esa cota, unos noventa centímetros del suelo natural, la transparencia y las ventanas interiores comunicaran visualmente la mayoría de los espacios de la casa, incluido el jardín que se considera parte indisociable de la casa.

Sin embargo, se trata de una transparencia bien diferente respecto a la abertura axial de las *habitaciones comunicantes*. Si al alinear *shojis* y *fusumas* la casa conseguía una gran permeabilidad con el exterior, la mirada oblicua horada el espacio doméstico en pequeños vacíos recortados sobre los *shoji*. Las esquinas se perciben agujereadas y no desmaterializadas, así que se podría hablar de una *transparencia a través de lo sólido*. La mirada oblicua del habitante percibe desde dentro las sucesivas esquinas de las distintas envolventes y toma conciencia de la condición concéntrica de la casa.



31

29 Dos fotogramas de *Higanbaja* (*Flores de equinoccio*, 1958).

30 Alzado y sección del *yukimishoji*.

31 Dos fotogramas de *Banshun* (*Primavera tardía*, 1949).

32 Fotograma de *Bakushu* (*Principios del verano*, 1956).



32

Por encima del *nageshi*, el dintel que discurre sobre las puertas correderas, aparecen ventanas que mejoran la ventilación a pocos centímetros del techo donde se acumula el aire caliente.

Por tanto, el grado de permeabilidad de la casa japonesa no es homogéneo sino que activa distintos mecanismos que genera en el habitante la percepción de un espacio *expansivo* que se descomprime a ciertas cotas y se repliega a otras.

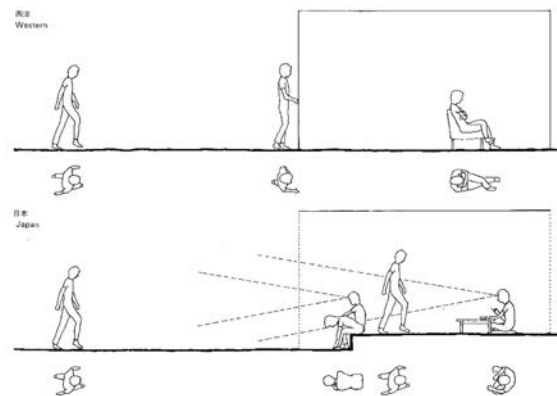
Taut explica en el capítulo tercero que lleva por título *Verano*, por qué debido al clima del verano y la humedad del aire que llega a alcanzar el 95 por ciento “la casa japonesa tiene que abrirse tanto como sea posible, y por qué hay que procurar por todos los medios que entre el viento”. De la misma manera que precisaba de aleros anchos para proteger de la lluvia y generar grandes sombras frente al sol deslumbrante. También hace referencia a por qué el terreno adyacente a la casa es de tierra:

“El terreno pegado a la casa no podía estar cubierto de cemento, baldosas o losas de piedra, porque acumularía más calor que la tierra que respira. Sin embargo, esa respiración de la tierra es muy húmeda, y ya sólo por eso el suelo de la casa ha de estar más alto y ha de tener debajo un espacio abierto: ha de permitir la entrada del viento como lo permiten las habitaciones de la casa”<sup>2</sup>.

En este mismo pasaje, Bruno Taut interrelaciona la configuración de la casa japonesa con el clima y también con la manera de habitar. Los grandes aleros sumen a la casa en una penumbra donde la cota de iluminación más alta está a ras de suelo, de ahí que el escaso mobiliario japonés elimine las sillas y se limite a mesas bajas, ya que a la altura de una mesa occidental el nivel de iluminación sería muy escaso. Por tanto, el modo de habitar de la cultura japonesa se adaptó a la forma de la casa y al clima. Los niveles de ventilación, de iluminación y de visión, estratifican la casa y la manera de habitar.

En otras ocasiones, por encima del *nageshi*, aparece un espacio lineal de almacenaje que libera el suelo de tal función para garantizar su neutralidad. Así la carga de objetos que en las casas occidentales se suelen dispersar por los muebles que colonizan paredes y esquinas, en la casa japonesa se concentran en líneas horizontales que por su altura quedan muchas veces *fuera de campo*, no solo de los planos de Ozu, sino también en la realidad, evitando cargar el ambiente no solo de objetos sino de todos los recuerdos que vinculan a los habitantes con ellos, como describe Bruno Taut en *La vida y la casa japonesas* :

“Lo que diferencia la atmósfera del espacio japonés del resto de los espacios habitables del mundo es, en el sentido psíquico, su limpia neutralidad. Cuando en Occidente se habla de habitaciones acogedoras, nos referimos a que los rincones y las esquinas apacibles provocan un estado de ánimo y unos recuerdos que han quedado impregnados en ellos como una masa blanda. Esa irradiación a menudo tan opresora de las paredes con sus cuadros, el empapelado, los muebles, las cortinas, etc., no tiene la habitación japonesa. Al estar abierta al exterior, se airea también en sentido psíquico. No oprime a quien la habita, y éste no se ve empujado a situarse junto a la pared escondido entre sus armarios y los demás muebles”<sup>3</sup>.



34



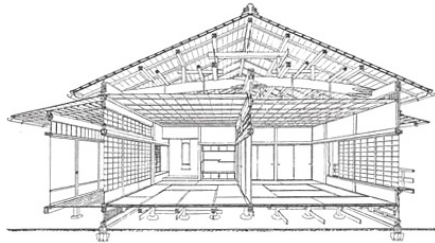
33

33 Dos fotogramas de la película *Banshun* (*Primavera tardía*, 1949).

34 Dibujo esquemático de los usos estratificados en la casa japonesa frente a la occidental.

2. 3. Bruno Taut: *La casa y la vida japonesas*. Barcelona: Fundación Caja Arquitectos, 2007. Pág. 265.





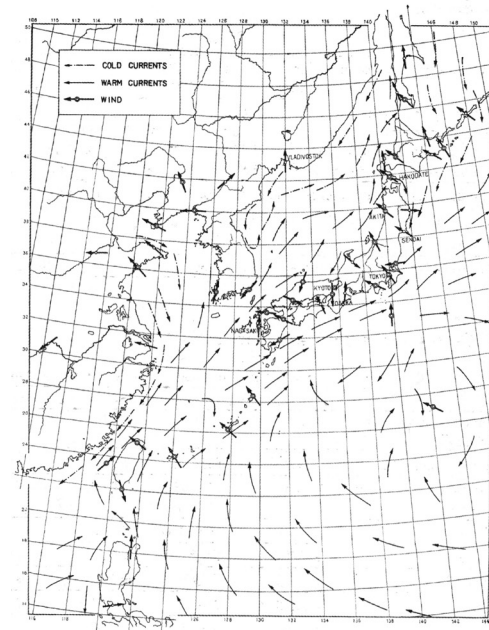
35

“La casa rural habla el lenguaje de los campesinos. Y ahí reside su peculiaridad: Sin duda, la casa del campesino tiene unos rasgos distintivos característicos que proceden del clima, como el suelo elevado sobre postes y las paredes correderas, que permiten que el viento entre en la casa. (El índice de humedad del aire es igual de alto en todo Japón, ya nos encontremos muy al sur o muy al norte, y sobrepasa en gran medida los valores considerados saludables para los espacios interiores; asimismo, en todo Japón sopla durante todo el año un viento cuya velocidad media es asombrosamente igual, con la excepción, claro está, de las tormentas ocasionales; el porcentaje de horas de sol durante todo el año es también muy alto en cualquier parte del país).”<sup>4</sup>

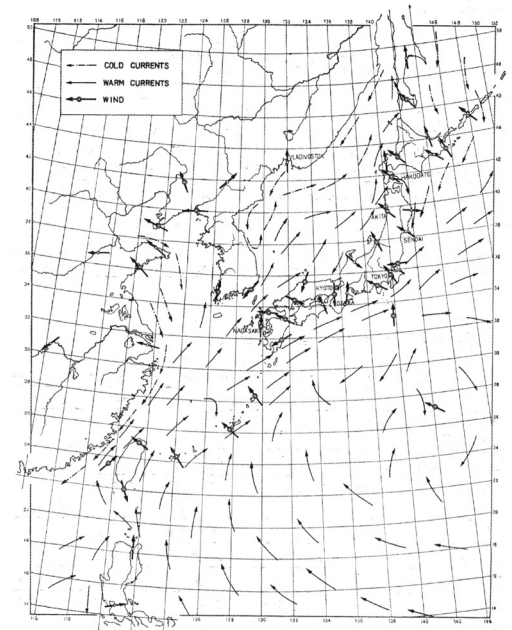
4. Bruno Taut: La casa y la vida japonesas. Barcelona: Fundación Caja Arquitectos, 2007. Pág. 121.

35 Sección. Estratificación de la casa.

36-37 Diagramas de corrientes marinas y vientos dominantes en verano (izquierda) e invierno (derecha).



36



37





La casa porosa: Apartamentos en Gifu. Kazuyo Sejima | Higanbana IV

## 4.8 Apartamentos en Gifu

Kazuyo Sejima, Motosu, Prefectura de Gifu, Japón, 1994/1998

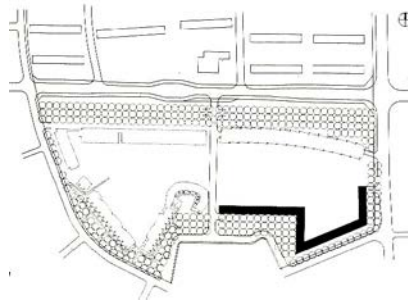
El planeamiento general del conjunto de 430 viviendas, definido por Arata Isozaki, disponía la edificación en el perímetro del solar, así que Sejima no decide el trazado en planta pero sí su profundidad, unos 7.30 metros. Detrás de esta sorprendente decisión hay una voluntad de reducir el impacto de un edificio de diez plantas de altura y lograr cierta permeabilidad al aire y la mirada que permita ver a través del edificio y enmarcar el paisaje. Para ello Sejima concibe el edificio como una agregación de habitaciones, entre las cuales un porcentaje de las mismas son exteriores. Estas habitaciones exteriores, al tratarse de un edificio muy estrecho, funcionan como patios horizontales.

Cada vivienda de las 107 que componen el bloque consta de diferente número de habitaciones según la tipología pero todas tienen un patio horizontal que permita hacer vida en el exterior. El uso que se hace de este espacio es una terraza por donde se accede a la vivienda desde una pasarela que se desarrolla a lo largo del bloque. Por tanto, constituye el punto de tangencia entre el espacio comunitario y el privado.

Cuando este espacio se fotografía desde el punto de vista de una persona que discurre por la pasarela se aprecia que, dada la escasa profundidad del edificio, el patio actúa como un marco que conduce y proyecta la mirada hacia el paisaje.

A pesar de que este espacio es privado queda abierto a la pasarela.

Una caja de deployé apoyada sobre un recreado del suelo y una estructura tubular suspendida del forjado marcan una frontera. Esta reserva de espacio acogerá la lavadora que el habitante escoja pero su posición queda determinada por el arquitecto. Sejima vuelca hacia la pasarela de uso comunitario, uno de los usos más privados e íntimos de la casa: el lavado y tendido de la ropa; el hecho de que el lavadero aparezca en la entrada deconstruye el orden normal, de manera que cualquier vecino o persona ajena que trate de acceder a la casa siente traspasar o



1



2



3

invadir la intimidad del habitante. El recrecido que absorbe el desagüe obliga a salvar un escalón y potencia la toma de conciencia del límite virtual.

Así, a las vistas lejanas del paisaje se le superpone un filtro doméstico, la ropa tendida de los hilos que cada usuario cuelga de la estructura tubular que Sejima dispone. El arquitecto sugiere desde el uso una primera manera de apropiarse del espacio capaz de difuminar el límite de la casa.

Esta convivencia entre lo comunitario y lo privado se asume en un espacio intermedio que en otras culturas tendería a cerrarse, perdiendo la ambigüedad propia del gradiente entre espacios para incluirlo en el territorio exclusivamente de lo privado.

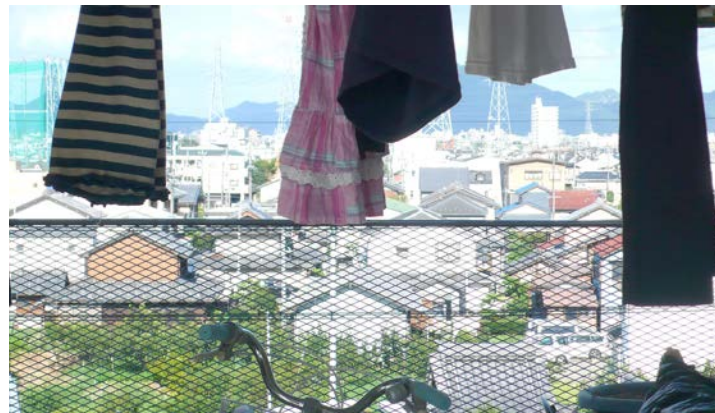
En este edificio, el límite entre el espacio público y el privado es difuso. El patio horizontal establece una relación de simbiosis entre ambos, pues, por un lado, el largo recorrido por la pasarela de acceso rompe su monotonía visual, introduciendo las vistas del paisaje enmarcado y, por otro, dada la escasa dimensión de las viviendas, la casa sugerida se amplía al interiorizar estos espacios exteriores.

1 Planeamiento Arata Isozaki.

2-3 Patio horizontal.

4 Relación patio - pasarela. Fotografía de la autora.

5 Vista patio. Fotografía de Izaskun González.



4



5

La casa porosa: Apartamentos en Gifu. Kazuyo Sejima | Higanbana IV

## La casa soporte

Para demostrar la capacidad de soporte de la vivienda propuesta por Sejima se cartografía un fragmento de la planta tipo del edificio que no coincide necesariamente con una tipología sino con la *casa habitada* que comienza en los espacios intermedios del complejo habitacional. Así tal representación toma como centro de gravedad el patio horizontal e intenta registrar tanto el soporte arquitectónico como las huellas de una posible manera de habitar observada a partir de las fotografías publicadas del edificio habitado y la visita al edificio quince años después de su construcción.

La experiencia de la casa se alarga más allá de la entrada, incorporando el recorrido desde el núcleo vertical de comunicación hasta el patio. Tanto la vivienda como el edificio se entienden como una agregación de habitaciones. La unidad de agregación no se basa en la tipología sino en la habitación.

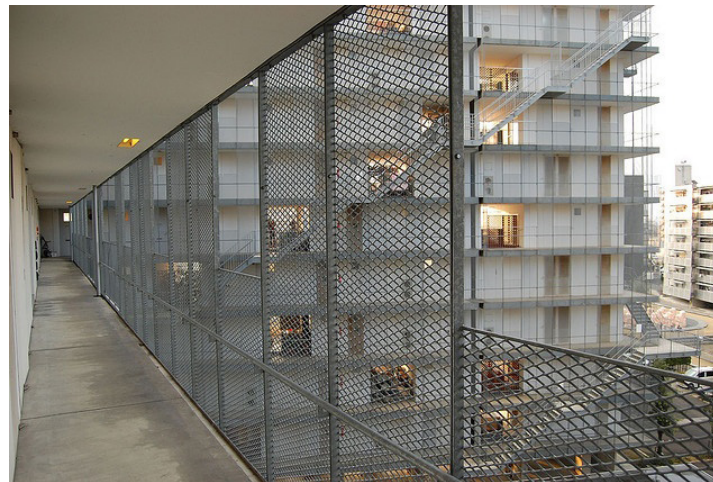
La estructura del edificio se organiza en pantallas cuyas luces son de 2800mm y la distancia entre forjados es de 2765mm, de manera que la sección longitudinal del edificio revela una retícula de módulo casi cuadrado donde se inscribe cada una de las células de habitación.

La estancia más abierta de la casa es la cocina, dotada del mínimo equipamiento para ser complementada por el usuario. Esta pieza se abre frontalmente a la galería y se relaciona lateralmente con el patio de acceso para facilitar el uso de dicho espacio como comedor de verano. Un banco de hormigón sugiere la posición de la mesa o hace las veces de mesa si el usuario decide arrodillarse para comer a ras de suelo. De esta manera, la cocina constituye uno de los espacios más permeables y flexibles de la casa.

Las habitaciones reciben distintos tratamientos en función del uso: habitación-*tatami*, habitación-dormitorio, habitación-comedor, habitación-terraza. El hecho de que la vivienda tenga un mínimo de tres accesos y hasta la posibilidad de cinco, refuerza esta concepción de



6

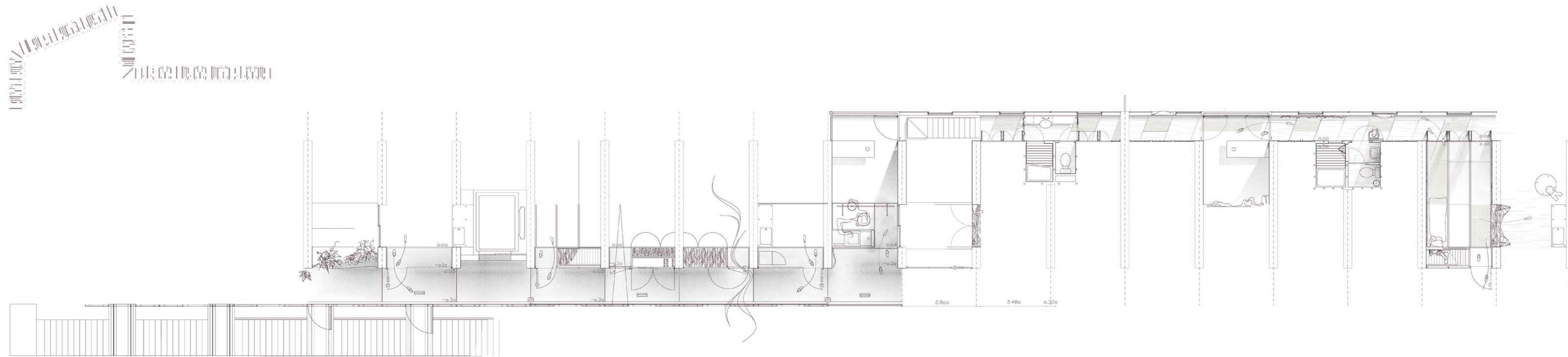


7

6 Cocina tipología dúplex.

7 Pasarela.

8 Planta general. Dibujo de la autora.



la vivienda atomizada en habitaciones que permite distintos modos de cohabitación potenciados por el régimen de alquiler. A mayor número de accesos menor grado de interferencias en el uso de las habitaciones comunes dentro de la vivienda y mayor grado de relación con la pasarela comunitaria. Cada acceso puede adoptar distintos significados según el estilo de vida de los habitantes. A través de las diferentes puertas, la casa es capaz de interiorizar el espacio adyacente de la pasarela.

El acceso múltiple, que tiene su origen en la normativa contra incendios que obliga a un mínimo de dos accesos, dota de flexibilidad de uso a la vivienda.

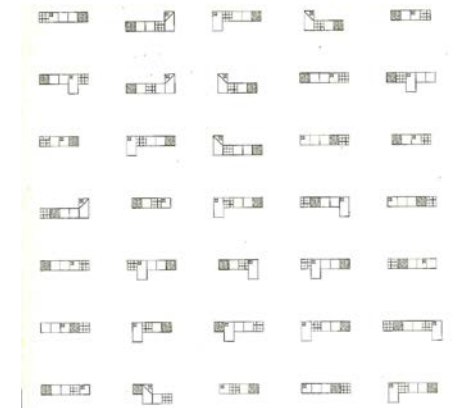
La combinación de tipologías a lo largo del corredor de acceso dificulta la lectura de dónde empieza y dónde acaba cada una de las viviendas.

Desde el patio se accede a la entrada principal de la casa, tras la puerta se abre una galería que concentra las circulaciones, a la vez, que genera un espacio intermedio capaz de sumarse a las habitaciones de manera análoga a la pasarela exterior. La decisión del diseño de la barandilla, mitad maciza, mitad deployé, refuerza el carácter de espacio intermedio de la galería pues el hecho de que las habitaciones miren a través de este lugar invita a la transparencia, de manera que desde la posición sentada sobre el *tatami* o acostada desde la cama se permita ver el exterior.

El cerramiento que limita entre la galería y las habitaciones, desaparece para transformarse en un diafragma de luz que filtra y regula la permeabilidad visual y lumínica entre ambos. Unos porticones de madera de suelo a techo de apenas 40cm de ancho garantizan un barrido de apertura que no interfiere con la circulación de la galería; además adquieren el carácter de mueble fijo cuya textura y el color contrastan con el blanco neutro del resto de elementos de la galería, amueblando el espacio. Con muy pocos elementos, el soporte de la vivienda cobra vida sin impedir que el habitante pueda colocar otros muebles auxiliares u objetos. El arquitecto sugiere, sin imponer, un modo de habitar. Unos rieles integrados en la solución de fachada ofrecen la posibilidad de que



9



10



11



12





13

cada usuario pueda disponer cortinas como segundo mecanismo de control solar y como filtro de intimidad. Así la fachada soporte de vidrio y madera ofrece la posibilidad al usuario de intercalar tejidos de colores, estampados y texturas que personalicen su casa, guardando un equilibrio entre el orden arquitectónico y la vida del habitante. La variopinta ocupación de las viviendas dibuja un *patchwork* capaz de radiografiar a través del uso la traba geométrica de las distintas variaciones tipológicas y la sección longitudinal del edificio en su conjunto. La fachada es capaz de traducir la complejidad tipológica donde un tercio de las viviendas son dúplex y la mitad de éstas cuentan con espacios a doble altura.

Desde la galería se accede al núcleo de baños, que se atomiza de manera que la pica sale fuera, ocupando parte de la galería, mientras la caja sanitaria del wc y la bañera se encierran en cuartos estancos. La pica adquiere un carácter objetual que a pesar de estar arraigada a la red de instalaciones del edificio es capaz de convivir con los muebles del habitante. Así Sejima coloniza la galería y se erige como primer habitante de la casa para tender el relevo al futuro habitante de la casa.

9 Galería interior.

10 Variación tipológica.

11 Tipología simple 4 habitaciones.

12 Habitación - *tatami*.

13-14 Soporte habitado.



14

## Visita a Gifu

Una visita al edificio quince años después de su construcción constata el funcionamiento del edificio.

En verano, las puertas de las habitaciones se abren para buscar la ventilación cruzada, indispensable en un clima tan húmedo como el de Japón. El tipo de bisagras permite desplazar y abatir la puerta hacia la pasarela de manera que desde el interior desaparece. Así la vida de cada habitación tiene la posibilidad de extenderse para colonizar el espacio comunitario, animando los largos recorridos de la pasarela.

Durante esta estación los patios acumulan objetos pero aún se disfrutan, en la mayoría de casos, como espacios para el uso tanto del tendido de la ropa como espacio de juegos para los más pequeños... entre otros usos propios del verano. A medida que se acerca el invierno, los patios se densifican de objetos, hasta llegar a saturarse en algunos casos.

Algunos introducen celosías para matizar su relación con la comunidad, otros mantienen una cadena simbólica como límite privado. Los huecos siguen teniendo presencia pero ya no son tan transparentes a la mirada, los vacíos se llenan no tanto de vida como de los objetos que no tienen sitio en la casa cuyas reducidas dimensiones, propias de la vivienda social, expulsan parte de los objetos al espacio intermedio.

Mientras desde el exterior, la vida del edificio se percibe gracias a la transparencia frontal de la piel metálica de deployé, desde la pasarela la mirada en escorzo percibe ventanas que recortan la piel metálica en huecos domésticos de escala humana.

También la escalera desarrollada en fachada hace visible las circulaciones, que en muchos edificios de vivienda colectiva se encierran en herméticos núcleos verticales, y construye situaciones entre el vecindario en cada cruce con la pasarela.

La entrega del edificio con el suelo descansa sobre una línea de sombra punteada por machones que respondiendo a requerimientos sísmicos

densifican la estructura.

Las pantallas que separaban las habitaciones en la planta tipo se transforman en dos machones estructurales al llegar a la cota cero. El uso de aparcamiento de bicicletas otorga a esta planta baja una notable transparencia transversal y largas perspectivas que aprovechan la longitud y el desarrollo del edificio para ofrecer secuencias sublimes de pórticos estructurales donde el uso convive en equilibrio con el orden arquitectónico. Se trata de dejar entrever lo suficiente para insinuar el uso y dejar fuera de campo lo necesario para no sobrecargar el espacio.



15



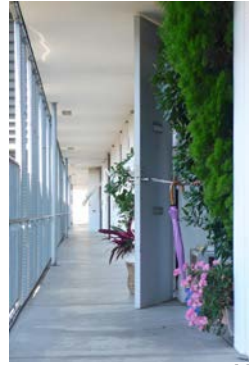
16



17

15 Edificio habitado. Fotografías de Izaskun González

16-20 Edificio habitado. Fotografías de la autora.



18



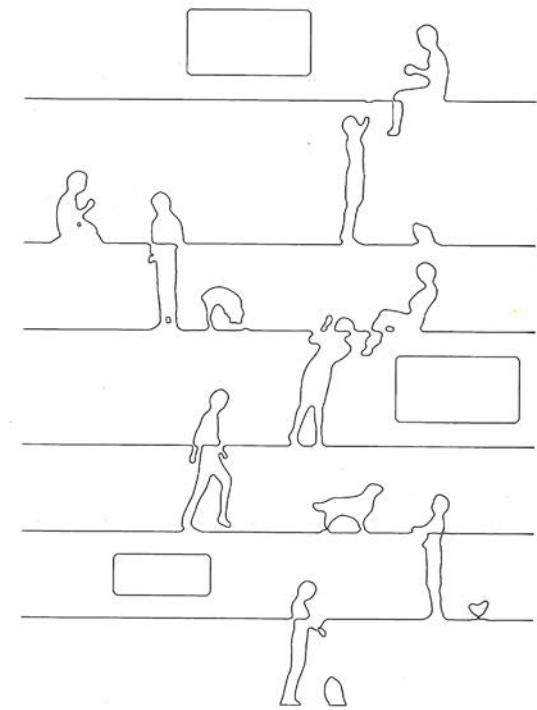
19



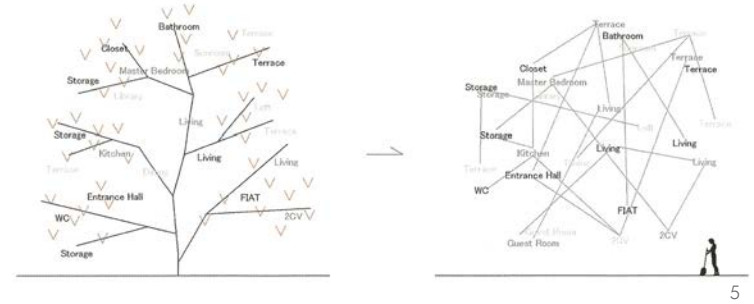
20

La casa porosa: Apartamentos en Gifu. Kazuyo Sejima | Higanbana IV





La casa estratificada Casa NA. Sou Fujimoto | Higanbana IV



5



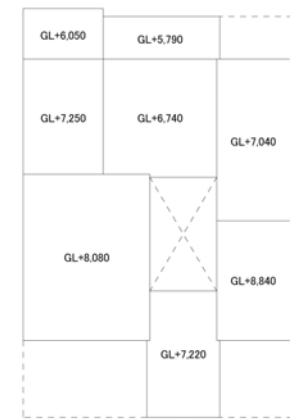
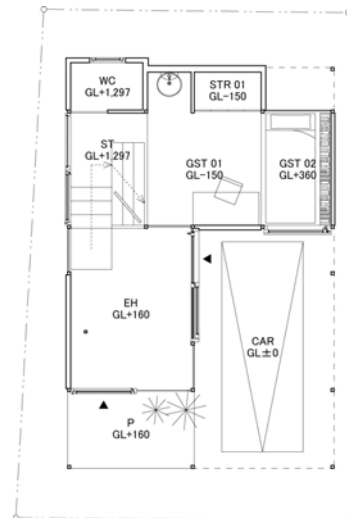
2



#### 4.9 La casa NA

Sou Fujimoto, Suginami-ku, Tokio, Japón, 2007/2011

En un denso distrito residencial de la capital japonesa, Sou Fujimoto construye una casa transparente que permite mirar a través. Una casa sin fachada, envuelta en una piel de vidrio, radiografía el habitar de dos personas. La casa no sólo actúa como marco de vida sino que filtra el entorno y atomiza *la escena prestada* en fragmentos geométricos. En la casa expansiva, el modo de habitar se proyectaba hacia afuera para atrapar *la escena prestada* para luego replegarse con puertas correderas o cortinas en la casa concentrada. Aquí, el espacio queda tensionado, estratificado entre plataformas. La casa está tan abierta que el espacio no fuga, simplemente gravita sobre el suelo desdoblado. La esbeltez y delgadez de la estructura otorga al conjunto de una sensación de ingravidez, hasta el punto de que las plataformas parecen flotar en medio del espacio doméstico. Sólo los objetos y muebles del habitante parecen pesar.

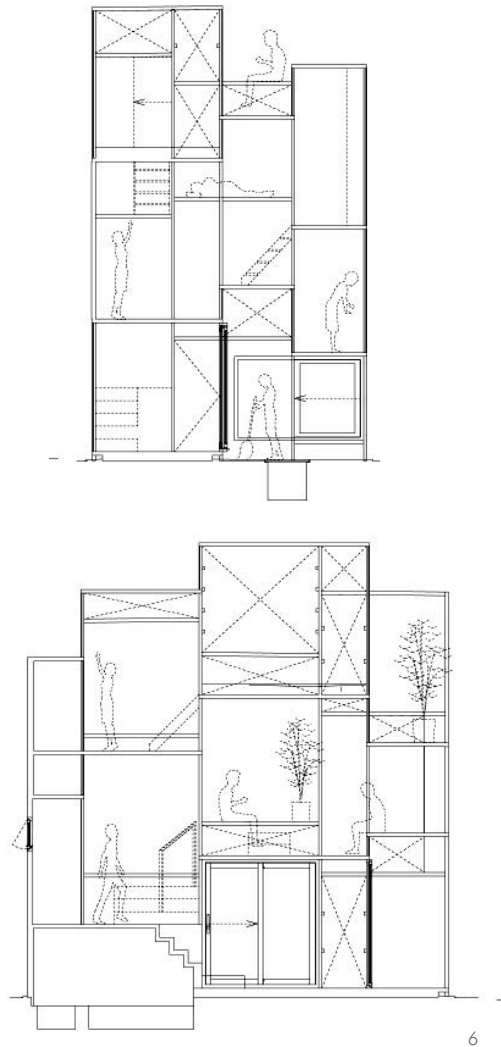


- 1 Fotografía publicada: estratificación.
- 2 Fotografía publicada: casa como marco.
- 3 Situación.
- 4 Plantas.
- 5 Esquema conceptual: Encontrar las expresiones espaciales en la red de interacciones más que en la estructura de las ramas.

#### La casa estratificada

En la casa NA se rompe con la estructura clásica de cajas cerradas superpuestas en pisos, proponiendo un *raumplan* que interconecta una serie de plataformas, comunicadas por cortos tramos de escalera, eliminando el concepto de estancia cerrada e independiente. El aire y la mirada circulan libremente en planta y sección, trabadas en una sola cosa. Así un suelo se transforma en mesa, una mesa en techo, un techo en banco... según la posición relativa del habitante en la casa. La extraordinaria delgadez tanto de los forjados (unas losas con estructura metálica de vigas de acero de 65mm de canto), como de los pilares (55mm de lado) transforma los elementos estructurales en dispositivos habitables. Si el forjado aumentara de espesor, a pesar de situarse a la cota de trabajo de una mesa, no podría ejercer como tal al no permitir el solape de las piernas. Sólo cuando el cuerpo humano y su gestualidad se acoplan a las plataformas, estos elementos estructurales ejercen de mobiliario.

La planta se organiza en tres bandas perpendiculares al frente de la parcela, dos de ellas se traban entre sí, para diagonalizar espacios y



ajustar las medidas a distintos usos. En planta baja, dos franjas asimétricas retrasan el cerramiento para generar un porche de acceso. La más amplia acoge el aparcamiento, la más estrecha adelanta el cerramiento para anunciar la entrada de la casa. Al fondo de la planta, la estructura tripartita organiza el arranque de la escalera, la habitación de invitados y el nicho-cama. Desde la escalera, se inicia un recorrido helicoidal que empieza por la cocina, la sala descompuesta en varios niveles, el estudio, la habitación, el vestidor, el baño y, ya en el exterior, un patio para el secado de la ropa.

En sección, la casa se estratifica en 22 niveles hasta alcanzar una cota máxima de 8.84 metros de altura. Pequeños tramos de escalera interconectan plataformas. Cuando la diferencia entre niveles es pequeña, la escalera parece un objeto móvil, como un dispositivo que el usuario pudiera mover a su antojo para realizar el cambio de nivel por donde le conviniera. De ser así, la casa no impondría un único recorrido sino que el trazado dependería del habitante. Cuando el salto topográfico es mayor, se habilita una escalera sin contrahuellas como si fueran plataformas transparentes cuyo acabado blanco las integra en el soporte. Además, todos estos pequeños saltos topográficos permiten que los pilares reduzcan su sección al multiplicarse los puntos de contacto con las forjados horizontales y minimizar el pandeo.

Si imaginamos la misma casa organizada en tres plantas en lugar de veintidós estratos, el resultado y la manera de habitar serían bien diferentes. La superficie de la planta sería de unos 35,5m<sup>2</sup> y la de la escalera de 17 peldaños y 80cm de ancho tendría aproximadamente unos 3,5m<sup>2</sup>. Así, la planta perdería casi un 10% de su superficie útil debido a la ocupación de la escalera. Además esta escalera separaría niveles independientes, pues no habría relación visual entre plantas. Por otro lado, al ajustar la altura libre entre forjados, la planta no podría disfrutar de cambios de altura sin perder superficie en planta. Con lo que el espacio sería uniforme en altura y carácter.

Sin embargo, entre los estratos de la casa NA los cortos tramos de escalera, en lugar de separar, conectan porque existe continuidad visual







8

6 Secciones.

7 Maqueta exposición.

8 Atomización de la *escena prestada*.

9 Maqueta de trabajo.



9

entre niveles.

Sou Fujimoto al estratificar la casa orquesta un modo de vivir que podría ser trasladable a otras situaciones. En cambio, al hacer opacas las fachadas, asienta la casa en el emplazamiento concreto. La materialidad de la maqueta revela ciertas claves al distinguir entre madera de balsa para el mobiliario y el blanco del cartón pluma para el soporte. Cuando la casa se solapa en planta con las vecinas y aparecen incómodas proximidades, la casa cierra vistas con cerramiento opacos. Al fondo de la parcela, como si de una medianera gruesa se tratara, un grosor de espacios servidores: wc, almacenaje, despensa..., encerrado en un muro perimetral se extruye verticalmente. No se trata de una negación sino de una negociación. La franja servidora se perfora a la altura de la cocina, generando un lugar ventana. La mirada atraviesa la cocina-marco para extenderse hasta la barandilla-celosía del vecino que filtra la mirada, evitando la incursión directa. Un pequeña ventana opal ilumina el retrete. La franja servidora se recorta en sección antes de llegar a la irregular coronación y en planta, permitiendo la transparencia de la última franja, allí donde el uso: comedor y estudio no entra en conflicto con el vecino.

El balance de esta operación es que desde fuera se ve a través de la casa NA la edificación vecina. Se trata de una imagen deconstruida en pequeños retales que nos permiten reconocerla y recordarla sin verla explícitamente. Así la nueva intervención en el denso tejido, no copia la tipología, ni se integra miméticamente; no reproduce las cubiertas a dos aguas que colonizan el entorno, ni tampoco los profundos aleros; pero tampoco resulta ajena o extraña al lugar, porque al mirarla vemos a través de ella el contexto. Por tanto, la casa no se contextualiza con el lugar a través de la forma. Más que un objeto que ocupa un solar, esta casa construye desocupando. Se espacia, se vacía para dejar ver a través del liviano marco. Y sólo cuando coarta la visión, cuando negocia con el vecino y lo muestra a trozos, en el entorno. En ese momento, la casa ha transformado el lugar desde dentro, sin imposiciones formales, sin aparatos presencias, más bien desapareciendo...



10

La casa aleja los usos más privados: la habitación de invitados a ras de suelo y el baño de la habitación principal en la cota más alta. Un suelo técnico suplementa el forjado metálico para permitir el paso de instalaciones y conducir los desagües de los sanitarios hasta la fachada para buscar la evacuación vertical en un recorrido visto. El cerramiento opaco de la fachada resguarda intimidad frente a las miradas más próximas de la casa vecina.

Junto al baño aparece un patio ligeramente deprimido respecto a la cota de coronación. La estructura soporte tiende hilos para colgar la ropa que queda a ese nivel en un segundo plano. De la misma manera, la ropa sale del armario para organizarse en un vestidor que concentra color y textura en una esquina de la casa. La voluntad es mostrar sutilmente, sin exhibir, pero tampoco sin esconder, lo justo para domesticar la abstracta y blanca estructura. Así el espacio de almacenaje de la



11



12

10 Fotografía publicada.

11 Fotografía visita: casa con filtros

12 Fotografía visita: recortes de reflejos y cielo

13 Fotografía publicada.



13

medianera gruesa esconde lo necesario para dejar a la vista lo justo y necesario hasta encontrar equilibrio con el soporte, de manera que la casa no se ve ni demasiado llena, ni demasiado vacía.

En la fachada principal, orientada a sur, los cerramientos se retrasan para generar terrazas y balcones. En esta casa, el indispensable jardín se concentra en generosas macetas que escalan de plataforma en plataforma hasta alcanzar las cotas más altas. El filtro vegetal tamiza el cruce de miradas entre vecinos en una casa de difícil habitar.

En la visita, los sutiles rieles embebidos en los límites de los forjados metálicos, descuelgan cortinas que resiguen los cerramientos exteriores y compartimentan interiormente el espacio para generar entornos de privacidad. Los tejidos fruncidos dibujan sombras ondulantes y cambiantes que contrastan con la perfilada perfección de la blanca estructura. Las plantas salpican sombras punteadas que junto con los estampados textiles llenan de vida el entramado inerte. Una enredadera tapiza la fachada. La casa está incompleta sin filtros textiles y vegetales.

La casa necesita de filtros para ser habitada, sin embargo, no pierde su voluntad de ser. Las ventanas de gran formato se despegan del soporte tanto por su materialidad que ya se insinuaba en la maqueta, contrastando la madera con el blanco estructural, como por el mismo movimiento batiente que describen, pues al abrir hacia el exterior atrapan reflejos de cielo que recuperan cierta ilusión de transparencia y liviandad que si abrieran hacia dentro perderían. Además la casa, al extruir el solarium y las últimas terrazas permite ver el cielo a través en cualquier situación. Y, por supuesto, cuando la casa esté en condiciones de hacerlo, abrirá algunas ventanas y seguirá ofreciendo vistas en una suerte de *transparencia a través de lo sólido*.

Sería interesante comparar el soporte vacío, con la casa amueblada y llena de objetos pero sin habitante, como si fuera un *plano vacío* de Ozu, y finalmente, contrastarlos con las fotos habitadas.

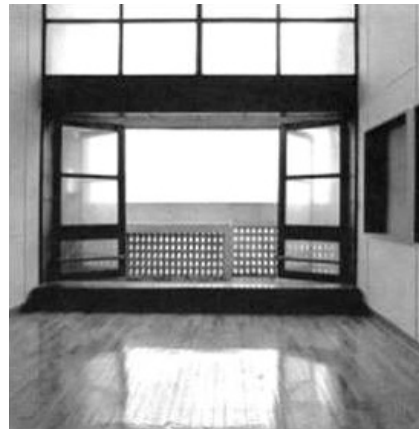
Las fotografías de una vivienda de la Unité de Marsella de Le Corbusier nos permiten analizar la comparativa.

En la primera imagen, la casa vacía nos muestra el soporte: el desdoblamiento de la barandilla de la terraza en una repisa, el banco-umbral como límite entre interior/ exterior, las hornacinas excavadas en las medianeras, el tacto y el sonido de la madera amueblando el suelo...

En la segunda imagen, aparece un libro abierto sobre una pequeña mesa de trabajo en la habitación individual. La mesa no la diseñó Le Corbusier, la coloca el habitante. Pero su posición junto al umbral la insinúa el arquitecto al diseñar el lugar-banco. La puerta corredera que amplía y comunica el espacio de las dos habitaciones contiguas se aleja lo suficiente de la fachada como para que el paño de pared restante genere un ámbito de recogimiento. Tan solo unos cojines habilitan el banco como asiento.

La tercera imagen revela la facilidad con la que los habitantes se apropian del soporte y su potencial para dotar de vida un espacio. Personas y objetos encuentran lugares. La casa soporte construye situaciones.

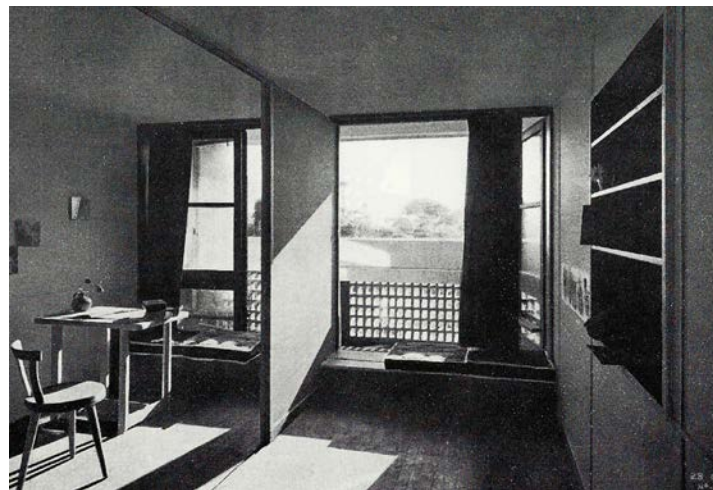
En la casa NA, el espaciado entre plataformas siempre se relaciona con el cuerpo humano. La plataforma no se sitúa a la altura de la mesa, porque precisaría de una silla, sino que la distancia entre dos plataformas permite al cuerpo sentarse entre ambas y habilitar un forjado como mesa. Cuando el usuario habita *sobre* estratos tiene la máxima libertad para elegir sus muebles, cuando habita *entre* estratos descubre posibilidades en el soporte arquitectónico. Por tanto, se logra un equilibrio entre el soporte diseñado por el arquitecto que sugiere opciones y la libertad de ocupación del habitante que en ningún momento se ve coartada por el soporte.



14

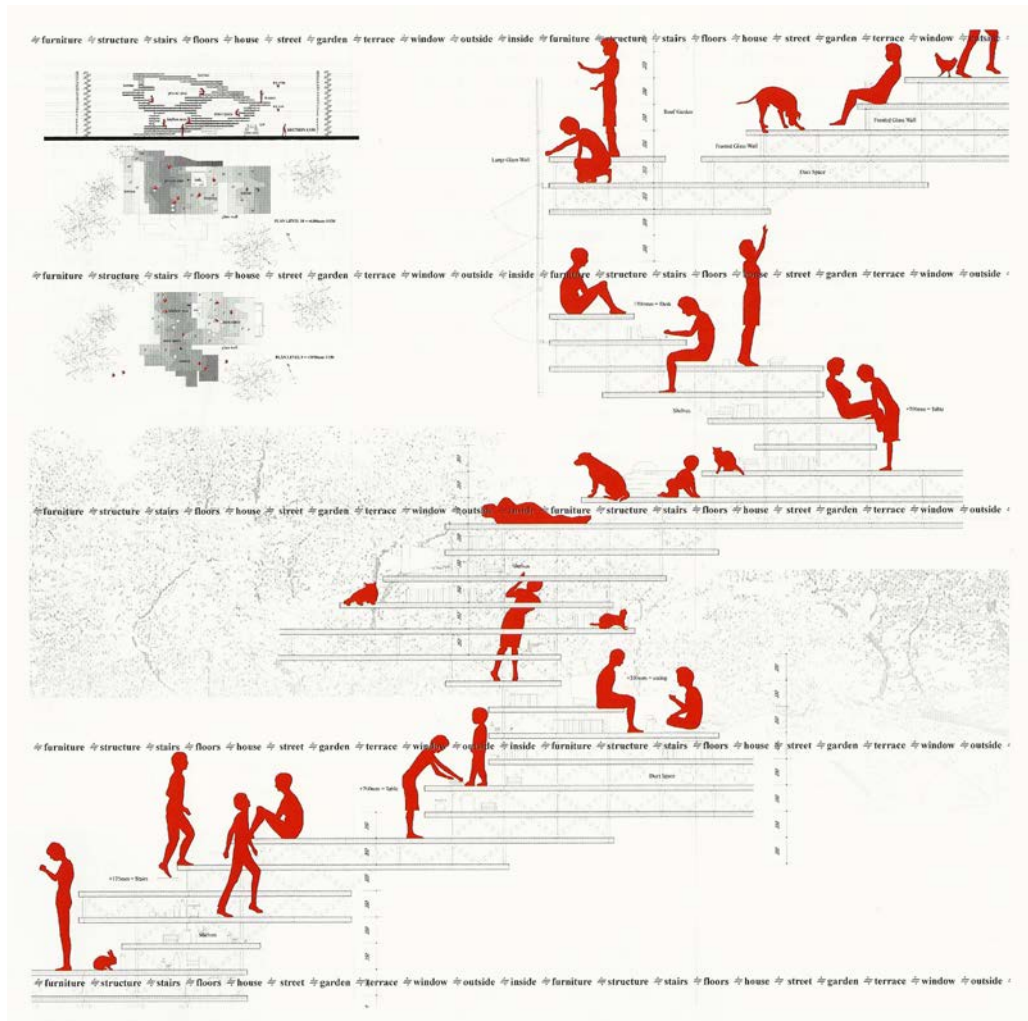


16



15

- 14 Interior soporte Unité de Marsella.
- 15 Interior soporte+huellas habitante.
- 16 Interior habitado.
- 17 Casa del futuro primitivo, 2001.



17

La estructura mueble se llena de color y de vida, condensadas en objetos, mobiliario y enseres del habitante. La *casa estratificada* se descompone en cotas ajustadas a las medidas del cuerpo que sugieren, sin imponer, una manera de habitar que permite al usuario apropiarse del espacio manteniendo todos los grados de libertad que requiera. Con pocos muebles, con pocas cosas, la casa se verá habitada sin percibirse vacía.

En el proyecto de la Casa del futuro primitivo, 2001, Sou Fujimoto contrapone dos estadios primitivos de la arquitectura: el nido y la cueva. Mientras el nido construye una forma funcional acogedora para ser habitada, la cueva es ajena al habitante. Ajena pero no inapropiada, pues en cada accidente geográfico el habitante encuentra una oportunidad para habitar. Cada recoveco tiene una escala que lo habilita para permitir una función. Así este tipo de espacio, previo al habitante, no impone funciones sino que descubre, estimula e incita a su colonización. Además según las necesidades del habitante, el espacio es reprogramable. Estas dos categorías que entroncan con las imágenes primeras de Bachelard, plantean para Fujimoto la incógnita de "si se puede realizar de forma intencionada algo que exista sin propósito, o algo que va más allá del propósito."

La cueva es una cavidad natural en un terreno. Un espacio hueco, vaciado de manera natural o artificial. Como se ha demostrado, la casa NA, al construirse en lugar de conformar un objeto, se vacía, acercándose más a una suerte de caverna transparente.

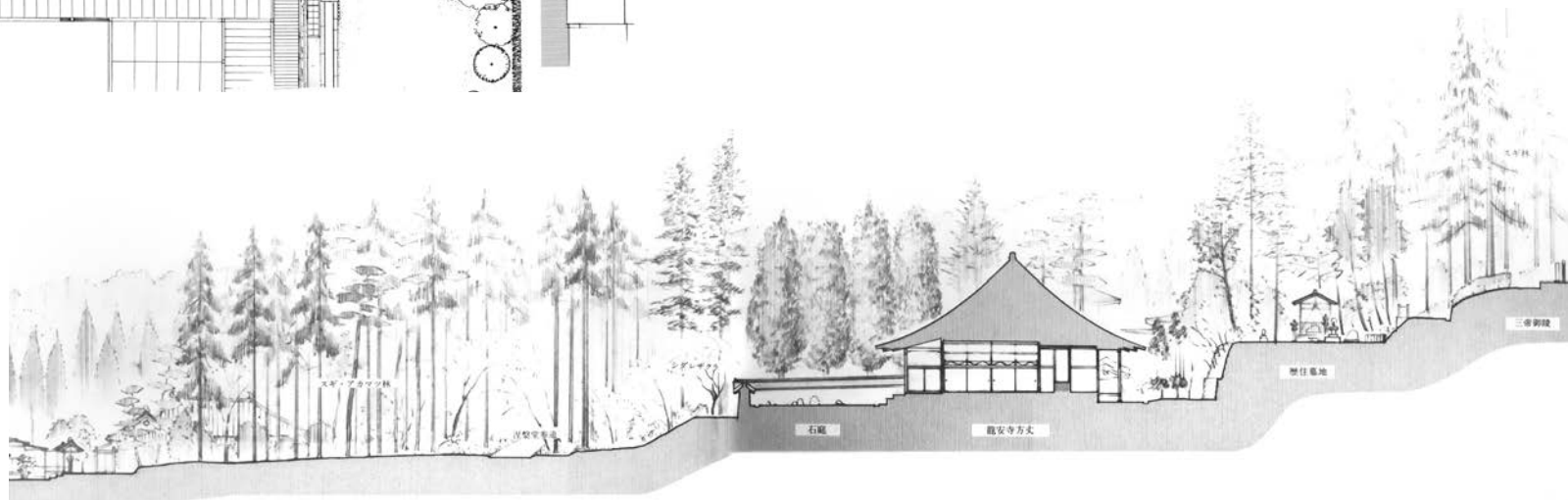
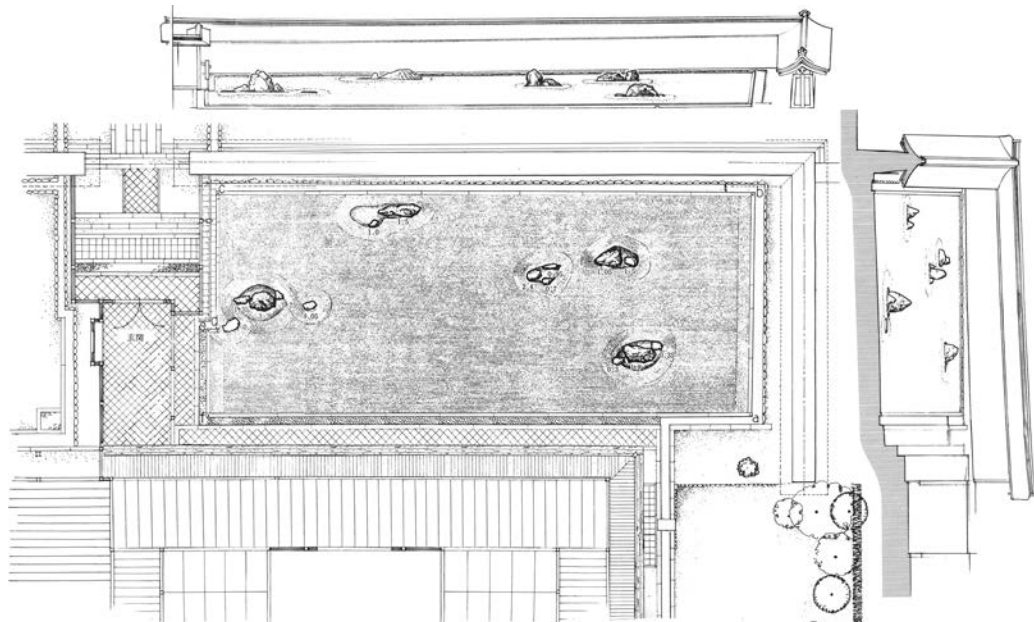
# 晩春

La casa japonesa a través del cine de Yasujiro Ozu



**BANSHUN**  
(Primavera tardía, 1949)

*Noriko ha cumplido veintisiete años, y aún permanece soltera. Su padre, el profesor Somiya, trata de buscar un buen enlace para la joven. Tras ver frustrado un posible matrimonio con Hattori, un joven asistente, su tía hace creer a Noriko que el padre tiene intención de contraer segundas nupcias. Presionada por la familia y por su amiga Aya, Noriko acepta finalmente casarse con el novio que le han propuesto. Tras la ceremonia, Somiya se queda abatido y solo.*



La casa japonesa a través del cine de Yasujiro Ozu



## 5.1 La escena prestada

A los pies de las montañas de Nishiyama, al noroeste de Kyoto, dentro del recinto del templo de Ryōanji, se encuentra uno de los jardines *zen* más fascinantes y enigmáticos. Quince piedras de tamaños diversos, distribuidas en cinco grupos, de dos, tres o cinco unidades, se asientan sobre un lecho de gravas blancas. Mientras los materiales del jardín seco son simples, la compleja composición que los articula se ha prestado a múltiples lecturas.

En 1949, Yasujiro Ozu filma una de las escenas de *Primavera tardía* en Ryōanji. Si dejamos la interpretación del jardín a cada espectador y desplazamos nuestra atención hacia el perímetro del jardín, podemos encontrar algunas de las claves que operan sobre la percepción del mismo, para después mirarlo a través del objetivo del director japonés.

Desde la galería que bordea los salones *hōjō* se contempla el jardín, orientado a sur y deprimido respecto al espacio interior del edificio. Cualquier plano o representación gráfica del jardín seco incorpora siempre la *engawa*, de manera que el jardín, destinado a la contemplación, no se entiende o no está completo sin la galería.

Un muro perimetral en L de 1,80 metros de altura construye la esquina suroeste del recinto y enmarca el jardín seco. Igual que la veranda envuelve los salones, las zonas ajardinadas rodean el templo, de manera que el jardín seco es un espacio que, aunque claramente delimitado, no es estanco sino que fuga por la esquina.

La tapia de 1.80 metros de altura conforma una horizontal, que como el jardín está deprimido unos noventa centímetros, queda situada a la altura de la vista de una persona sentada sobre la tarima de madera de la veranda elevada. Sin embargo, el muro oeste baja con una pronunciada pendiente que corrige la fuga de la perspectiva; de esta manera, el observador sentado en la *engawa* percibe que la horizontal no fuga sino que se extiende hacia el oeste, logrando una línea abstracta que separa el orden natural del artificial.

Además, la inclinación de la cornisa del muro lateral consigue otro efecto de corrección óptica. Al percibirse horizontal y no ser paralelo al plano de gravas, éste parece levantarse suavemente, presentándose a modo de cuadro hacia el espectador; cuando, en realidad, se inclina ligeramente, en sentido contrario, para desaguar hacia la pendiente natural de la ladera.

Existe, pues, un punto de vista en que las líneas que estructuran el paisaje se ordenan y conjugan para provocar cierto efecto en el espectador.

En japonés, sentarse y meditar son sinónimos. El paisaje gravita sobre una serena horizontal e invita a sentarse al espectador, como si existiera un centro de gravedad que nivelara la mirada, preparando la ubicación y la postura adecuadas para la contemplación y la meditación.

La tapia consta de dos partes: una base de adobe y un faldón de remate que genera una profunda línea de sombra. Al estratificar el fondo, se rebaja la altura percibida del muro a un nivel capaz de dialogar con la escala de las piedras y se refuerza la imponente horizontalidad que invita al espectador a sentarse.

Si por un momento imaginamos el conjunto sin tapia, el jardín seco y el natural se fundirían en un *continuum*, donde la gran presencia de los árboles circundantes empujaría las piedras hasta volverlas insignificantes. Esa línea horizontal no solo separa, sino que logra un estado de equilibrio entre los dos órdenes. Un diálogo de contrastes entre lo natural y lo artificial.



1 Planta y sección del jardín del templo de Ryōanji, Kyoto. Finales del siglo XV o principios del XVI

Si el jardín estuviera orientado a norte, situado a espaldas del templo, la sombra del edificio dibujaría líneas geométricas sobre el lecho de gravas. Sin embargo, a sur, "la escena prestada" (*shakkei*), que combina plantaciones de cedros y pinos de porte alto y hoja perenne, arroja sombras sobre el lienzo blanco que perfilan siluetas cambiantes a lo largo del día. Así, las sombras vegetales como figuras orgánicas animan el fondo inorgánico de piedra.

Con el paso de las estaciones, cerezos y arces se tiñen de rojizos y amarillos en otoño, o de rosa-púrpura durante la breve floración de la *sakura*. El porte llorón del cerezo descuelga su copa de ramas colgantes sobre el faldón que corona la tapia, cuya inclinación recoge sus sombras, multiplicando la presencia del árbol y alargándolo hacia al suelo, donde la sombra continua.

El plano inclinado, antaño de tejas y tras la restauración de 1977-78, de corteza de cedro, soporta hojas caídas de los árboles caducos, polen y pétalos tras la floración, sombras según la posición del sol e incluso carga de nieve durante el invierno. Así que se trata de un telón cambiante, de manera que la horizontal que separa lo natural de lo artificial se ve cíclicamente rebasada por *la escena prestada*.

Este marco indisociable del jardín, sensible a los cambios de la naturaleza, evoca lo efímero de este mundo donde nada perdura, y, por contraste, realza el carácter intemporal del jardín seco. Por definición, el *kare-sansui* está despojado de elementos vegetales y vaciado de su sustancia acuosa hasta reducirse a su esencia: las piedras que yacen inmutables respecto a la escala temporal del hombre.

El espectador toma conciencia de la inmutabilidad del jardín seco, al percibir el cambio del entorno que lo enmarca o, viceversa, aprecia la fragilidad y la fugacidad de los cambios de la naturaleza por contraste respecto a la intemporalidad del jardín *zen*.

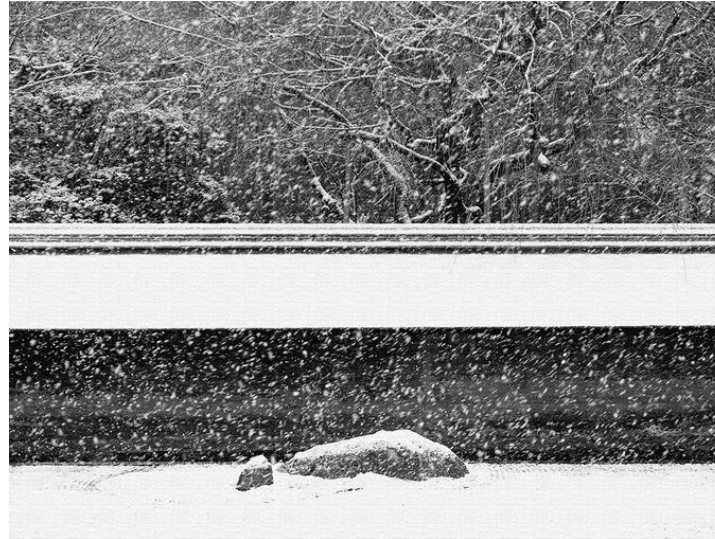
Tras analizar el marco cambiante, cabe redirigir la mirada hacia el enigmático conjunto pétreo.



3



4



5



6

3 Ryōanji: cambio estacional.

4 - 5 Ryōanji nevado.

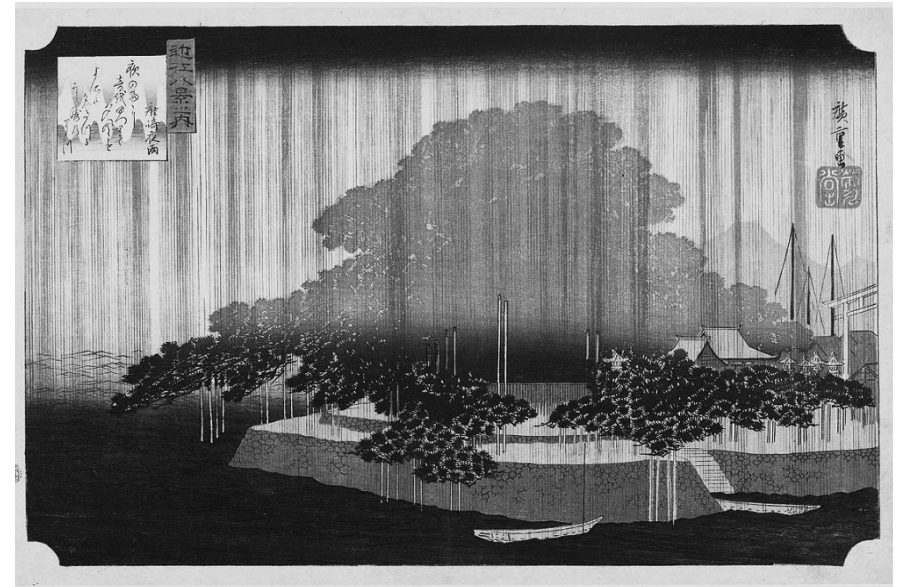
6 Fotografía de detalle: alfombra vegetal.

Los cinco grupos de piedras se asientan sobre bases que los musgos colorean de verde según el grado de humedad. Estas alfombras vegetales, que separan las rocas de la grava pero, sobre todo, otorgan de mayor escala a cada conjunto pétreo, tienen un contorno curvilíneo que afecta al peinado de las gravas de alrededor, como si de la propagación de una onda se tratara. El resultado, más que un efecto de peana estática, es como si las piedras emergieran o se hundieran en la superficie de gravas, como si esa base mullida fuera blanda y amortiguara el peso de las piedras cuyo perfil anguloso se suaviza a la mirada con el contorno orgánico. La textura del mar de arenas se renueva diariamente; pues, aunque el ritual del peinado es el mismo, la presión que cada monje ejerce sobre el rastrillo genera un patrón irreplicable, desafiando su condición inerte para adquirir una textura, que repetida ritualmente cada día, sugiere el eterno fluir del medio acuoso. Así, la percepción del espectador superpone a la vista inerte y estática un movimiento implícito que fluye en su imaginación. Tras lo evidente siempre hay mecanismos que introducen cierta contradicción capaz de despertar en el espectador la conciencia de lo enigmático.

Si observamos la escena nevada, cuando los copos de nieve comienzan a depositarse sobre la superficie de arena, el dibujo cobra más presencia y el vacío rastrillado que aglomera las cinco agrupaciones se hace más evidente durante un rato, hasta hacerse invisible, a penas un bajorrelieve, bajo el manto de la nieve cuajada. Al llegar ese momento, donde se impone el blanco nevado sobre el resto de colores de la naturaleza, la mirada del espectador parece reducirse a blanco y negro y se desplaza al fondo de la escena donde la rotunda sombra bajo el faldón blanco dibuja una franja negra horizontal. En la tapia, el contraste de color se impone a la textura; sin embargo, la nieve sobre las piedras se deposita en su geometría angulosa ampliando al ojo la vibración de su superficie abrupta. La contemplación de la escena nevada concentra la mirada del espectador sobre ciertos detalles, como si dicha condición atmosférica fuera capaz de aislar una capa de información, mientras borra o deja en segundo plano el resto.



7



8

Así la naturaleza opera como un agente activo sobre la percepción del espectador, modulando y redirigiendo su atención hasta transformar el paisaje contemplado.

A los pies de la tapia, una franja de arcilla, tapizada de musgo, se extiende hasta la proyección del ala del faldón donde una cuneta perimetral de piedra, que recoge el agua, enmarca el cuadro inerte. Dicho canalón se rellena de cascajos de piedra en el lado que recoge las aguas de lluvia, evacuadas desde las altas cubreras del templo.

En verano, durante la temporada de lluvias, el jardín se ve a través de una cortina de agua. El remate combado del faldón de la cubierta arroja la manta de agua torrencial con una trayectoria curva que difumina el tercio superior de la fotografía; de manera que, el intenso verde del follaje se va aclarando, realzando el volumen de las copas más cercanas, hasta fundir a blanco, pasando por un gris que aplana en tenues siluetas los árboles del fondo, como si un banco de niebla se intercalara entre la masa arbórea, generando cierta sensación de profundidad. Así, el velo de lluvia genera sucesivos contornos que estratifican la vista, donde el color gravita sobre el jardín seco, remarcando la sobrecogedora horizontalidad del conjunto. La textura vertical y chispeante del velo de agua, así como, la bruma que densifica el aire dan cuerpo al espacio vacío. Si en lugar de surcar el suelo, el canalón hubiera sido un remate de la cubierta del templo, se perdería la posibilidad de contemplar el paisaje filtrado por el aguacero, capaz de hacer visible, casi palpable, el vacío atmosférico imperante.

Esta decisión constructiva: dónde y cómo se recoge el agua, afecta directamente, durante la estación lluviosa, a la contemplación del jardín zen.

Revisando fotos antiguas, se aprecia que no había el canal de recogida de aguas que actualmente remata la cubierta del pabellón de acceso. Una cadena metálica conduce el agua recogida hasta la cuneta perimetral del jardín, a ras de suelo, para que el sonido del chorro de agua no irrumpa desproporcionadamente en el sonido ambiente. La misma

solución constructiva podría haberse aplicado al faldón de la cubierta del templo, anulando la cortina de agua. Su pervivencia da cuentas de la pertinencia de la misma.

En la *Lluvia nocturna en Kawasaki* de Utagawa Hiroshige, ilustración recogida por Bruno Taut en *La casa y la vida japonesas*, la condición atmosférica trasciende el propio paisaje para convertirse en objeto de contemplación. Como si la mirada debiera fijarse en el espacio que media entre el paisaje observado y el espectador.

Parece evidente que una única visita al jardín zen de Ryōanji es más que insuficiente para empezar a contemplarlo. Se requiere de sucesivos reencuentros y de la experiencia del jardín, sometida a los diversos momentos que la naturaleza cíclicamente ofrece, para tomar conciencia de que la contemplación es un proceso inacabado que siempre guarda algo latente, pendiente de descubrir.

Así quince piedras, que por separado no tienen especial relevancia o belleza, delicadamente presentadas como un conjunto de conjuntos, enmarcadas por la tapia y la *escena prestada*, y vistas bajo la influencia de los agentes atmosféricos, se transforman en el enigmático jardín zen.

7 Ryōanji durante la estación lluviosa.

8 Lluvia nocturna en Kawasaki, de *Ocho vistas de Omi*, 1830, de Utagawa Hiroshige.

9 Foto de detalle: cadena de agua de lluvia, jardín seco de Ryōanji. Foto de la autora



9

## 5.2 Análisis de la secuencia

*Primavera Tardía* narra el momento en que un padre siente el deber de asegurar el porvenir de su hija en edad casadera. Hacia el final del film, cuando la protagonista accede a casarse, renunciando al deseo de prolongar su soltería para cuidar del padre viudo, Ozu filma una escena en que el padre visita Ryōanji. La secuencia en exteriores genera un intenso momento de descompresión y discontinuidad que distancia al espectador y le otorga tiempo para posicionarse respecto a la historia.

El primer plano de la secuencia abarca la mitad oeste del jardín, alcanzando a ver tres de los cinco grupos de piedras. Lo suficiente para reconocer el lugar sin recurrir a objetivos que fueren la perspectiva total. En el siguiente plano, la cámara se acerca al único grupo formado por dos piedras de tamaño equiparable, pues en el resto de grupos siempre hay una de volumen predominante. En el tercer plano, la cámara se coloca tras el par de piedras, recortándolas de manera que aún son reconocibles, para enmarcar la vista de la galería y la pareja de personajes. En este plano de conjunto, Ozu revela la posición y el punto desde el cual se debe contemplar el jardín: sentado y alineado con el altar del templo que se adivina bajo la inscripción.

A continuación, la cámara se acerca a la pareja de actores, vista desde la diagonal contraria. Ozu intercala un conciso diálogo que expone, por un lado, la trágica contradicción del padre al sentir la preocupación de casar a su hija y, a la vez, la decepción de sentirse abandonado en la soledad de su viudez. Y, por otro, la réplica del amigo, en situación similar, al recordarle que se trata del ciclo de la vida, pues también ellos un día se casaron. Tanto el tono jovial de la conversación, como la toma de perfil de los personajes que impide examinar sus rostros, alejan al espectador de la posibilidad de vislumbrar cualquier desasosiego que toda tragedia implica. Tras la breve charla, los dos personajes de edad parecida, vestidos de traje oscuro, y sentados en la misma posición, mueven la cabeza al unísono, recorriendo visualmente todo el jardín. Se trata del efecto de *sojikei* o figuras igualadas, fórmula compositiva habitual en Ozu. El espectador no ve el jardín. Tan solo ve a los personajes

contemplantelo, así que repara en el gesto sincronizado, descubriendo el trazado elíptico que organiza el conjunto pétreo y la imposibilidad de verlo globalmente en un único golpe de vista.

El siguiente plano muestra de nuevo el par de rocas, tomado desde la altura de la veranda donde se supone que están sentados los personajes. La secuencia acaba con un plano de conjunto, delimitado por el alero de la cubierta y la tarima de madera, que enmarca la *escena prestada* y encuadra, oblicuamente, entre los pilares de madera, la pareja desde atrás y el par de piedras al fondo. El objetivo de Ozu permite al espectador observar a los que están mirando y revela otra de las claves de este espacio de contemplación: el contorno de la figura humana sentada, que contempla las piedras a la distancia que determina la *engawa* del templo, es intercambiable en escala con las piedras observadas.

La insistencia de Ozu en algunos planos no es una redundancia. Tras la conversación y el uso reiterado del plano/contraplano para equiparar las dos figuras humanas con el par de piedras, el espectador percibe la contradicción del padre. El hecho de debatirse entre la obligación de pensar en el porvenir de su hija y el egoísmo de retenerla a su lado, para no enfrentarse a la soledad, implica asumir un punto de inflexión en la vida de ambos o que todo siga igual. Así, el espectador, al no ver tristeza en la expresión de un primer plano, no se identifica con el personaje y su melancolía sino que tras experimentar el jardín *zen* a través de la cámara de Ozu, toma conciencia como el padre de la fragilidad del hombre frente a las leyes naturales y de la fugacidad del paso del tiempo frente a la inmutabilidad del par de rocas. La no identificación permite al espectador tomar distancia y posicionarse frente a lo que es ley de vida.

Ozu introduce la escena exterior de Ryōanji al final de la película durante el último viaje que padre e hija realizan juntos antes de las nupcias, intercalándola entre dos escenas en que ambos personajes realizan acciones paralelas. Se trata del momento de irse a dormir, en que los personajes conversan durante la vigilia hasta dormirse. Un plano equipara ambas figuras acostadas en paralelo, de la misma manera, que en la siguiente escena, tras la visita a Ryōanji, padre e hija hacen la maleta a



10

10 Visita de Ozu al jardín del templo de Ryōanji, Kioto.

11 Seis fotogramas de la película *Banshun* (*Primavera tardía* 1949), de Yasujiro Ozu.





La casa japonesa a través del cine de Yasujiro Ozu



13



12

12 Setsuko Hara con Yasuhiro Ozu.

13 Dos fotogramas de la película *Banshun* (*Primavera tardía*, 1949). Uso del *sojikei*.

14 Ritual de peinado de arena del jardín seco.

15 Jardín del templo de Ryōanji, Kioto. Foto de Thilo Hilberer.





14

1. Carlos Martí se refiere al jardín seco de Ryoan-ji para distinguir sus dos ingredientes básicos: las figuras (las rocas) y el fondo (la grava rastrillada) e insiste en que:

“lo más fascinante de la gramática propuesta por Ozu es la reversibilidad del papel de los planos vacíos respecto a los que no lo son. Pues tanto podrían leerse como fondo, el papel habitual de las cosas, o debido a su enigmática presencia y su riqueza comunicativa, llegar a asumir el papel de figuras”.

la vez, llegando a sincronizar ciertos movimientos.

Aunque los planos vacíos no tienen función narrativa, no es casual que Ozu intercale planos del par de piedras para reforzar en el espectador la conciencia de la fuerte unión entre padre e hija, inseparables hasta la fecha. Ante las últimas dudas de la hija, el rostro del padre no alberga expresión de pena ni duda al pronunciar, sin titubear, el discurso sobre la conveniencia del matrimonio. Ante la seguridad paterna, Noriko claudica con una sonrisa que ilumina su cara. Sin embargo, el espectador cuenta con una información sobre el dilema interior que sufre el padre que no tiene la hija al tomar la decisión.

La escena de Ryōanji construye cierta complicidad entre el espectador y el padre protagonista. Sin esta escena intermedia, se podría interpretar que la postura del padre se explica desde el arraigo a la tradición cultural, pasando por alto la dimensión trágica, en tanto que contradictoria, del conflicto familiar.

Como se acaba de demostrar esta escena como cualquier plano de Ozu no es contingente, pero en este caso se podría plantear hasta qué punto es una escena fundamental para la película o toda la película no es más que una excusa para visitar y contemplar Ryōanji a través de los planos vacíos de Ozu <sup>1</sup>.

Cabría pensar que lo que se ve a través de Ozu, sufre cierta distorsión propia del cine pero en la fotografía de un monje peinando la arena, la postura y la vestimenta oscura sugieren la continuidad y la fusión de siluetas en un único elemento donde se constata que el tamaño de las piedras del jardín se asemeja al volumen de la figura humana. Pero además, la escala de las rocas en relación a la distancia de contemplación, tal y como descubrimos a través del objetivo de Ozu, es equiparable e intercambiable con la figura del espectador. Si las mismas rocas, se contemplaran desde más lejos, estas se verían empequeñecidas, impidiendo la proyección e identificación del espectador sobre las figuras inanimadas.

Si se retrocede y se observa el jardín zen desde el fondo de la *engawa*, el paisaje queda enmarcado por él introduciendo una vertical que se equilibra con la horizontal que corona la tapia.

La vista enmarcada, como si se observara el jardín zen a través de una ventana, permite tomar distancia hasta lograr otro plano de contemplación que permite observar a los que miran. Desde dicha posición, la silueta de los espectadores sentados en distintas posiciones se suma a la de las rocas varadas en la arena del jardín zen.

El jardín zen no se pisa. Sin embargo, el espectador tiene enseguida la sensación de formar parte de él, pues el jardín zen no se completa sin la existencia del espectador y el proceso de contemplación. Cuando está desierto, cuando no hay nadie, el jardín son solo rocas y gravas.



15



16 Cuatro fotogramas de la película *Banshun* (*Primavera tardía*, 1949)

16

## 5.2 Influencia de la poética Zen

En una de las últimas escenas de *Banshun*, se ve a Noriko vestida de boda delante del espejo instantes antes de salir del hogar familiar para no volver. Mediante un solo plano de conjunto Ozu es capaz de condensar un momento irreplicable. Enmarcados entre dos *fusumas* aparecen tres personajes. A la izquierda del plano vemos a la novia; sentada de perfil podemos reparar en las partes esenciales del opulento vestido: el corte del cuello, la forma de la manga, el elegante sombrero (*tsuno-Kakushi*), hasta la faja lazada a la espalda (*obi*). El gesto cabizbajo de la novia pone en relación el sombrero que arroja sombra sobre el rostro de Noriko con la caída del tejido de la lazada a la espalda.

El gesto de la cabeza rematada por el sombrero, sumado al volumen del lazo, logran una componente inclinada que sin renunciar a la elegancia de la posición erguida de la novia se combina con el respaldo y las patas inclinadas de la silla en una unidad espacial que asocia los dos perfiles en un conjunto que se refuerza mutuamente. La silueta de la maleta queda enmarcada por ambos perfiles, de manera que el espectador puede percibir el peso del ropaje nupcial y, a la vez, el apesadumbrado estado de ánimo de la novia, triste por la inminente separación del padre.

En la otra mitad del plano, los familiares más allegados de la joven asisten expectantes, sentados, vestidos de oscuro y de espaldas a la cámara, aunque ligeramente de perfil para que la mirada del espectador, que inevitablemente comparte su admiración, se redirija hacia Noriko. El conjunto de las dos siluetas, perfectamente alineadas y orientadas al unísono, actúan como otra unidad espacial que compensa la de la novia equilibrando el plano en una serena composición. La asociación de elementos en unidades espaciales permite no llegar a saturar el plano.

En el centro del encuadre, la lámpara suspendida sobre la cabeza de la tía genera un eje vertical que divide el plano en dos partes. A la izquierda, la joven y su maleta. A la derecha, el padre profesor y los libros que destacan a contraluz sobre la estantería y los *shoji* vidriados.

2. Paul Schrader, en su libro titulado *El estilo trascendental en el cine*, señala la influencia de la poética Zen en el cine de Ozu y relaciona los planos vacíos que denomina *codas* con el concepto del *mu*, palabra utilizada para describir el espacio entre las ramas de un arreglo floral en el que el vacío es una parte integral de la forma.

Ozu no solo explica un instante sino que anticipa lo que está por venir. Tras la marcha de la hija, el padre se enfrenta a horas de soledad, mitigada por la lectura, con los libros como única compañía.

Un plano vacío de composición muy parecida al anterior explica la ausencia de Noriko. El punto de vista pierde frontalidad y está ligeramente escorado hasta dejar fuera de campo el *fusuma* que enmarcaba por la derecha el plano. Así, la cámara orienta la mirada del espectador hacia el conjunto formado por el espejo y el taburete. La proximidad de ambos objetos evoca la silueta ausente de Noriko. Pero lo más inquietante del plano es el espejo; sobre todo si tenemos en cuenta que en la cultura japonesa los espejos tienden a taparse; de hecho el pequeño tocador que aparece en *Flores de equinoccio* nunca se deja ver al descubierto. El mismo espejo que anteriormente nos devolvía el reflejo del rostro radiante de Noriko, aparece descubierto, recordando su presencia reciente y focalizando la atención del espectador sobre este objeto.

El espejo podría haber reflejado cualquier otro rincón de la habitación, sin embargo, la posición de la cámara encuentra sobre la superficie pulida un reflejo que da continuidad a la barandilla y el despiece de los *shoji*. El efecto es como si el espejo se hubiera vaciado y el marco dejara ver a través la carpintería de los *shoji*. Ozu podría habernos explicado la soledad del padre a través de la expresión de su rostro y un primer plano; sin embargo, deja que el espectador experimente la sensación de soledad que sumirá al padre tras la marcha de la hija.

La tristeza revelada en el rostro del padre podría transmitir un estado transitorio debido a una circunstancia concreta, la marcha de la hija; sin embargo, el plano vacío trasciende el instante para evocar una tristeza más intensa y melancólica, unida a la conciencia de la impermanencia y la fugacidad de la vida (*mono no aware*)<sup>2</sup>.

El espejo y el taburete sin Noriko en *Banshun*, como el sillón vacío de la *engawa* sin Setsuko en *Higanbana* hablan de un presente pasado, un pasado reciente, y un presente futuro, un futuro inminente. La profundidad temporal de estos planos vacíos es de mayor alcance que la de los



17

17 Fotograma de *Banshun*; Noriko a las puertas de su casa.

18 Secuencia final de la película. 1:44:28 - 1:47:40.

Harry Tomicek ensaya el resumen de *Banshun* como si fuese un *haiku*:

El padre ha casado a su hija  
la novia se ha ido  
crepúsculo que se extiende

18

En sus películas, como en todo el arte oriental tradicional, la forma misma es el rito que crea el presente eterno (ekesana), aporta contenido al vacío (iMu!) y permite evocar los *furyu*, los cuatro estados de ánimo básicos e intraducibles del Zen que son descritos por Watts del siguiente modo:

“Sabi es el estado de ánimo del instante solitario y tranquilo. Cuando el artista se siente deprimido o triste y se encuentra en un estado de vacuidad sensorial, y entonces percibe algo ordinario sin pretensión en su increíble naturalidad, se produce el estado de wabi. Cuando el instante evoca una tristeza más intensa y melancólica, unida al tiempo del otoño y al desvanecimiento del mundo, es llamado aware. Y, finalmente, cuando la visión es la repentina percepción de algo misterioso y desconocido que evoca ‘un desconocido indescifrable’, el estado del espíritu es llamado yugen.”

Aunque cada uno de los *furyu* está presente de forma clara en las películas de Ozu, Richie afirma que el cineasta es principalmente el artista del *mono no aware*, que traduce con las palabras de Tamako Niwa como la tristeza compasiva: “El efecto último de un film de Ozu es un cierto tipo de tristeza resignada, una serenidad calmada y cómplice que se mantiene a pesar de la incertidumbre de la vida y de las circunstancias de este mundo.”

Paul Schrader: *El estilo trascendental en el cine: Ozu, Bresson, Dreyer*, Madrid: JC Clementine, 1999, pág. 54-56.

otros tipos de planos vacíos porque logra trascender el momento.

La última escena de la película comienza con el plano de la calle que da acceso a la casa por donde tantas veces deambuló Noriko en sus idas y venidas cotidianas. Si de día la calle aparecía repleta de niños curiosos rodeando el coche nupcial. La misma calle vacía y de noche envuelve la figura del padre solitario. Un recorrido rutinario que esta vez es diferente.

Ya en el interior de la vivienda, el plano de conjunto de la concatenación de habitaciones comunicantes deja a oscuras el espacio que se percibe en primer término, mientras que el fondo está iluminado. De esta manera, el padre que entra en escena desde atrás, aparece de entre las sombras con un movimiento pausado y apesadumbrado. Se quita el atuendo de la boda y se sienta lentamente. Al igual que en *Flores de equinoccio*, el padre se desprende de la ropa formal y con ellas de su papel de padre, es decir, de lo racional, lo conveniente... para encontrarse a sí mismo en medio de la soledad de la casa. Frente a la casa luminosa y alegre que nos descubría a Noriko al principio del film a la casa de noche, oscura y sumida en las sombras que perfilan la soledad del padre.

El personaje toma asiento, el espectador lo ve desde atrás sin verle el rostro lo que invita a fijarse en el gesto ralentizado del cuerpo que más bien se deja caer sobre la silla. Un contraplano nos muestra a continuación la cara con expresión apagada en un plano medio. Sin embargo, el ansioso frote de manos desplaza la atención del espectador hacia las mismas. Al reparar en la manzana que hay sobre la mesa, el padre encuentra algo que hacer. Sobre el mismo eje Ozu filma un contraplano; se trata de un plano de detalle poco habitual en el director que se centra en la manos y el acto de mondar la manzana. Al final, la piel se desprende y el padre la deja caer como ha dejado irse a la hija. Acompañando este detalle, el gesto cabizbajo transmite el desolado estado de ánimo del padre. Un plano vacío del mar de noche que Ozu mantiene 24 segundos finaliza la escena y la película. El juego de planos y contraplanos permite a Ozu irse acercando al padre desde un plano de conjunto

de la habitación hasta el plano de detalle de las manos, esquivando la expresión del rostro del actor. Dos citas de Ozu arrojan luz sobre la construcción de esta secuencia:

“Objetivamente, la expresión de un sentimiento oculta la de humanidad. El trabajo del cineasta consiste en saber cómo se controlan los sentimientos y cómo se representa, con ese control, el hecho de ser hombres.” Yasujiro Ozu.

“Arroja todo dramatismo por la borda y muestra lo que es, más o menos, un carácter triste; haz que el público sienta la emoción, pero sin drama.” Yasujiro Ozu.

La serenidad de los planos de Ozu, que según Harry Tomicek es fruto de la posición baja de la cámara, refleja un tipo de tristeza resignada y calmada que el espectador es capaz de percibir.

Esta escena reverbera de un modo especial en el espectador cuando relaciona el plano vacío de las olas rompiendo en la orilla con el de la ausencia del reflejo de Noriko y con los planos vacíos de Ryōanji. Así el sentimiento de tristeza ahonda en melancolía y toma conciencia de la impermanencia y la fugacidad de la vida (*mono no aware*).

Cuando Ozu deja de filmar interiores para intercalar un exterior tan simbólico como el jardín Seco, el espectador alcanza un momento de complicidad con la figura del padre protagonista que le permite percibir la profundidad de la situación vivida. Es tal la relevancia de esta escena y este emplazamiento, que uno se pregunta si toda la película no es más que una excusa para filmar Ryōanji y contar algo más que su enigmática belleza. Algo que experimenta el espectador de la mano de Ozu y que enraíza con el modo de operar del *zen*.

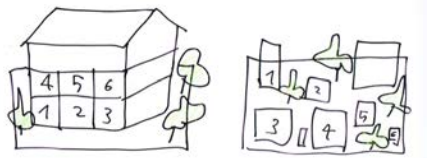




Casa discontinua: Moriyama. Ryue Nishizawa | Banshun V



1



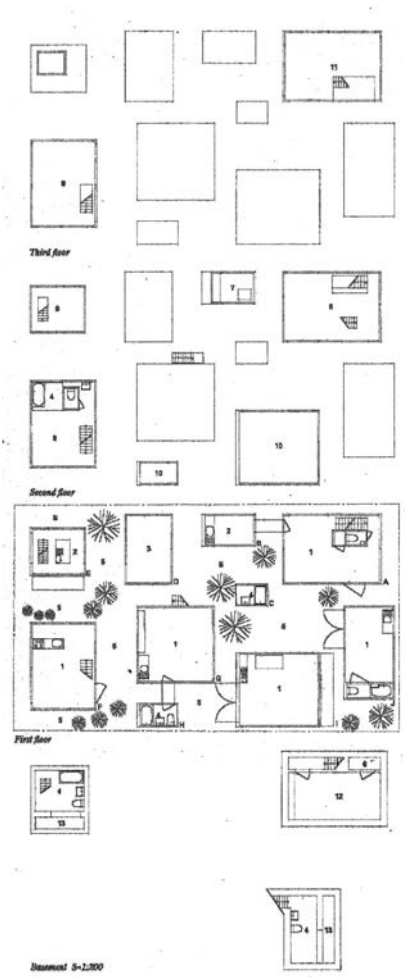
2



3



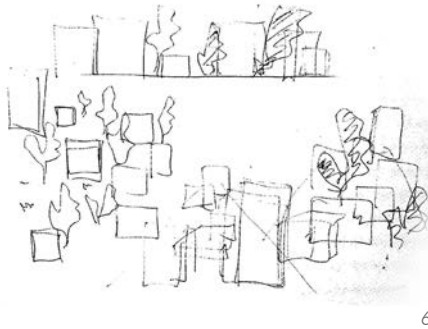
4



Document 5-1200

5





### 5.3 Casa Moriyama

Ryue Nishizawa, Tokio, 2002-2005

En la casa Moriyama, situada en el centro del área metropolitana de Tokio, Ryue Nishizawa atomiza la construcción en un conjunto de piezas habitacionales de diferentes tamaños desparramadas por el solar. Cada una de las piezas tiene diferentes cualidades. Mientras que un dormitorio en las plantas altas multiplica ventanas para rescatar vistas lejanas o agujerea el techo para subir a cubierta y mirar al cielo, otras habitaciones se expanden a ras de suelo a través de una piel de vidrio transparente para apropiarse visualmente del jardín colindante y su entorno inmediato. Por el contrario, mientras que éstas hacen evidente su vinculación con el exterior, otras buscan intimidad en espacios que se enraízan en el suelo, desplegando el habitar desde el sótano. En el proyecto construido, sólo algunos baños y un estudio ocupan dicha cota, sin embargo, versiones anteriores del proyecto apostaban por enterrar la pieza más grande, la sala.

Si en la mayoría de casos, los salones incorporan la cocina en una de sus esquinas, en otros, se segrega inscribiéndose en un volumen anexo vinculado con el principal mediante un escueto pasillo de cerramientos transparentes que tanto conecta como separa ambas piezas. El suelo de grava extiende el jardín a través de la caja vidriada. Una losa de piedra cubre el paso entre estancias. A pocos metros, la sensación de distancia y alejamiento se intensifica al atravesar un exterior. La cocina recoge un pequeño espacio para comer y se desdobra en altura para incorporar una biblioteca estudio, un lugar individual para leer, casi como un desván secreto fuera del circuito de la casa al que se accede mediante una escalera de gato.

También los baños se diversifican. Unas veces, se ocultan absorbidos en grosores de fachada. Otras, se recluyen en la tranquilidad de los sótanos provistos de lucernarios que garantizan la iluminación natural. Éstos asoman al suelo del jardín como huella del habitar subterráneo. Sin embargo, en ocasiones, protagonizan espacios exclusivos a modo

de volúmenes transparentes que exhiben su uso para que el acto de bañarse participe del exterior. Las bañeras de reluciente acero inoxidable dejan de formar parte empotrada del contenedor para cobrar un carácter objetual. Cuando el wc, que habitualmente se desvincula del baño, queda incorporado en esta pieza, el volumen se maciza y se extruye verticalmente para alojar dos ventanas altas. La posición enfrentada de ambas excede su función de iluminar para hacer permeable dicha pieza a la mirada desde la cubierta accesible del volumen contiguo. Así, las ventanas no solo ponen en relación interior/exterior sino que, dependiendo de su posición relativa, activan y prolongan ejes visuales en una especie de transparencia a través de lo sólido.

Bajo una apariencia uniforme, la casa Moriyama ofrece muchas maneras de habitar. Una flexibilidad que no se debe leer en la capacidad de transformación de los espacios sino en la posibilidad de elección del habitante. En función de sus necesidades, de su estado de ánimo, de la época del año o del número de unidades que disponga para alquilar, la casa habitada crece, se muda o reduce sin violentar fronteras.

Uno de los esquemas conceptuales del proyecto explica la importancia de la vegetación. No hay todavía definición de forma, los límites aún no son importantes. Planta, sección y volumetría se entrelazan en un documento que sugiere la proximidad entre piezas y el jardín como parte inherente al proyecto. El vacío deja de ser una envoltura perimetral para filtrarse y rellenar intersticios. La dispersión del lleno libera un espacio *entre y entre* que no es residual sino el conglomerante que garantiza la unidad del conjunto, donde es tan importante el lleno como el vacío.

Estos espacios intermedios amplían visualmente los interiores y alargan los recorridos entre casas que entretejen bucles de dobles circulaciones. Las calles del denso tejido circundante parecen encontrar continuidad dentro de la parcela como si esta fuera capaz de absorber por capilaridad el vacío circundante e integrarlo en la casa.

Desde el centro de la parcela, el habitante pierde la visión global del solar. Sin embargo, reconoce unas pautas de ocupación que aproximan

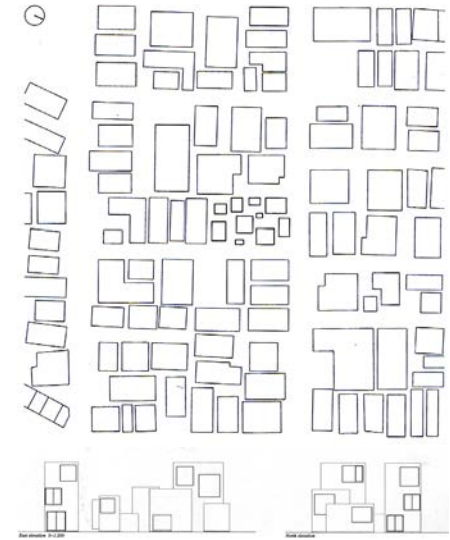
- 1 Espacios intermedios.
- 3 Dormitorio planta superior.
- 4 Pasillo de cerramientos transparentes.
- 5 Plantas.
- 6 Esquema conceptual del proyecto.



7



8



9



7-8 Fotografías exteriores

10

9 Emplazamiento y alzado.

11 Solar vacío.

12 Maqueta

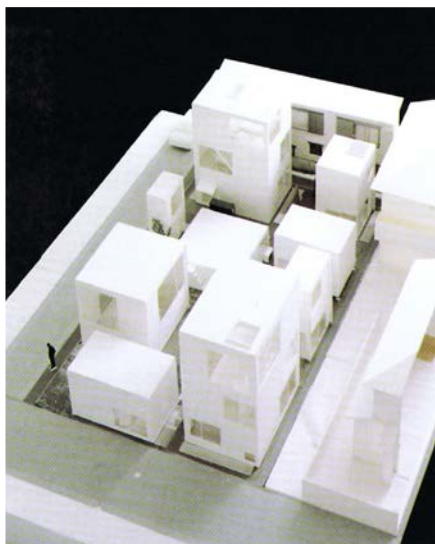


11

para luego distanciar las distintas casas en un sistema de relaciones que podría crecer indefinidamente.

A medida que se acerca al perímetro delimitado por la calle y goza de perspectiva global, aquella red de espacios que podría crecer ilimitadamente se torna finita. Desde ese punto de vista se puede percibir la dimensión y la ocupación de la parcela. Doscientos noventa metros cuadrados es la superficie de un solar de, aproximadamente, unos trece por veintidós metros de lado.

Diez volúmenes de alturas variables que oscilan de una a tres plantas organizan el conjunto.



12

Mientras que las piezas más altas se colocan en el perímetro, construyendo dos de las esquinas del solar, las más bajas flanquean el centro de la parcela para favorecer la permeabilidad visual del conjunto. Los sutiles retranqueos respecto a la alineación de fachada permiten al vacío desocupar las otras dos esquinas.

Desde la encrucijada de calles, la vegetación se ve en primer plano recortando el fondo blanco de la masa construida. El espacio vacío fuga por la esquina cóncava, construida por dos de los volúmenes, para filtrarse hacia el interior de parcela. El suelo de tierra y grava anuncia el jardín escondido.

La distancia entre las piezas es suficientemente grande para liberar vacíos habitables y suficientemente pequeña para que no se lean como volúmenes aislados. El vacío tanto separa como une. Desde la esquina, la descomposición volumétrica logra un grano menor de edificación y reduce su impacto en el entorno. Sin embargo, la proximidad entre unidades y la desalineación de volúmenes permite la lectura unitaria.

Esta ambivalencia permite dobles lecturas y sutiles diálogos de la casa con el entorno que relativizan el concepto de escala.

Por un lado, al desalinearse en planta, ciertas aristas desaparecen en

perspectiva de manera que los volúmenes se superponen y se suman en un objeto mayor.

Por otro lado, como se observa en el alzado, la relación de los huecos no solo responde a cada pieza por separado sino a un orden mayor que revela la complicidad entre unidades. Una complicidad que, más allá de la composición global, superpone huecos de manera que la mirada no se recorta entre volúmenes sino que aprovecha su condición permeable para desplegar ejes visuales que atraviesan ventanas superpuestas. Desde la calle, la mirada horada los volúmenes más altos para ver el cielo enmarcado.

En medio de la parcela, la única cubierta habitable queda resguardada por los volúmenes circundantes. Éstos construyen una envolvente discontinua que filtra las miradas vecinas. No se trata de negar la relación con el entorno inmediato, sino de matizar, de dejar en segundo plano, la escena doméstica para preservar cierta sensación de intimidad. Así, las casas circundantes dejan de ser objetos para recortarse en trozos de paisaje absorbidos por el espacio intersticial de la casa Moriama. Nishizawa no solo logra atomizar su edificio sino también el entorno. En ese momento, la casa se erige como marco.

Las maquetas de trabajo no representan el lugar salvo las fachadas de las parcelas vecinas. Además, su representación explica con detalle las ventanas y elementos que las integran. No es casual. La escala de las mismas se asemeja a las que pautan la nueva intervención.

Si observamos el solar vacío, el edificio vecino se percibe como un objeto. Si, por el contrario, lo observamos después de la construcción, dicha fachada se reconoce parcialmente. Las vistas recortadas, al compartir rasgos similares, empiezan a dialogar con la nueva construcción y encontrar una solución de continuidad hasta lograr un equilibrio entre lo nuevo y lo preexistente.

Uno de esquemas previos permite imaginar otro tipo de relación.

Al principio, Nishizawa pensó en descomponer el programa en varias piezas, a modo de anexos, que se beneficiaran del espacio intersticial y la experiencia del jardín.

En uno de los primeros esquemas, una pieza principal concentraba la mayor parte del programa residencial: la vivienda del Sr. Moriyama, una casa para un amigo suyo y unos apartamentos para alquilar.

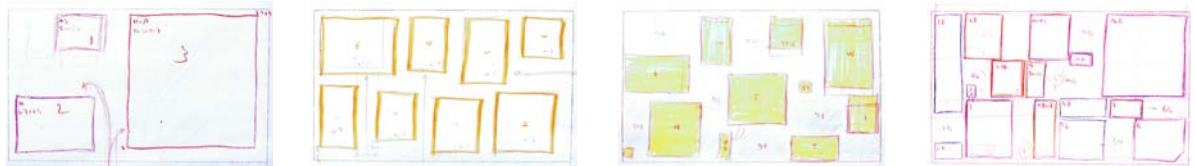
En esta fase, la pieza preponderante, cuya huella podría ocupar la que distinguimos en el solar vacío, se acercaría demasiado a la casa vecina. Ambas piezas se tapanían mutuamente sin apenas espacio de por medio.

Si antes hablábamos de negociación y diálogo, donde la nueva edificación filtraba el entorno, en esta suposición reconocemos una situación de conflicto y enfrentamiento entre ambas construcciones.

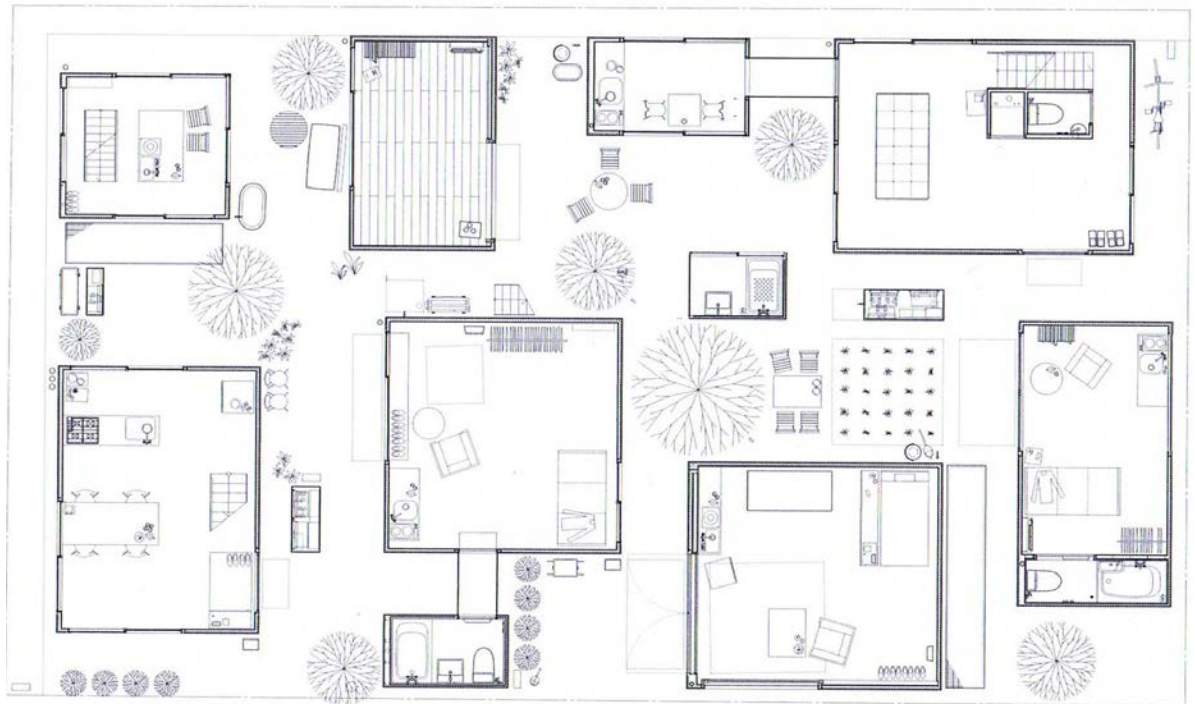
Reseguir el proceso de proyecto a partir de una serie de esquemas conceptuales confirma algunas de las relaciones observadas.

Tras un segundo paso que multiplicaba el número de piezas, segregando el vacío en jardines inconexos, se inicia un proceso de esponjamiento que conecta una malla homogénea de recorridos. Más adelante, la primacía del lleno se equilibra respecto al vacío, de manera que la red de caminos se transforma en un sistema de espacios intersticiales, donde el vacío es proporcional al lleno y, a cada pieza le corresponde un jardín individual.

Las fotografías de Iwan Baan recogen distintas situaciones del entorno: la intensidad de uso de la planta baja, la domesticidad de la calle como lugar de juego y encuentro, la presencia de la vegetación capaz de amortiguar la proximidad entre las edificaciones... La casa Moriyama atiende al carácter del lugar construyendo un soporte capaz de reproducir situaciones parecidas dentro de la propia parcela. Seis jardines individuales, interrelacionados y abiertos al entorno, prolongan el espacio interior de cada una de las viviendas.



13



14

13 Esquemas previos.

14 Planta.

15 Vista del jardín.

17 Vista de las cubiertas habitables.



15



16



17

### La casa discontinua

Algunas puertas que relacionan las salas de estar con los jardines son opacas y se abaten hacia el exterior, de manera que, cuando se abren anulan el paso que conecta con el resto de jardines. De esta forma, las puertas actúan como dispositivos de intimidad, pues, a la vez que se abren para sumar espacios, se cierran bloqueando circulaciones. En ese momento el jardín deja de ser un espacio colectivo para ser ocupado individualmente.

La apropiación de cada uno de los seis jardines se lee también en la manera en que se distribuyen las aberturas de la planta baja a fin de evitar, en la medida de lo posible, enfrentamientos visuales entre las ventanas de las salas. A cada una le corresponde una pared maciza del volumen enfrentado que actúa como cuarta pared del espacio interior. Reconocemos así, una simbiosis entre piezas que depende de la distancia que las separa. También la colocación estratégica de los pequeños anexos gestiona y matiza la relación entre espacios.

Por su parte, la vegetación matiza las miradas curiosas desde la calle y abriga la terraza expuesta sobre la cubierta habitable.

El cuidadoso dibujo del mobiliario, la vegetación y los objetos que habitan el espacio intersticial, con la misma intensidad de detalle y valor de línea que los del espacio interior, revelan la importancia que Nishizawa concede a la continuidad entre el interior y el exterior. Si la separación entre piezas aumentara, entonces, el mobiliario gravitaría hacia las piezas de las que dependiera, generándose vacíos de otra escala que al esponjar el conjunto perderían su carácter conglomerante. Así, desaparecería el efecto de la cuarta pared por el cual el espacio interior se expandía hacia el exterior transformando la fachada en un filtro en lugar de una frontera.

Se demuestra así, que Nishizawa frente a la dualidad y oposición dentro/fuera al dimensionar el vacío y las aberturas de la fachada, leída como diafragma que regula la relación interior/exterior, consigue dotar



18



19



21



20

La casa japonesa a través del cine de Yasujiro Ozu

de ambigüedad a los límites y lograr gradientes en los espacios intermedios que expanden la vida y la domesticidad del interior.

### Visita a la casa Moriyama

Cinco años después de la finalización de la construcción se visita la obra en verano. El crecimiento de la plantación confirma aquellos incipientes bocetos donde la vegetación tomaba los espacios intersticiales. Los livianos muebles que disponen sus habitantes se caracterizan por buscar la máxima transparencia y ligereza. Las esbeltas patas metálicas del mobiliario parecen no dejar huellas sobre el suelo vegetal, que apenas se ve afectado por la ocupación. La imperfección de la madera envejecida de las mesas y los bancos contrasta con la definición de los volúmenes blancos y puros. Los objetos de aseo salen del baño transparente para continuar la rutina diaria del Sr. Moriyama al aire libre.

Los habitantes aceptan la transparencia, pocas cortinas protegen la intimidad. Cabe matizar que no se trata de una visión explícita que violentaría no solo al habitante sino también al vecino que deambula por el jardín. El mecanismo de *transparencia a través de lo sólido* que alinea ventanas consigue que el ojo oscile entre el reflejo del jardín que se aprecia en el vidrio en primer término y la vista enmarcada por la ventana que se recorta en la fachada opuesta, al fondo del espacio. El ojo se fija en los dos planos iluminados y tiene que esforzarse para reparar en lo que sucede dentro de la habitación. También influye la escala de los objetos reflejados, prácticamente intercambiable con la de los objetos que habitan el interior, por lo que al ojo le cuesta discernir lo que está dentro de lo que está fuera.

Al observar las huellas de los habitantes: la manera de disponer los objetos, las macetas, las herramientas... y todo aquello que yacía en el jardín se apreciaban distancias ajustadas, no solo entre ellas sino también respecto a los paramentos verticales que las envolvían. No era una cuestión que tuviera que ver con la dimensión absoluta del jardín sino con las relaciones de proximidad y contigüidad entre elementos.

Sin embargo, algo que no se puede apreciar en una fotografía, incluso de la obra habitada, es el espacio vital de sus habitantes.

Edward Hall propone ver al hombre rodeado de una serie de burbujas invisibles pero mensurables, según las cuales la arquitectura aparece de otro modo. Esta ámpula invisible abarca el espacio de la gestualidad, el entorno inmediato en el que se desenvuelve la expresión del cuerpo. En el capítulo *Las distancias del hombre* distingue entre la distancia íntima, personal, social y pública, y señala cómo estas distancias difieren entre culturas.

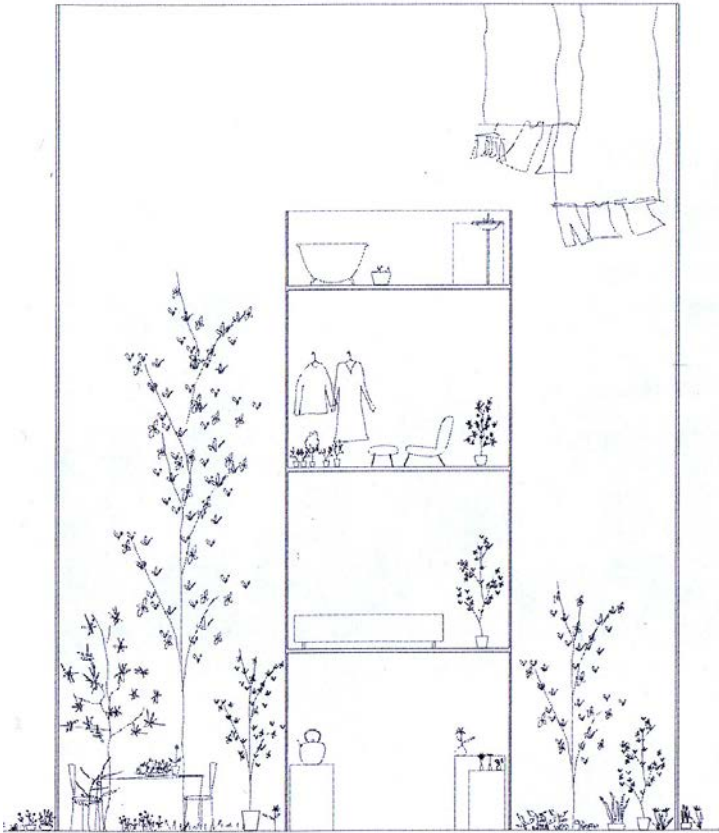
Observar al Sr. Moriyama, sus contenidos movimientos, sus sosegados gestos (incluso portando a su mascota), el bajo tono de su voz que aproxima distancias en estrechas conversaciones... permite concluir que la espacialidad de los objetos supeditada a la de los habitantes que los activan tiene en conjunto una escala diferente a la occidental.

Según Onald Keene, autor de *Living Japan*, no hay palabra en japonés que exprese el apartamento o retiro, la "privacidad". Sin embargo, no puede decirse que el concepto no exista entre los japoneses, sólo que es muy diferente de la concepción occidental. Mientras un japonés tal vez no desee estar solo y no le importa tener mucha gente en torno suyo, se opone fuertemente a la idea de compartir una pared de su casa o departamento con los demás. Para él son una sola estructura la casa y *la zona que la rodea inmediatamente*. Esa parte libre, esa tajada de espacio, se considera tan propia de la casa como el tejado. Tradicionalmente tiene un jardín, por minúsculo que sea, que le proporciona al amo de la casa un contacto directo con la naturaleza.

Podemos afirmar que la casa Moriyama, sin el jardín, está incompleta. El vacío entre los diez volúmenes está cargado de significado y de uso. Un vacío activo, *ma*, que aglomera las distintas partes en una *casa discontinua*.







La casa ajardinada: Row House. Junya Ishigami | Banshun V

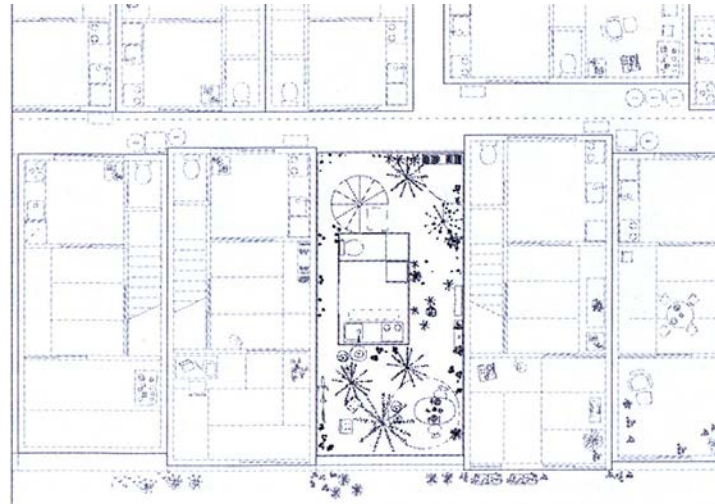


1 Planta. Detalle plantaciones.

2 Emplazamiento.

3 Maqueta.

4 Dibujo jardín.



2



3



4

La casa ajardinada: Row House. Junya Ishigami | Banshun V





La casa ajardinada: Casa A. Ryue Nishizawa | Banshun V

## 5.5 Casa A

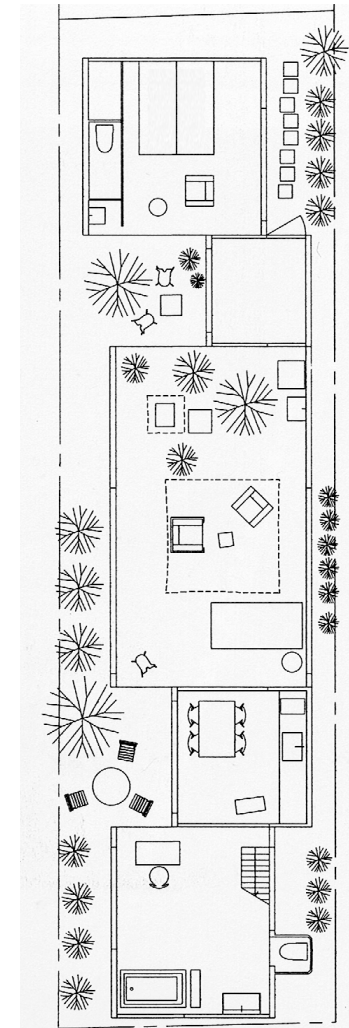
Ryue Nishizawa, Tokio, 2004-2006

La casa despliega una serie de volúmenes a lo largo de un estrecho solar del área central de Tokio. Aunque a sur la parcela linda con un vasto emplazamiento vacío que esponja el denso tejido urbano, Nishizawa dispone la sala en el centro de gravedad de la parcela, dejando la habitación principal del único habitante de la casa orientado a sur y a las buenas vistas. Así, la sala por su posición relativa en la planta funciona como un gran espacio distribuidor, mientras las habitaciones buscan intimidad en los extremos de la planta y la sección. Se eliminan así los pasillos y se sobredimensionan los espacios servidores para convertirse en espacios pasantes capaces de absorber otros usos.

La serie de volúmenes son independientes entre sí. Cada uno posee su propia estructura de pilares metálicos, de forma que la separación entre cajas se traduce en junta estructural. De esta manera, la casa gana superficie de fachada y, por tanto, aire y luz. El perímetro retranqueado de la planta traba casa y jardín, para generar visiones tangenciales que diagonalizan y potencian la relación interior/exterior.

La profundidad de la planta permite extender ejes visuales que a lo largo de su desarrollo intercalan espacios exteriores, intensificando la secuencia espacial interior mediante contrastes de luz y de sombra.

El alto porcentaje de ocupación de la parcela libera poco espacio vacío. Las ajustadas distancias a linderos comprimen el jardín de manera asimétrica. En la fachada noreste, uno de los retranqueos absorbe el acceso, retrasado respecto a la alineación de la calle. Unas losas de piedra que recuerdan la *Kutsunugi-ishi*, piedra ante la entrada en la casa tradicional japonesa, conducen hasta el segundo volumen por el que se accede. Así, el vestíbulo de entrada deja atrás el dormitorio de invitados, alojado en el primer volumen, para acercarse a la sala de estar, donde un gran lucernario desmaterializa parte de la cubierta, inundando de luz cenital el centro de la casa.



La casa japonesa a través del cine de Yasujiro Ozu



3

1 Vista desde la habitación-baño.

2 Planta.

3 Habitación-principal.

4 Vista desde la habitación-cocina.



4

Curiosamente Nishizawa no coloca cortinas en las ventanas de las fachadas laterales, precisamente las que quedan más expuestas a las miradas vecinas, sino que las coloca en los diafragmas transversales, regulando la relación entre la secuencia de cajas. Al cerrarse, los tejidos translúcidos blancos que descuelgan desde la cota más alta del patio actúan como un velo con el cuerpo suficiente para reflejar la luz del patio y leerse como un muro más, sin renunciar a una cierta profundidad que permite leer los volúmenes lindantes como ventanas profundas del espacio central.

Más allá de la sala/patio, cocina y comedor se integran en una misma pieza que abre paso al último volumen, donde baño y habitación principal se desdoblán en altura.

La casa casi no distingue entre espacios servidores y servidos, tan solo el wc se segrega en una pequeña cápsula que se integra en un grosor de fachada o asoma en positivo como un volumen de segundo orden añadido a la fachada. El concepto de espacio servidor o bien se sobredimensiona para inscribir otros usos en su interior; o bien se atomiza para condensarse en electrodomésticos y piezas sanitarias que construyen pequeños lugares dentro de los volúmenes. El carácter objetual de la lavadora o la bañera exenta abandonan espacios especializados para convivir abiertamente con el resto de la vivienda, llevando al límite la idea de desjerarquización de la casa y recuperando la plurifuncionalidad de los espacios. Así, la bañera ocupa un rincón de una estancia como un objeto más, desligado del soporte, de la misma manera que la lavadora y la pica de acero inoxidable aparecen como dos objetos en una esquina de la sala principal junto al vestíbulo. Un riel en el techo de la habitación-baño dibuja el trazado curvo de la cortina que garantiza una intimidad elegida a la hora del baño.

El tendido de la ropa se suele asociar a un espacio exterior; a través del uso Nishizawa es capaz de matizar el carácter de un espacio con el fin de *exteriorizarlo*. También una escalera de gato, que se asocia a espacios exteriores como patios o cubiertas, escala la dimensión vertical de la sala para acceder a un pequeño lugar sobre la entrada.



5



6



7



5 Rincón sala patio. Detalle lavadora más pica objeto.

6 Planta cenital de la habitación-cocina.

7 Vista de la habitación-baño.

8 Zoom en planta de la habitación-baño, habitación-cocina.





### La casa ajardinada

Nishizawa dibuja con el mismo detalle la casa y el jardín. En el plano especifica cada especie y su posición en la planta. Este dato no solo da cuenta de la importancia que le concede al jardín sino que al definir con precisión las especies estima la altura, la velocidad de crecimiento, la forma, la densidad del follaje y por tanto el grado de opacidad y transparencia de la vegetación, el color de la hoja, el tipo de floración... Tanto es así, que no sorprendería que Nishizawa decidiera la altura de la sala, teniendo en cuenta la altura de la vegetación. Si la visión de los árboles del jardín quedara recortada por el forjado, el espacio parecería interior, perdiendo en consecuencia la capacidad de *exteriorizarse*. Quizá por eso la casa extruye el habitar hacia el cielo.

Podemos presuponer que tal minuciosidad contemplará también el paso del tiempo y el cambio estacional. El carácter cambiante del jardín contagia la casa: El follaje caduco teñirá de rojos y amarillos el blanco de las paredes en otoño; la luz vertical perfilará sombras vegetales sobre el suelo de hormigón en verano; el catálogo de flores salpicará la atmósfera de la casa con cápsulas de color en primavera.

La posición del lucernario en el límite de la caja evita el contraste de luz entre el interior y el exterior. Al haber una intensidad de luz parecida a ambos lados del vidrio, la transparencia y el reflejo se equiparan de manera que interior y exterior se superponen y funden en un continuum espacial. No solo la luz, también la vegetación parece eliminar fronteras. De la misma manera que las macetas salpican el suelo del jardín, algunas se agrupan bajo el lucernario. No es casual que las plantas, en vez de enraizarse en el suelo del jardín, aparezcan en macetas. Así, se transforman en objetos intercambiables a la mirada y la continuidad dentro/fuera se hace más evidente.

Imaginemos que el lucernario se desplazara desde el perímetro hacia el centro del volumen. Entonces el contraste de luces y sombras distinguiría el interior del exterior perdiendo ambigüedad. El límite entre dentro y fuera sería claro y tajante, los espacios podrían sumarse pero no mez-



10

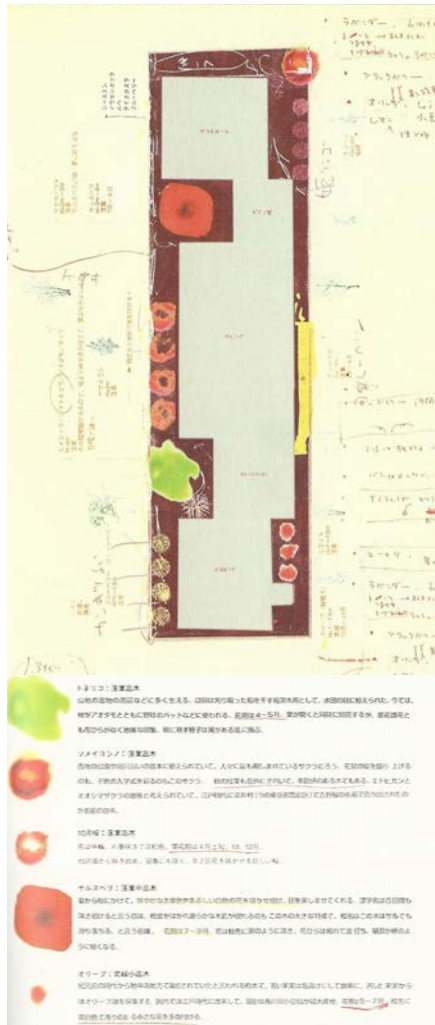
9 Vista desde el jardín hacia la sala principal.

10 Vista desde la sala hacia el jardín.

11 Planta. Detalle de plantaciones.

12 Rincón habitación-sala. Espacio exteriorizado.

13 Vista desde la habitación de invitados hacia el jardín-sala



12

clarse e intercambiarse.

Si en la casa Moriyama, el espacio interior de la vivienda se proyectaba hacia fuera para apropiarse del jardín; en la casa A, el jardín toma la casa.

Tanto es así que cuando en las fotografías no se muestra el espacio sino un lugar, un detalle de un rincón descontextualizado, cuesta discernir si está tomada fuera o dentro de la casa. En algunas fotografías será la cortina o la delicada alfombra que viste elegantemente el suelo lo que da pistas de interioridad.

En la maqueta de trabajo, las fachadas vecinas del entorno se representan de manera detallada. El espacio vacío que cuenta no es el límite de la parcela sino el que se extiende hasta las fachadas vecinas. La tapia



13

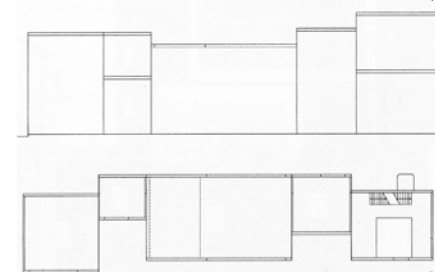


14

La casa japonesa a través del cine de Yasujiro Ozu



15



18

14 Vista longitudinal desde la habitación principal.

15 Vista transversal. La escena prestada.

16 Maqueta casa A.

17 Vista del acceso. Transparencia.

18 Esquemas sección-planta.

1. Gaston Bachelard: *La poética del espacio*. México D.F: Fondo de Cultura Económica, 1965, Pág. 57



16

lindera no rebasa el metro y medio de altura, de manera que *la escena prestada*, lo que se ve más allá de la parcela, expande el espacio interior hasta las fachadas vecinas, siendo la vegetación lo que matiza la relación vecinal, pues como ya se señaló no hay cortinas en estos paramentos.

En este proyecto el diálogo con el lugar se afronta a partir de la búsqueda de estrategias que cuestionan y reformulan la manera de percibir las condiciones preexistentes que repercuten en la manera de habitar.

El mismo mecanismo que trababa la planta se reproduce en sección, de manera que cada volumen tiene una altura y carácter diferente. Dos de las cajas introducen un forjado intermedio para generar contrastes de altura y visiones diagonales. Así la casa ofrece diversidad de lugares, traducida en flexibilidad de uso. Flexibilidad entendida desde el sujeto como la capacidad que tiene la casa de acoger y estimular diferentes estados de ánimo.

Estos dos forjados intermedios como están situados en dos volúmenes no contiguos implican la necesidad de doblar la escalera. Si bien se trata de dos escaleras de carácter muy diferente.

Una escalera de gato, camuflada entre las cortinas blancas y blancas paredes, permite acceder a un pequeño estudio sobre la entrada. Se trata de un espacio de altura tan ajustada que parece casi no ser habitable, más bien un escondite. Desde allí, una ventana controla la entrada. El desencaje entre los volúmenes se vacía visualmente al cerrarse con vidrio. La sala/patio exteriorizada, al estar muy iluminada, logra una *transparencia a través de lo sólido*, de manera que el jardín también se cuela por la grieta vertical para adentrarse en la casa.

“En fin, la escalera del desván, más empinada, más tosca, se sube siempre. Tiene el signo de la ascensión hacia la soledad más tranquila. Cuando vuelvo a soñar en los desvanes de antaño, no bajo nunca”<sup>1</sup>.

Esta duplicidad de escaleras acentúa la verticalidad fenomenológica. Gaston Bachelard en *La poética del espacio* describe cómo una casa



17

polarizada entre el desván y el sótano despierta la conciencia de la verticalidad. Mientras hacia el tejado todos los pensamientos son claros, lo irracional anida en el sótano, lo profundo.

Una casa habitada por una sola persona y con un fuerte carácter exteriorizado, necesita refugios.

En la casa A, la habitación principal escala a la parte más alta. Desde la cama el habitante domina y tiene cierta sensación de control sobre la casa ajardinada. Además, el desencaje respecto a los volúmenes siguientes permite enmarcar y entrelazar tanto vistas lejanas de la ciudad como recortes del jardín inmediato o fragmentos de la vida interior de la casa. Desde este punto de vista, se comprueba que la intensidad de luz dentro y fuera de la casa, especialmente en la sala principal, es prácticamente la misma, comprobando el carácter *exteriorizado* del espacio.

La casa A, como si de una muñeca rusa se tratase donde todas las piezas pudieran replegarse unas dentro de otras, actúa como un dispositivo telescópico donde los sucesivos marcos superpuestos al desplegarse atrapan el paisaje circundante. Así el entorno se filtra a través de las carpinterías para atomizarse en recortes geométricos que deconstruyen *la escena prestada* en fragmentos más pequeños, equivalentes a los interiores hasta hacerlos intercambiables. Esta casa sugerida oscila entre la casa expansiva y la concentrada; pues, al cerrarse una tras otra las cortinas, esos mismos mecanismos se invierten y la casa sugerida se repliega en rincones de intimidad, respondiendo más a un modelo de casa concentrada.

Esta condición de reversibilidad ofrece a la casa fenomenológica una flexibilidad subjetiva que depende del estado de ánimo del habitante.

# 浮草

La casa japonesa a través del cine de Yasujiro Ozu  
166



## UKIGUSA

(La hierba errante, 1959)

*La compañía de teatro de Komajuro Arashi llega a una pequeña aldea costera. En este lugar vive Oyoshi, su antigua amante, con la que tuvo un hijo, Kiyoshi, quien supone que Komajuro es su tío. Mientras tanto Sumiko, actual amante de Komajuro, descubre las andanzas hogareñas de aquél, y planea su venganza. De este modo, entrega una cantidad de dinero a Kayo, una bella actriz de la compañía, para que seduzca a Kiyoshi; sin embargo, los dos jóvenes terminan por enamorarse realmente. Mientras tanto la compañía teatral se arruina, y todos sus miembros se separan. Cuando Oyoshi confiesa a su hijo que Komajuro es, en realidad, su padre, el muchacho le niega el perdón, de manera que el derrotado anciano decide volver al camino en compañía de Sumiko*



1 Serie de planos vacío de obertura.

2 Planos vacíos del barco donde viaja la compañía.





## 6.1 Análisis de la obertura del film

La primera secuencia de la película narra la llegada en barco de una compañía de teatro ambulante a una pequeña población costera. Dos planos vacíos: el faro y las banderolas delimitan esta compleja obertura del film. La secuencia empieza con una serie de cuatro planos vacíos del puerto y acaba con otra serie de otros cuatro planos vacíos de la población costera. Entre ambas series se intercalan dos breves escenas: una acontece en la oficina de correos del puerto y la otra dentro del buque. Al introducir estos paréntesis, Ozu ofrece una información al espectador que le permite omitir por elipsis el desembarque de la compañía.

La primera serie de cuatro planos vacíos muestra un paisaje marítimo, protagonizado por el faro del puerto. La cámara pivota alrededor del faro inmóvil para presentarnos algunos lugares del entorno que más adelante redescubriremos a lo largo del film. El último plano vacío de la serie muestra un buzón rojo para introducir el lugar, la oficina de correos, donde se da la primera breve secuencia. Un personaje cuelga el cartel de anuncio de la próxima función de teatro mientras recuerda la última visita a la localidad de la compañía ambulante que está a punto de llegar a puerto en barco.

El siguiente plano vacío vuelve a mostrar la silueta del faro sobre el mar en calma. Sin embargo, en ese momento el espectador resta a la espera de avistar el mencionado barco. Antes de descubrirlo en el horizonte marítimo, Ozu nos muestra un plano vacío de la cubierta del buque. A continuación, un plano de conjunto de la compañía, acomodada en el interior del buque, da paso a otra breve escena en la que se ve al colectivo de actores y sus pertenencias, preparándose al unísono para desembarcar. La secuencia se cierra con el mismo plano vacío de la cubierta del buque.

A continuación, otro plano vacío vuelve a estar protagonizado por el faro, pero esta vez Ozu lo filma desde el barco en movimiento. El efecto es que el faro parece desplazarse por el horizonte. Ya en puerto, el barco se acerca surcando las aguas calmadas, pasando frente al faro inmóvil.

Finalmente, otra serie de cuatro planos vacíos muestran la población costera. El primero repite punto de vista, pero esta vez aparece colgado el cartel de la compañía. El segundo nos muestra desde lejos, entre las cubiertas de las casas, la banderola ondeante que sitúa el teatro. Los dos siguientes planos vacíos se acercan progresivamente a las banderolas hasta poder leerse el anuncio de la obra teatral.

Esta última serie de planos vacíos de la aldea anticipa la siguiente secuencia de la llegada de la compañía ambulante desde el puerto hasta el teatro. Ozu no nos muestra el desembarque pero, sin embargo, narra de dos maneras distintas el recorrido de los recién llegados. A través de los planos vacíos de aproximación o zoom de las banderolas, el espectador experimenta la sensación de distancia para después reconstruirla a pie de calle y a la cola de la comitiva. Cabe preguntarse por la insistencia de Ozu en estos desplazamientos. Parece que lo importante no es la llegada, por lo que omite el desembarque, sino el recorrido.

La película contrapone dos formas de vida; una nómada encarnada por la comunidad teatral, donde los lazos no son consanguíneos sino fruto de formar parte de un proyecto común: el teatro itinerante; y otra más convencional, la tranquila vida sedentaria y arraigada a un lugar, un pueblo situado en la costa. Komajuro, el director de la compañía, se debate entre la familia que dejó atrás: una antigua amante Oyoshi y su sobrino, Kiyoshi, que en realidad es su hijo no reconocido; y su vida errante con su compañera y también actriz, Sumiko.

Ozu filma el faro de dos maneras distintas. Primero muestra el barco desde tierra entrando en puerto, surcando uno de los planos vacíos de obertura del film, presididos por la silueta inamovible del faro. Mientras que en otro plano vacío, tomado desde el barco, será el faro lo que se ve desplazarse por el plano. Es curiosa esta inversión de puntos de vista; se podría interpretar que Ozu anticipa al espectador lo que acontecerá de manera recurrente a lo largo del film: una invitación a posicionarse en los dos extremos, en las dos formas de habitar que se contraponen en la película: la sedentaria y la nómada.



3-4 Fotogramas de la primera secuencia.  
Del puerto al teatro. 0:01:47 - 0:05:54.



En la secuencia de la oficina de correos del puerto el espectador asiste a la espera de los personajes lugareños y, desde ese mismo momento, en los siguientes planos vacíos compartirá esa misma espera. Mientras tanto, en la secuencia del barco los actores desocupan y borran sus breves huellas de la habitación flotante. Un canto conjunto mientras se preparan para desembarcar identifica y une al grupo teatral.

No es casual que Ozu filme la cubierta vacía del navío como acostumbra a filmar los espacios intermedios y, en concreto, la *engawa* doméstica. No muestra la cubierta del barco sino el pasillo de babor, filmado desde la proa del barco. Al fondo la popa fuga hacia la izquierda y también la perspectiva se refuerza con elementos estructurales del navío que logran dar profundidad de campo al plano. De la misma manera que el salvavidas hace las veces de uno de aquellos objetos que dotaban de carácter e identidad al espacio, tal y como se analizaba en el capítulo de *Higanbana*. Se trata de algo más que un medio de transporte; el buque es uno de los múltiples escenarios habitados por el grupo itinerante que no tiene casa como tal y habita de manera discontinua por el territorio.

Ozu normalmente no muestra los desplazamientos de los personajes, en otros films aparecen grandes discontinuidades que muchas veces absorben los *planos vacíos*. Sin embargo, en *Ukigusa* durante la primera

secuencia hay una especial insistencia en hacer un seguimiento de la llegada coral y no porque se trate tanto de un acontecimiento que altere la rutinaria vida de la aldea sino porque los desplazamientos conectan los distintos lugares habitados por el personaje errante. Sin cubrir esta distancia, el breve episodio del habitar en el barco se alejaría tanto que el espectador dejaría de percibirlo como parte de esa casa deconstruida y diseminada por el territorio.

#### Recorrido de llegada de la compañía

Un plano nos muestra la calle desde arriba y el desfile de actores, recorriendo la aldea hasta el teatro. Desde este punto de vista, la calle es algo más que un espacio intermedio o un espacio de transición entre escenas, como en tantos otros films de Ozu. Desde este poco habitual punto de vista se hace evidente el potencial de la calle como eje vertebrador de la aldea. La vista aérea nos permite reconocer la unidad del paisaje. Un mismo sistema constructivo que unifica la expresiva solución de cubierta a dos aguas; un mismo material de fachada, la madera, que da continuidad a las calles; una misma solución de los muros de contención que aterrazan la topografía. Piedra, madera envejecida y tejas se aúnan bajo un gris integrador que caracteriza el asentamiento informal.





5 Unidad del paisaje.

6 Secuencia del recorrido de llegada de la compañía. 0:06:00 - 0:12:16.

Un grupo de niños alarga la cola de la comitiva. Ozu la filma desde atrás, poniendo al espectador a la cola de manera que descubre al mismo tiempo que los nuevos habitantes la que será su morada temporal.

Otras veces la cámara se sitúa en calles adyacentes por donde no pasa el desfile pero desde donde se ve. Así el espectador percibe la intrincada y orgánica red de calles que se ajusta a las condiciones naturales, siguiendo los contornos topográficos, utilizando las curvas de nivel y transcribiendo inconscientemente el relieve donde se asientan. Cuando en un mismo plano se ve aparecer a un personaje tras doblar una calle y desaparecer del plano por otro punto, explicando una calle perpendicular en *off*, se genera una cierta sensación laberíntica que rompe la percepción lineal de la calle. Se trata del personaje que va repartiendo publicidad casa por casa; su recorrido no conecta dos puntos de la aldea, como el de sus compañeros, sino que se desdobra para lograr el máximo barrido de calles de la localidad e informar a todo el vecindario.



7

Cuando el personaje llega a la que parece ser la calle más ancha del lugar, entra puerta por puerta y nos descubre los locales donde luego acontecerán distintas escenas de la película. La estructura productiva de la localidad presumiblemente vive de la pesca, del cultivo de los banales aterrazados que se intercalan entre casas y de los servicios que se acogen dentro de las mismas. Así, la casa habilita la parte que está en contacto con la calle como un pequeño negocio. Aunque normalmente la casa tradicional japonesa suele interponer filtros, celosías que le otorgan cierto carácter hermético, cuando se trata de esta circunstancia: la necesidad de vivir de los servicios, entonces existe una estrecha relación entre la calle y el interior de las viviendas. Así, la casa absorbe usos tanto privados como públicos. El uso cotidiano desdibuja esas fronteras que delimitan lo doméstico de lo urbano. En lugar de tupidas celosías, un tipo tradicional de cortina recortada de tablillas se interpone entre lo privado y lo público. Esta separación casi simbólica transforma esta dicotomía: público/privado o calle/casa en una gradación ambigua



8

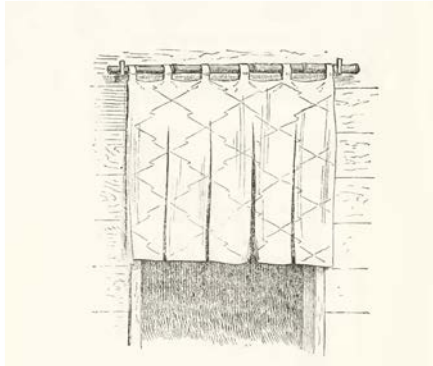


9

7 Casa-burdel.

8-9 Casa-barbería.

10-11 Habitación colectiva en el teatro.



2. “La vida íntima de la casa y de la familia permanece en todas partes cerrada a los vecinos mediante vallas altas. Las casas solo se abren a la calle cuando se trata de talleres, tiendas y despachos. La puerta de la casa, aunque sólo sea por sus travesaños, tiene ya el indispensable carácter de hermetismo.”

Bruno Taut, *La casa y la vida japonesas*. Barcelona. Fundación Caja Arquitectos, 2007. Pág. 225.



10

donde es difícil definir dónde empieza la casa o dónde acaba la calle. De hecho estos ámbitos, se sitúan a la altura del terreno natural. El umbral, *genkan*, se amplía para acoger una pequeña barbería o una taberna. En cambio, donde se produce el salto topográfico y comienzan los tatamis, en ese estrato privado empieza la casa, en una especie de trastienda.

En un fotograma de la barbería se distinguen un *gyotaku* y un póster de una mujer americana. La impresión en tinta negra como huella del cuerpo del pescado nos remite al arte tradicional mientras el peinado de la mujer americana señala hasta qué punto el proceso de occidentalización se infiltra en la cultura japonesa. De no ser por pequeños detalles, sería difícil asociar esta película a un contexto cronológico concreto.

### El alojamiento de la familia profesional

Al llegar al teatro, la planta superior se habilita como una gran habitación para la pequeña comunidad ambulante. Ozu dedica bastantes planos a este proceso de ocupación temporal. Uno a uno, los personajes van deshaciendo sus fardos y disponiendo sus pertenencias en algún rincón de la gran habitación. Apenas hay muebles, solo la arquitectura como soporte y alguna pieza de mobiliario menor. Un plano de conjunto nos muestra a uno de los actores depositar sus cosas en un estrato su-

10



11

perior, por encima de la cota de los *shojis*. Así la casa almacena objetos y enseres personales, liberando el suelo que goza así de neutralidad y flexibilidad.

El pequeño tocador forma parte del *atrezzo* que Ozu repite en distintas películas. En esta película esta pieza de mobiliario menor centrará más de una secuencia, pues la rutina del maquillaje de los actores antes de la función será una de las pocas acciones maquinales del habitar errante. La corta distancia entre el tocador y el actor, vinculados por el gesto y el reflejo, constituyen un pequeño lugar individual dentro de la gran estancia neutra y colectiva. Una pequeña bombilla, que descende respecto a la cota de las lámparas de iluminación general, se coloca entre el actor y el espejo para no generar sombras sobre el maquillado rostro del actor. Aunque justo al lado, dos cojines y otros dos espejos, sitúen otros dos tocadores, la acción es individual. En el momento en que los tres actores se maquillan, se generan tres lugares individuales, a pesar de la proximidad. El habitante errante está muy acostumbrado a habilitar un entorno individual dentro de un espacio comunitario. Aquella burbuja de espacio vital que describía Edward Hall en *La dimensión oculta*, en el capítulo “Las distancias del hombre”, es en el nómada más flexible o capaz de apretarse. Aquí esa burbuja embebe al sujeto: el actor y al objeto: el tocador.



12

12 Secuencia del recorrido entre la familia profesional y la familia conyugal. 0:16:30 - 0:18:11.

13 Porosidad.



### Recorrido entre la familia profesional y la familia conyugal

Una vez instalada la familia profesional, como bien señala el cántico conjunto en el local del teatro igual que lo hizo en el barco, Komajuro se apresura a dirigirse a visitar a su familia conyugal. A través de planos fijos, Ozu va cubriendo sucesivos tramos del recorrido. Al doblar la esquina se ve desaparecer al personaje para verlo reaparecer en el siguiente plano. Otras veces Ozu coloca la cámara dentro de una de las tiendas que se vuelcan a la calle. Se trata de un plano perpendicular a la vía que atraviesa las dos casas que flanquean la calle. Un juego de luces y sombras da profundidad al plano al intercalar espacios interiores y exteriores. La calle y el patio trasero, al fondo del plano, ambos con un mismo nivel de iluminación aplanan la composición mientras que la profundidad de campo se percibe con el cambio de tamaño de las figuras femeninas, ambas a la sombra, sentadas de perfil invertido. Las dos cabezas de cabellera negra, como dos puntos negros en el plano,



generan la sensación de perspectiva. También el tamaño de las celdas de los *shojis*, dan noción de la perspectiva.

El espectador como los testigos femeninos que regentan las tiendas reparan en el apresurado trayecto del actor y se asoman para curiosar su rumbo, hasta que el personaje desaparece al doblar otra vez una esquina. Al llegar a la altura de la casa-taberna que regenta su antigua amante, se asegura de no ser visto y entra. Plano y contraplano, nos vuelve a mostrar la relación del negocio con la calle.

Se trata de un recorrido muy parecido al analizado en *El otoño de la familia Kohayagawa* protagonizado también por el mismo actor, Ganjiro Nakamura, que interpretaba al patriarca Manbei. Si bien, en realidad, *Ukigusa* es previa a aquella. En ambas, Ozu desorienta al espectador en un trazado laberíntico que no deja de doblar esquinas y alargar la distancia imaginada por el espectador.



## La casa de la familia conyugal

Tras la marcha del último cliente, la dueña hace pasar a Komajuro más allá de la cortina recortada a la esfera privada de la casa. A pesar de la naturalidad del encuentro, la amante comenta sin reproches los doce años transcurridos desde su última visita. Cuando él le confiesa lo duro que imagina que debe haber sido criar a un hijo sola, ella desvía la conversación; como si el reloj se hubiera detenido en la separación y no pasara cuentas a la relación, alimentada de un tiempo discontinuo en un hogar discontinuo.

Al fondo del patio ajardinado, más allá de la *engawa* que se adivina por la persiana de bambú, la fachada de madera de la casa vecina descansa sobre el muro de contención, construido en piedra seca. El cambio de materialidad de la *cuarta pared* permite intuir que el salto topográfico que aterriza y domestica la pendiente natural de la ladera es de media planta.

Como en otras ocasiones, los planos oblicuos son muy reveladores. Un plano diagonal descubre la relación entre la cocina, que discurre a una cota más baja: la de la calle, y un alero al fondo del plano. No se sabe, si se trata de una tipología en L o si se trata de un fragmento de la edificación vecina. A continuación, un contraplano diagonal muestra la

cocina y una ventana; así, se comprueba que la casa tiene por lo menos tres fachadas.

Las escaleras, que en otras ocasiones se ocultaban entre paredes, en esta tipología rural adquieren gran transparencia. Al subir al piso superior un salto de eje orienta la cámara perpendicular a la escalera; el sentido de ascensión de Kiyoshi no deja lugar a duda de la posición de la cámara que confirma que el cuarto cerramiento es una fachada y no una medianera. Por tanto, se concluye que la tipología es exenta aunque guarda pequeñas distancias laterales respecto a las casas vecinas y el patio discurre paralelo a la calle, siguiendo las curvas de nivel.

La cocina es una pieza apoyada sobre la fachada lateral, separada de las estancias principales por una circulación que conecta la calle con la escalera y el patio. Esta pieza sirve tanto a la taberna situada en la primera crujía alineada a la calle como a la casa, tal como mostraban los planos oblicuos. Largas diagonales atraviesan la planta.

La colocación perpendicular a la calle de la franja de servicios: cocina, almacenaje y previsiblemente baño, así como la transparencia de la escalera, otorgan a la planta una gran permeabilidad visual. Desde la sala se alcanza a ver la calle a través de sucesivos filtros. Las cortinas recortadas y los toldos no interfieren a la cota que filma Ozu, así que las





15

visuales atraviesan la casa, el local y la calle, hasta alcanzar la fachada de enfrente como *cuarta pared*.

## 6.2 Materialidad y textura

Si al principio de la película, en los planos vacíos de Ozu se descubría la unidad del paisaje a través de una misma materialidad común a todas las construcciones, en el interior de la casa, a otra escala, redescubrimos dicha unidad. La casa japonesa se restringe a pocos materiales: la madera en la estructura, celosías, suelos y mobiliario fijo, el papel de arroz y el vidrio en los *shoji* y *fusumas*; y las esteras de paja en los *tatamis*. Sin embargo, las texturas se multiplican y diversifican. Las celdas de los *shoji* de distintos tamaños descomponen geoméricamente los interiores en cuadrículas regulares. Las cañas de bambú introducen una vibración orgánica en las líneas horizontales de las persianas. Las vigas de madera pautan el entramado estructural del techo. Las piedras de los muros de contención se aprisionan entre contornos redondeados. Y los estampados rellenan *fusumas* y cortinas.

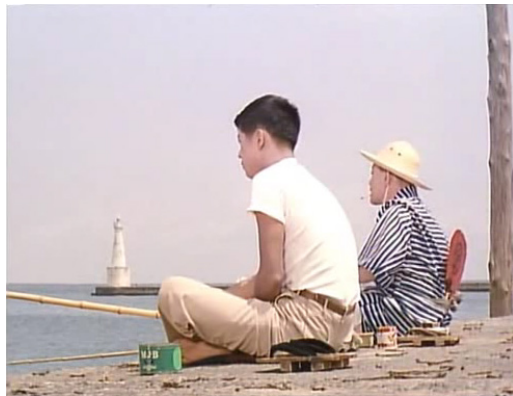
Esta unidad material del interior, donde dominan los tonos ocres, no solo impera en la casa-taberna, también se reconoce en los interiores de las tiendas y la casa-barbería. Del mismo modo, los muros de con-

tención forman parte de ese denominador común que se impone en la aldea. Así la unidad del material y de las soluciones constructivas favorecen la lectura de la casa diseminada, de manera que si se eliminara la calle, se podría tener la sensación de habitar una misma casa.

Cuando la amante celosa se presenta sin previo aviso en casa de Oyoshi, la actriz traspasa la cortina recortada e invade el ámbito privado para revelar con despecho la verdad de Komajuro. El actor, sorprendido por la violenta situación, entra en cólera y la saca a rastras del local. El conflicto empieza en un interior que no deja de ser el ambiguo territorio entre la calle y la casa. En lugar de una dualidad entre lo público y lo privado se trata de una gradación. Un gradiente de espacios intermedios. Esta ambigüedad es lo que da pie a la amante a entrar sin preguntar en la casa-taberna.

14 Ejes diagonales casa familiar.

15 Ejes frontales casa familiar.



16



17

### 6.3 La casa diseminada

El conflicto continuará en la calle, en el verdadero territorio del nómada. Pocas veces las inclemencias meteorológicas tienen presencia en las películas de Ozu. En *Ukigusa*, el cineasta vuelve a hacer una excepción. La lluvia torrencial separa a los enfurecidos amantes, resguardados en sendos porches que flanquean la calle. Ambos deambulan a cubierto, discutiendo a voces su relación. La cortina de lluvia hace visible el espacio que los separa y a la vez los protege de ellos mismos, de sus impetuosos caracteres. El rojo desplegado del paraguas de ella señala el son de guerra. El paraguas plegado de él exagera el aspaviento de sus gestos. Sin llegar a las manos, Ozu traduce una secuencia violenta: el sonido de sus voces sube de tono de manera natural al superponerse al aguacero. Así, el espectador percibe el enfado sin rastro de la perturbación que implica el tono encendido.

Normalmente los exteriores en Ozu son momentos de descompresión. Si se considera que los locales son espacio público, se podría interpretar que en esta película se produce una inversión. Más bien los interiores son momentos de discontinuidad. La playa, el puerto, incluso el teatro son territorios ajenos a la casa. Los actores nómadas habitan en un espacio más amplio que el local del teatro donde duermen y se reúnen. Se afeitan en la barbería, pasan ratos con las chicas del burdel, beben y comen en la taberna, descansan en la playa, van a pescar al puerto; una vida ociosa que transcurre gran parte del tiempo al aire libre y sin gravitar respecto a ningún lugar concreto. Si visualizamos la casa nómada como un conjunto de lugares desparramados por la aldea y conectados por la intrincada red de calles, se conforma una *casa diseminada* en malla. De hecho, el nómada habita un territorio ambiguo, esa franja intermedia pegada a la calle que introduce usos públicos en la vivienda.

Paralelamente a la trama principal, discurre una historia secundaria. La amante despechada encarga a la actriz más joven de la compañía que seduzca al hijo de Komajuro, Kiyoshi, a modo de venganza. Lo que empieza como un engaño acaba en amor. Así los jóvenes personajes se encuentran a escondidas. En el teatro, entre sombras y caras veladas,

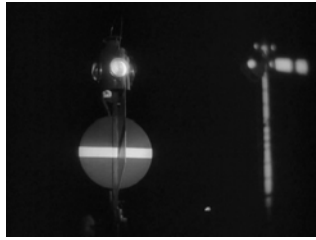
acontece la seductora trampa; en el puerto, refugiados entre aquellos barcos que aparecían en los primeros planos vacíos del film, se revela la treta; y en una pensión, vestidos bajo la misma indumentaria, se consuma su encuentro.

La historia palidece respecto a la de la generación predecesora pero, sin embargo, las contradicciones que siente el hijo, aún siendo diferentes, reverberan en el espectador. El clima de contradicción se amplifica. Pues en el hijo reconstruimos otro tiempo del padre y, por lo tanto, tres momentos de tragedia, en tanto que contradicción. El hijo se debate entre cursar estudios en la ciudad o casarse y seguir arraigado en el pueblo. El padre se debate entre sentenciar su acabada carrera y retirarse con su familia, o seguir vagando sin rumbo fijo. Y una tercera tragedia que está implícita en la historia del personaje y origina toda la trama: elegir entre el trabajo errante o la familia. El hijo acaba eligiendo el arraigo familiar y, tras reprochar al padre su engaño y su ausencia, Komajuro descarta el cambio de vida para retomar su vida errante.

Normalmente los personajes de Ozu son contenidos en cuanto a la expresión de sus sentimientos. En esta película, sin embargo, aparecen momentos de explícita tensión en que se llega incluso a las manos. En la última escena en que padre e hijo se enfrentan, Kiyoshi aguanta estoicamente las bofetadas del padre; sólo cuando golpea a la joven, el chico sale en su defensa y lo aparta de un empujón hasta derribarlo. Mientras el padre pierde enseguida los papeles, el hijo discrepa serenamente. De la misma manera, la reacción visceral de la celosa amante contrasta con el talante tranquilo y resignado de la madre de familia. A lo largo del film, en varias ocasiones los personajes nómadas reniegan de su propio modo de vivir; como si socialmente no estuviera bien visto, no sólo por el trabajo: una representación más cercana al teatro de variedades que al *kabuki*, sino por un modo de vida de moral más ligera. De hecho, las fechorías del argumento siempre se cuecen en el seno de la comunidad ambulante. Uno de los actores traiciona al grupo, robando los escasos ingresos de la compañía y precipitándola a la disolución; y el engaño amoroso nace de los celos descontrolados de la actriz principal, capaz de comprar a la joven pero experimentada seductora. Por tanto, Ozu,

16 Exteriores.

17 Discusión bajo la lluvia.



18 Secuencia de obertura. De la estación al teatro. 0:02:05 - 0:05:48.

19 Discusión bajo la lluvia.

20 Exterior perteneciente a la escena de la confesión.

21 Casa familiar.



19



20



21

que cuando hace una excepción de sus reglas es por un motivo muy intencionado, en este caso, a través del expresivo carácter de sus personajes polariza las dos maneras de estar en el mundo: la arraigada, tranquila y serena; y la errante, exacerbada y violenta.

#### 6.4 Ukigusa Monogatari

Esta película es un *remake* bastante fiel de una película muda de Ozu, *Ukigusa Monogatari* (*Historia de hierbas flotantes*, 1934). El gran parecido entre ambas películas induce a comparar las diferencias.

El final de la película es muy parecido, un plano vacío del equipaje recogido anticipa la marcha. En la primera película, un movimiento de cámara recorre una a una las maletas. Este recurso se elimina en la segunda, reduciéndose a dos planos vacíos. Las dos acaban en la estación de tren donde los protagonistas se reconcilian, aunados por el destino errante. En ambas se omite la subida el tren. Tras el plano del banco de la estación donde hacen las paces, aparecen sentados en el tren, compartiendo algunas de las pocas cosas que llevan consigo: un vaso de sake y un aperitivo. Ambas películas se cierran con la cámara fija a pie de vía y la silueta del tren, desapareciendo en el horizonte.

Sin embargo, en el comienzo del *film* hay grandes diferencias. En la primera versión, tres planos vacíos y una breve conversación en el interior de la estación introduce la visita de la compañía que llega en ferrocarril y de noche. En la segunda versión, aparecen más series de planos vacíos y se presenta al colectivo dentro del barco. Cabe preguntarse la razón del cambio de escenario. A diferencia del tren, el barco permite enmarcar a la compañía en una gran habitación colectiva. Además el pasillo de cubierta recuerda la *engawa*, por tanto, se trata de un escenario mucho más parecido al doméstico que invita al espectador a pensar en otra manera de habitar, el habitar errante, mientras que el tren sólo sugiere el viaje y el desplazamiento.

En la primera versión, Ozu muestra la bajada del tren de la comitiva y el paso por la estación para dirigirse al teatro, señalado por unas

banderolas que protagonizan la última serie de panos vacíos, en una escena mucho más comprimida. En la segunda película, el desembarque se omite y se insiste en explicar ciertos recorridos: del puerto al teatro, del teatro a la casa de la amante, de puerta a puerta para el reparto de propaganda... Mientras todos estos recorridos se recortan y simplifican en el primer *film*, en la versión de 1959 se insiste mucho más en que el espectador perciba la distancia. La calle adquiere una presencia vertebradora que pasa desapercibida en la primera versión.

Ambas películas están ambientadas en una aldea. La primera tiene una estructura lineal donde una calle se flanquea a ambos lados por un *continuum* de casas entre las cuales apenas se percibe separación. En la segunda, la abrupta topografía requiere el desdoblamiento de la estructura lineal en curvas de nivel que al interconectarse dibujan una malla sobre el territorio. Esta condición geográfica rompe la linealidad y hace más complejos los recorridos. Giros, pliegues, subidas y bajadas construyen un paisaje cambiante que explica la variedad del repertorio de planos, mucho más limitado, monótono y simplificado en el recorrido lineal de la primera. Así, la conciencia de calle ahonda en el espectador en la segunda película.

Normalmente en Ozu, los conflictos acontecen en el seno de lo doméstico y de la familia, por tanto, en el interior de la casa. En esta película, la discusión más acalorada se produce en la calle, bajo la lluvia. Se trata de una escena que se repite casi idénticamente en ambas películas. Sin embargo, mientras en la primera película la calle podría ser casi un escenario anecdótico, en la segunda el espectador repara en el hecho de que la discusión acontece en el seno de la casa errante, la propia calle.

Otra escena donde se produce un cambio de escenario es el encuentro furtivo entre los jóvenes amantes. Se trata de la escena donde se confiesa el engaño. El primer encuentro acontece junto a la vía del tren. La joven avanza por la vía; el chico permanece parado durante unos segundos, si bien a continuación la alcanza para retenerla a su lado, anticipando el final. En el segundo, ambos jóvenes, en lugar de elegir un lugar abierto, se refugian entre dos barcos cuyo perfil en sección

construye un espacio recogido. La silueta del vacío, tensionado entre ambos perfiles, define un lugar a cubierto menos expuesto a las miradas foráneas. La casa diseminada encuentra un lugar entre las siluetas de los barcos.

La casa de la familia conyugal es muy parecida en ambas películas. Una escalera de gran transparencia articula alrededor, la cocina, la taberna y la sala principal. Normalmente en Ozu las escaleras siempre se suben en *off*, sin embargo, en ambas películas la cámara se sitúa frontalmente y se ve a padre e hijo ascender explícitamente, quizá en esa voluntad de que el espectador asista a la reiteración y perciba que la historia del padre vuelve a repetirse en el hijo.

En cambio, la casa diseminada crece en la segunda película, pues a la taberna y la barbería se le añade un burdel, un restaurante... por tanto, Ozu aumenta el número de lugares dispersos por la aldea donde los personajes habitan.

Se concluye que todas las diferencias entre ambas películas radican en algunos de los escenarios, aquellos que refuerzan la percepción de la casa diseminada en el espectador.

## 6.5 Tokyo Monogatari

En *Tokyo Monogatari* (*Cuentos de Tokio*, 1953), a través del viaje, también se construye una casa diseminada cuya escala es interurbana. Mediante planos vacíos protagonizados por el ferrocarril, Ozu nos muestra vistas de la ciudad donde la vivienda japonesa es capaz de construir paisaje. El ferrocarril y los medios de transporte es a *Tokio Monogatari* lo que la calle es a *Ukigusa*: la infraestructura que liga todos los lugares del nómada.

Una pareja de ancianos decide hacer un largo viaje para visitar a sus hijos que viven en Tokio y en Osaka. La película empieza y acaba en Onomichi. Un viaje en tren liga distintos emplazamientos en el territorio. Existen dos tiempos en la película: el tiempo de la pausada vida de los

ancianos en Onomichi y el ajetreado ritmo de vida de los hijos en la metrópolis. Aunque la piedad filial les recibe con las puertas abiertas, en realidad, los hijos viven enfrascados en una rutina egoísta que no encuentra conciliación con la visita familiar. Curiosamente, son los miembros consanguíneos los menos dispuestos a dedicar tiempo a los mayores. Así que los abuelos hacen y deshacen las modestas maletas tantas veces como haga falta con tal de no molestar y sentirse un estorbo.

Ni en la casa de Koichi donde el nieto se queja de los cambios que produce la visita, ni en la casa de Shirje donde la hija oculta a las clientas su parentesco con la pareja, se sienten bien recibidos. Ambos hermanos tienen el negocio en casa: la consulta del hijo médico y el salón de belleza de la hija peluquera. Por tanto, trabajan para ellos mismos y podrían organizarse para atenderles. Sin embargo, es la gentil nuera, viuda del hijo muerto en la guerra, quien pide libre en la oficina para acompañarlos. Los abuelos acaban visitando Tokio en un autobús turístico de la mano de Noriko, quien les abre la puerta de su modesto apartamento.

Finalmente los hijos mayores para no ocuparse de ellos acuerdan enviarles a un balneario. En Atami, un lugar poco adecuado para su edad, la pareja decide abreviar su estancia. Entre tanto, Tomi sufre el primer aviso del fatal desenlace. De vuelta, la hija contrariada les hace saber que tiene planes y que no contaba con ellos. Los abuelos recurren a un plan alternativo: Tomi pasará la noche en casa de Noriko y Shukichi decide visitar a un viejo amigo, esperando poder quedarse en su casa. El abuelo bromea: "ahora si que somos unos sin techo". Pasan el día en el parque Ueno y al caer la tarde se separan para seguir el plan.

La noche acaba con reproches para Shukichi que vuelve a casa de la hija, ebrio y acompañado. Al día siguiente, se despiden en la estación para volver a Onomichi, con parada de nuevo en Osaka. La breve visita a Keizo, el tercer hijo, se alarga una noche por otra recaída de Tomi. Mientras se recupera, los ancianos hacen balance del viaje y son muy críticos con la actitud de sus hijos mayores.





22



23



24



25

22 Casa-consulta de Koichi en Tokio.

23 Casa-peluquería de Shirje en Tokio.

24 Apartamento de Noriko en Tokio.

25 Casa de Keizo en Osaka.



a



b



c



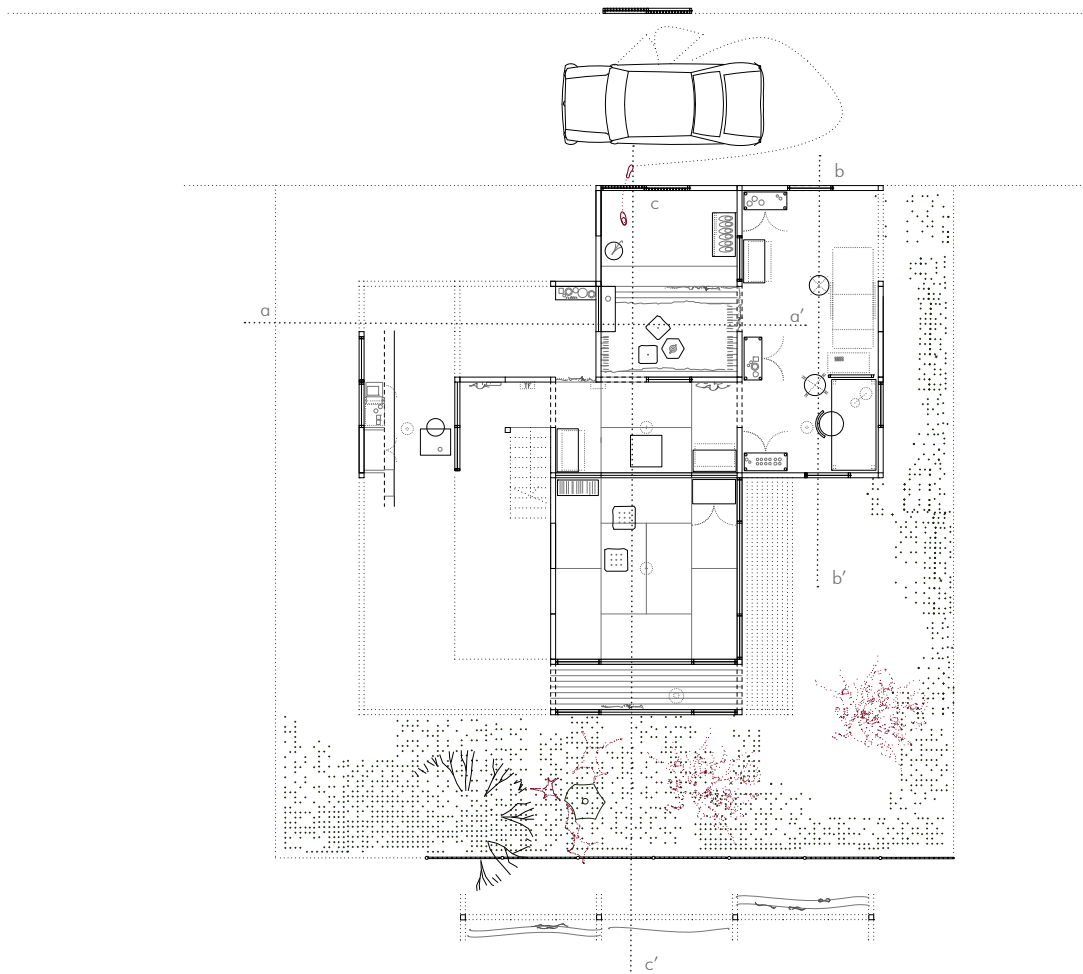
a'



b'



c'



26 Planta de la casa-consulta de Koichi.  
Dibujo de la autora

a-a' plano/contraplano: cocina-consulta.

b-b' plano/contraplano: consulta-jardín.

c-c' plano/contraplano: entrada-jardín.

26

Dos telegramas desde Onomichi anuncian la gravedad del último achaque de Tomi. Los sorprendidos hijos, dudan incrédulos hasta el último momento. Keizo ya no llega a tiempo de despedirse. Tras el funeral, solo Noriko alarga una noche. Shirje, tras acaparar recuerdos de la madre recién fallecida, sugiere la rápida partida hacia Tokio que Koichi no desaprovecha.

Kyoko, la pequeña de los Hirayama, despotrica indignada sobre la egoísta actitud de sus hermanos. Noriko la consuela argumentando que es ley de vida: la escala de valores cambia cuando los hijos devienen padres. Una última conversación entre el padre y la nuera saca a relucir el peso de conciencia de Noriko por olvidar al hijo muerto. El padre le insta a mirar hacia adelante, a la vez que le regala el reloj de Tomi en herencia, en agradecimiento del tiempo que compartieron y el cariño que les dedicó. Se puede tener una nueva vida y a la vez memoria.

En diez días, Tomi y Shukichi visitan a todos sus hijos. Desde la casa familiar de Onomichi, donde la película empieza y acaba, viajan en tren hasta Tokio y duermen en casa de Koichi, el hijo mayor. Después se desplazan a casa de Shirje y tras un paréntesis de una noche en el balneario de Atami, regresan a Tokio donde la última noche la pasan por separado, ella en el apartamento de Noriko y él en casa de Shirje. De vuelta a Onoichi, hacen parada en Osaka y descansan en casa de Keizo.

### La casa de Koichi

En la casa de Koichi, una habitación pasante, comunicada con la entrada y con el resto de la casa, permite al hijo médico tener la consulta en casa. El genkan desdobra el acceso: una puerta comunica directamente con la parte noble de la casa y otra conecta con la consulta. Hasta ahora, en películas anteriores, en este tipo de espacios intermedios solo se había visto muebles de almacenaje de zapatos, percheros y algún jarrón adornándolo. En este caso se habilita como un lugar para estar que se detecta por unos cojines en el suelo y una hervidera que vemos recortada por los *shoji*. Aunque en la película no se hace explícito se

podría interpretar que este espacio hace las veces de sala de espera de la consulta.

Esta planta solo tiene una habitación de ocho tatamis, respecto al esquema de dos habitaciones que predomina en la mayoría de películas de Ozu. Sin embargo, esta habitación pasante permite activar dobles circulaciones y caminos alternativos en la casa. Tres ejes de dibujo, cada uno de ellos definidos por un plano-contraplano, permiten comprobar el dibujo de la planta.

#### La casa de Shirje y el apartamento de Noriko

La casa de Shirje se vuelca directamente a la calle. No hay *genkan*, una gran estancia se habilita como salón de belleza. La casa empieza con el salto topográfico de los *tatamis*. Unas cortinas matizan la relación de la habitación principal con la peluquería. Al fondo, se descubre la cocina. El matrimonio come y duerme a pocos metros del espacio de trabajo.

Una planta piso acoge a los padres. La casa tiene una componente vertical que el abuelo aprovecha con tal de quitarse de en medio. Shukichi se retira a la cubierta a disfrutar del aire libre en una curiosa estructura que habilita los tejados de muchas casas de Tokio de esa época. Una escalera de fuerte pendiente se extiende desde la *engawa* para conectar

con la terraza superior. Bruno Taut en *La casa y la vida japonesas* recoge una vista aérea de los tejados característicos de Tokio.

Tras pasar la noche fuera, el padre regresa de madrugada en un fuerte estado de embriaguez. Acompañado por un colega en su misma condición, llegan a casa de la hija y toman asiento en las cómodas butacas del salón. Shirje, lejos de tener peso de conciencia por invitarle a pasar la noche fuera, le recrimina sin ningún ápice de comprensión.

Mientras tanto, Tomi es bien recibida en el pequeño apartamento de Noriko. Se trata de una tipología de vivienda colectiva. El sistema de agregación pasa por un núcleo vertical que conecta con un amplio pasillo que da acceso a múltiples viviendas por planta.

Si la acasa de Shirje se alargaba en vertical, la de Noriko lo hace en horizontal. Una cocina compartida alarga la pequeña casa en un espacio colectivo que sale de los límites privados de la vivienda para optimizar los recursos del edificio. Además, el hecho de compartir espacios genera complicidad entre la comunidad hasta el punto que Noriko pide a su vecina el mejor sake para ofrecérselo a sus suegros. Se trata de una pasarela muy amplia en relación al espacio interior de las viviendas. Un triciclo, cierto mobiliario y el apilamiento de objetos



27



28



29

sugieren que se trata de algo más que una mera circulación. Una pequeña calle en altura donde los niños juegan y los vecinos comparten. Pequeñas ventanas puntúan el alzado interior de la pasarela, a través de las cuales las viviendas probablemente mejoran su ventilación y establecen ciertos vínculos de complicidad con la comunidad.

Un único espacio provisto de *tatamis*, cajoneras y vitrinas con libros, se arriman a las paredes para vaciar el centro. Una zona especialmente poblada parece complementar la cocina comunitaria, como si el acopio culinario ocupara la esquina y solo se saliera al pasillo a guisar y fregar. Por tanto, una idea de cocina disgregada entre dos espacios: uno donde se almacena y otro donde se cocina. Un gran ventanal y un balcón que descubrimos en la fachada, hace las veces de *engawa*.

La intensa experiencia del viaje, concentrada en diez días, graba en la memoria de los abuelos una casa, la casa filial, hecha de trocitos, impresiones y recuerdos de las distintas casas. El parecido entre las casas de los hijos, enraizadas en la tradición, otorga cierta unidad formal que sugiere una casa diseminada por la ciudad y el territorio, conectada por el viaje y los medios de transporte.

En la última escena de la película, Kyoko no puede acompañar a Noriko a la estación, pero mientras está en la escuela mira el reloj pensando en su partida. Al mismo tiempo, el tren que lleva a Noriko atraviesa



30

27 Tejados característicos de Tokio 1.

28 Casa de Shirje.

29 Edificio, pasarela, apartamento de Noriko.

30 Cocina colectiva en pasarela.

1. Ilustración extraída de Bruno Taut: *La casa y la vida japonesas*. Barcelona: Fundación Caja Arquitectos, 2007. pág. 450.



31 Secuencia final *Tokio Monogatari*.  
2:11:54 - 2:15:48.

32 Plano vacío: vista desde la casa de los  
Hirayama, en Onomichi.



32

diagonalmente el paisaje de Onomichi. En el plano siguiente se ve a Noriko recordando, sosteniendo el reloj de Tomi entre las manos. A continuación, un plano muestra la vía del tren vacía: el tren acaba de pasar y, finalmente, en un plano de conjunto se ve a Shukichi solo en la casa. El mismo plano que al principio de la película se llenaba con la presencia de Tomi.

La casa abierta a la calle permite la intromisión de la misma vecina que al principio de la película les desea buen viaje, esta vez, para compensarse de la soledad del abuelo. Un final circular donde el espectador percibe la pérdida de Shukichi, al ver las mismas situaciones pero con la ausencia de ella.

Ozu nunca muestra las casas desde fuera. Pasa de los interiores a algunos planos de las calles del entorno y las inmediaciones de la casa. A veces el contexto se explica en los *planos vacíos*. El cambio de escala omite la escala intermedia de la casa como objeto arquitectónico.

No solo el contexto ozuniano justifica dicha elipsis; el mismo carácter local de las leyes de formación de la casa tradicional japonesa resta sentido a cualquier análisis objetual. La capacidad de crecimiento, la informalidad del proceso, el límite de la forma como un momento congelado del proceso y no como imposición a priori... son rasgos diferenciales de la casa tradicional japonesa. En la casa japonesa no hay una idea a priori de un objeto acabado y cerrado sino que va creciendo y transformándose, de ahí su poca compacidad. Bruno Taut describe el proceso de formación de la planta: "cualquier planta se puede componer fácilmente como si utilizáramos las fichas del dominó. Se une a voluntad un *tatami* a otro, una habitación a otra: el porche y los pasillos, un aseo al final del porche (habitualmente, tras el *tokonoma*), el otro aseo, con baño, en la parte de la cocina, y el cuarto de la criada, de un tamaño mínimo de dos *tatami*. Según el tamaño, el conjunto está rodeado por uno o varios patios ajardinados." El texto sugiere la idea de yuxtaposición y un proceso de crecimiento de dentro hacia fuera. A otra escala, lo mismo sucede en la ciudad donde no se reconoce un de-

sarrollo urbanístico, sino una relación de yuxtaposiciones, proximidades y contigüidades.

### Porosidad

Ozu repite dos *planos vacíos* en la misma escena, antes y después del plano de Shukichi, donde el personaje mira hacia el *fuera de campo*. En muchas ocasiones los *planos vacíos* no coinciden con el punto de vista de los personajes; en este caso sí, la segunda vez que aparece, el espectador se cerciora de que el *plano vacío* es la vista contemplada. Al fondo la isla Mukoujima, en primer término una textura de cubiertas a dos aguas paralelas al mar. No existe una cota uniforme de las casas, pero todas tienen una altura y volumen parecido. No hay una única orientación pero en la mayoría la cumbre de las cubiertas discurre paralela al mar. Pequeños vacíos intersticiales separan las casas entre sí, lo suficiente para reconocer la identidad de cada una de ellas y lo necesario para formar parte de un todo cohesionado, donde el vacío no separa, no aísla, sino que une. La unidad de los materiales y de las soluciones constructivas refuerzan el conjunto. Se logra, así, un equilibrio entre las partes, lo particular, donde a cada casa se asigna una familia y el todo, la ciudad, donde Ozu no muestra nunca los límites, sino fragmentos, como si el límite fuera algo cambiante, un momento circunstancial de un proceso local.

Si visualizamos cómo el vacío intersticial entre las construcciones se extiende en el interior de las casas abiertas y permeables, tal como hacía evidente la incursión de la vecina en la escena final de *Tokio Monogatari*, podemos concluir que la porosidad de la casa japonesa encuentra continuidad en el entorno urbano y viceversa. Tanto *Ukigusa* como *Tokio Monogatari* construyen situaciones que descubren la estrecha relación entre el espacio público y el interior de las viviendas al absorber tanto usos privados como colectivos. El uso cotidiano desdibuja la frontera que delimita lo doméstico de lo urbano.







## Ciudades antiguas

En este último capítulo, a través de *Ukigusa* y *Tokyo Monogatari*, aparece la *casa diseminada* en el territorio y un cambio de escala que pasa directamente del interior de la casa al paisaje o la ciudad, saltando escalas intermedias. En ambas películas, los límites entre lo privado y lo público son tenues, especialmente en los modos en que se ocupan y usan. La calle inunda la casa. La casa mediante el acceso múltiple, la permeabilidad visual y las estrategias de ventilación genera un soporte, permeable al paso, la mirada y el aire, tan abierto como interconectado con el entorno.

En los últimos *planos vacíos* de *Tokyo Monogatari*, Ozu nos acercaba a un fragmento de paisaje donde la escala de vacío intersticial tenía un valor activo y conglomerante. Si el espacio de separación entre casas fuera mayor, llegaría un momento que las casas se percibirían como objetos aislados, no como partes de un todo. En la casa, mecanismos como la cuarta pared o atributos como la casa expansiva se activaban en el momento que el vacío exterior tuviera la escala de la secuencia espacial interior, logrando gradientes en lugar de fronteras. De la misma manera, si la escala del espacio urbano se esponja en exceso respecto al interior doméstico aparecen fronteras. Por tanto, el equilibrio entre el vacío intersticial de la trama urbana y el vacío interno de la vivienda es condición necesaria de la porosidad.

El concepto de porosidad fue desarrollado originalmente por Walter Benjamin a raíz de su percepción de la ciudad de Nápoles. La porosidad consiste en entender el espacio urbano como un proceso más que como una entidad física fija. Un proceso de ocupación donde la condición intersticial relaciona situaciones diversas en lugar de separarlas. La porosidad es la capacidad que tiene la actividad de un espacio de perforar un perímetro construido y de proveer un modelo alternativo al de la separación de usos de la ciudad moderna.

Este concepto está latente en las páginas que siguen, donde el análisis enfoca el vacío activo más que el tejido construido.

Igual que al final de cada capítulo se han intercalado, a modo de interferencias, una serie de obras de arquitectura contemporánea, en este capítulo, el cambio de escala invita a analizar la casa en su contexto.

Entre 1968 y 1973, la revista *Kenchiku Bunka* publicó una serie de estudios realizados por un grupo de estudiantes de posgrado de un seminario dirigido por Yuichiro Kojiro de la Universidad de Meiji y Mayumi Miyawaki de la Universidad de Hosei. Este equipo de jóvenes arquitectos trataron de refutar el modelo racionalista moderno de planificación mediante el estudio de comunidades tradicionales. Así, visitaron una serie de comunidades para estudiar con especial atención la estructura morfológica, no sólo el terreno y la ubicación de cada casa, sino incluso la distribución exacta de sus interiores.

Los estudiantes del seminario de Kojiro se centraron exclusivamente en pueblos de pescadores, donde vida y espacios de trabajo se funden indistintamente. Los estudiantes del seminario Miyawaki analizaron un pueblo agrícola, una ciudad santuario y una ciudad de postas de uno de los antiguos caminos que conectaban Edo y Kyoto en el Japón premoderno. En conjunto, compilaron una valiosa información que además de contar con la cartografía de dibujos detallados de las comunidades, se acompañó con artículos que describían las características de su manera de habitar y la historia de cada comunidad. Este registro histórico no sólo atestigua una memoria, en parte perdida, sino que constituye en sí misma una obra fundamental, digna de ser analizada desde una mirada contemporánea.

Siguiendo la pista de estas cartografías, en el viaje a Japón, en agosto de 2010, se recorrió un tramo de la antigua ruta por las montañas que unía Tokio y Kioto, y se visitaron una serie de ciudades antiguas que han sobrevivido al paso de los años. Este estado atemporal permite una revisión contemporánea de una muestra de arquitectura vernacular en entornos rurales.

Así, tomando como base la cartografía de la investigación universitaria realizada cuarenta años antes, se analizan cuatro ciudades. Tres de



1 Maqueta de Tsumago.

2 Campesino en Magome, Agosto 2010. Fotografía de la autora.

3 Detalle asientos de madera en umbral. Fotografía de la autora.



2

ellas tienen una estructura lineal: Magome, Kotohira e Ine, mientras que Sotodomari adopta una estructura en malla que se adapta a la abrupta topografía costera. En todas ellas, se comprobará la capacidad de la calle y el vacío como elemento activo y vertebrador.

Bruno Taut, en *La casa y la vida japonesas*, explica como no existía un principio genuinamente urbanístico en el sentido europeo, sino que los pueblos y ciudades se agrupaban con arreglo a su situación junto al mar, a los ríos o a las montañas. Y cuando no había grandes condicionantes naturales era fácil encontrar en Japón muchas carreteras flanqueadas a ambos lados por largos trechos de casas. La palabra japonesa para ciudad, *machi*, es idéntica a la palabra calle.

La estructura del vacío sobre el territorio, como decisión primera del asentamiento, condicionará su morfología desde el parcelario hasta la distribución tipológica. La versatilidad de la planta japonesa, modulada por el tatami, no restringe las tipologías, sino que en función de las condiciones del lugar, se puede alargar hasta alcanzar gran profundidad, como se verá en Magome, o articularse alrededor de un patio en crujeas



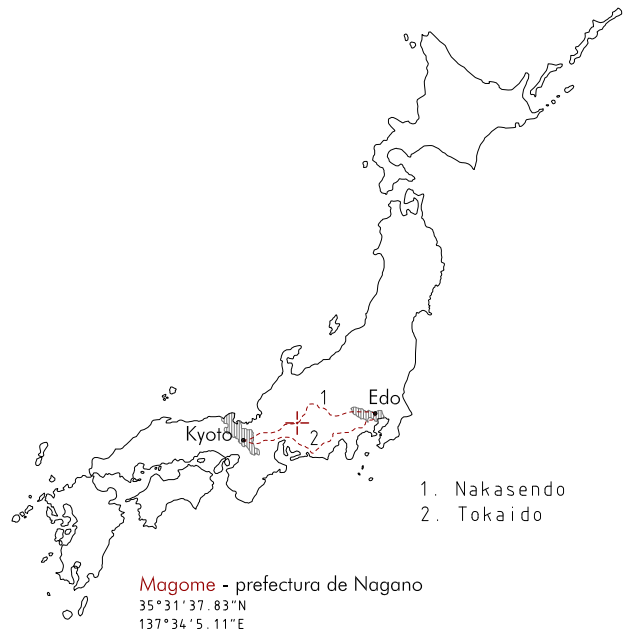
3

más o menos uniformes en el caso de Sotodomari. Por tanto, es capaz de ser muy flexible y ofrecer muchos modos de vivir. La variedad tipológica que diversifica los interiores pasa desapercibida al imponerse la unidad de materiales y soluciones constructivas. De manera que *shojis*, *fusumas* y *tatamis* graban la memoria colectiva.

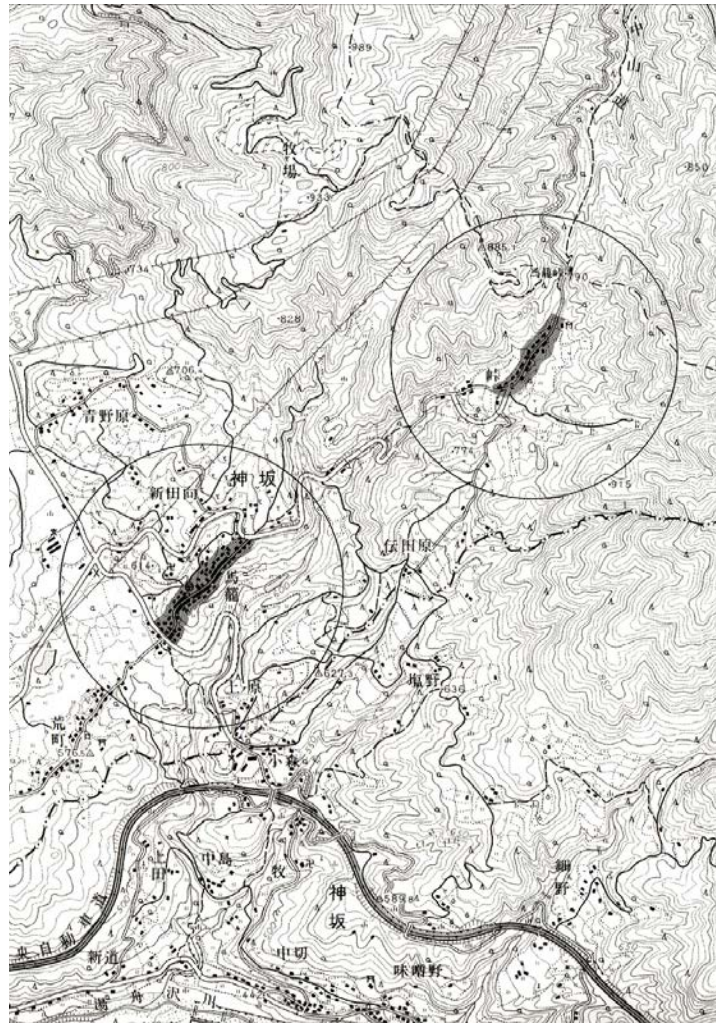
De igual modo, la particularidad de cada casa no compite con la unidad que caracteriza los exteriores. Esta unidad se basa en la tradición de los sistemas constructivos y en el uso de pocos materiales. El paso del tiempo corre a favor de dicha unidad, al armonizar piedra y madera bajo un gris y una textura unificadoras. Esta unidad imperante absorbe en armonía las pequeñas particularidades y excepciones, de manera que cada parte encuentra libertad sin dejar de formar parte del todo.

Así, sin huella de planeamientos urbanísticos ni arquitectos con nombres y apellidos, la arquitectura vernácula japonesa alcanza una gran solidez atendiendo al clima, a la naturaleza y a la memoria colectiva.

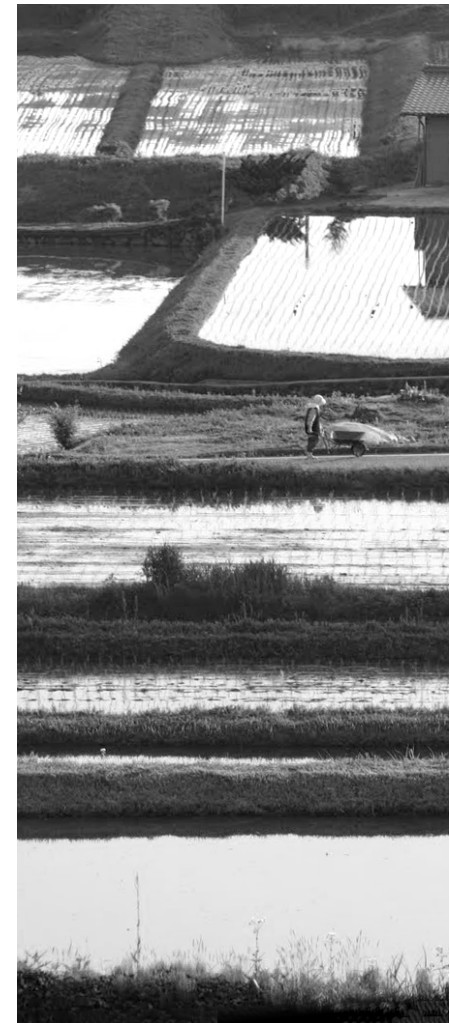
Esta cartografía, a la que se accedió en la biblioteca de la Universidad de Waseda en 2012, se ha reeditado en un único volumen bajo el título *Design Survey: Reprints from Kenchiku bunka*.



4



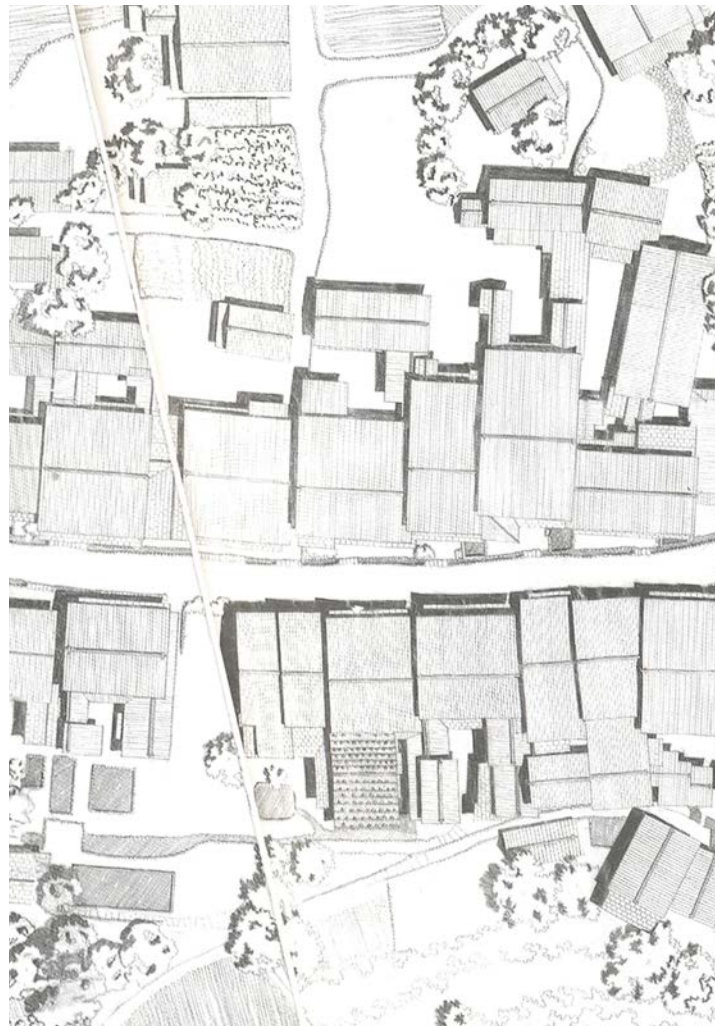
5



6



7



8

5 Plano de situación Magome.

6 Paisaje arrozales

7 Boceto Magome

8 Zoom planta de cubiertas de Mago-me-Shuku.

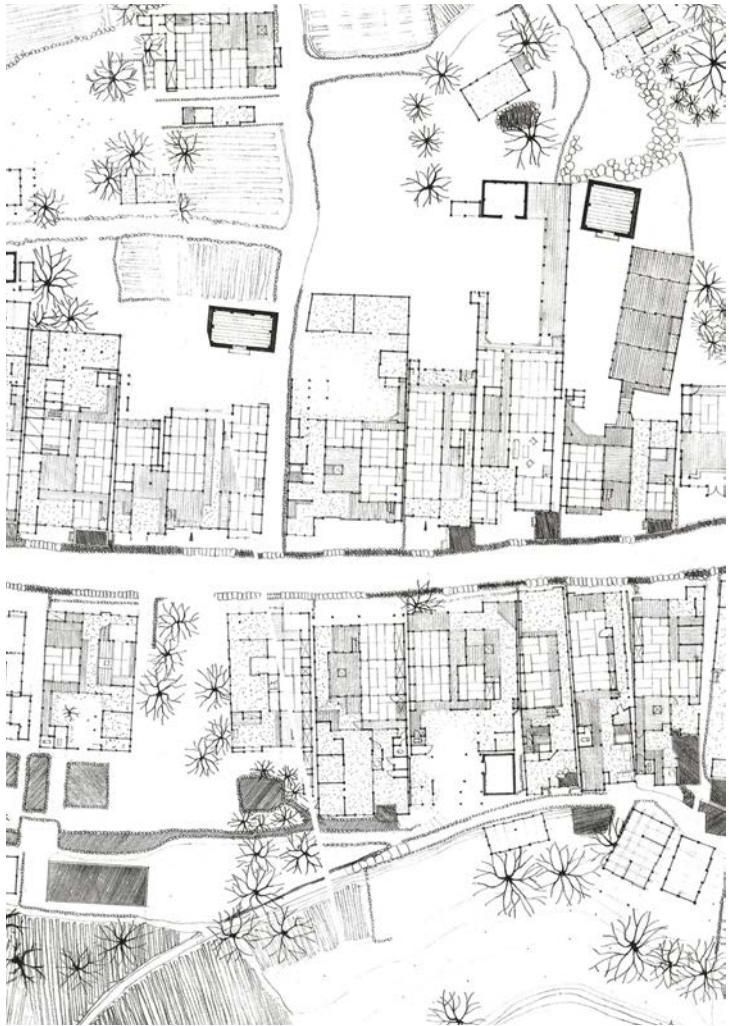
**M**agome 馬籠 es una ciudad de paso, situada en el valle de Kiso, que pertenece a la ruta que conectaba Kioto y Tokio. Se trata de una antigua ruta de 70 Kilómetros llamada Kisoji que servía para fomentar el comercio en el área. El Kisoji se hizo más importante desde el comienzo de la era Edo, cuando se fusionó con otras rutas para la formación de los 500 kilómetros de la ruta Kisokaido o Nakasendo (“camino a través de las montañas”) que era uno de los dos medios de transporte entre Edo (Tokio) y Kioto, junto a la Ruta Tokaido que corría a lo largo de la costa.

A lo largo del Valle de Kiso se encuentran varias ciudades de postas (Magome, Tsumago y Narai) que se han conservado igual que cuando servían a los viajeros del Nakasendo. En realidad, Magome se desdoblaba en dos núcleos, Magome-Shuku y Magome-Toge, separados un kilómetro y medio de distancia.

### Magome-Shuku

Magome-shuku se asienta sobre una fuerte pendiente que aprovecha los saltos de agua para disponer un molino que molía la harina del arroz procedente de los bancales que texturizan el paisaje. En torno al molino, se agruparon las casas de huéspedes y posadas que atendían a los antiguos viajeros. La fuerte topografía impedía que los animales pudieran acceder, de manera que los establos se situaron en Magome-Toge, la zona más próxima con pendiente accesible para los caballos.

Las construcciones se apoyan sobre una calle cuyo trazado coincide con un canal de agua conducido. El pavimento de piedra limita entre la calle y las parcelas con acequias. El parcelario no es muy regular. Se trata de parcelas muy alargadas, con un frente de fachada que varía mucho de dimensión. Esta variación tiene que ver con la topografía. Cuando la pendiente es mayor, las parcelas se estrechan para no generar grandes muros de contención y cuando se relaja, las parcelas se amplían, logrando mayor desarrollo de fachada.



La profundidad edificable tampoco es constante. El cuerpo principal puede oscilar entre los diez y los dieciocho metros de profundidad.

Al observar la planta de cubiertas se aprecia que la edificación es poco compacta: el cuerpo principal de tejado a dos aguas se orienta de manera que la cumbrera transcurre paralela a la calle; así la recogida de aguas se conduce fácilmente hacia la acequia. A partir del cuerpo principal, la casa crece a lo largo del tiempo en cuerpos más pequeños que no ocupan toda la parcela sino que se centrifugan hacia el perímetro para permitir la ventilación y la iluminación del primer cuerpo. El resultado de este proceso es que las piezas se yuxtaponen describiendo progresivamente un patio abierto o semiabierto hacia el paisaje. La edificación va disgregándose y perdiendo compacidad desde la calle hacia el paisaje.

En la planta baja, algunas parcelas almacenan el agua en pequeños depósitos a la entrada de las casas. Al otro lado de la acequia comienza un territorio intermedio que, aún siendo público, es colonizado por el habitante con plantas y algún lugar para sentarse. Semiprotégido por la proyección de los aleros, este espacio es además el ámbito que permite resolver el acuerdo de rasantes entre la fuerte pendiente de la calle y el nivel horizontal de la planta baja de la casa. Por esta razón, en esa franja unas veces aparecen tramos de escalera y, en otras, espacios semideprimidos.

Tampoco existe una sistematización tipológica. Las *habitaciones comunicantes* se colocan alineadas y perpendiculares a la fachada. Las parcelas más pequeñas tienen dos habitaciones de seis *tatamis* cada una y las más grandes alinean tres habitaciones de ocho *tatamis*; en algún caso, incluso habitaciones de diez *tatamis*. Las baterías de armarios suelen adosarse a las habitaciones para garantizar su flexibilidad. La disposición paralela a las medianeras no obstaculiza el flujo del aire a través de la planta.

Tras las celosías de la cancela de entrada, el suelo de tierra compactada no queda delimitado en un recinto sino que, en la mayoría de casos, se

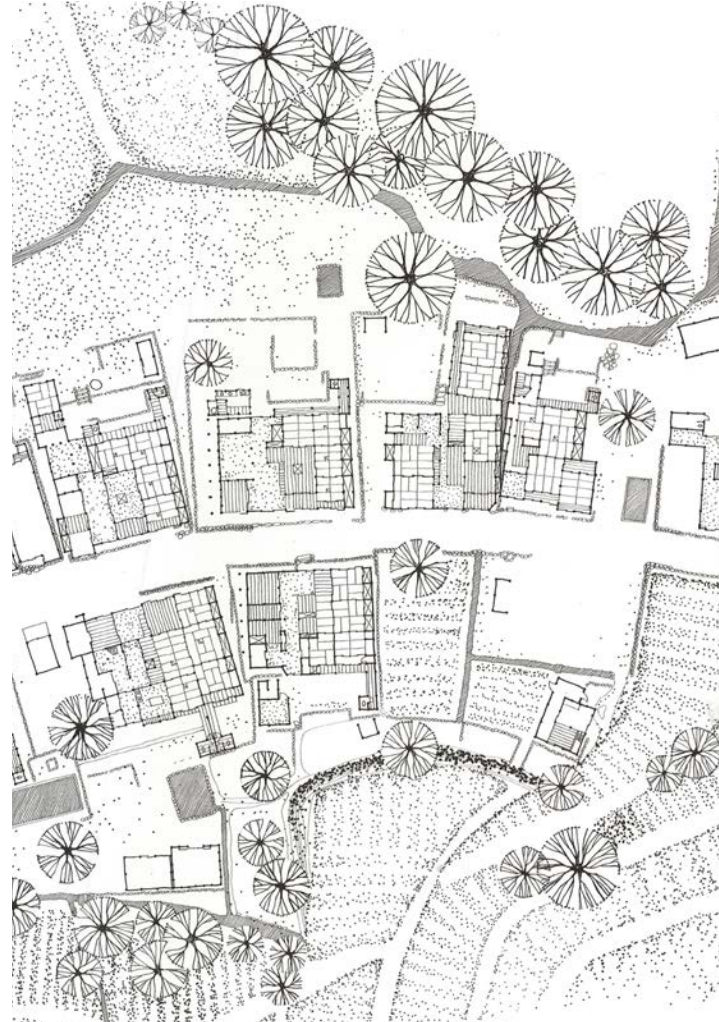
9 Zoom planta baja de Magome-Shuku.

10 Depósito de agua. Fotografía de la autora.

11 Espacio intersticial. Fotografía de la autora.

12 Zoom planta baja de Magome-Toge.





11

12

adentra en la casa hasta conectar con el jardín posterior. Tangente a este recorrido aparece la cocina que reconocemos en planta por un recorte cuadrado en el pavimento de madera: el hogar, *irori*. Unas veces esta pieza se halla más adelantada, otras veces queda relegada al fondo de la casa.

El baño se atomiza en distintas piezas, a veces colindantes, otras alejadas entre sí. Una *engawa* recorre la fachada posterior y se articula al llegar a la medianera para reseguirla hasta alcanzar el cuarto del wc, la pieza más alejada del centro de gravedad de la planta. Así, la *engawa* no sólo da grosor a las medianeras, a la vez, envuelve el vacío del jardín, hasta alcanzar alguna pieza alejada de la casa que delimita el patio ajardinado.

Los límites laterales de las parcelas desdoblan las medianeras en dos cerramientos independientes, muy próximos entre sí. El espacio intersticial tiene explicación en la separación necesaria para independizar las construcciones frente a los terremotos. También resuelve la separación suficiente para permitir los solapes entre las cubiertas vecinas. Desde lejos estos solapes dan unidad al conjunto como si fueran escamas de un cuerpo orgánico. Como la planta está modulada por el *tatami*, la rigidez de la geometría ortogonal le impide adaptarse a la topografía y al trazado sinuoso de los caminos. Los espacios intersticiales, tanto los que discurren entre medianeras como los que distanciaban la casa de la calle absorben el cambio de orientación de las edificaciones, por tanto aportan grados de libertad al conjunto.

**Magome-Toge**

En Magome-Toge, la topografía más plana permitía antiguamente el acceso a los animales. En la tipología se distingue esta particularidad porque los pasos de tierra compactada, que conectan la calle con el jardín trasero donde estaban los establos, son mucho más anchos que los de Magome-Shuku. En consecuencia, la anchura de las parcelas era superior. Y por este mismo motivo, cuando el trazado de la calle se enfrenta a tramos curvos, el espacio intersticial se abre en abanico para



13



15



14

13-14 Celosías.

15 Vista a través de la casa hacia el jardín.

16 Detalle ventana shoji.

Fotografías de la autora.





16

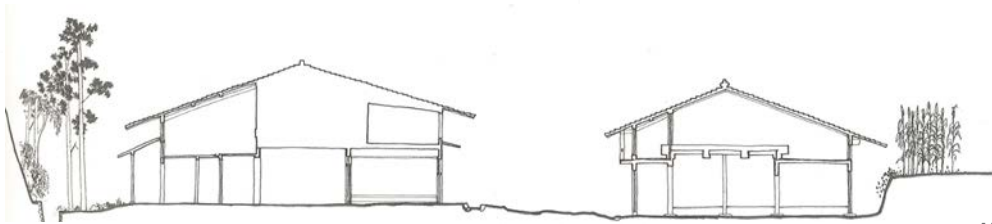
absorber el giro y evitar el contacto entre parcelas.

A pesar de la rigidez geométrica de la planta modular, los intersticios dotan al conjunto de la capacidad de amoldarse a las condiciones naturales de la topografía y a las preexistencias. El asentamiento poroso parece capaz de adaptarse al trazado conducido del agua que en general bordea los arrozales y construye el límite trasero de los patios de parcela y, a veces, cruza al frente de calle y resigue la fachada en forma de acequia. Así, el trazado del agua serpentea por el territorio, abasteciendo los depósitos de las casas y los arrozales, sin violentar en ningún momento las construcciones.

Algunas casas se han habilitado como servicios y se abren a la calle. La permeabilidad de la planta permite extender visuales desde la calle hacia el paisaje. Como la profundidad de las casas es considerable, las zonas iluminadas que lindan con la fachada ceden a la penumbra y progresivamente a la sombra a medida que se acercan al centro de gravedad de la planta, más bien sumido en la oscuridad. Cuando la mirada desde el exterior logra traspasar los filtros intermedios, esta se proyecta hacia el fondo iluminado de la parcela, el ojo apenas se detiene en puntos intermedios.

Otras interponen filtros entre el interior y el exterior. Las celosías matizan las visuales sin renunciar a la profundidad, pues logran que a contraluz el ojo se fije en la zona iluminada y, por tanto, desde dentro de la casa la mirada sea capaz de extenderse hacia la calle. Pero en sentido contrario, el efecto es inverso. Como la casa japonesa está más bien sumida en la sombra, desde la calle la mirada se queda en la madera que recoge la luz y el ojo no es capaz de adentrarse en la sombra. Así un mismo elemento se comporta de manera diferente y asimétrica; desde la calle se guarda la privacidad; desde la casa se filtra la mirada.

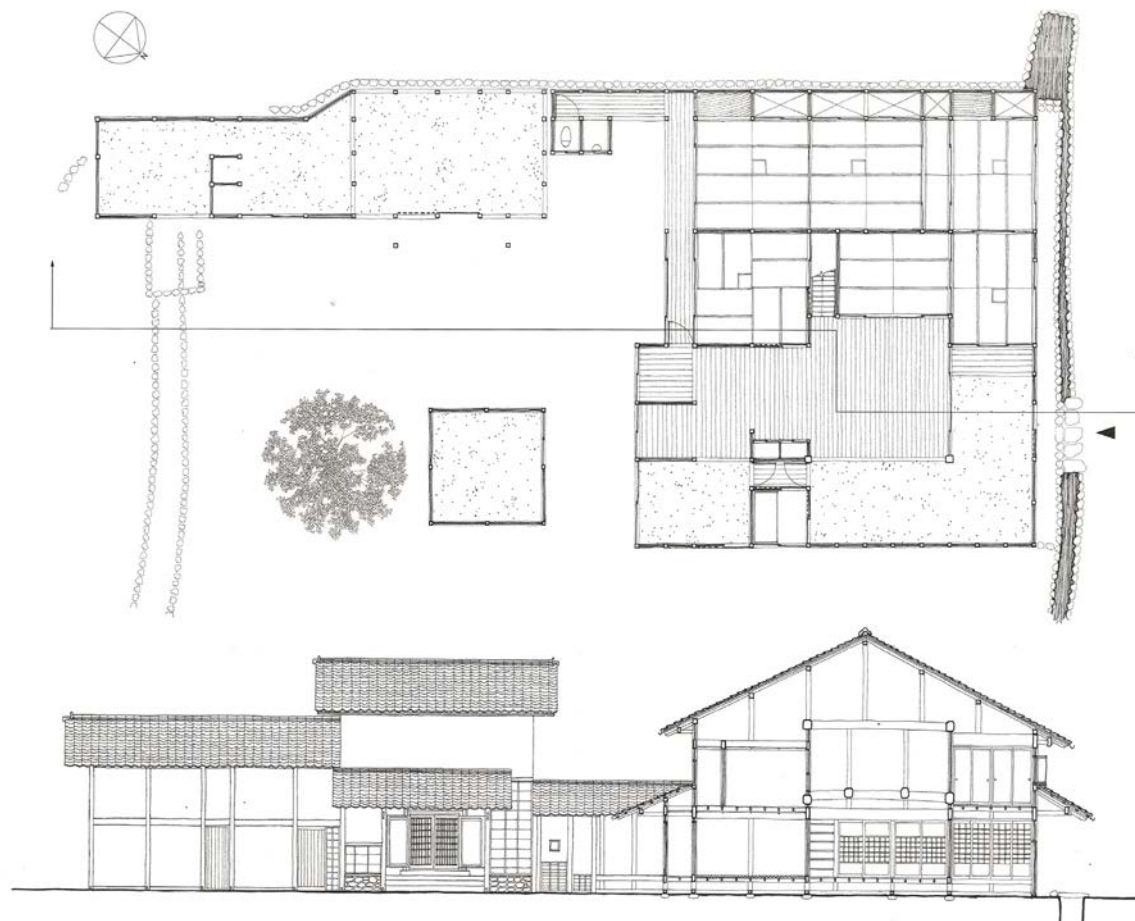
Hacia el jardín, los *shoji* sustituyen algunas celdas de papel de arroz por ventanas de vidrio. A la visión abierta del jardín se solapan vistas recordadas y filtradas por vidrios templados que atomizan y aíslan motivos naturales que se graban de manera diferente en la memoria del habitante.



17



18



17 Tipología Magome-Toge: planta y sección.

18 Perfil longitudinal de la calle, alzado Magome-Toge.

19 Tipología Magome-Shuku: planta y sección.





馬籠宿 MAGOME SHUKU

全体平面図-2 1/400

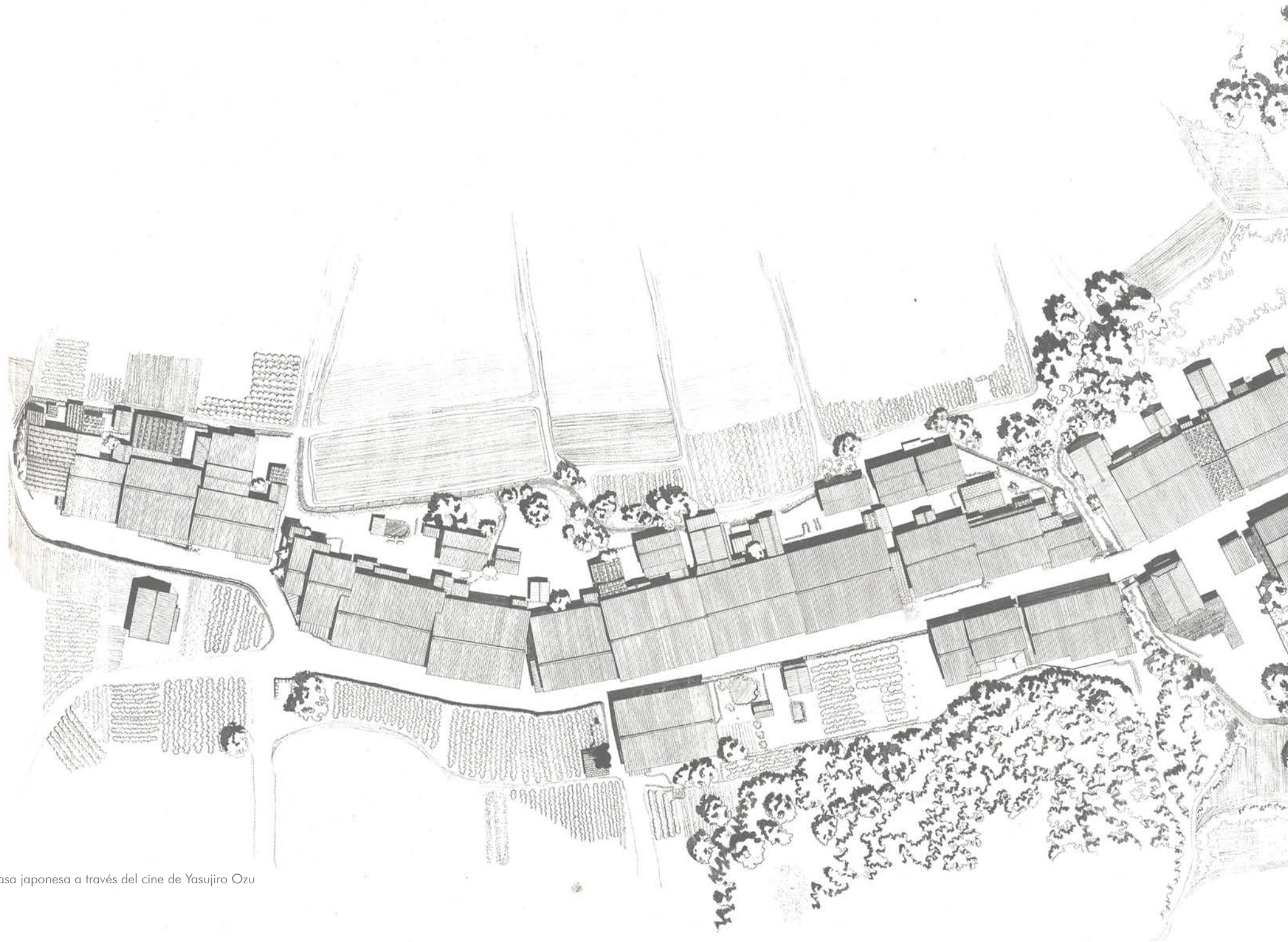




0 5 10 15 20m

馬籠宿 MAGOME SHUKU

全体平面図—2 1/400







馬籠峠 MAGOME TOGE

全体平面図 1/400





馬籠峠 MAGOME TOKE

全体平面図 1/400

**K**otohira 琴平町 está localizada en el distrito de Nakatado en la prefectura de Kagawa, en la isla de Shikoku. La ciudad es conocida por poseer el mayor complejo de templos de toda la isla, el Konpira Shrine. Antiguamente, Kotohira era una ciudad de paso a lo largo de la carretera Iyo que conecta Takamatsu con Matsuyama.

En medio del Período Edo, Kotohira junto con Ise y Zenkoji eran conocidos como los tres principales lugares sagrados. Cuando el Templo Konpira se hizo conocido en todo Japón, Kotohira prosperó como *monzen-machi*, una ciudad que creció a lo largo de una calle trazada sobre una empinada colina a los pies del santuario. Se donaron monumentos, linternas de piedra, así como pavimentos y escaleras del mismo material, de manera que la calle se desarrolló en continuidad al recinto del santuario, impregnándose del mismo carácter.

Esta puerta a uno de los complejos de templos que concentran más peregrinos del país, provoca que las casas adyacentes inscriban tiendas que difuminen el perímetro de la calle. Las casas se comprimen al fondo de la parcela mientras que un gran espacio pegado a la calle se esponja para absorber las tiendas de recuerdos y servicios. Como en el caso de Magome, la casa pierde compacidad a partir del cuerpo principal que se dispone paralelo a la calle. La densa vegetación que tapiza la colina se adentra en los patios traseros para esponjar la edificación con pequeños jardines que serenan la casa, frente al bullicio de la calle.

Unas estructuras ocupan la calle para ejercer de soporte de toldos de tela translúcida que matizan la luz. Si los toldos fueran opacos, los rayos de luz que se colaran por los intersticios contrastarían en exceso. Al reducirse el contraste lumínico aumenta la continuidad interior/exterior y, por tanto, la porosidad urbana. Calle, tienda y casa se suman en un *continuum* que difumina los límites entre lo público y lo privado.

La fuerte pendiente escalona la edificación de manera que en lugar de la unidad de las cubiertas que se reconocía en Magome, la topografía separa las casas entre sí. La cobertura de la calle es, pues, imprescindible para construir el vacío que se reconoce en la vista aérea como infraestructura vertebradora.



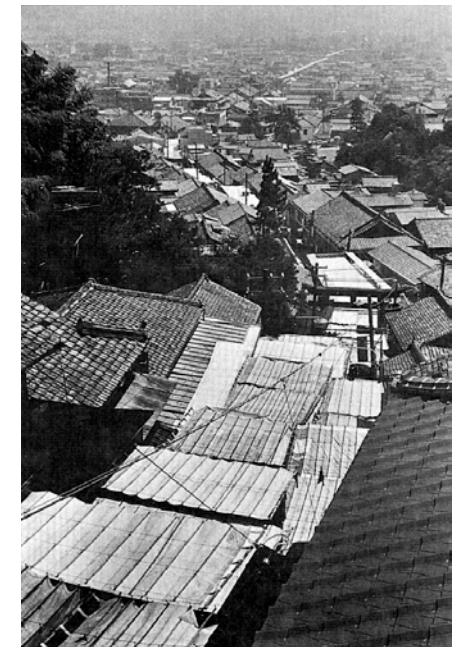
24

24 Zoom planta baja Kotohira.

25 Vista aérea Kotohira.

26 Vista calle cubierta Kotohira.

27 Perfil longitudinal de la calle, alzado Kotohira..



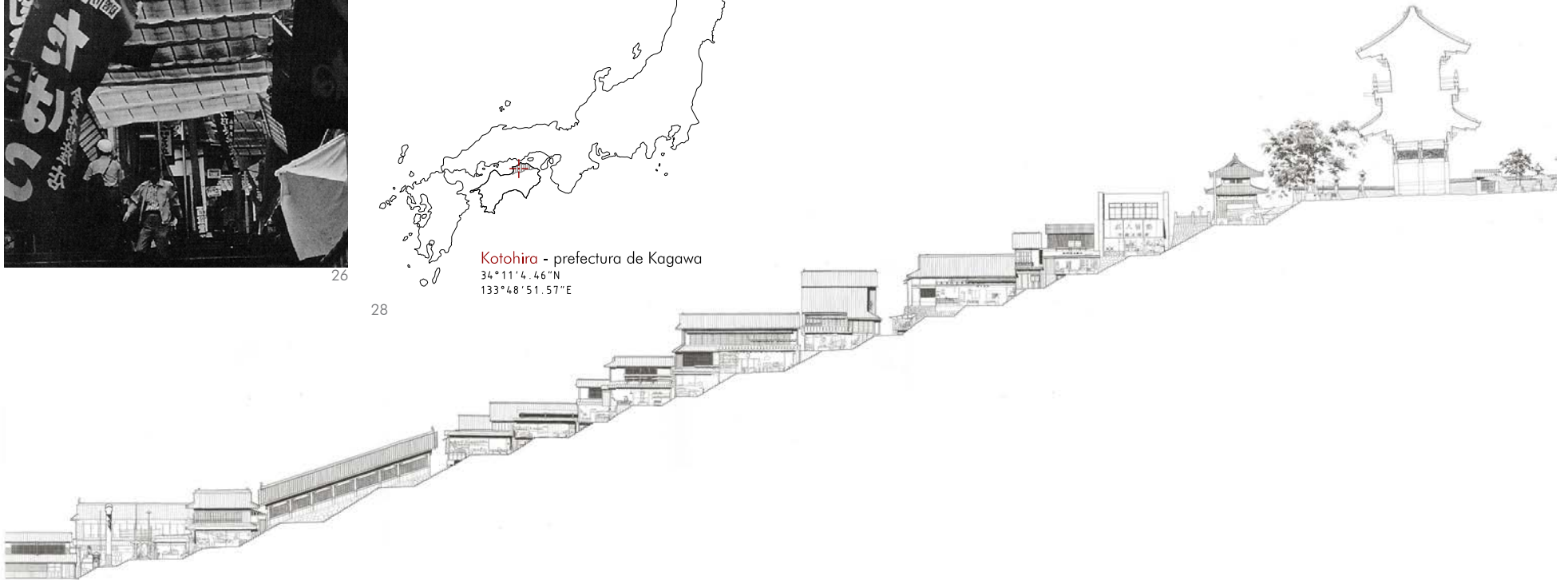
25

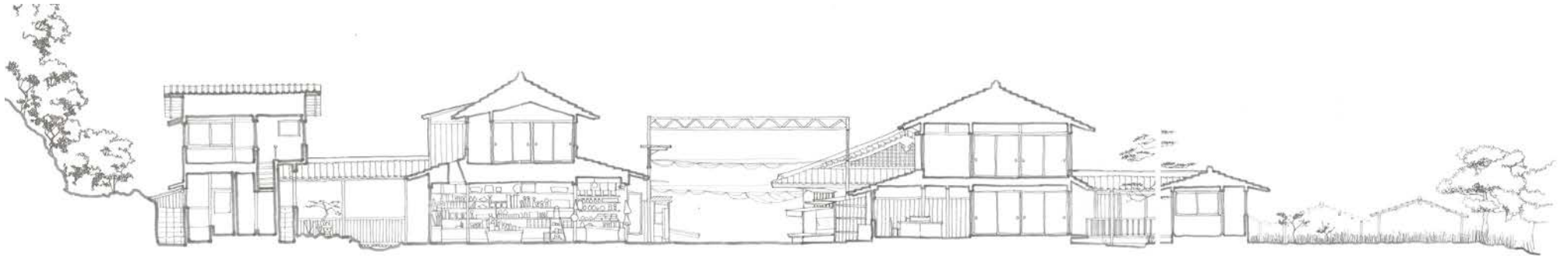


26

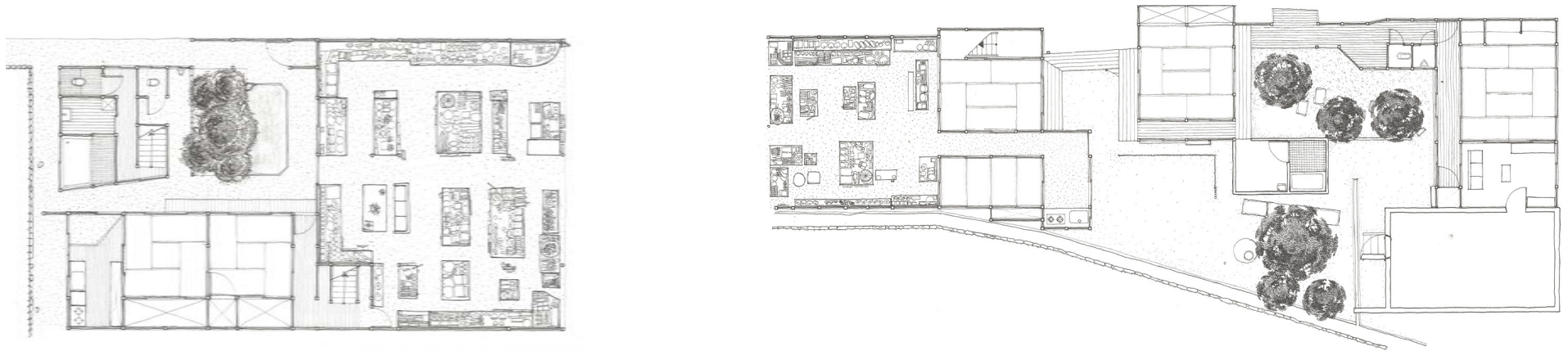


28





30

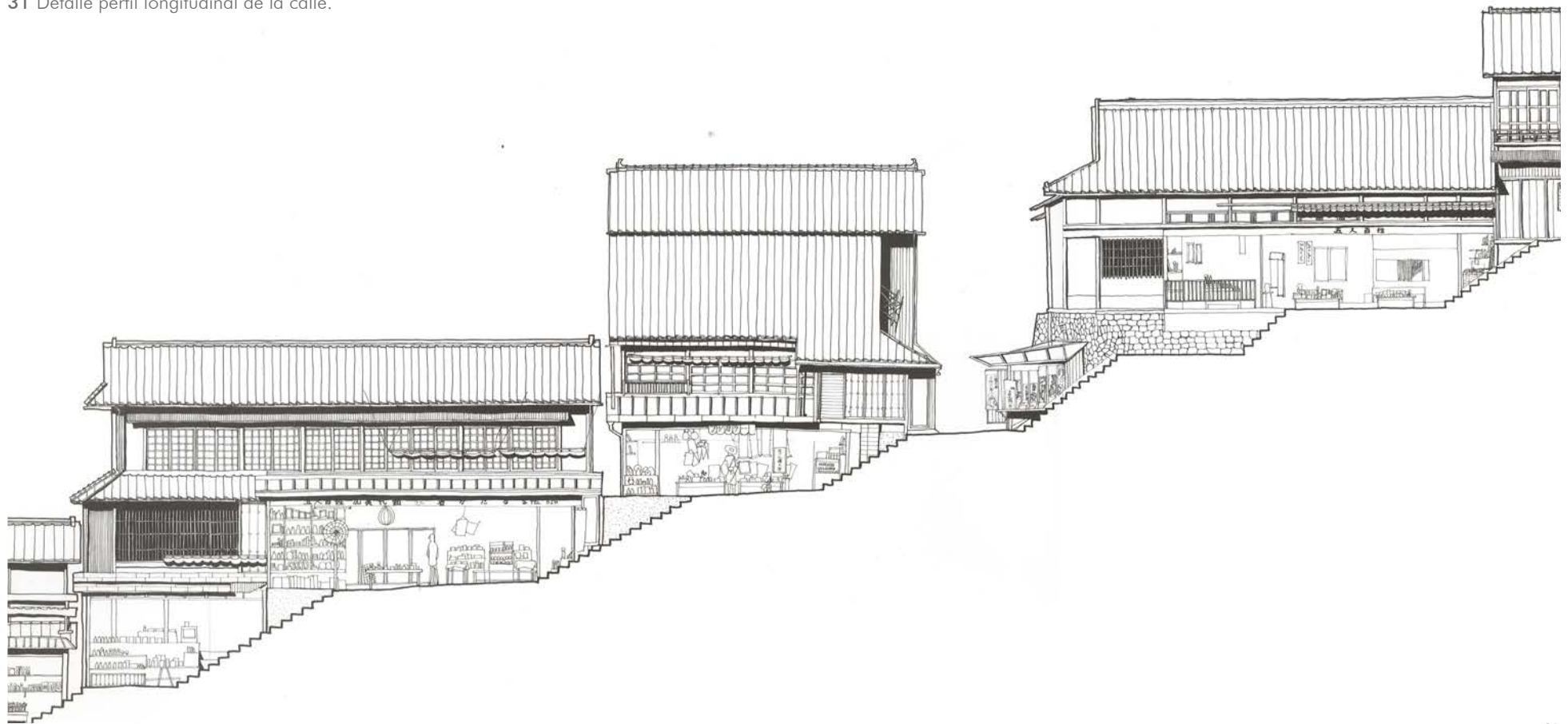


29

29 Tipología Kotohira: sección transversal.

30 Tipología Kotohira: planta baja.

31 Detalle perfil longitudinal de la calle.

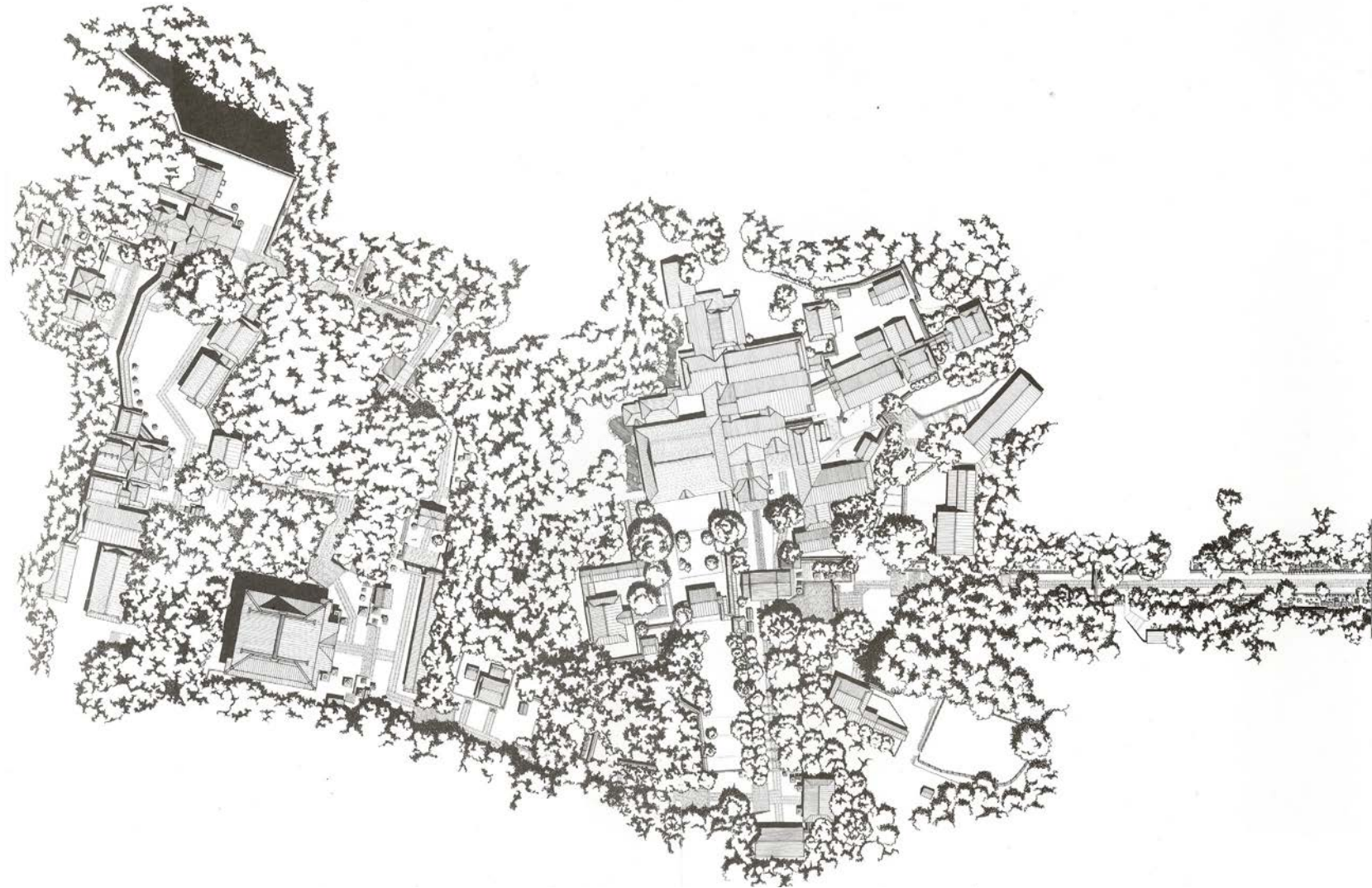




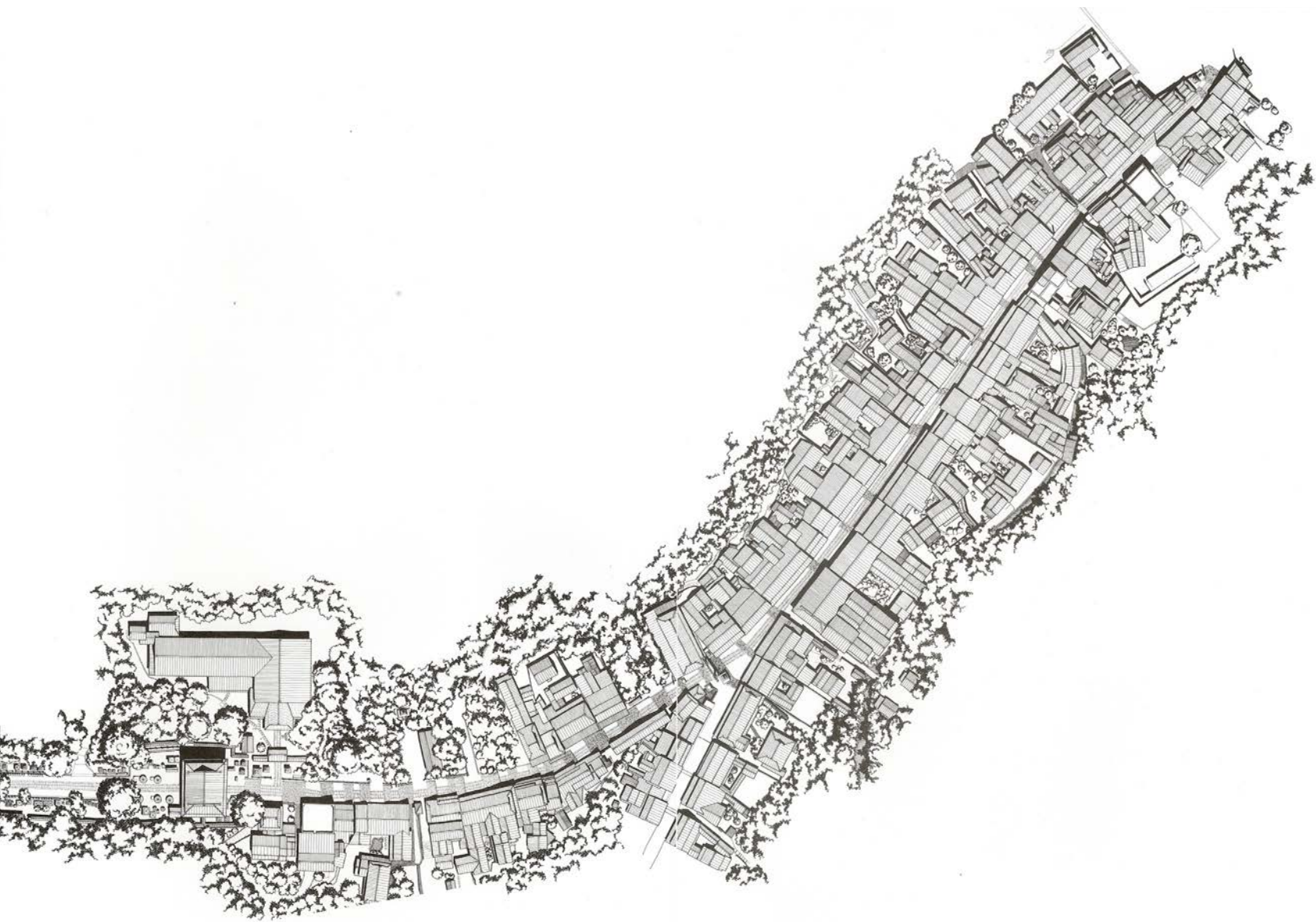
0 10 20 30 40m

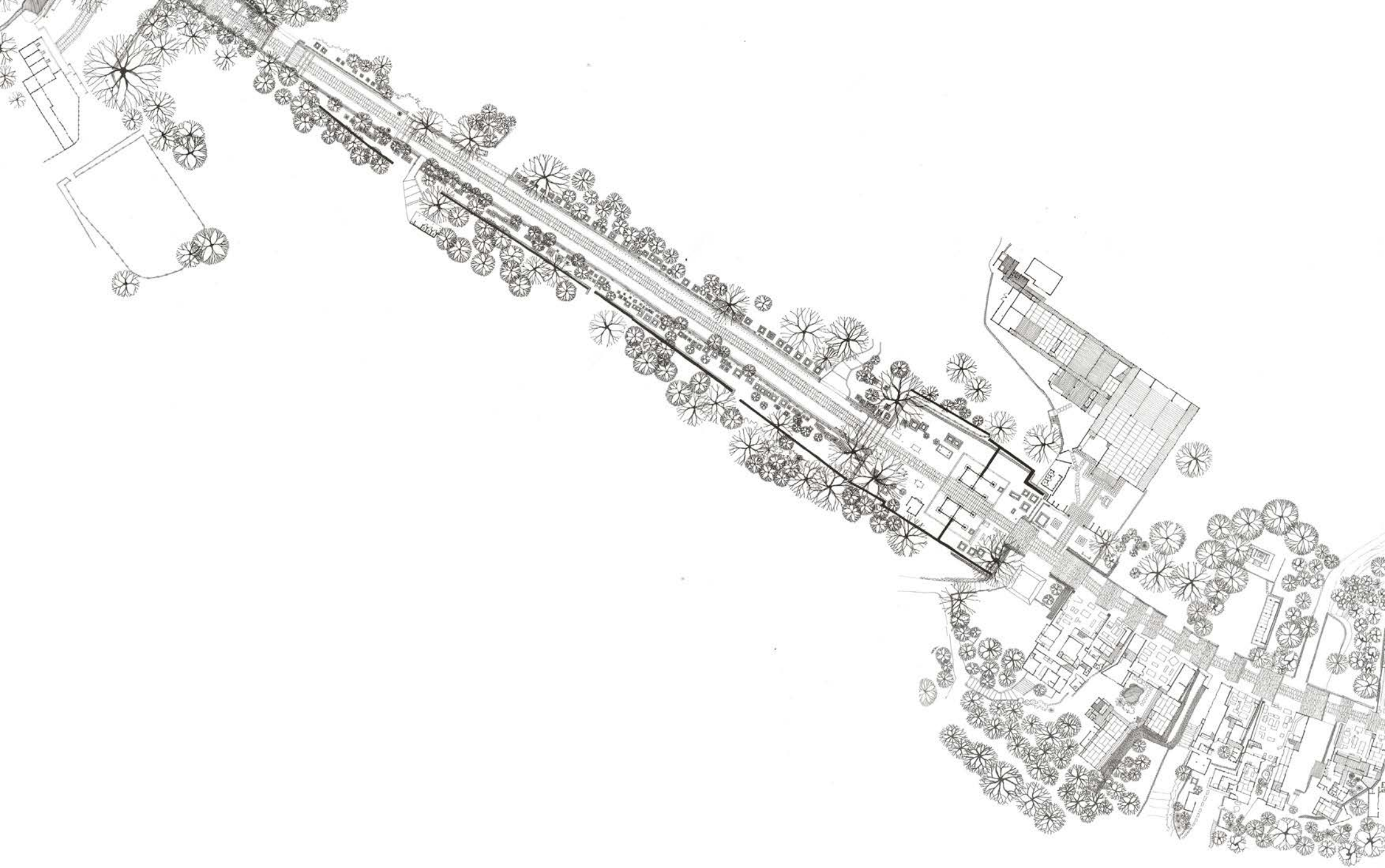
琴平 KOTOHIRA

全体屋敷伏図 1/800













34

La casa japonesa a través del cine de Yasujiro Ozu  
220



Ine fishing village - prefectura de Kyoto  
35°40'5.54"N  
135°17'30.51"E

39

34 Vista aérea Ine..

35-36 Detalles fachada marítima Ine.

37 Cobertizo.

38 Emplazamiento Ine.



35



37



36



38

Elne 伊根町 está situada en el extremo norte de la península de Tango, en el distrito de Yosa, Prefectura de Kioto, en una localización estratégica por hallarse en la ruta comercial entre Kioto y Asia. Se trata de un asentamiento lineal que se organiza a lo largo de la carretera que bordea la costa y acoge una comunidad estrechamente ligada al mar y al sector de la pesca.

El carácter del tejido urbano reside en el sistema de construcción palafítica en madera. La calle conecta una casa disgregada en dos partes: la residencial, situada a los pies de la ladera de fuerte pendiente y el cobertizo flotante de los barcos original.

Mientras en Kotohira la calle se disponía contrapendiente, aquí discurre paralela al mar y a las curvas de nivel. La parcela residencial se coloca paralela a la calle. También aquí aparecen intersticios para adaptar la geometría ortogonal al trazado curvo de la infraestructura. Al otro lado, la tipología flotante que protege los botes pesqueros responde a un parcelario más estrecho, acorde a la disposición de los barcos. La cumbre perpendicular al frente marítimo ofrece un expresivo alzado de grano pequeño. Los intersticios se distinguen como profundas grietas de sombra que se alargan en el reflejo. De la misma manera, si en lugar de la imagen actual, densificada por remontas y ocupaciones de los cobertizos, visualizaríamos una profunda línea de sombra, flotando sobre la superficie del agua, punteada por la liviana estructura. Una pieza intermedia que linda con la calle, a este lado del mar, absorbe un uso no residencial: talleres y tiendas donde principalmente se comercializa el pescado de la zona: el medregal.

Transversalmente, este asentamiento costero genera una compleja sección tipológica, trabada por la calle, que conecta mar y montaña. Así la edificación se concentra en la infraestructura, densificando el límite costero en lugar de dispersarse por el territorio virgen. En una vista aérea, la calle se identifica por el vacío esculpido entre dos cordones de edificación. La vibración de las cubiertas individuales dota al conjunto de una organicidad acorde a la escala de los árboles que texturizan la masa vegetal de la montaña, logrando un equilibrio con la naturaleza.

Sotodomari 外泊 se sitúa al sur de la isla de Shikoku, en el distrito de Minamiuwa, en la región de Nanyo de la prefectura de Ehime. Por su ubicación en el litoral de la isla, orientado al Pacífico, se halla especialmente expuesta a fuertes vientos tifónicos hasta el punto de determinar la morfología arquitectónica. Se trata de un pueblo de pescadores que se dedica principalmente a la pesca del bonito y al cultivo del jurel.

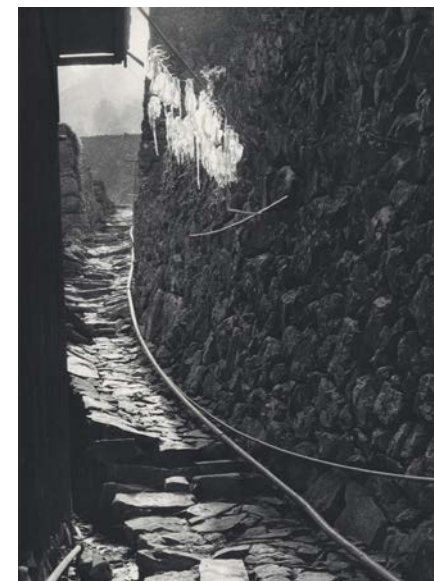
La organización lineal se transforma aquí en una malla para adaptarse al territorio. Estrechas calles peatonales descienden en suaves rampas diagonales que cosen curvas de nivel mientras otras bajan perpendiculares al mar con fuertes pendientes que asumen escaleras. Sobre un territorio de pendiente constante, el entramado peatonal define una malla ligeramente romboidal que genera una parcelación bastante regular.

Si en lugar de diagonales, los caminos fueran paralelos a las curvas de nivel, la pendiente solo se absorbería en una dirección, con lo que las parcelas se estrecharían como sucedía en Magome y aparecerían muchos más muros de contención. La malla, frente a la estructura lineal, tiene mucho más perímetro de contacto entre la calle y la parcela por lo que permite alejar los puntos de acceso a las parcelas y flexibiliza la posición relativa de las plataformas que aterrazan la ladera. Así, el escalonado artificial de los bancales de piedra depende de la pendiente natural del terreno pero también de una decisión geométrica que es el ángulo de la dirección diagonal respecto a las curvas de nivel. Dicho ángulo no sólo condiciona la pendiente de las rampas y el desnivel entre plataformas sino también la geometría en planta de las parcelas. Tres variables en sutil equilibrio que condicionan la textura del paisaje y la manera de vivir en él.

Los saltos entre plataformas equivalen a una entreplanta. Los muros de contención se levantan casi hasta los aleros para proteger a las casas del viento. Una ajustada línea de sombra despega las cubiertas de teja de los muros de piedra. El resultado es un paisaje estratificado donde el gris que unifica la piedra, la madera envejecida y la teja, logra un grado de abstracción, donde existe un sereno equilibrio entre la proporción de muro y el perfil de las cubiertas.



38



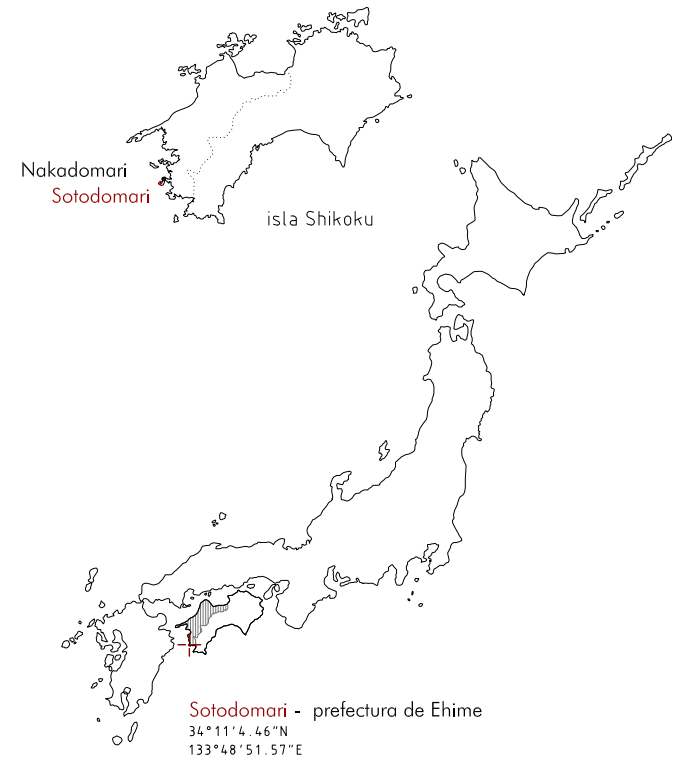
39

40-41 Rampas diagonales.

42 Vista aérea Sotodomari.



42



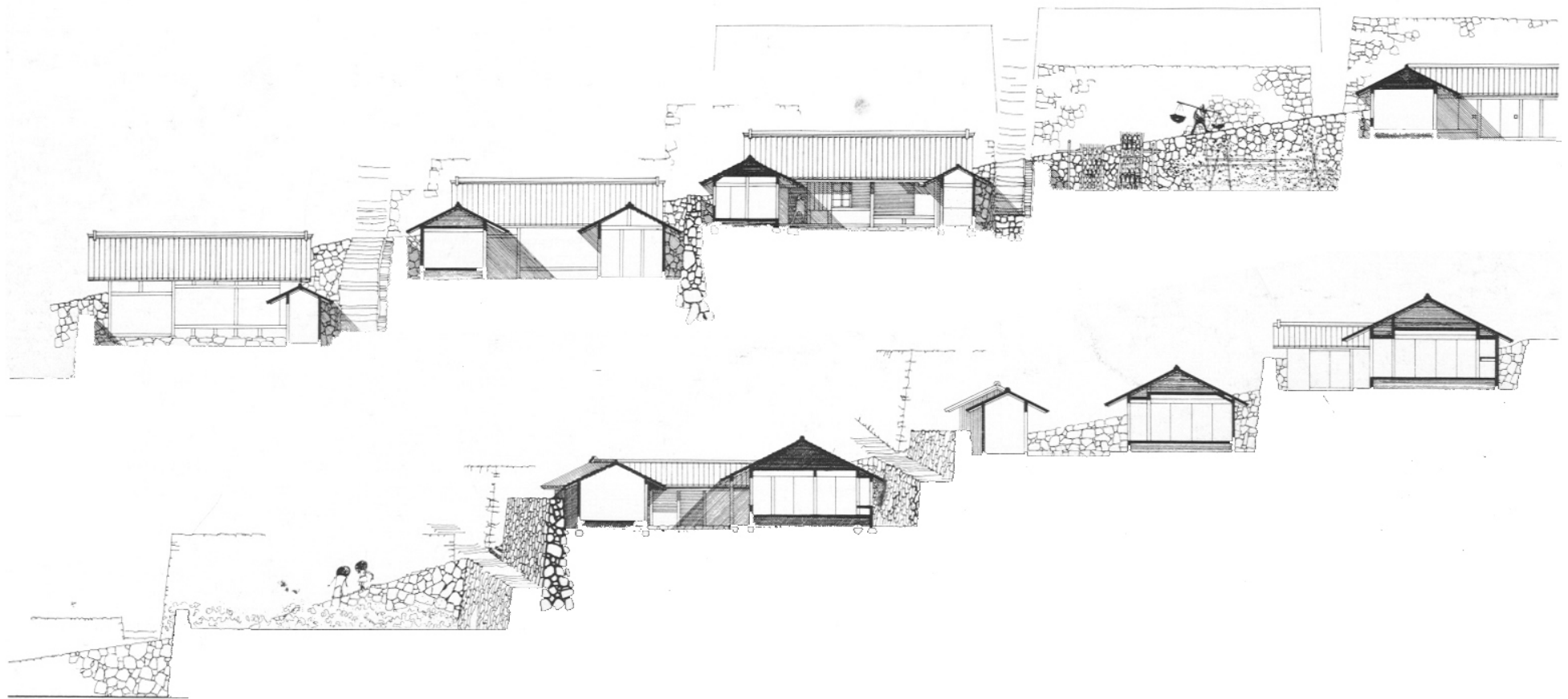
43





44 Perfil longitudinal.

45 Secciones.





46



47



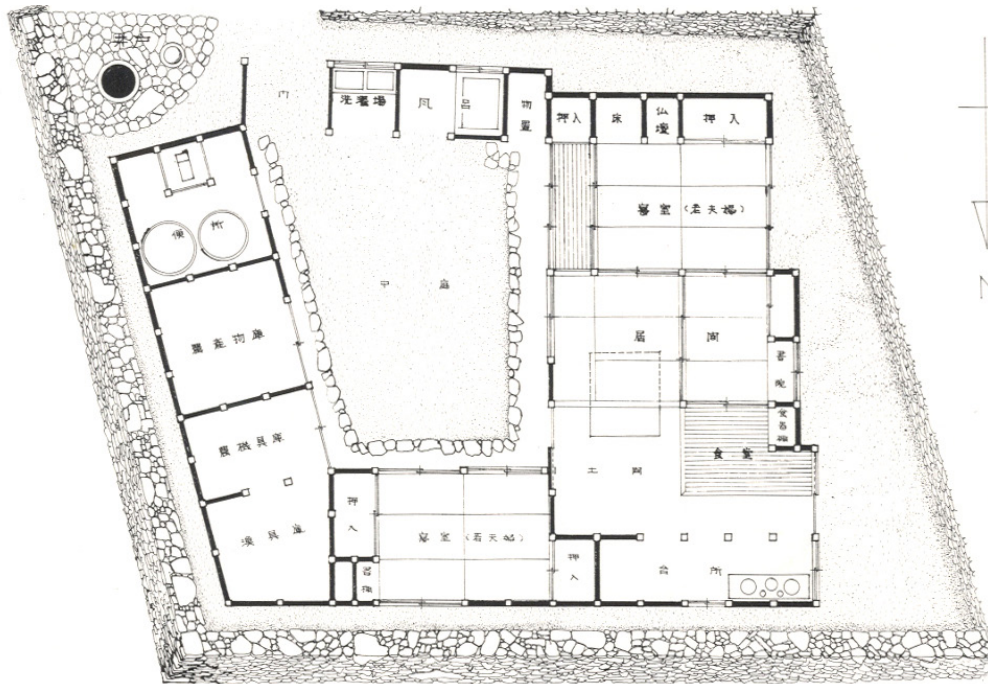
48

46 Vista Sotodomari.

47 Fotografía estado actual Sotodomari.

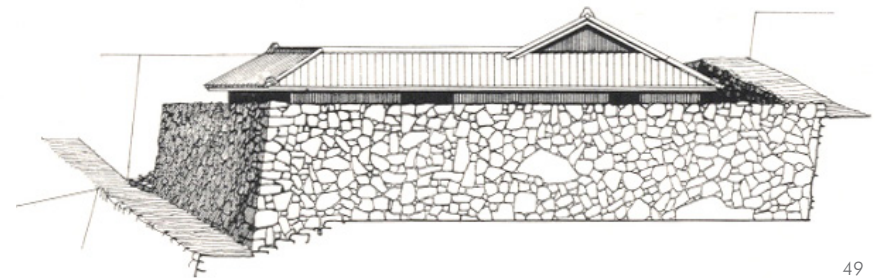
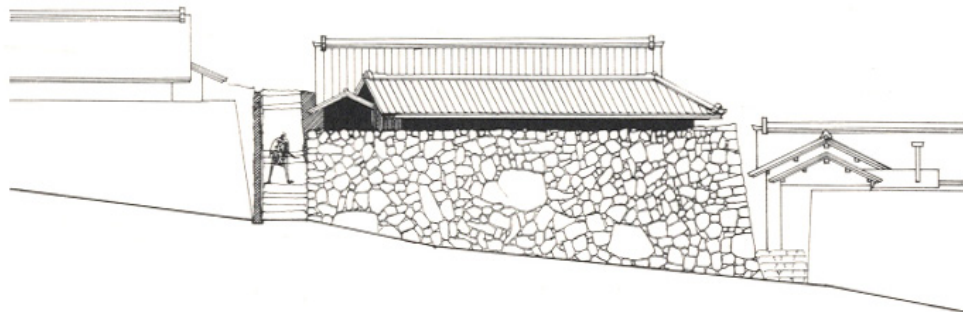
48 Detalle ventana.

49 Tipología Sotodomari: planta y alzados.

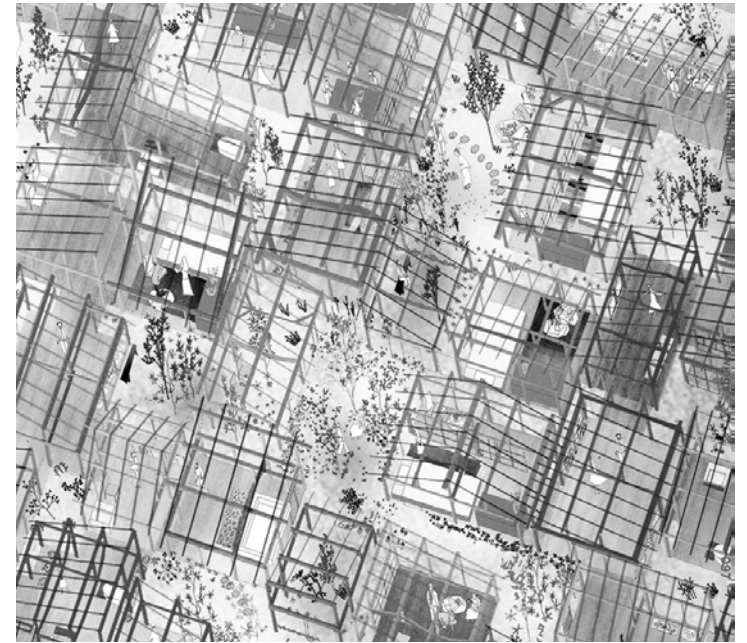


La tipología se adapta a la medida de las plataformas y centrifuga la edificación al perímetro para volcarse hacia adentro sobre un patio. Un paso perimetral que independiza la construcción en madera del muro de contención se amplía en los ángulos agudos de la parcela para evitar el conflicto geométrico en el interior de la casa. La cocina adquiere un lugar privilegiado al situarse en el lado orientado al mar, de forma que mientras las mujeres realizaban las tareas domésticas podían otear las embarcaciones de los maridos que faneaban en el mar, a través de pequeñas ventanas que horadan los muros de piedra. La crujía varía de profundidad según la orientación, concentrando los espacios atomizados del baño en una batería lineal apoyada sobre un ala, con una cubierta independiente y más baja. Las otras tres alas articulan la cubierta en forma de U, si bien en el ala de las habitaciones principales una de las vertientes de la cubierta se alarga, levantando al cumbrera. La cubierta reconoce así las dos direcciones de la malla en un atractivo y aparente desorden, bajo el que subyacen unas leyes muy claras.

Al contemplar el estado actual de la localidad, se comprueba que las edificaciones se han extruido hacia el cielo para buscar vistas sobre el mar. Visualmente, las cubiertas de unas casas se empastan con otras, reduciendo la presencia de los muros de piedra. El paisaje abstracto de antaño se concreta en una explícita domesticidad que dibuja ventanas y el detalle de lo cotidiano, fragmentando la escala del conjunto. Las casas parecen pequeños objetos depositados sobre plataformas que nada tienen que ver con la sección de antaño, trabada por el vacío.







## La casa nómada

Si en *Higanbana* se polarizaba un modo de habitar arraigado en la tradición que gravitaba en el hogar familiar y el ritual doméstico, en *Ukigusa* se representa un modo de vida errante que discurre en aquellos ámbitos donde se funde lo doméstico y lo colectivo.

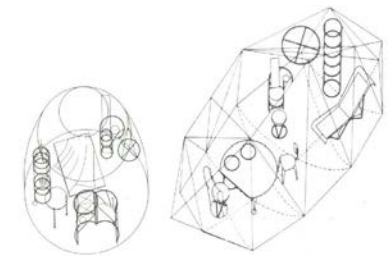
Actualmente en Japón, en alguno de los sectores frágiles de la sociedad, se polarizan estos dos modos de habitar. Por un lado, los *otaku* son jóvenes con una afición casi obsesiva al manga que prácticamente no salen de su habitación. En el otro extremo, muchos jóvenes renuncian a pagar los elevados alquileres y atomizan su modo de vivir. En la universidad disponen de un espacio personal con una mesa asignada y unas taquillas situadas en los baños donde pueden guardar sus enseres de higiene personal. En las estaciones disponen de taquillas y máquinas expendedoras con múltiple oferta de comida a cualquier hora del día. En los edificios Pachinko pueden llegar a consumir horas de ocio individualizado. En los cibercafés de la denominada red de cafés refugio, donde se pueden consultar libros, comics y videos, disponen de duchas y baños colectivos y pueden alquilar por horas espacios individuales, dotados de ordenador y conexión a internet, que en el mejor de los casos no superan los dos o tres tatamis. Ambos modelos adolecen de un estilo de vida sumido en la soledad y el aislamiento.

A principios de los años setenta Kisho Kurokawa, arquitecto fundador junto a Kikutake del movimiento metabolista, construye la Nakagin Tower. Se trata de un edificio que representa los principios del Manifiesto de la Cápsula. En esos años el centro de Tokio había sufrido una densificación tal que el programa de oficinas y comercial lo satura, de manera que la residencia pasa al extrarradio. Esto implica que 3 millones de personas tardan más de una hora y media en llegar al centro de Tokio, así que quien podía permitírselo adquiriría espacios de trabajo en el centro. Este edificio no es un bloque de apartamentos. Se trata de dos torres formadas por 144 habitáculos individuales en el corazón de Tokio. Estas cápsulas de 10 m<sup>2</sup> ofrecían espacios con dotación tecnológica que funcionaban como habitación extra o estudios para hombres de negocios

que vivían en barrios residenciales a las afueras de la ciudad, o espacios de aparthotel para gente que viajaba asiduamente a Tokio por trabajo.

A finales de los años ochenta, los barrios residenciales de Tokio se vacían durante el día, incluso las mujeres salen y los maridos van a casa sólo a dormir. Por tanto, la mayoría de los habitantes de la metrópolis pasan la mayor parte del día fuera del hogar. Los usos domésticos se atomizan y dispersan por una ciudad cuya oferta comercial, laboral y lúdica, incita a desplazarse por la ciudad y usar la vivienda para dormir.

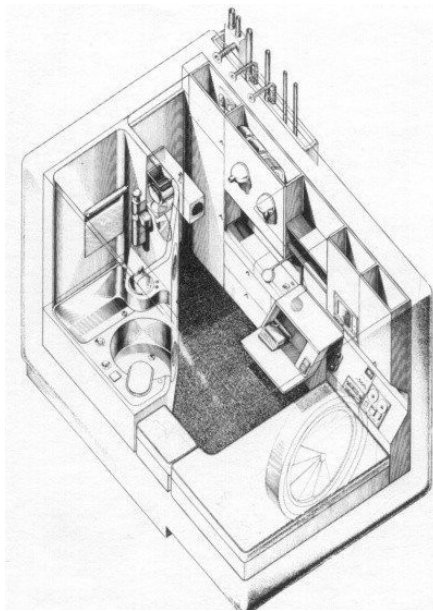
Un tercio de las unidades familiares están constituidas por una sola persona y un gran porcentaje de estas personas son mujeres jóvenes. En 1985, Toyo Ito invita a pensar en un concepto de vivienda ideado para la joven nómada tokiota. Pao es una tienda, una envolvente que puede plegarse y transportarse. Esta envolvente consta de tres muebles textiles: un mueble inteligente con aparatos y dispositivos que permiten obtener y guardar la información de todo lo que ocurre en tiempo real en la ciudad, una cápsula de información para navegar por la ciudad; un



1



2



3

1-2 Hábitat para las mujeres nómadas de Tokio

3 Cápsula Nakagin Tower.

tocador para arreglarse y maquillarse antes de salir al escenario urbano; y una combinación de mesa y armario para guardar el equipamiento mínimo para tomar un refrigerio.

El soporte de este modo de vida va perdiendo materialidad. De las cápsulas equipadas con muros hiperdiseñados y llenos de dispositivos y prestaciones tecnológicas que incluso incorporaban el baño, a textiles semitransparentes donde los muebles se independizan de una envolvente, más próxima a una membrana que interactúa con el exterior que al caparazón de la cápsula. No sólo materialidad, la vivienda nómada también se desprende de funciones como el baño.

En la actualidad, el desarrollo de la tecnología tiende a minimizar los dispositivos. El visionario mueble inteligente de Toyo Ito se condensa hoy en un smartphone, en un reloj o unas gafas inteligentes. Estos dispositivos constituyen casi una prologación del cuerpo más que una envolvente; incluso los tejidos de última generación empiezan a captar la información del cuerpo y posiblemente llegarán a ser capaces de cambiar los hábitos y las rutinas del individuo.

El refrigerio sale de la burbuja habitable para encerrarse en las máquinas de *vending* que no sólo abastecen de comida y bebida sino de pequeños objetos de uso cotidiano. Con la llegada de internet, la casa nómada va perdiendo funciones. El acceso a la información proporciona al habitante errante el acceso a servicios que le permite poseer menos, accediendo a lo mismo.

La casa diseminada del nómada es tan grande como su radio de desplazamiento en la ciudad y tan pequeña como los cubículos que parasitan los cafés refugio. En estos lugares donde los límites entre lo privado y lo público no sólo se difuminan sino que se disuelven, la casa se repliega al mínimo. Su única función es ofrecer descanso alejado durante unas horas del eterno bullicio de la metrópolis. Su única ventana: internet.

Así, a medida que el nómada se desprende de objetos, funciones y espacios que lastran su forma de habitar también tiene menos cosas físicas

que compartir. En una de las ciudades más grandes y densas del mundo muchos individuos optan por este solitario estilo de vida.

### Tangencias y constelaciones

“Edipo y Kronos nunca llegaron a Japón” así comienza el artículo *Relations* de Florian Idenburg, socio fundador de So-il, según el cual en Japón no es inevitable que un joven arquitecto cometa parricidio al dejar a su maestro.

La modelo de la casa nómada de Toyo Ito es una jovencísima Kazuyo Sejima que colaboraba en esa época en su estudio. A su vez, Toyo Ito trabajó en los años setenta con Kikutake, uno de los fundadores del movimiento metabolista. Más que un parentesco genealógico todos estos arquitectos forman parte de una constelación entre los que se entretejen proximidades, continuidades y reciprocidades. Así, el preciosista dibujo del joven Junya Ishigami deja huella en la producción de Kazuyo Sejima con quien colabora entre el año 2000-2004 a su paso por SANAA.

La arquitectura japonesa puede caracterizarse por una serie de flujos continuos. Conceptos y actitudes no se copian ciegamente, pero se adaptan, desarrollan, reinterpretan y modifican. La relación entre maestro y aprendiz en general sigue siendo respetuosa y el intercambio se produce con el tiempo. Un sentido colectivo de responsabilidad hacia la profesión inspira a los arquitectos de Japón para alimentar un flujo continuo de ideas, la transmisión de conocimientos, la influencia y los intereses de una generación a la siguiente y viceversa.

Si se hiciera una lectura continua de todas las obras contemporáneas que, a modo de interferencias, se han ido intercalando en esta tesis, se harían todavía más evidentes las reverberaciones entre ellas. Más allá de una invitación a una lectura alternativa del presente trabajo, esta visión del todo permite reconocer un conocimiento colectivo que deposita en una sólida producción capaz de dotar de identidad a la arquitectura japonesa contemporánea.





---

## CONCLUSIONES

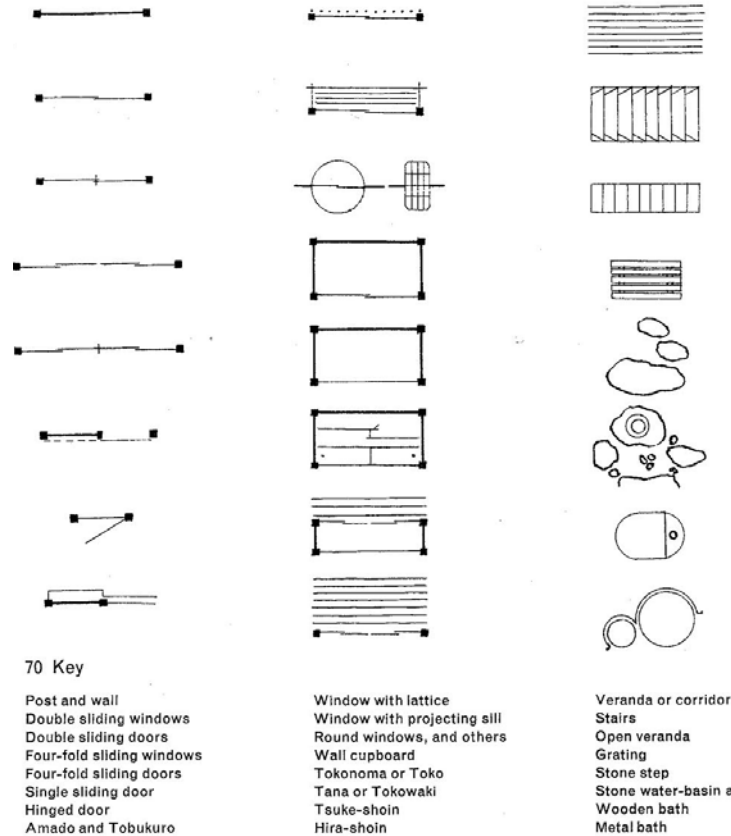
Conclusiones VII

## 7.1 Las casas de Ozu

Cada uno de los dibujos cartografiados a partir del visionado de las películas se aproxima a la casa representada; aquella que Ozu insinúa y el espectador completa en su imaginación. Al comparar las casas cartografiadas se concluye que todas guardan un gran parecido. La mayoría tienen al menos dos *habitaciones comunicantes*, de un mínimo de ocho *tatamis*, rodeadas por un pasillo que se torna *engawa* cuando linda con un patio y que conecta con la entrada, la cocina, y las piezas de baño, situadas en la corona externa y discontinua de la casa.<sup>1</sup>

En el libro de Tetsuro Yoshida, *Das Japanische Wohnhaus*, se recoge en un documento, a modo de catálogo, todos los elementos que conforman la casa tradicional japonesa. La mayoría de estos elementos se basan en el módulo del *shoji* e incorporan la estructura, lo cual confirma, como ya se había señalado, que la estructura de la casa japonesa no surge de un pensamiento global sino de una lógica local. Estos elementos se combinan según una gramática que relaciona las distintas partes hasta configurar una planta abierta capaz de crecer por adición.

Las casas cartografiadas se dibujaron localmente, identificando los elementos y formulando hipótesis sobre el ensamblaje de los mismos, ya que muchas veces quedaban ocultos por la frontalidad en los encuadres del cineasta. A lo largo de la película dichas hipótesis se iban comprobando con los puntos de vista que ofrecía la cámara de Ozu, especialmente al llegar a las esquinas en los reveladores y menos habituales planos oblicuos. Mientras los encuadres frontales recortan los elementos en planos abstractos, los planos oblicuos los contextualizan en las esquinas, donde se articulan las soluciones constructivas y se puede llegar a deducir la sintaxis de los elementos. Otras hipótesis no podrán ser contrastadas por quedar *fuera de campo*. Los trazos a puntos identificaban aquellas áreas del dibujo que no se explicitaban pero el espectador podía llegar a completar mentalmente. Al final de la película, Ozu logra un sutil equilibrio entre lo que muestra y la libertad que concede al espectador a imaginar el resto.

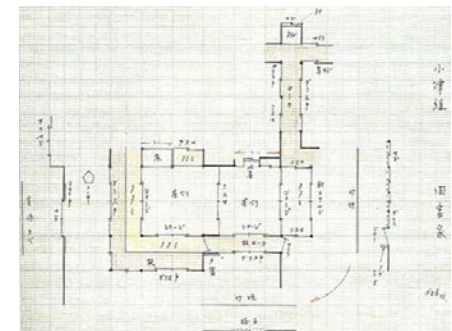


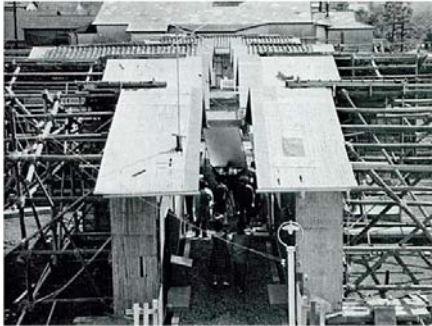
1. Según Taro Igarashi en *Yasujiro Ozu como arquitecto*, este tipo de composición espacial estaba ya presente en su casa de Matsuzaka, en la que Ozu vivió durante su infancia. El mismo autor describe: "cuando Ozu se construyó una casa de campo, consultó su diseño con Tomoo Shimogawara, director artístico de sus películas, y le pidió que le dibujara un boceto. Esto indica que Ozu deseaba vivir dentro de una imagen en su vida real."

1 Elementos de la casa tradicional japonesa.

2 Croquis en planta de una casa construida en estudio.

3 Escenario usado para las escenas de una calle en el rodaje de Ohayô.





3

“Quiero que cada veinte planos el film encierre una imagen sencilla. Si una escena tiene sesenta y cinco tomas, debe producir sesenta y cinco veces una imagen”

El autor Harry Tomicek cita a Ozu y acuña la palabra *Bildraum* en alemán, espacio del cuadro o espacio de la imagen, para referirse al inconmensurable espacio representado por el cuadro. Y que en la traducción del alemán, Manuel García Roig interpreta, del espacio de representación filmico, que incluye el espacio delimitado por el campo que vemos en pantalla más el campo o espacio en *off*, es decir el espacio de la realidad en su totalidad, que puede resultar todo lo extenso que la toma del cineasta sugiera y la imaginación del espectador sea capaz de alcanzar.

Harry Tomicek, Ozu Yasujiro. Österreichisches Filmuseum, Viena 1988.

Las casas filmadas por el realizador se construían en estudio. La revisión de un croquis en planta de una casa filmada en estudio revela las partes de la casa que son imprescindibles para Ozu. A pesar de que en el croquis no se dibujan los tatamis, el papel milimetrado guía la disposición de los elementos que garantizan la proporción de los espacios definidos. Así, tomando como centro las habitaciones comunicantes, la casa se expande localmente lo mínimo necesario y suficiente para contar y enmarcar una historia. Dada la importancia que el cineasta concede al escenario doméstico, se podría afirmar que ese mínimo recoge la esencia de la casa japonesa.

El núcleo de la casa está compuesto por una serie de habitaciones comunicantes alineadas. Como el espacio de filmación de Ozu abarca los 360°, el cineasta necesitaba construir los cuatro alzados interiores de las estancias y, por requerimientos técnicos, necesitaba sobredimensionar algo el espacio doméstico para poder filmarlo, de manera que las habitaciones filmadas exceden los seis *tatamis* de media de las habitaciones habituales. Si bien es cierto, que la variedad de tipologías y tamaños de las habitaciones japonesas es tal, que este detalle tampoco extraña al espectador.

En tres lados del cuerpo formado por las habitaciones comunicantes, el espacio interior se expande hasta alcanzar la cuarta pared. El papel milimetrado evidencia como el jardín, a pesar de ser espacio vacío, se separa una distancia modular/múltiplo, como si fuera una habitación más de la secuencia espacial. Por otro lado, la cuarta pared necesita por lo menos dos elementos: la valla y la fachada vecina para sugerir la *escena prestada*. Estos cerramientos se construyen solo lo que necesita el objetivo de la cámara para completar el plano. Sin embargo, el espectador los completa mentalmente hasta conectarlos e imaginar una valla continua como cerramiento de la parcela.

Una galería, *engawa*, bordea en L las habitaciones comunicantes. Así, el espectador no sólo descubre un espacio intermedio sino que al verla doblar en la esquina percibe una envolvente concéntrica. Al final de la galería un cerramiento se proyecta hacia el jardín para sugerir un cuer-

po anexo y dar un final de perspectiva a los planos oblicuos en los que el jardín se leía como un espacio exterior intercalado o trabado con el interior. Así, la casa se expande hasta completar los encuadres de los planos.

Al otro lado, se adiciona una batería de módulos de armarios y un pasillo. Como se estudió en *Higanbana* las circulaciones en Ozu nunca son estancas. El corredor tiene un elemento como final de perspectiva donde el pasillo se bifurca lateralmente hacia el espacio en *off*. Este pasillo, que no conecta con nada, da cuentas de la importancia que concede Ozu a los espacios de circulación.

En exteriores y a otra escala, para explicar el barrio de *Ohayo*, Ozu construye una calle. Y no lo hace levantando las casas contiguas sino sólo sus fachadas, apuntaladas por un complejo andamiaje. Así, Ozu se ciñe a lo absolutamente imprescindible, la piel del vacío. El encuadre de los planos delimita el ámbito construido y enfoca el vacío. Al final de la perspectiva, una casa hace de telón de fondo y el vacío fuga lateralmente hacia el espacio en *off*, como lo hacía en el pasillo de la casa filmada. Al comienzo del film de *Ohayo*, Ozu se detenía largo rato en un contraplano de esta vista que enmarcaba el promontorio desde el que probablemente se realizó la fotografía adjunta. Distintos personajes entraban en escena activando la profundidad de campo y multiplicando ese espacio en *off* que Ozu sugiere más allá del encuadre del plano.

El cine de Ozu no solo seduce por la extraordinaria belleza de sus planos sino porque proporciona al espectador un algo más de extraño y mágico. A lo largo de la tesis se ha intentado ofrecer instrumentos para que el lector-espectador más allá de percibir la magia de Ozu sea consciente de ella.

## 7.2 Mecanismos y atributos

El código fílmico de Ozu pone de relieve la organización espacial de la casa japonesa.

### Permeabilidad visual

La posición frontal de la cámara logra perspectivas a través de las puertas abiertas y alineadas, de manera que se generan sucesivos planos y enmarcamientos concéntricos que demuestran la *permeabilidad visual* de la casa japonesa. La utilización de un objetivo de 50mm, el más parecido a la visión del ojo humano, combinada con la posición baja de la cámara, a unos sesenta centímetros del suelo, uno de los rasgos más reconocibles y característicos de Ozu, deja fuera de campo los techos y ofrece poca perspectiva sobre el suelo, reduciendo los dos planos que otorgan profundidad al espacio. El resultado es una composición muy plana, con un alto grado de abstracción, fruto de un cuidado proceso de estilización, donde Ozu controlaba hasta el último detalle de la puesta en escena.

### Habitaciones comunicantes

Los sucesivos sobreencuadres concéntricos que caracterizan los planos frontales de Ozu enmarcan, uno a uno, espacios sucesivos, *habitaciones comunicantes*. Se trata de un espacio concatenado, que potencia y da un nuevo valor a esos límites intermedios, donde cada espacio cuenta con independencia y entidad propia. El resultado de esta peculiar manera de mostrar el espacio es que el todo es mayor que la suma de sus partes. La sensación de profundidad es mucho mayor que en un único espacio de dimensiones equivalentes. La casa habitada se multiplica. Y se multiplica no sólo por lo que se llega a ver sino, sobre todo, por lo que no se ve.

### El fuera de campo

La aparición de los personajes en escena, como si salieran *entre bastidores*, o la meticulosa manera en que Ozu dispone los objetos, recor-

tados por el marco de las puertas o por el propio encuadre del plano, explican ese espacio que no se ve, pero existe en la mente del espectador. Ozu construye un *espacio sugerido* más allá del campo visual que se expande lateralmente hacia *el fuera de campo*.

### La doble circulación

Al final de la secuencia de *habitaciones comunicantes* aparece la galería, *engawa*, que elimina la dualidad interior/exterior para transformarla en gradiente. Este espacio que transversalmente se lee como un espacio intermedio, en su sentido longitudinal conforma una circulación que envuelve las *habitaciones comunicantes* y conecta la entrada, *genkan*, con los baños y la cocina, que a menudo ofrece un segundo acceso a la casa.

### El acceso múltiple

La cocina pasante permite a la casa japonesa tener dos accesos. Además la galería perimetral encuentra otros puntos de tangencia con el jardín en las piedras-peldaño, *Kutsunugi-ishi*, descubriendo el acceso múltiple.

### La cuarta pared

Este término importado del teatro por el que el público dejaba de ser pasivo para interactuar con los personajes del escenario, se aplica en el ámbito de este análisis para hacer visible la importancia del jardín y sus límites en la casa japonesa. Después de la secuencia de espacios y la galería aparece el jardín. El director nunca lo muestra de manera explícita. Siempre desde el interior, a través de la casa. El hecho de que las estancias interiores y el jardín que se extiende hasta la valla tengan medidas parecidas genera una sensación de continuidad; de manera que el espacio interior se expande hasta la valla, *la cuarta pared*, y el jardín se incorpora a la secuencia espacial como una habitación más, sin techo. En la casa japonesa, el jardín forma parte indisoluble del interior. Sin jardín, la casa está incompleta.



4

4 Yasujiro Ozu durante un rodaje.

5 Esquema conceptual Casa en China.

La altura de la valla es lo suficientemente alta para delimitar la propiedad pero, a la vez, lo suficientemente baja para contemplar la escena prestada (*shakkei*), parte del jardín vecino o incluso la construcción contigua. Por tanto, la valla no obstaculiza sino que filtra la mirada hacia el entorno inmediato.

Todos estos mecanismos espaciales: *la permeabilidad visual, las habitaciones comunicantes, el fuera de campo, la doble circulación, el acceso múltiple y la cuarta pared* se superponen a lo largo de la película a medida que Ozu construye situaciones, generando sinergias que multiplican el potencial de la casa y subliman en una serie de *atributos*.

### La casa porosa

Al combinarse *la doble circulación, el acceso múltiple y las habitaciones comunicantes* se multiplican los posibles recorridos y, por tanto, la permeabilidad de la planta. Esta propiedad dota a la casa de un carácter ambivalente pues tanto puede alargar la casa y evitar cruces, como evidenciaba la escapada de los niños en *Ohayo*, como acortarla para encontrar atajos cuando lo elija el usuario; como demostraba el recorrido funcional de la secuencia donde uno de los personajes femeninos hacía la colada y recortaba distancias entre la zona de lavado y el tendido de la ropa, más allá de la *engawa*. El hecho de que el pasillo envuelva las habitaciones ofrece bucles de circulaciones, es decir, circulaciones alternativas que no interfieren con el uso de los espacios, permitiendo negar la conectividad entre estancias cuando la actividad lo requiera. Los habitantes pueden elegir encontrarse o evitar cruces cuando convenga. Cabe recordar la escena del despertar de la familia Mamiya en *Bakushu*, donde los siete miembros de la familia entraban y salían de la estancia donde desayunaban sin cruzarse ni saturar el espacio, ni el plano cinematográfico. Esta condición permeable revela la *casa porosa* como atributo de la casa japonesa.

Los habitantes de las habitaciones comunicantes de Gifu, aprovechan el acceso múltiple de la vivienda para disminuir el número de cruces en la casa. Esta condición porosa de la tipología habitacional permite



5

fórmulas de cohabitación, pues al aumentar el número de puertas, se aumenta la posibilidad de elección y la sensación de libertad.

### La casa matriz

Cuando además, el número de *habitaciones comunicantes* se multiplica, el atributo de la casa japonesa es la *casa matriz*, donde todas las habitaciones son lugar de paso a otras estancias, puesto que cada una de ellas tiene varias puertas. Al multiplicarse el número de puertas se multiplican los posibles recorridos que nunca son estancos, a excepción de los que conducen a los baños. Así, además de las circulaciones axiales se articulan bucles de recorridos infinitos donde es posible moverse por la casa sin volver nunca hacia atrás. Esta era la clave del juego del escondite en *Kohayagawa-ke no aki*.

No es difícil imaginar la sensación laberíntica que percibe el habitante de la casa en China al situarse en una de las habitaciones intermedias de la malla. Es precisamente la uniformidad espacial de la *casa matriz* lo que impide la orientación. La superposición de distintos planos de repetición, tanto frontales como oblicuos, en un mismo golpe de vista, confunden la mirada del habitante; la casa ofrece múltiples recorridos. El habitante, cada vez que elige uno, descarta otros tantos caminos. A pesar del descarte, todos esos caminos posibles se acumulan en la memoria del habitante agrandando la casa percibida.

### La casa expansiva

Al superponer *la permeabilidad visual* y el efecto de *la cuarta pared*, los *shojis* y *fusumas*, entreabiertos y alineados, de las casas de Ozu actúan como dispositivos telescópicos que absorben al desplegarse los espacios sucesivos, en una suerte de *casa expansiva* que no acaba en sí misma, sino que se proyecta hasta la valla del jardín o incluso la escena prestada. Este atributo de la casa japonesa oscila entre la *expansiva* y la *concentrada*; pues, al cerrarse una tras otra las puertas deslizantes, esos mismos mecanismos se invierten y la casa se repliega para buscar intimidad, respondiendo más a un modelo de *casa concentrada* y con-

densada en la habitación. Cabe señalar como las pequeñas casas obreras de *Ohayo* se parasitaban entre sí, agrandando sus confines visuales.

En la casa N, la mirada del habitante atraviesa sucesivos encuadres que atomizan el paisaje circundante, fragmentándolo en visiones recortadas. Así, la casa actúa como un diafragma capaz de reducir la presencia y contundencia visual del entorno. Podría interpretarse que para el habitante el entorno pierde escala sin cambiar de tamaño; se aleja gradualmente al multiplicar fronteras intermedias que velan por la intimidad de *la casa porosa*; sin renunciar a grandes huecos que inundan de luz el espacio doméstico y enmarcan cuadros de gran formato.

#### La casa discontinua

Cuando el efecto de *la cuarta pared* y *la doble circulación* no se encuentran al final de la secuencia espacial sino en un punto intermedio de la misma, se manifiesta *la casa discontinua*. Si recordamos la casa de Tsune, la amante del patriarca Manbei en *Kohayagawa-ke no aki*, el patio ocupa una posición central. Como la dimensión del patio es del orden de las habitaciones contiguas, éste se incorpora a la secuencia espacial como una habitación más sin techo.

En la casa Moriyama, cuando la vida interior de cada pieza se expande hacia el jardín, el vacío que aglomeraba los diez volúmenes podría leerse como una malla de habitaciones sin techo. Estos espacios intermedios amplían visualmente los interiores y alargan los recorridos entre casas que entretejen bucles de dobles circulaciones.

La distancia entre las piezas es suficientemente grande para liberar vacíos habitables y suficientemente pequeña para que no se lean como volúmenes aislados. El vacío tanto separa como une. Si la separación entre piezas aumentara, entonces, el mobiliario gravitaría hacia las piezas de las que dependiera, generándose vacíos de otra escala que al esponjar el conjunto perderían su carácter conglomerante. Así, desaparecería el efecto de la cuarta pared por el cual el espacio interior se expandía hacia el exterior.

Esta traba entre lo construido y el vacío activado por el uso que rebosa desde el interior hace del conjunto un todo indisoluble que demuestra que tanto la casa como el jardín están incompletos él uno sin el otro. De esta manera, la casa Moriyama se puede leer como una casa discontinua.

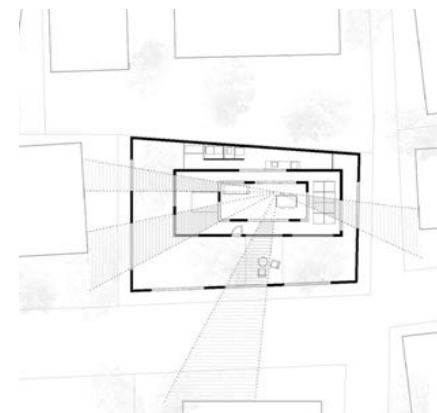
#### La casa ajardinada

Cuando las *habitaciones comunicantes* se combinan con la *permeabilidad visual* y *la habitación sin techo*, el vacío exterior, el jardín, toma la casa. En la casa A, a pesar de las ajustadas dimensiones del vacío intersticial entre la valla y la construcción, la casa se expande visualmente hasta las casas vecinas y, a la vez, el jardín rebasa los cerramientos acristalados para tomar la casa.

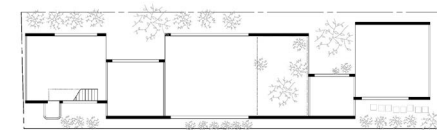
Como si de una muñeca rusa se tratase donde todas las piezas pudieran plegarse unas dentro de otras, la casa actúa como un dispositivo telescópico donde los sucesivos marcos superpuestos, al desplegarse, atrapan el paisaje circundante. Así el entorno se filtra a través de las carpinterías para atomizarse en recortes geométricos que deconstruyen *la escena prestada* en fragmentos más pequeños, equivalentes a los interiores hasta hacerlos intercambiables. Esta casa sugerida oscila entre la casa expansiva y la concentrada; pues, al cerrarse una tras otra las cortinas, esos mismos mecanismos se invierten y la casa sugerida se repliega en rincones de intimidad, respondiendo más a un modelo de casa concentrada.

#### La casa estratificada

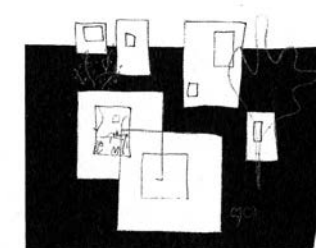
Cuando *la permeabilidad visual* coincide con la cota de habitar a ras de suelo aparece *la casa estratificada*. Los planos oblicuos de *Higanbana* revelaban el potencial de este atributo de la casa japonesa. A cuarenta centímetros del suelo natural se levanta el suelo de *tatamis*. El perímetro de la plataforma habitada conforma un banco para sentarse. Por encima, a unos sesenta centímetros, se sitúa la vista de una persona sentada sobre un *tatami*, la misma altura desde la que *Ozu* filmaba la casa. Por encima de los *shoji*, a veces aparece un estante de almacenaje que



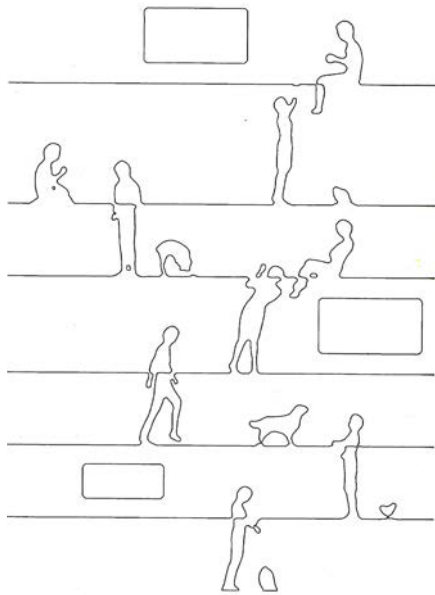
6



7



8



9

6 Planta casa N. Redibujo de la autora.

7 Casa A. Redibujo de la autora.

8 Casa Moriyama: Transparencia.

9 Casa del futuro primitivo.

1. Bruno Taut, *La casa y la vida japonesas*. Barcelona, Fundación Caja Arquitectos, 2007. Pág. 195.

2. Gaston Bachelard: *La poética del espacio*. México D.F: Fondo de Cultura Económica, 1965, pág. 104.

descarga el espacio de objetos mientras están fuera de uso, preservando la neutralidad del espacio. En otras ocasiones, cerca del techo, pequeñas aberturas hacen permeable la casa al aire que también circula en la cámara entre la plataforma elevada y el suelo.

En la casa NA se rompía con la estructura clásica de cajas cerradas superpuestas en pisos, proponiendo un raumplan que interconecta una serie de plataformas, comunicadas por cortos tramos de escalera, eliminando el concepto de estancia cerrada e independiente. Así un suelo se transforma en mesa, una mesa en techo, un techo en banco... según la posición relativa del habitante en la casa. La extraordinaria delgadez tanto de los forjados como de los pilares transforma los elementos estructurales en dispositivos habitables. Si el forjado aumentara de espesor a pesar de situarse a la cota de trabajo de una mesa, no podría ejercer como tal al no permitir el solape de las piernas. Sólo cuando el cuerpo humano y su gestualidad se acoplan a las plataformas, estos elementos estructurales ejercen de mobiliario.

La estructura mueble se llena de color y de vida condensadas en objetos, mobiliario y enseres del habitante. Así, la casa NA logra un equilibrio entre el soporte definido por el arquitecto y el modo de habitar del usuario. La casa estratificada se descompone en cotas ajustadas a las medidas del cuerpo que sugieren, una manera de habitar que permite al usuario apropiarse del espacio manteniendo todos los grados de libertad que requiera. Con pocos muebles, con pocas cosas, la casa se verá habitada sin percibirse vacía.

### La casa diseminada

Cuando la casa cambia de escala y desenraíza para desparramarse por el territorio, nace la *casa diseminada*. Los actores ambulantes en *Ukigusa* o la pareja de ancianos en *Tokyo Monogatari* habitaban de manera discontinua una serie de lugares dispersos, conectados por la calle o los medios de transporte. En ambas películas se construyen situaciones que descubren la estrecha relación entre el espacio público y el interior de las viviendas al absorber tanto usos privados como colectivos. El uso cotidiano desdibuja la frontera que delimita lo doméstico de lo urba-

no. Si visualizamos cómo el vacío intersticial entre las construcciones se extiende en el interior de las casas abiertas y permeables, podemos concluir que la porosidad de la casa japonesa encuentra continuidad en el entorno urbano y viceversa.

### La casa como soporte de vida

“Hay una cosa en la que el Japón se distingue de todos los demás países: lo más interesante de la casa japonesa no es su aspecto material, sino su vida. Puestos a resumir las características de la casa japonesa, se puede decir que es como un escenario de un teatro al aire libre, cuyo fondo es la naturaleza que se ve a través de la pared abierta”<sup>1</sup>.

Se puede concluir que las reglas del código fílmico de Ozu detectan *mecanismos espaciales* y sus escenarios de vida construyen situaciones donde todos estos mecanismos se superponen, revelando los *atributos* de la casa japonesa. Todos estos atributos configuran un soporte neutro que facilita al habitante la apropiación del espacio. Dicho soporte sugiere, sin imponer, una manera de ser habitado que en ningún momento violenta la libertad del habitante.

Si se entiende el proceso de habitar como la acción de dejar huellas, se puede aceptar que no existe punto de inflexión entre el proyecto, la construcción y la vivencia de una casa. Entre el acto de colgar un cuadro, la decisión de levantar una pared de obra o decidir la orientación de una habitación, no hay discontinuidad. Arquitecto, constructor y usuario toman sucesivamente el relevo de habitar. Todas las decisiones del proceso, cómo entra la luz, cómo resuena una habitación... repercuten en la casa experiencial. La casa vivida no es una caja inerte, cada decisión del proceso influye en el ambiente y la atmósfera de la casa. El espacio habitado trasciende el espacio geométrico para grabar recuerdos y construir memoria. Así el arquitecto se erige como primer habitante de la casa. Una manera de habitar sin poseer, sin estar, sin hacer.

“Toda gran imagen simple es reveladora de un estado del alma.  
La casa es, más aún que el paisaje, un estado del alma.”<sup>2</sup>







### *Agarikamachi*

Travesaño horizontal de madera que hace de remate del *tatami*, situado en el espacio intermedio de la casa. Sería como el hall de entrada.

### *Butsudan*

Altarcillos colocados en el interior de las casas japonesas, en los que se rinde culto a alguna deidad doméstica, o a los antepasados. Son de tradición budista, y contrastan con los altarcillos *shintoístas*, llamados *kamidana*.

### *Chanoma*

Habitación de la casa donde la familia come y se relaja.

### *Cha-no-yu*

"*Ceremonia del té*". Liturgia monacal, rigurosamente codificada, en la que los oficiantes se congregan ante el *té*, el *Ocha verde*, amargo y humeante. El objetivo de la ceremonia es armonizar el espíritu con el Cielo y la Tierra, tratando de alcanzar un estado de paz y sosiego. En torno a la ceremonia se han desarrollado una serie de artes *zen*: la cerámica, la arquitectura y la jardinería, la pintura y la poesía. Pero no persigue objetivos estéticos: el arte del *té* exige, ante todo, una férrea disciplina espiritual; limpiar el espíritu de perturbaciones emocionales, para tratar de representar la Tierra Pura de Buda en este mundo.

### *Dobisashi*

Alero de la cubierta proyectado por encima del suelo de tierra compactada.

### *Daikokubashira*

Pilar situado en el centro de la casa y el primero en ser levantado.

### *Emakimono*

Pintura enrollada que suele colocarse en el interior del *tokonoma*. Podía tener varios metros de longitud, y hasta un metro de anchura. Relataba una historia a través de texto e imágenes.

### *Engawa*

Veranda, terraza o pasillo exterior de madera que conecta el interior de la casa con el jardín. Puede cerrarse con persianas o puertas correderas de cristal en su borde exterior, o bien dejarse abierta.

### *Furo*

Bañera; agua caliente en una bañera; cuarto de baño; baño público.

### *Fusuma*

Puertas correderas interiores. Se distinguen de las que comunican con el exterior, *shojis*. El papel opaco de arroz o tela que recubre la estructura filtra la luz, lo que permite una arquitectura flexible, ligera y luminosa.

### *Futon*

Pequeño colchón que se extiende, en el suelo, sobre el *tatami*, y que se recoge tras su uso.

### *Genkan*

En la casa tradicional japonesa, zona de entrada para quitarse los zapatos antes de acceder a la parte principal de la casa.

### *Gyotaku*

Técnica japonesa de impresión por contacto con la que se obtiene una huella del cuerpo del animal. La tinta negra sobre el papel japonés hecha a mano se convierte en el testimonio de la ausencia del pez muerto.

### *Haiku*

Forma poética normalmente asentada sobre tres versos, que cuentan 17 sílabas conforme a la cadencia 5-7-5. Derivado métricamente de la *tanka* y la *renga*. Predominan los sustantivos. El poema *haiku* persigue una belleza de síntesis: no pretende tanto la representación de una imagen, como su esbozo. Poesía de la sensación, del aquí y ahora, se ocupa ante todo de la vida: de sugerir momentos y sensaciones fugaces. El poeta emprende, con esta forma tan depurada, un camino de ascesis poética que brota de un espíritu ascético. Yasujiro Ozu practicó este arte, del que dejó algunas buenas muestras en sus *Diarios*.

### *Hakokaidan*

Escalera equipada, por un lado, con armarios, cajones, etc.

### *Hibachi*

Sistema de calefacción tradicional japonés, consistente en un recipiente abierto, resistente al calor y diseñado para mantener carbón incandescente en su interior.

### *Hôjô*

Originalmente, un área de jô es aproximadamente de 3.03 metros cuadrados, es decir, una superficie equivalente a cuatro *tatamis* y medio.

### *Hyôtsatsu*

Letrero al lado de la puerta de la casa, el cual muestra el nombre de los ocupantes; placa de identificación.

### *Ikebana*

"Flor viviente". Arte floral japonés. Suele decorar el *tokonoma* en los salones japoneses.

### *Irori*

Área interior con una apertura cuadrada en el suelo habilitada para hacer fuego y así poder calentar la casa y cocinar.

### *Kabuki*

Procedente de *ka*, "canto"; *bu*, "danza" y *ki*, "habilidad, destreza": el arte de la habilidad en el canto y la danza. Así se conoce a una de las formas teatrales más importantes de Japón. Comenzó a desarrollarse a principios del siglo XVII, y maduró a lo largo del XVIII. Su condición de espectáculo popular no contradice sus excelencias artísticas. Frecuentemente consagrado a epopeyas y gestas heroicas, sus personajes se expresan a través del gesto y del maquillaje, en una sofisticada escenografía en la que la música y el baile adoptan un papel protagónico. Reservado de manera exclusiva a los hombres, los papeles femeninos son interpretados, aún en nuestros días, por unos actores especializados: los llamados *oyama* u *onnagata*. Las representaciones cuentan con unos entremeses cómicos llamados *Kiôgen*.

### *Kanji*

Ideogramas. Caracteres escritos, tomados del chino, sobre los cuales se desarrolló la escritura japonesa.

### *Katte*

Cocina.

### *Kawara*

Trozo de arcilla cocida y moldeada en un horno, utilizado principalmente como material de cubierta o para pavimentar suelos. Proviene de China, junto con la arquitectura del templo.

### *Kimono*

"*Cosa de vestir*". Vestido tradicional japonés, por lo general elaborado en seda. Es usado tanto por hombres como por mujeres. Este último, extremadamente sofisticado, es una de las prendas más vistosas y elegantes jamás diseñadas. Existe toda una tipología del *kimono*, conforme a la estación del año y al uso que se le vaya a dar. Las mujeres se lo ajustaban a la cintura por medio de una larga cinta de seda, primorosamente trenzada: el *obi*. Cuenta con un bolsillo interior, *tanoto*, y con un sobrevestido o *haori*. Existen variantes más ligeras e informales del *kimono*, como es el *yukata*.

### *Kokoro*

"*Corazón*". Pero no se debe tomar el término en el sentido anatómico. El *kokoro* es aquello que se cobija en lo más profundo de las entrañas; es la fuente misma del sentimiento: el tesoro interior del ser humano.

### *Kotatsu*

Sistema de "calefacción" personal, constituido por una mesa con una fuente de calor que se cubre con un tejido aislante. Se trata de una pieza de la arquitectura tradicional japonesa, destinada a calentar al usuario cuando realiza actividades sedentarias dentro de la casa tradicional, que carece de aislamiento.

### *Koshi*

Accesorio de la vivienda (ventana o puerta) hecho con listones de madera rectangulares siguiendo un patrón. También puede referirse a una persiana de madera, bambú..., en el exterior de una ventana o puerta.

### *Kutsunugi-ishi*

Piedra situada como peldaño en el espacio previo al hall, galería, etc., que permite quitarse el calzado al mismo tiempo que te ayuda a pasar al nivel habitable.

### *Mono no aware*

"*El pathos de las cosas*": Sentimiento de resignación, serena y sosegada, ante el inevitable dolor que produce la vida, y su fugacidad.

### *Nageshi*

En la arquitectura japonesa, una viga transversal montada en una superficie lateral, a menudo por encima de un dintel o por debajo de un umbral. Originalmente era un elemento estructural que se acabó convirtiéndose en un ornamento decorativo.

### *Niwa*

Jardín vallado que envuelve la casa japonesa, generalmente con plantas en macetas.

### *Nô*

Teatro clásico japonés por excelencia. Drama cantado y danzado, cuyo origen se remonta al siglo XIV, y que fue llevado a su máximo esplendor por Zeami (1363-1443). Refinado y aristocrático, el *Nô* era una suerte de liturgia y espectáculo reservado a la clase guerrera. Más depurado y abstracto que el *Kabuki*, cuenta con un coro que desempeña el cometido del narrador. Todos los personajes cubren sus rostros con máscaras. Las sesiones de *Nô*, que comprenden la representación de varias obras, suelen contar con un intermedio cómico: las farsas llamadas *Kiôgen*.

### *Ofuro*

Baño japonés, en el que se conserva el agua a una temperatura elevada, y en el que se ingresa tras haberse lavado el cuerpo en otra dependencia contigua. El objeto del *ofuro* no es tanto la limpieza cuanto la relajación del bañista.

### *Oshi-ita*

Alcoba con un espeso zócalo sobre un suelo de *tatami*, que se utiliza para colgar rollos y mostrar los tres instrumentos budistas; antiguamente se usaba como un *tokonoma* en las salas de recepción. Es el precursor del *tokonoma* de hoy en día.

### *Shoji*

Bastidores corredizos, fabricados de papel y madera ligera, que se deslizan sobre guías estriadas o *shiki*. Al contrario que los interiores, o *fusuma*, las puertas *shoji* comunican con el exterior. Cuentan con contraventanas de madera que permiten proteger de la lluvia, o resguardar la casa en ausencia de sus habitantes.

### *Shomin-geki*

Películas sobre gente corriente. Dramas del pueblo llano, pertenecientes a las clases medias o bajas: uno de los subgéneros más populares de *gendai-geki*. A su vez, se trata de la derivación cinematográfica del *sewamono*, distinguida por su tendencia al realismo cotidiano. Se relatan las vicisitudes de cada día, tal como las viven los tipos humanos más corrientes, dosificando el drama con la comedia.

### *Sojikei*

Figuras similares. Efecto compositivo característico de Ozu, quien con frecuencia coloca dos o más actores dispuestos de manera idéntica en el campo. Incluso al moverse los dos personajes parecen obrar al unísono.

### *Sumo*

Deporte general japonés, y uno de los espectáculos más populares aún en nuestros días. Aunque su historia se remonta a tiempos pretéritos, no será hasta el periodo *Tokugawa* en que alcance la distinción de deporte profesional. Los dos contendientes se enfrentan en lo alto de una superficie circular –*dohyo*–, tratando de sacar de dicho espacio a su

rival. Asimismo ganará quien logre que su oponente toque el suelo con cualquier otra parte del cuerpo que no sea la planta de los pies. Aunque el ritual de presentación es dilatado y sumamente vistoso, el combate se libra en unos pocos segundos. Los colosales *sumokas*, cuyo peso medio se sitúa en torno a los 148 kilos, y su altura en torno a los 185cm, deben someterse a una severa disciplina y a un riguroso entrenamiento. Ozu fue muy aficionado a este deporte, cuya presencia resulta relevante en las emisiones televisivas de *Buenos días*.

### *Tatami*

Estera trenzada con paja de arroz prensado, con la que está cubierto el suelo de las viviendas tradicionales japonesas. Es, por tanto, uno de los elementos fundamentales de su arquitectura. No se puede pisar con zapatos: es preciso descalzarse, o usar *tabi*. Sus medidas son uniformes: cada *tatami* tiene una superficie de 3.3 metros cuadrados, y a partir de esta unidad de medida se calculan en *tatamis*, las dimensiones de cada habitación.

### *Tatansu*

Armario de madera con cajones y/o puertas, que se utiliza para organizar y guardar la ropa, los libros, los utensilios de la ceremonia del té, etc.

### *Tataki*

(abreviatura de *tatakitsuchi*. Escrito con caracteres que significan “*suma de tres tierras*”, reflejando la composición típica de la mezcla)

Suelo de tierra hecho de mezcla de arcilla roja, cal, grava, etc..., amasado con agua y compactado. Actualmente, también se refiere a un suelo endurecido con cemento.

### *Tenjō*

Parte superior de una sala hecha a partir de tableros con la intención de ocultar la cara inferior de la cubierta y conservar el calor. Falso techo.

### *Tofu*

Pasta blanca, elaborada a partir de las alubias de soja, que resulta fundamental en la cocina japonesa. Ozu identificaba su cine con este ingrediente tan característico: "Siempre digo a la gente que no hago nada más que tofu; y esto es así porque soy, fundamentalmente, un vendedor de tofu".

### *Tokonoma*

Nicho o altarcillo que preside el salón, donde se prende incienso, se coloca alguna pintura enrollable (*emakimono*) y algún arreglo floral (*ikebana*). Es el rincón más destacado dentro de las sobrias arquitecturas domésticas japonesas.

### *Tsuboniwa*

Pequeño jardín completamente cerrado por edificios, paredes, vallas, etc... Los jardines de este tipo fueron desarrollados durante la Edad Moderna (1568-1868) en las casas de pueblo, las cuales no podían tener jardines de cara a la calle. Constaban de una plantación de árboles y arbustos, depósitos de agua de piedra (*chôzubachi*) y linternas de piedra que servían para proporcionar luz y ventilación.

### *Urushi*

Barniz hecho mediante la adición de aceites, pigmentos, etc., que se deja secar para formar una película dura resistente al agua y al ácido.

### *Ukiyo*

Mundo flotante: entorno de actores, prostitutas y pícaros cuyas vidas se confunden en los recovecos urbanos. Fuente literaria para novelistas (*Saikaku Ihara*) y para pintores (*Utamaro*), dio nombre a un género pictórico: el *ukiyo-e*, las estampas que describían aquel mundo inestable y azaroso, sometido a una perpetua impermanencia. El propio Ozu se aproximó a este mundo en sus dos versiones de *Ukigusa* (1934 y 1959).

### *Yoshizu*

Persiana o pantalla hecha de caña trenzada, utilizada principalmente para hacer sombra o para formar un recinto.

### *Yukata*

*Kimono* de verano; prenda más ligera y fácil de colocar, equivalente a nuestras batas.

### *Yukimishoji*

*Shoji* cuya sección inferior se desliza para que pueda verse el exterior. Por lo general, se coloca un vidrio en el lado exterior.

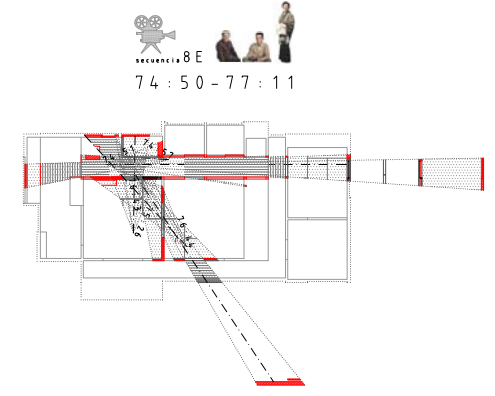
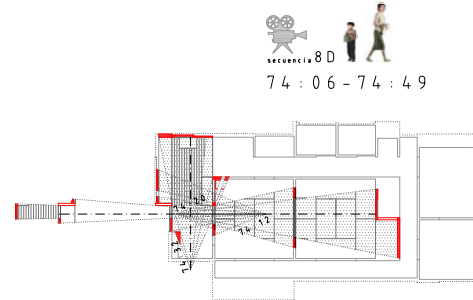
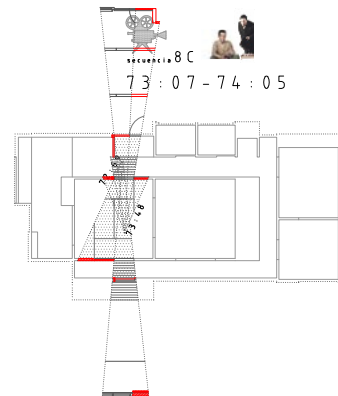
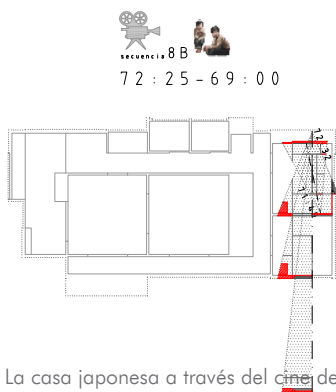
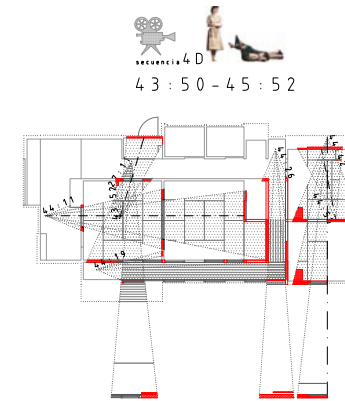
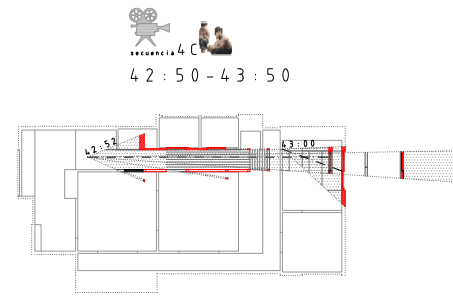
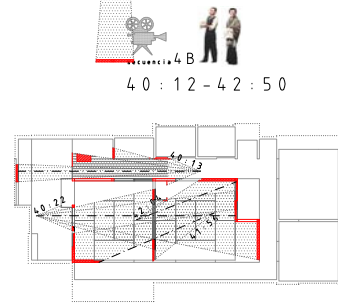
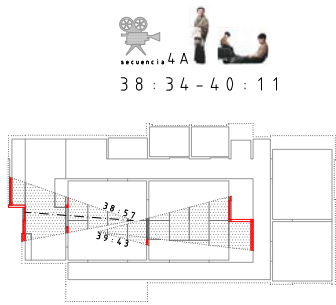
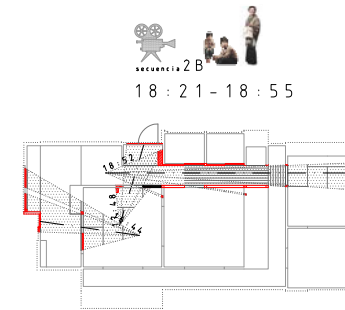
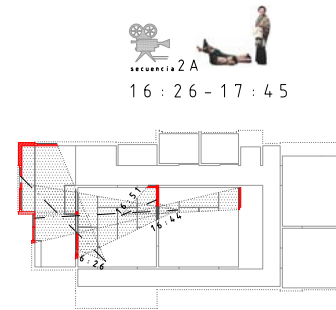
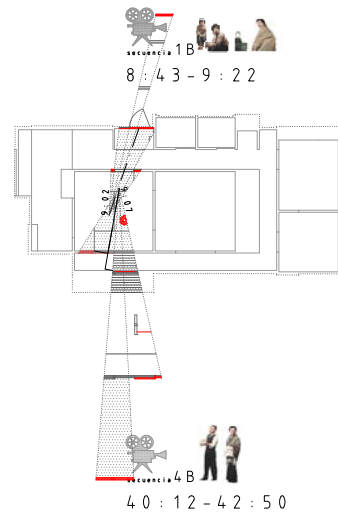
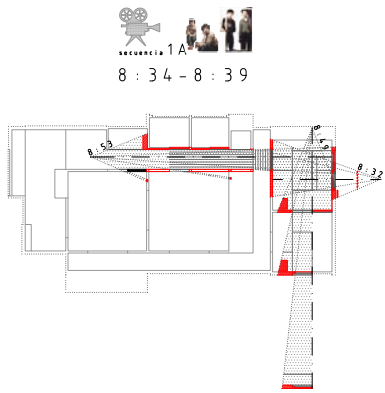
### *Zen*

Palabra derivada del chino *chan*, y del sánscrito *dhyana*: meditación o concentración de la mente. La secta *chan* surgió en China como escuela del budismo *Mahayana* en el siglo VI d.c., unido a elementos taoístas. Más que una religión o una filosofía, algunos autores lo consideran un camino; una forma de ver la naturaleza en nuestro ser. Su doctrina propone un itinerario de liberación interior que, desde el siglo XII, arraigó profundamente en la cultura japonesa. Desde sus comienzos se distinguió por el establecimiento de la práctica monástica. Sus practicantes aspiran a alcanzar el despertar o *satori*, un estado de iluminación, a partir de la meditación y la ascesis, el control personal y la disciplina. Entre sus herramientas figuran los enigmas mentales (*koan*) y el ejercicio de la posición meditativa (*zazen*). El ideal estético de *wabi*, por su parte, propone el despojo de lo aparente para descubrir, mediante un proceso de empobrecimiento, la belleza íntima de las cosas. La sensibilidad austera y sugestiva del *zen* ha dejado una huella profunda en la cultura japonesa, lo que se manifiesta en la jardinería, el *ikebana*, el *sumi-e*, el *shodô*, la poesía *haiku* y el teatro *Nô*, y de manera muy especial en todas las artes relacionadas con el té *—o cha—*, y su ceremonia *cha-no-yu*.

---

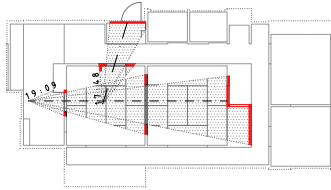
**ANEXO: RECONSTRUCCIÓN DE LA CASA FILMADA**

Ohayô: Reconstrucción de la casa filmada. Anexos

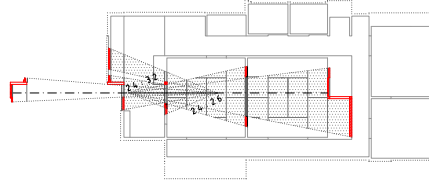




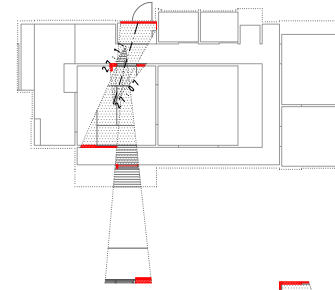
secuencia 2 C  
18 : 56 - 19 : 26



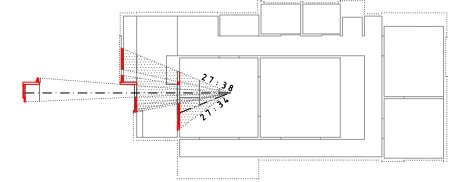
secuencia 3 A  
24 : 26 - 26 : 41



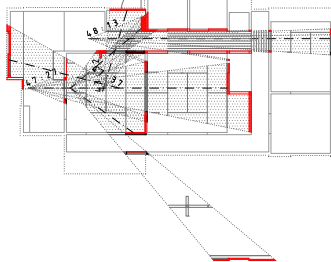
secuencia 3 B  
26 : 41 - 27 : 36



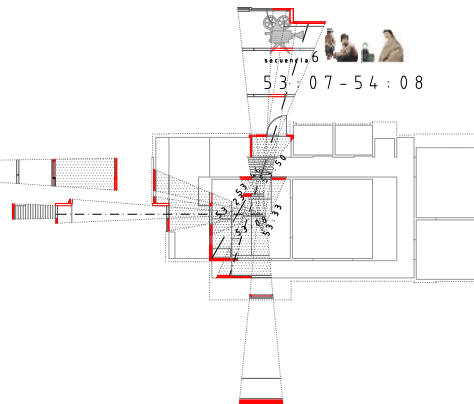
secuencia 3 C  
27 : 37 - 27 : 40



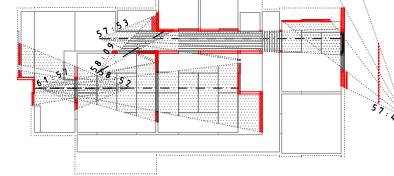
secuencia 5  
38 : 34 - 45 : 52



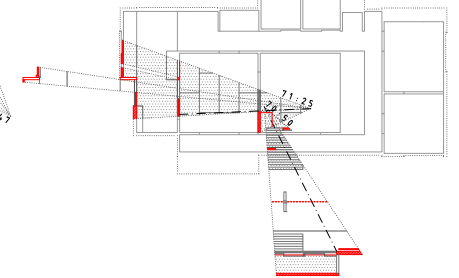
secuencia 6  
53 : 07 - 54 : 08



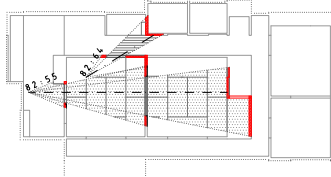
secuencia 7  
57 : 47 - 69 : 00



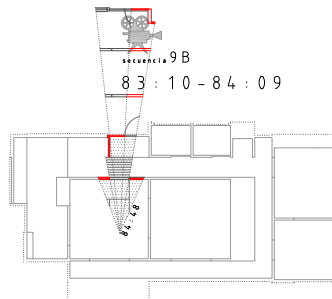
secuencia 8 A  
70 : 51 - 72 : 24



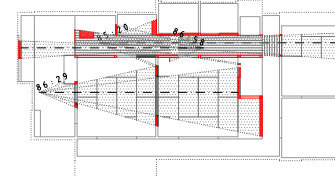
secuencia 9 A  
82 : 50 - 83 : 09



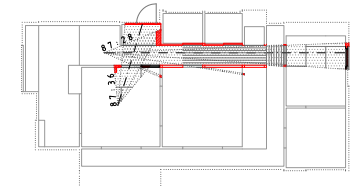
secuencia 9 B  
83 : 10 - 84 : 09



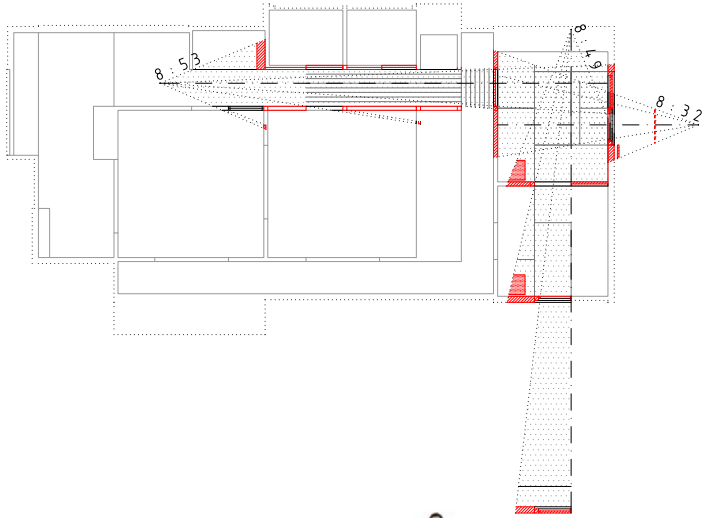
secuencia 9 C  
84 : 10 - 87 : 14




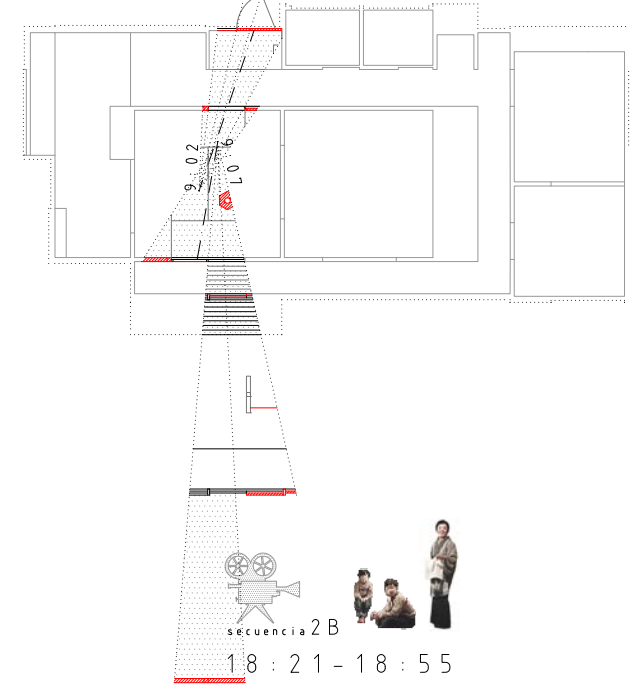
secuencia 10  
87 : 28 - 87 : 53



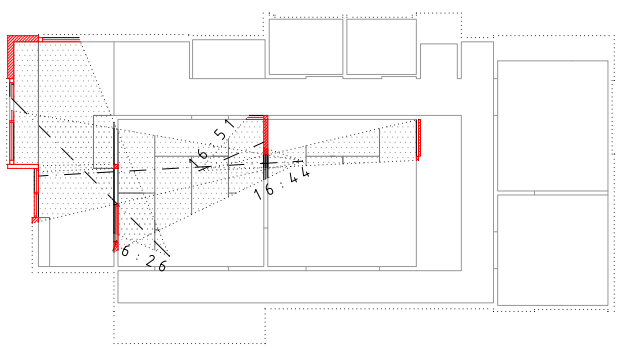

  
 secuencia 1A
   
 8 : 34 - 8 : 39




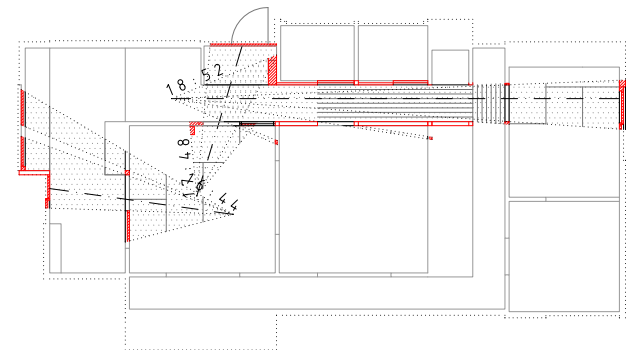

  
 secuencia 1B
   
 8 : 43 - 9 : 22



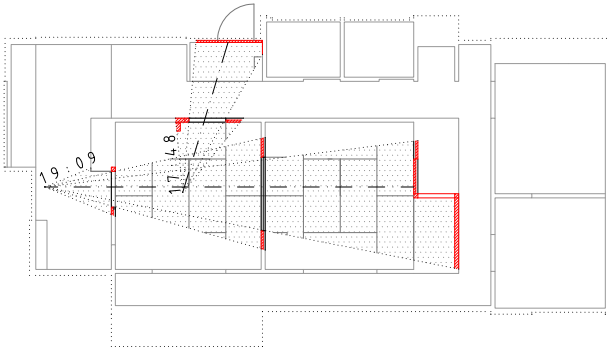

  
 secuencia 2A
   
 16 : 26 - 17 : 45




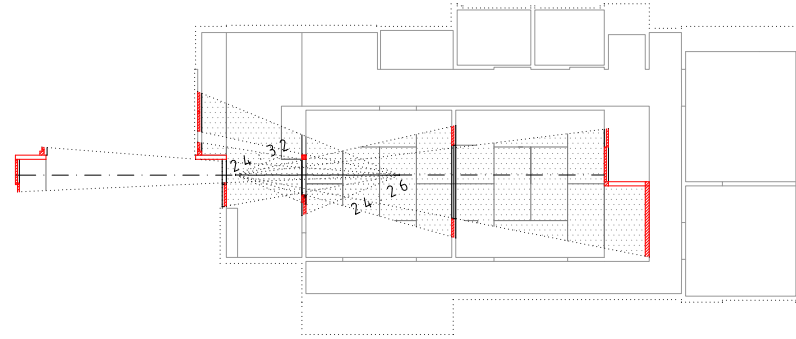

  
 secuencia 2B
   
 18 : 21 - 18 : 55




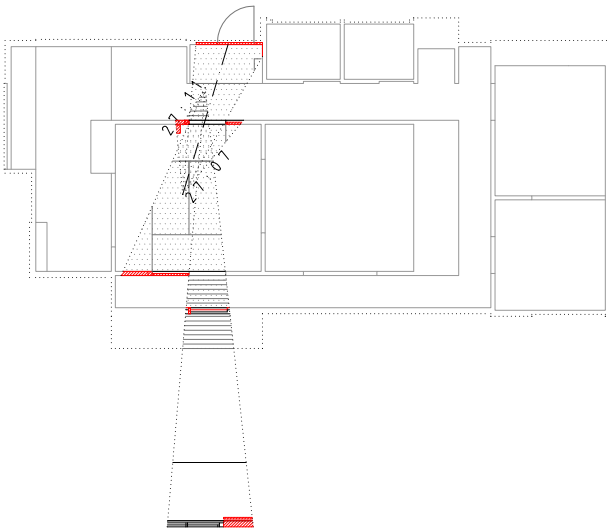

  
 secuencia 2 C
   
 18 : 56 - 19 : 26



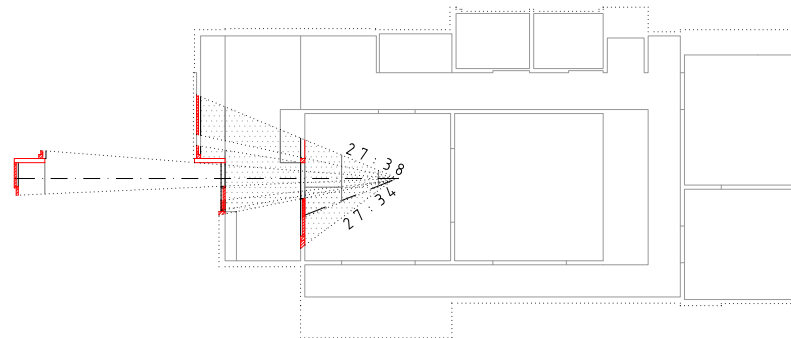

  
 secuencia 3 A
   
 24 : 26 - 26 : 41

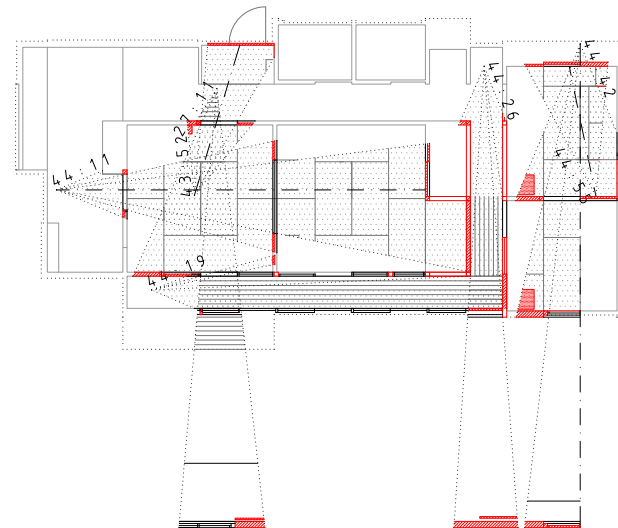
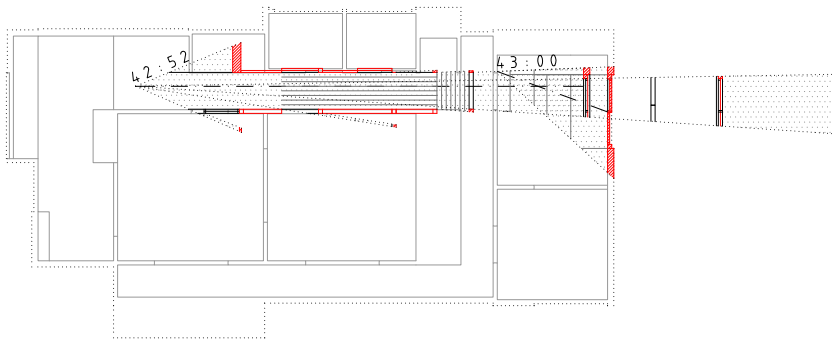
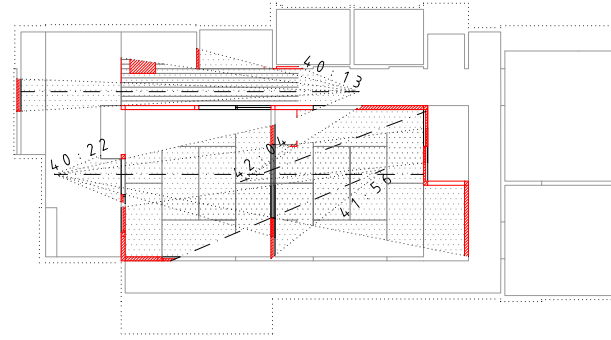
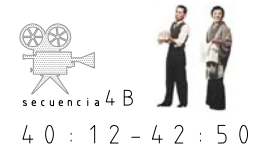
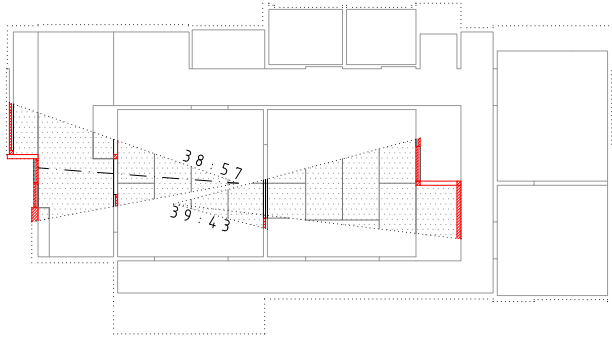
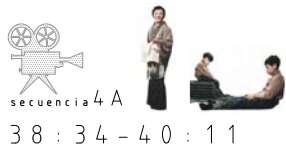



  
 secuencia 3 B
   
 26 : 41 - 27 : 36




  
 secuencia 3 C
   
 27 : 37 - 27 : 40

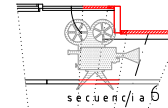
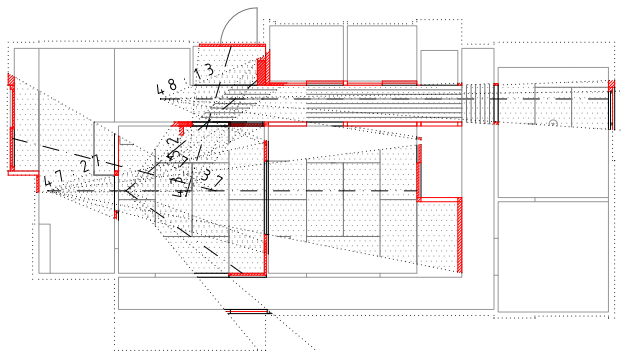






secuencia 5

38 : 34 - 45 : 52



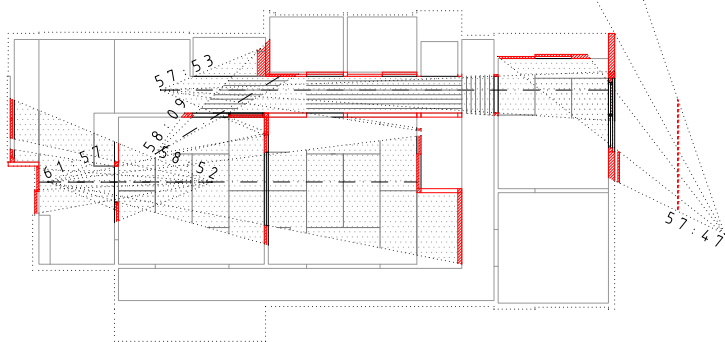
secuencia 6

53 : 07 - 54 : 08



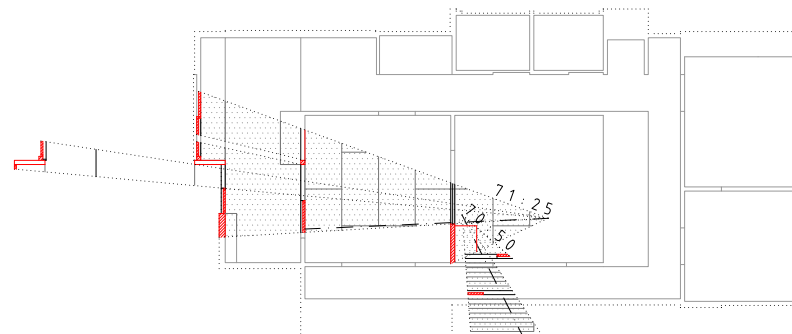
secuencia 7

57 : 47 - 69 : 00



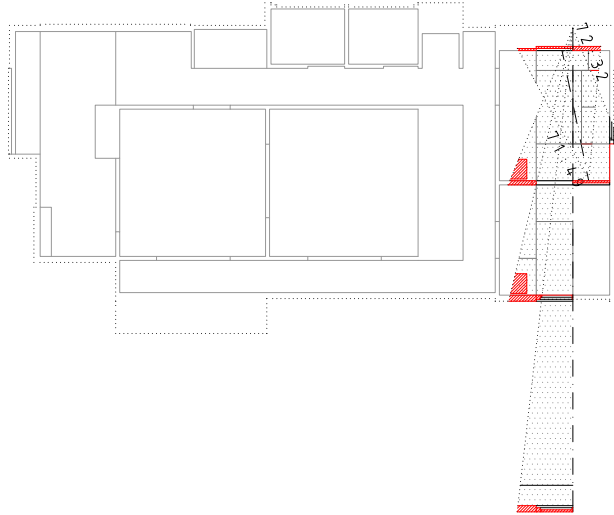
secuencia 8 A

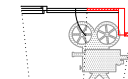
70 : 51 - 72 : 24

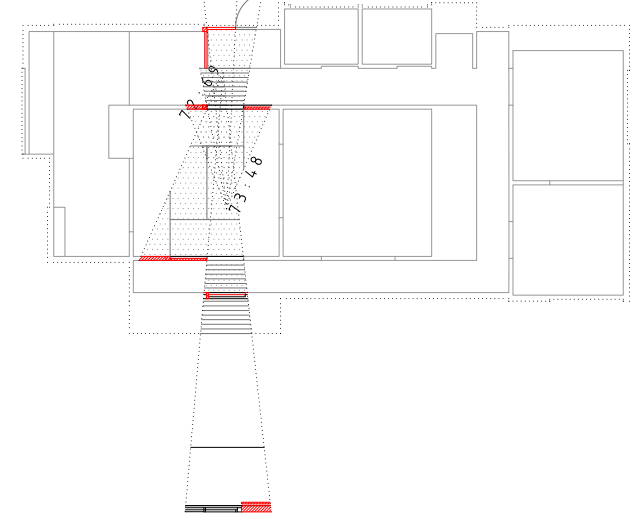


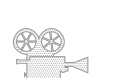
Ohayo. Reconstrucción de la casa filmada. Anexos

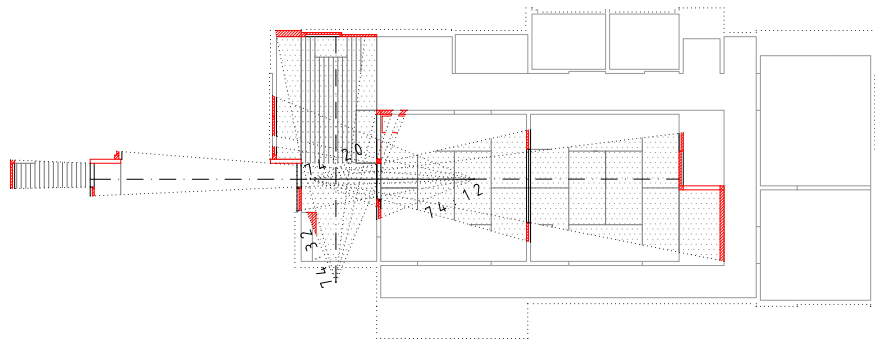

  
 secuencia 8 B
   
 72 : 25 - 69 : 00



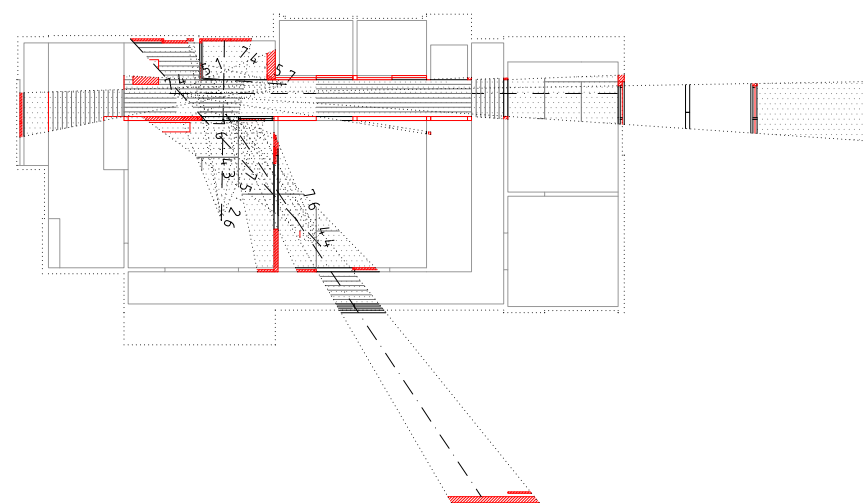

  
 secuencia 8 C
   
 73 : 07 - 74 : 05



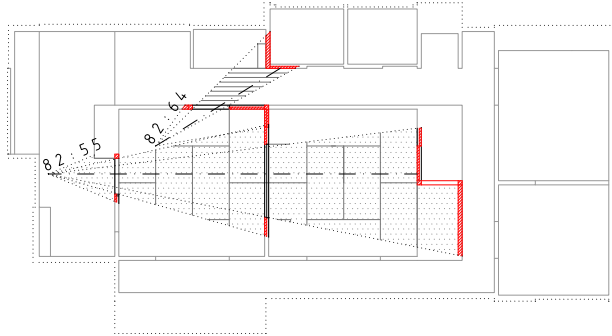

  
 secuencia 8 D
   
 74 : 06 - 74 : 49

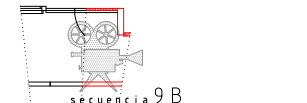


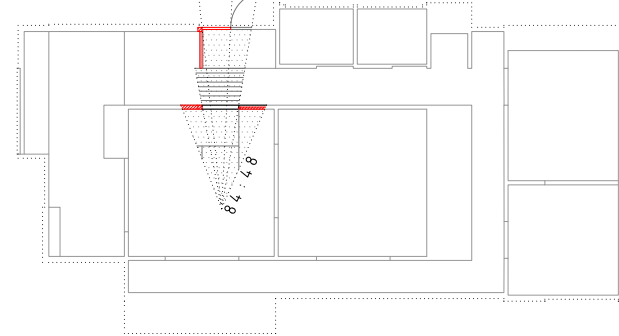

  
 secuencia 8 E
   
 74 : 50 - 77 : 11



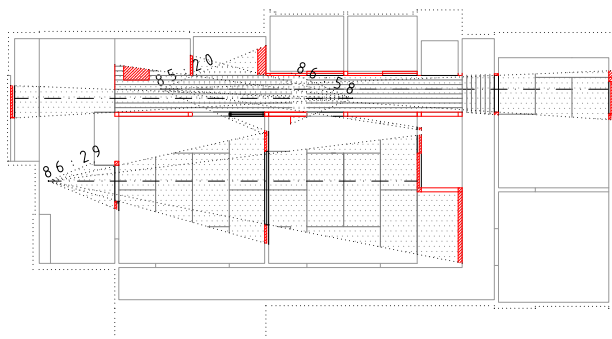

  
 secuencia 9A
   
 82 : 50 - 83 : 09



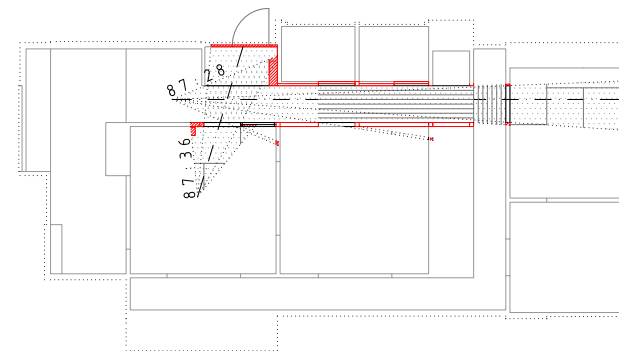

  
 secuencia 9B
   
 83 : 10 - 84 : 09

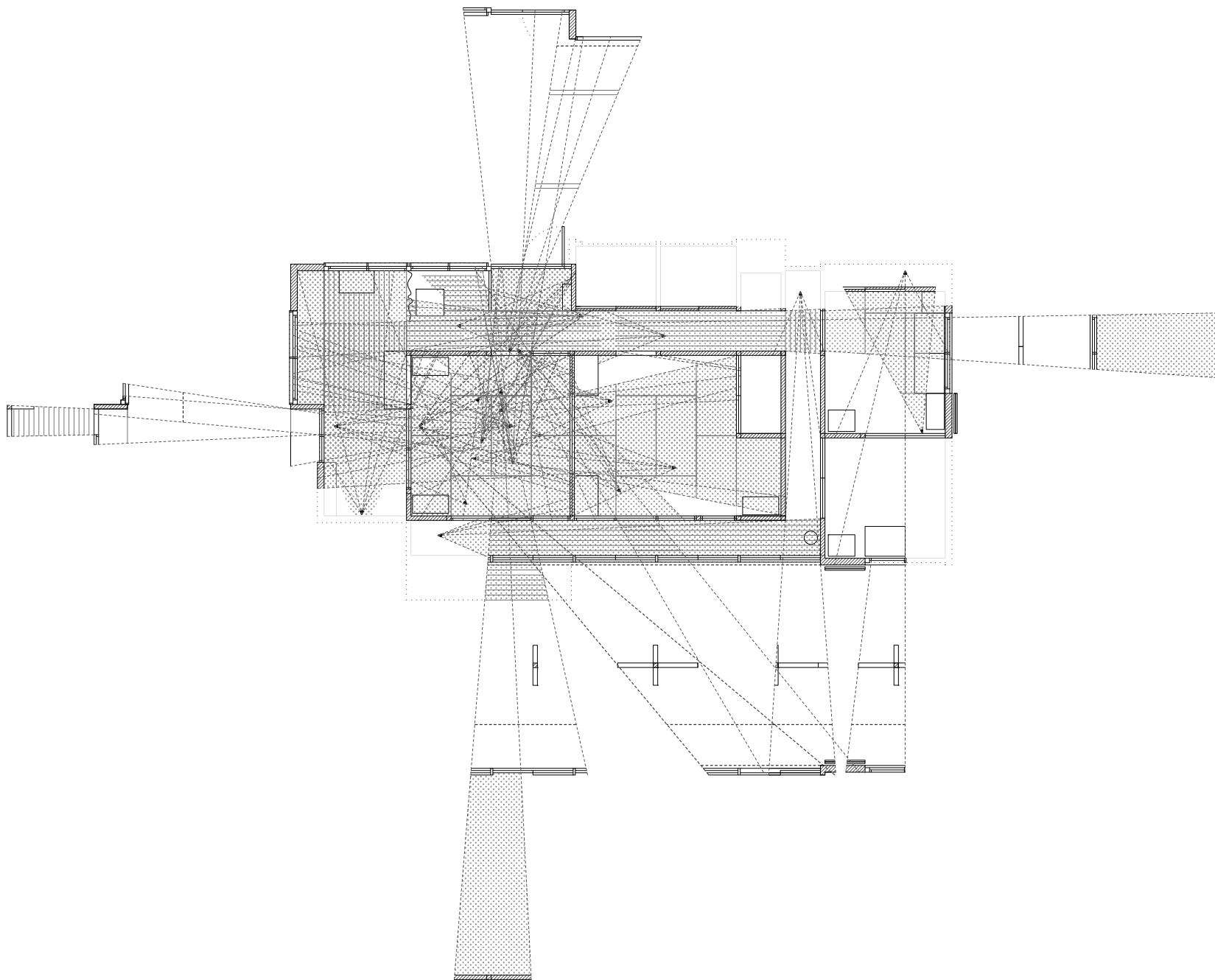



  
 secuencia 9C
   
 84 : 10 - 87 : 14




  
 secuencia 10
   
 87 : 28 - 87 : 53







---

**MAPA DE VIAJE**

Mapa de viaje. Anexos

- 1** Apartamentos Tokyo - Fujimoto  
35°44'57.16"N  
139°40'56.99"E
- 2** Casa NA - Fujimoto  
35°42'14.62"N  
139°38'49.81"E
- 3** Casa en un huerto de ciruelos - Sejima  
35°38'33.40"N  
139°37'20.55"E
- 4** Apartamentos Seijo - Sanaa  
35°38'40.71"N  
139°35'38.32"E
- 5** Yukari Bunka Kindergarten - Tange  
35°38'18.30"N  
139°36'19.33"E
- 6** Casa Moriyama - Nishizawa  
35°34'3.16"N  
139°42'35.06"E
- 7** Apartamentos Treform - Nishizawa  
35°43'32.92"N  
139°43'55.87"E
- 8** Catedral de Santa María - Tange  
35°42'51.94"N  
139°43'35.98"E
- 9** Garden and House - Nishizawa  
35°40'27.57"N  
139°46'46.65"E
- 10** Nagakin capsule Tower - Kurokawa  
35°39'55.73"N  
139°45'48.31"E
- 11** Mercado Tsukiji  
35°39'41.74"N  
139°46'11.13"E
- 12** Tama art library - Toyo Ito  
35°36'40.66"N  
139°20'57.13"E

- 13** Apartamentos Okurayama - Sanaa  
35°31'15.88"N  
139°37'46.26"E
- 14** Institute of Technology - Ishigami  
35°29'12.09"N  
139°20'33.17"E

- 15** Apartamentos en Funabashi - Nishizawa  
35°41'55.31"N  
140°0'16.09"E

- 16** Apartamentos en Gifu - Sejima  
35°26'0.36"N  
136°41'4.70"E

- 17** Templo de Ryoanji  
35°2'3.75"N  
135°43'5.86"E
- 18** Palacio de Katsura  
34°59'2.18"N  
135°42'35.03"E

- a** Magome - Gifu  
35°31'37.83"N  
137°34'5.11"E
- b** Tsumago - Nagano  
35°34'33.41"N  
137°35'39.18"E
- c** Hieda - Nara  
34°38'23.11"N  
135°47'47.74"E
- d** Ine fishing village - Kyoto  
35°40'5.54"N  
135°17'30.51"E
- e** Kotohira - Kawaga  
34°11'4.46"N  
133°48'51.57"E
- f** Sotodomari - Ehime  
34°11'4.46"N  
133°48'51.57"E





1959. OHAYÔ

0:01:48 - 0:03:20 Comienzo del film  
0:06:56 - 0:09:15 Combate de sumo  
1:11:33 - 1:14:47 Escapada

1961. KOHAYAGAWA-KE NO AKI

0:19:34 - 0:26:24 Persecución  
0:53:37 - 0:52:32 Primer achaque de Manbei  
1:03:54 - 1:07:33 El juego de la pelota  
1:10:22 - 1:14:51 Juego del escondite

1958. HIGANBANA

0:02:40 - 0:04:14 Comienzo del film  
0:10:43 - 0:15:17 Cambio de ropa  
1:32:36 - 1:37:33 Cambio de ropa

1951. BAKUSHU

0:02:34 - 0:08:13 Obertura de la película

1949. BANSHUN

1:26:45 - 1:30:29 Escena prestada  
1:44:28 - 1:47:40 Escena final

1959. UKIGUSA

0:01:47 - 0:05:54 Comienzo del film  
0:06:00 - 0:12:16 Recorrido de llegada de la compañía  
0:16:30 - 0:18:11 Recorrido entre familia profesional y conyugal

1934. UKIGUSA MONOGATARI

0:02:05 - 0:05:48 Comienzo del film

1953. TOKYO MONOGATARI

2:11:54 - 2:15:34 Escena final





---

## FILMOGRAFÍA

Filmografía

Yasuhiro Ozu realizó sus primeros trabajos para la productora Shochiku, como ayudante de cámara de Tadamoto Okuba en 1923, y en 1927 comenzó a dirigir. A mediados de 1930 era ya uno de los directores más populares y apreciados de Japón. Donald Richie cataloga un total de 54 películas entre 1927 y 1963. Las 34 primeras son mudas. Hasta que en 1936, pasó tardíamente al sonoro (un año después de que el sistema se generalizara en Japón).

PELÍCULAS REALIZADAS POR YASUHIRO OZU <sup>1</sup>:

ZANGE NO YAIBA (*La espada de la penitencia*)

*Producción:* Shochiku (Kamata) de 1927. *Guión:* Kogo Noda. *Argumento:* Yasujiro Ozu. *Fotografía:* Isamu Aoki. Blanco y negro. Muda.

WAKODO NO YUME (*Sueños de juventud*)

*Producción:* Shochiku (Kamata) de 1928. *Guión:* Yasujiro Ozu. *Fotografía:* Hideo Mohara. *Ayudante de fotografía:* Yuharu Atsuta. Blanco y negro. Muda.

NYÔBO FUNSHITSU (*La esposa perdida*)

*Producción:* Shochiku (Kamata) de 1928. *Argumento:* Takano Ononosuke. *Guión:* Momosuke Yoshida. *Fotografía y montaje:* Hideo Mohara. *Ayudante de fotografía:* Yuharu Atsuta. Blanco y negro. Muda.

KABOCHA (*Calabaza*)

*Producción:* Shochiku (Kamata) de 1928. *Argumento:* Yasujiro Ozu. *Guión:* Komatsu Kitamura. *Fotografía y montaje:* Hideo Mohara. *Ayudante de fotografía:* Yuharu Atsuta. Blanco y negro. Muda.

HIKKOSHI FUFU (*Los esposos de la mudanza*)

*Producción:* Shochiku (Kamata) de 1928. *Argumento:* Basado en una idea de Torahei Ono. *Guión:* Akira Fushimi. *Fotografía y montaje:* Hideo Mohara. *Ayudante de fotografía:* Yuharu Atsuta. Blanco y negro. Muda.

NIKUTAIBI (*La belleza del cuerpo*)

*Producción:* Shochiku (Kamata) de 1928. *Argumento y guión:* Yasujiro Ozu y Akira Fushimi. *Fotografía y montaje:* Hideo Mohara. *Ayudante de fotografía:* Yuharu Atsuta. Blanco y negro. Muda.

TAKARA NO YAMA (*La montaña del tesoro*)

*Producción:* Shochiku (Kamata) de 1929. *Argumento:* Yasujiro Ozu. *Guión:* Akira Fushimi. *Fotografía y montaje:* Hideo Mohara. *Ayudante de fotografía:* Yuharu Atsuta. Blanco y negro. Muda.

\*WAKAKI HI (*Días de juventud*)

*Producción:* Shochiku (Kamata) de 1929. *Argumento y guión:* Akira Fushimi, con revisiones de Yasujiro Ozu. *Fotografía y montaje:* Hideo Mohara. *Ayudante de fotografía:* Yuharu Atsuta. Blanco y negro. Muda.

\*WASEI KENKA TOMODACHI (*Unidos en la pelea*)

*Producción:* Shochiku (Kamata) de 1929. *Argumento y guión:* Kogo Noda. *Fotografía y montaje:* Hideo Mohara. *Ayudante de fotografía:* Yuharu Atsuta. Blanco y negro. Muda.

\*DAIGAKU WA DETA KEREDO (*Me gradué pero...*)

*Producción:* Shochiku (Kamata) de 1929. *Argumento:* Hiroshi Shimizu. *Guión:* Yoshiro Aramaki. *Fotografía y montaje:* Hideo Mohara. Blanco y negro. Muda.

1. Los títulos de las películas conservadas total o parcialmente van precedidos de un asterisco (\*). Comprenden 37 de los 54 títulos.



KAISHAIN SEIKATSU (*Vida de un oficinista*)

*Producción:* Shochiku (Kamata) de 1929. *Argumento:* Yasujiro Ozu. *Guión:* Kogo Noda. *Fotografía y montaje:* Hideo Mohara. *Ayudante de fotografía:* Yuharu Atsuta. Blanco y negro. Muda.

\*TOKKAN KOZO (*El pilluelo*)

*Producción:* Shochiku (Kamata) de 1929. *Argumento:* Chuji Nozu. *Guión:* Tadao Ikeda. *Fotografía y montaje:* Kô Nomura. Blanco y negro. Muda.

KEKKONGAKU NYUMON (*Introducción al matrimonio*)

*Producción:* Shochiku (Kamata) de 1930. *Argumento:* Toshio Okuma. *Guión:* Kogo Noda. *Fotografía:* Hideo Mohara. *Ayudante de fotografía:* Yuharu Atsuta. Blanco y negro. Muda.

\*HOGORAKA NI AYUME (*Caminad con optimismo*)

*Producción:* Shochiku (Kamata) de 1930. *Argumento:* Hiroshi Shimizu. *Guión:* Tadao Ikeda. *Fotografía y montaje:* Hideo Mohara. *Ayudantes de cámara:* Minoru Kuribayashi y Yuharu Atsuta. Blanco y negro. Muda.

\*RAKUDAI WA KITA KEREDO (*Suspendí, pero...*)

*Producción:* Shochiku (Kamata) de 1930. *Argumento:* Yasujiro Ozu. *Guión:* Akira Fushimi. *Fotografía y montaje:* Hideo Mohara. *Ayudantes de fotografía:* Minoru Kuribayashi, Yuharu Atsuta y Minoru Yamada. Blanco y negro. Muda.

\*SONO YO NO TSUMA (*La esposa de noche*)

*Producción:* Shochiku (Kamata) de 1930. *Adaptación y guión:* Kogo Noda. *Fotografía y montaje:* Hideo Mohara. *Ayudantes de fotografía:* Minoru Kuribayashi, Yuharu Atsuta y Kenji Watanabe. Blanco y negro. Muda.

EROGAMI NO ONRYO (*El espíritu vengativo de Eros*)

*Producción:* Shochiku (Kamata) de 1930. *Argumento:* Seizaburo Ishihara. *Guión:* Kogo Noda. *Fotografía y montaje:* Hideo Mohara. *Ayudante de fotografía:* Yuharu Atsuta. Blanco y negro. Muda.

ASHI NI SWATTA KOUN (*Encuentro con la felicidad*)

*Producción:* Shochiku (Kamata) de 1930. *Argumento y guión:* Kogo Noda. *Fotografía y montaje:* Hideo Mohara. *Ayudante de fotografía:* Yuharu Atsuta. Blanco y negro. Muda.

OJÔSAN (*La señorita*)

*Producción:* Shochiku (Kamata) de 1930. *Argumento y guión:* Komatsu Kitamura. *Fotografía y montaje:* Hideo Mohara. *Ayudante de fotografía:* Yuharu Atsuta. Blanco y negro. Muda.

\*SHUKUJO TO HIGE (*La bella y la barba*)

*Producción:* Shochiku (Kamata) de 1931. *Argumento y guión:* Komatsu Kitamura. *Fotografía y montaje:* Hideo Mohara y Minoru Kuribayashi. *Ayudante de fotografía:* Yuharu Atsuta. Blanco y negro. Muda.

BIJIN AISHÛ (*La melancolía de una mujer hermosa*)

*Producción:* Shochiku (Kamata) de 1931. *Argumento:* Basado en la obra de Henri de Regnier. *Guión:* Tadao Ikeda. *Fotografía y montaje:* Hideo Mohara. *Ayudante de cámara:* Yuharu Atsuta. Blanco y negro. Muda.

\*TOKYO NO GASSHO (*El coro de Tokyo*)

*Producción:* Shochiku (Kamata) de 1931. *Argumento:* Komatsu Kitamura. *Guión:* Kogo Noda. *Fotografía y montaje:* Hideo Mohara. *Ayudantes de cámara:* Yuharu Atsuta, Fujita Eijiro y Minoru Kuribayashi. Blanco y negro. Muda.

HARU WA GO-FUJIN KARA (*La primavera llega para las señoras*)

*Producción:* Shochiku (Kamata) de 1931. *Argumento:* James Maki. *Guión:* Tadao Ikeda y Takao Yanai. *Fotografía y montaje:* Hideo Mohara. *Ayudante de cámara:* Yuharu Atsuta. Blanco y negro. Muda.

\*UMARETE WA MITA KEREDO (*Nací, pero...*)

*Producción:* Shochiku (Kamata) de 1932. *Guión:* Akira Fushimi. *Fotografía y montaje:* Hideo Mohara. *Ayudante de cámara:* Yuharu Atsuta. Blanco y negro. Muda.

\*SEISHUN NO YUME IMA IZUKO (*¿Dónde están los sueños de juventud?*)

*Producción:* Shochiku (Kamata) de 1932. *Guión:* Kogo Noda. *Fotografía y montaje:* Hideo Mohara. *Ayudante de cámara:* Yuharu Atsuta. Blanco y negro. Muda.

MATA AU HI MADE (*Hasta nuestro próximo encuentro*)

*Producción:* Shochiku (Kamata) de 1932. *Guión:* Kogo Noda. *Fotografía y montaje:* Hideo Mohara. *Ayudante de fotografía:* Yuharu Atsuta. Blanco y negro. Muda.

\*TOKYO NO ONNA (*Una mujer de Tokyo*)

*Producción:* Shochiku (Kamata) de 1933. *Argumento:* Ernst Schwartz. *Guión:* Kogo Noda y Tadao Ikeda. *Fotografía:* Hideo Mohara. *Ayudante de cámara:* Yuharu Atsuta. Blanco y negro. Muda.

\*HIJOSEN NO ONNA (*La mujer proscrita*)

*Producción:* Shochiku (Kamata) de 1933. *Argumento:* James Maki (Yasujiro Ozu). *Guión:* Tadao Ikeda. *Fotografía:* Hideo Mohara. *Ayudante de cámara:* Yuharu Atsuta. Blanco y negro. Muda.

\*DEKIGOKORO (*Corazón vagabundo*)

*Producción:* Shochiku (Kamata) de 1933. *Argumento:* James Maki (Yasujiro Ozu). *Guión:* Tadao Ikeda. *Fotografía:* Shojiro Sugimoto. *Ayudantes de cámara:* Hiroyuki Nagaoka y Hideo Hoshî. Blanco y negro. Muda.

\*HAHA O KOWAZU YA (*Amad a la madre*)

*Producción:* Shochiku (Kamata) de 1934. *Argumento:* Shutaro Komiya (alias de Yasuhiro Ozu). *Guión:* Tadao Ikeda y Masao Arata. *Fotografía:* Isamu Aoki. Blanco y negro. Muda.

\*UKIGUSA MONOGATARI (*Historia de hierbas flotantes*)

*Producción:* Shochiku (Kamata) de 1934. *Argumento:* James Maki (Yasujiro Ozu). *Guión:* Tadao Ikeda. *Fotografía y montaje:* Hideo Mohara. *Ayudante de cámara:* Yuharu Atsuta. Blanco y negro. Muda.

HAKOIRI MUSUME (*La muchacha inocente*)

*Producción:* Shochiku (Kamata) de 1935. *Argumento:* Sanyu Shikitei (seudónimo colectivo de Yasujiro Ozu, Kogo Noda y Tadao Ikeda). *Guión:* Kogo Noda y Tadao Ikeda. *Fotografía y montaje:* Hideo Mohara. *Ayudante de cámara:* Yuharu Atsuta. Blanco y negro. Muda.

\*KIKUGORO NO KAGAMIJISHI (*Kagamijishi: La Danza del León*)

*Producción:* Kokusai Bunka Shinkokai (Sociedad en Pro de las Relaciones Culturales Internacionales) de 1935. *Fotografía:* Hideo Mohara.

\*TOKYO NO YADO (*Un albergue en Tokyo*)

*Producción:* Shochiku (Kamata) de 1935. *Argumento:* Uinzato Mone (seudónimo colectivo de Yasujiro Ozu, Tadao Ikeda y Masao Arata). *Guión:* Tadao Ikeda y Masao Arata. *Fotografía:* Hideo Mohara. *Ayudante de cámara:* Yuharu Atsuta. Blanco y negro. Muda.

DAIGAKU YOI TOKO (*La Universidad es un sitio agradable*)

*Producción:* Shochiku (Kamata) de 1936. *Argumento:* James Maki (Yasuhiro Ozu). *Guión:* Masao Arata. *Fotografía:* Hideo Mohara. *Ayudante de fotografía:* Yuharu Atsuta. Blanco y negro. Muda.

\*HITORI MUSUKO (*El Hijo único*)

*Producción:* Shochiku (Kamata) de 1936. *Argumento:* James Maki (Yasujiro Ozu). *Guión:* Tadao Ikeda y Masao Arata. *Fotografía:* Shojiro Sugimoto. *Ayudante de cámara:* Yuharu Atsuta. Blanco y negro. Sonora.

\*SHUKUJO WA NANI O WASURETA KA (*¿Qué ha olvidado la señora?*)

*Producción:* Shochiku (Ofuna) de 1937. *Guión:* Akira Fushimi y James Maki. *Fotografía:* Hideo Mohara. *Ayudante de fotografía:* Yuharu Atsuta. Blanco y negro. Sonora.

\*TODA-KE NO KYÔDAI (*Los hermanos Toda*)

*Producción:* Shochiku (Ofuna) de 1941. *Argumento y guión:* Tadao Ikeda y Yasujiro Ozu. *Fotografía:* Yuharu Atsuta. Blanco y negro. Sonora.

\*CHICHI ARIKI (*Érase un padre*)

*Producción:* Shochiku (Ofuna) de 1942. *Guión:* Tadao Ikeda, Takao Yanai y Yasujiro Ozu. *Fotografía:* Yuharu Atsuta. Blanco y negro. Sonora.

\*NAGAYA SHINSHI ROKU (*Historia de un vecindario*)

*Producción:* Shochiku (Ofuna) de 1947. *Guión:* Tadao Ikeda y Yasujiro Ozu. *Fotografía:* Yuharu Atsuta. Blanco y negro. Sonora.

\*KAZE NO NAKA NO MENDORI (*Una gallina al viento*)

*Producción:* Shochiku (Ofuna) de 1948. *Guión:* Ryosuke Saito y Yasujiro Ozu. *Fotografía:* Yuharu Atsuta. Blanco y negro. Sonora.

\*BANSHUN (*Primavera tardía*)

*Producción:* Shochiku (Ofuna) de 1949. *Argumento:* Kazuo Hirotsu. *Guión:* Kogo Noda y Yasujiro Ozu. *Fotografía:* Yuharu Atsuta. Blanco y negro. Sonora.

\*MUNAKATA KYODAI (*Las hermanas Munakata*)

*Producción:* Shin Toho de 1950. *Argumento:* Basado en el serial de Jiro Osaragi. *Guión:* Kogo Noda y Yasujiro Ozu. *Fotografía:* Jôji Ohara. Blanco y negro. Sonora.

\*BAKUSHU (*Principios del verano*)

*Producción:* Shochiku (Ofuna) de 1951. *Guión:* Kogo Noda y Yasujiro Ozu. *Fotografía:* Yuharu Atsuta. Blanco y negro. Sonora.

\*OCHAZUKE NO AJI (*El sabor del arroz con té verde*)

*Producción:* Shochiku (Ofuna) de 1952. *Guión:* Kogo Noda y Yasujiro Ozu. *Fotografía:* Yuharu Atsuta. Blanco y negro. Sonora.

Las tres películas siguientes forman una trilogía sobre Tokio:

\*TOKYO MONOGATARI (*Cuentos de Tokyo*)

*Producción:* Shochiku (Ofuna) de 1953. *Guión:* Kogo Noda y Yasujiro Ozu. *Fotografía:* Yuharu Atsuta. Blanco y negro. Sonora.

\*SÔSHUN (*Primavera precoz*)

*Producción:* Shochiku (Ofuna) de 1956. *Guión:* Kogo Noda y Yasujiro Ozu. *Fotografía:* Yuharu Atsuta. Blanco y negro. Sonora.

\*TOKIO BOSHOKU (*Crepúsculo en Tokyo*)

*Producción:* Shochiku (Ofuna) de 1957. *Guión:* Kogo Noda y Yasujiro Ozu. *Fotografía:* Yuharu Atsuta. Blanco y negro. Sonora.

\*HIGANBANA (*Flores de equinoccio*)

*Producción:* Shochiku (Ofuna) de 1958. *Argumento:* Basado en la novela de Ton Satomi. *Guión:* Kogo Noda y Yasujiro Ozu. *Fotografía:* Yuharu Atsuta. Agfacolor. Sonora.

\*OHAYO (*Buenos días*)

*Producción:* Shochiku (Ofuna) de 1959. *Guión:* Kogo Noda y Yasujiro Ozu. *Fotografía:* Yuharu Atsuta. Agfa-Shochikucolor. Sonora.

\*UKIGUSA (*Hierbas flotantes*)

*Producción:* Daiei (Tokio) de 1959. *Guión:* Kogo Noda y Yasujiro Ozu. *Fotografía:* Kazuo Miyagawa. Agfacolor. Sonora.

\*AKIBIYORI (*Otoño tardío*)

*Producción:* Shochiku (Ofuna) de 1960. *Argumento:* La novela de Ton Satomi. *Guión:* Kogo Noda y Yasujiro Ozu. *Fotografía:* Yuharu Atsuta. Agfa-Shochikucolor. Sonora.

\*KOHAYAGAWA-KE NO AKI (*El otoño de los Kohayagawa*)

*Producción:* Takarazuka Eiga (Toho) de 1961. *Guión:* Kogo Noda y Yasujiro Ozu. *Fotografía:* Asakazu Nakai. Agfacolor. Sonora.

\*SAMMA NO AJI (*Tarde de otoño*)

*Producción:* Shochiku (Ofuna) de 1962. *Guión:* Kogo Noda y Yasujiro Ozu. *Fotografía:* Yuharu Atsuta. Agfa-Shochikucolor. Sonora.

## Videografía

El grupo De A Planeta editó, en marzo de 2004, un lote compuesto por siete películas de Ozu, entre las cuales figuran cuatro de la serie aquí analizada: *Primavera tardía (Banshun)*, *Cuentos de Tokio (Tokyo Monogatari)*, *Buenos días (Ohayô)*, La hierba errante (Ukigusa) y a las que se suman *Otoño tardío (Akibiyori)*, *El sabor del sake (Sanma no aji)* y *He nacido pero... (Umarete wa mita Keredo)*.

Por su parte la compañía Filmax sacó al mercado en 2007 *Principios de verano (Bakushu)*, dentro de su colección "Maestros del cine japonés". Figuran en su catálogo las dos películas analizadas restantes: *Flores de equinoccio (Higanbana)* y *El otoño de la familia Kohayagawa (Kohayagawa-ke no aki)*, además de *Las hermanas Munakata (Munakata shimai)*, *El hijo único (Hitori musuko)*, *El sabor del té verde con arroz (Ochazuke no aji)*, *Hermanos y hermanas de la familia Toda (Toda ke no kyodai)*, *Historia de un vecindario (Nagaya shinshiroku)*, *Historia de hierbas flotantes (Ukigusa monogatari)*, *Primavera precoz (Sôshun)* y *Crepúsculo en Tokio (Tokyo boshoku)*.

El 2007 Notro Films editó *Había un padre (Chichi ariki)*, y en 2008 Versus Entertainment lanzó un sorprendente programa doble que comprende *Una gallina al viento (Kaze no naka no mendori)* y *El coro de Tokyo (Tokyo no korasu)*.

Como complemento a los títulos disponibles en español, cabe añadir que la distribuidora Panorama, de Hong Kong, dispone en su catálogo de *Primavera precoz*, *Principios del verano* y *El sabor del arroz con té verde*. Estas dos últimas también figuran en el catálogo de Tartan Video (Reino Unido) que editará próximamente *Historia de un vecindario* y *Flores de equinoccio*. Por su parte, la compañía americana Criterion ha editado una magnífica edición de *Cuentos de Tokyo*, acompañada por el documental *Ikite wa mita keredo (Viví, pero...)*, realizado por Kazuo Inoue en 1983. Esta misma firma también ha editado un disco doble con sus dos versiones de *Hierbas flotantes* (1934 y 1959), a las que se suma la reciente edición de *Principios de verano*.

---

## BIBLIOGRAFÍA

Bibliografía

- BERTHIER, François. *El jardín zen*. (Carmen Artal, trad.). Barcelona: Gustavo Gili, 2007
- CHERMAYEFF Sam, PEREZ Agustín, Casa SANAA. Kazuyo Sejima. Ed Actar. 2007.
- FERRÉ, Albert; SAKOMOTO, Tomoko. *Kazuyo Sejima en Gifu*. Barcelona: Actar, 2001.
- FUTAGAWA, Yukio. *MINKA 1955. Japanese Traditional Houses*. Tokio: A.D.A. EDITA Tokyo Co. Ltd, 2012.
- GARCÍA ROIG, Manuel; MARTÍ ARÍS, Carlos. *La arquitectura del cine. Estudios sobre Dreyer, Hitchcock y Ozu*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2008.
- GASTON, Bachelard. *La poética del espacio*. México D.F: Fondo de Cultura Económica, 1965.
- GILI Gustau. Pisos piloto, células domésticas experimentales. Ed. Gustavo Gili, S.A. Barcelona 1997.
- HALL, Edward T. *La dimensión oculta*. España: S.XXI editores, s.a. de c.v., 1972.
- HASEGAWA, Yuko, Kazuyo Sejima + Ryue Nishizawa. Sanaa. MONDADORI ELECTA 2005
- ILDENBURG, Florian. The Sanaa studios 2006-2008; learning from japan: single story urbanism. Lars müller publishers & school of architecture Princeton University. 2010
- IGARASHI, Taro; FUJIMORI, Terunobu; FUJIMOTO, Sou; ITO, Toyo. Sou Fujimoto: Primitive Future. Japan INAX 2008
- ISHAGAMI, Junya. Small images. Contemporary architect's concept series 2. INAX Publishing. Japan 2008.
- ISOZAKI, Arata; MATSUMURA, Yoshiharu; SPIEDEL, Manfred; TAUT, Bruno; GROPIUS, Walter; TANGE, Kenzo; DAL CO, Francesco. *Katsura imperial villa*. Milan: Electa Architecture, 2005.
- KAZUYA, Inaba; NAKAYAMA, Shigenobu. *Japanese homes and lifestyles: an illustrated journey through history*. Tokyo: Kodansha International, 2000.
- KITAYAMA, Koh; TSUKAMOTO, Yoshiharu; NISHIZAWA, Ryue. *Tokyo Metabolizing*. Japón: TOTO Publishing, 2010
- MARTÍ ARÍS, Carlos. *Silencios elocuentes*. Barcelona: UPC, 1999.
- MIYAWAKI, Mayumi; KOJIRO, Yuichiro. Design Survey: Reprints from Kenchiku bunka. Tokyo: SHOKOKUSHA 2012.
- NAKAMORI, Yasufumi. *KATSURA picturing modernism in Japanese Architecture*. Houston: The museum of Fine Arts, 2010.
- NAKATSUBO, Taeko ; NISHIZAWA, Ryue. Office of Ryue Nishizawa Detail Series. Tokyo: SHOKOKUSHA 2010
- NIEDERMAYR, Walter. *Kazuyo Sejima + Ryue Nishizawa / SANAA*. Alemania: Hatje Cantz Verlag, 2007.
- NISHIKAWA, Meng. Garden beauty of the sea of Japan Ryoanji dry landscape. Tokio: SHUEISHA 1989
- PUJOL, Núria; SANTAMARIA, Antonio. *Antología de los diarios de Yasujiro Ozu*. Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana, Donostia Kultura, Centro Galego de Artes da Imaxe, 2000.
- RICHE, Donald. *Ozu*. Londres-Los Ángeles-Berkeley: University of California, 1974.
- SAKAMURA, Ken y HASUMI, Shifehiko (Eds.): From Behind the Camera. A New Look at the World of Director Yasujiro Ozu, Tokyo University Digital Museum, 1998.

SANTOS, Antonio. *En torno a Noriko. Primavera tardía – Principios de verano – Cuentos de Tokio*. Valencia: Ediciones de la Filmoteca, 2010.

SANTOS, Antonio. *Yosujiro Ozu: Elogio del silencio*. Madrid: Cátedra, 2005.

SEJIMA, Kazuyo; NISHIZAWA, Ryue. *SANAA works 1995-2003*. Japón: TOTO Shuppan, 2003.

SCHRADER, Paul. *El estilo trascendental en el cine: Ozu, Bresson, Dreyer*. Madrid: JC Clementine, 1999.

TAKAHASHI, Ippei; NISHIZAWA, Ryue. *Studies by the Office os Ryue Nishizawa*. Japón: INAX Publishing, 2009.

TAKESHI, Nakagawa. *The Japanese house. In Space, Memory, and Language* (Geraldine Harcourt, trad.). 2ª ed. Japan: I-House Press, 2006.

TANIZAKI, Junichiro. *El elogio de la sombra* (Julia Escobar, trad.). Madrid: Siruela, 1994.

TAUT, Bruno. *La casa y la vida japonesas* (Dolores Ábalos, trad.). Barcelona: Fundación Caja Arquitectos, 2007.

TORRES HORTELANO, Lorenzo J. *Primavera tardía de Yasujiro Ozu: cine clásico y poética zen*. España: Caja España.

WENDERS, Wim; BASTIAN, Heiner. *Jorney to Onomichi*. Berlin: SHIMMER/MOSEL 2010

WERNER, Jörg, *Adaptacions quotidianes*. En *Quaderns d'arquitectura i urbanisme* num.202. Barcelona 1993.

YAGI, Koji, *Japan: Climate, Space, and Concept*. Process Architecture Publishing Company, 1981.

YOSHIDA, Tetsuro. *Das japanische wohnhaus*. Verlag Ernst Washmuth, Tübingen 1935.

Documentación accesible a través de internet:

HASUMI, Shigehiko, (n.d.) "On the Everydayness of a 'Miracle'", en [http://www.um.u-tokyo.ac.jp/dm2k-umdb/publish\\_db/books/ozu/english/02.html](http://www.um.u-tokyo.ac.jp/dm2k-umdb/publish_db/books/ozu/english/02.html)

HASUMI, Shigehiko, "On the Everydayness of a 'Miracle'", 1999, en [http://www.um.u-tokyo.ac.jp/publish\\_db/1999ozu/english/02.html](http://www.um.u-tokyo.ac.jp/publish_db/1999ozu/english/02.html)





---

## CRÉDITOS DE LAS ILUSTRACIONES

Créditos de las ilustraciones

## Capítulo 1 INTRODUCCIÓN

OZU Yasujiro, *Ohâyo*, 1959. 1, 6

OZU Yasujiro, *Kohayagawa-ke no aki*, 1961. 2, 7

OZU Yasujiro, *Higanbana*, 1958. 3, 8

OZU Yasujiro, *Banshun*, 1949. 4, 9

OZU Yasujiro, *Ukigusa*, 1959. 5, 10

TAUT, Bruno. *La casa y la vida japonesas* (Dolores Ábalos, trad.). Barcelona: Fundación Caja Arquitectos, 2007. 11

SAKAMURA, Ken y HASUMI, Shifehiko (Eds.): *From Behind the Camera. A New Look at the World of Director Yasujiro Ozu*, Tokyo University Digital Museum, 1998. 13, 14

HEVIA, José. dibujo. 14

SANTOS, Antonio. *En torno a Noriko. Primavera tardía – Principios de verano – Cuentos de Tokio*. Valencia: Ediciones de la Filmoteca, 2010. 22

## Capítulo 2 OHAYÔ

OZU Yasujiro, *Ohâyo*, 1959. 0, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 12, 14, 15, 16, 17, 18, 22, 23, 24, 25, 28, 29

PERIS, Marta. Dibujos 6, 11, 16, 30

PERIS, Marta; GONZALEZ, Izaskun. Dibujos 10, 19, 20, 21, 26

WERNER, Jörg, *Adaptacions quotidianes*. En *Quaderns d'arquitectura i urbanisme* num.202. Barcelona 1993. 13

PRIETO, Núria. *Kotatsu*, en *tectonicablog.com* 3 marzo 2013. (<http://tectonicablog.com/?p=64037>) 17

KAZUYA, Inaba; NAKAYAMA, Shigenobu. *Japanese homes and lifestyles: an illustrated journey through history*. Tokyo: Kodansha International, 2000. 27

### Villa en el bosque. Kazuyo Sejima

*El Croquis* 77 (I) + 99. Kazuyo Sejima y Ryue Nishizawa. Madrid 2001 0, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11

### Casa N. Sou Fujimoto

BAAN, Iwan. Fotografías. 1, 2, 3, 8, 9, 10

PERIS, Marta. Dibujo 7

FUJIMOTO Sou, en *tectonicablog*, 2009 (<http://tectonicablog.com/?p=176>) 5, 11, 12

FUJIMOTO Sou, *Primitive Future*. Japan 2008. 0, 6

### Capítulo 3 KOHAYAGAWA-KE NO AKI

OZU Yasujiro, Kohayagawa-ke no aki, 1961. 0, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 8, 9, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 21, 22, 23, 24, 26, 28, 29

PERIS, Marta. Dibujos. 7, 10, 20, 25

#### Casa en China. Ryue Nishizawa

El Croquis121/122. SANAA Kazuyo Sejima y Ryue Nishizawa 1998 2004. Madrid 2004 0, 4, 6, 8, 10

PERIS, Marta. Dibujos. 1, 2, 3, 5, 7,

#### Apartamentos en Funabashi. Ryue Nishizawa

El Croquis121/122. SANAA Kazuyo Sejima y Ryue Nishizawa 1998 2004. Madrid 2004 0, 6, 7, 9, 10

NAKATSUBO, Taeko ; NISHIZAWA, Ryue. Office of Ryue Nishizawa Detail Series. Tokyo: SHOKOKUSHA 2010 4, 8, 11

PERIS, Marta. Dibujos. 1, 2, 3

### Capítulo 4 HIGANBANA

OZU Yasujiro, Higanbana, 1958. 0, 1, 2, 3, 5, 6, 7, 8, 9, 11, 12, 14, 15, 16, 18, 19, 20, 21, 23, 29

OZU Yasujiro, Sonshun, 1956. 4

OZU Yasujiro, Ohâyo, 1959. 10

OZU Yasujiro, Bakushu, 1956. 25, 26, 27, 28, 32

OZU Yasujiro, Bانشun, 1949. 31, 33

PERIS, Marta. Dibujos. 13, 22, 28

GONZÁLEZ, Izaskun. Dibujo. 17

SAKAMURA, Ken y HASUMI, Shifehiko (Eds.): From Behind the Camera. A New Look at the World of Director Yasujiro Ozu, Tokyo University Digital Museum, 1998. 24

TAKESHI, Nakagawa. *The Japanese house. In Space, Memory, and Language* (Geraldine Harcourt, trad.). 2ª ed. Japan: I-House Press, 2006. 30

YAGI, Koji, Japan: Climate, Space, and Concept. art Climate and the Japanese way of life. Process Architecture Publishing Company, 1981. 34

TAUT, Bruno. *La casa y la vida japonesas* (Dolores Ábalos, trad.). Barcelona: Fundación Caja Arquitectos, 2007. 36, 37

YOSHIDA, Tetsuro. Das japanische wohnhaus. Verlag Ernst Washmuth, Tübingen 1935. 35

### **Apartamentos en Gifu. Kazuyo Sejima**

FERRÉ, Albert; SAKOMOTO, Tomoko. *Kazuyo Sejima en Gifu*. Barcelona: Actar, 2001. 2, 3, 6, 7, 9, 10, 12, 13, 14, 20

PERIS, Marta. Dibujos y fotografías. 4, 8, 11, 16, 17, 18

GONZÁLEZ, Izaskun. Fotografías. 0, 5, 15, 19

El Croquis 77 (I) + 99. Kazuyo Sejima y Ryue Nishizawa. Madrid 2001 1

### **Casa NA. Sou Fujimoto**

FUJIMOTO Sou, Primitive Future. Japan 2008. 0, 17

BAAN, Iwan. Fotografías. 1, 2, 8, 10, 13

2G n.50. Sou Fujimoto. Gustavo Gili. Barcelona 2009. 4, 5

El Croquis 151. Sou Fujimoto. Madrid 2010. 3, 7, 9,

W.BOESIGER, Le Corbusier oeuvre complète 1946-1952. Ed. Architecture Zurich. 1953. 14, 15, 16

### **Capítulo 5 BANSHUN**

OZU Yasujiro, Bانشun, 1949. 0, 11, 13, 16, 17, 18,

NISHIKAWA, Meng. Garden beauty of the sea of Japan Ryoanji dry landscape. Tokio: SHUEISHA 1989 1,

TAUT, Bruno. *La casa y la vida japonesas* (Dolores Ábalos, trad.). Barcelona: Fundación Caja Arquitectos, 2007. 8

PERIS, Marta. Fotografías. 9

HILBERER, Thilo. Fotografía. 15

### **Moriyana. Ryue Nishizawa.**

NIEDERMAYR, Walter. *Kazuyo Sejima + Ryue Nishizawa / SANAA*. Alemania: Hatje Cantz Verlag, 2007. 0

IGARASHI, Taro; FUJIMORI, Terunobu; FUJIMOTO, Sou; ITO, Toyo. Sou Fujimoto: Primitive Future. Japan INAX 2008. 6, 13

HASEGAWA, Yuko, Kazuyo Sejima + Ryue Nishizawa. Sanaa. : MONDADORI ELECTA 2005. 11

El Croquis 139. SANAA Kazuyo Sejima y Ryue Nishizawa 2004 2008. Madrid 2008. 1, 5, 9, 12, 17

CHERMAYEFF Sam, PEREZ Agustín, Casa SANAA. Kazuyo Sejima. Ed Actar. 2007.2, 10, 14

GA Architect 18: Kazuyo Sejima + Ryue Nishizawa 1987-2006. Futagawa, Ed. 2006. 7, 8

BAAN, Iwan. Fotografías. 3, 4, 15, 16

PERIS, Marta. Fotografías. 18, 19, 20, 21

### **Row House. Junya Ishigami.**

ISHAGAMI, Junya. Small images. Contemporary architect's concept series 2. INAX Publishing. Japan 2008. 1, 2, 3, 4

### **Casa A. Ryue Nishizawa.**

NIEDERMAYR, Walter. *Kazuyo Sejima + Ryue Nishizawa / SANAA*. Alemania: Hatje Cantz Verlag, 2007.

NAKATSUBO, Taeko ; NISHIZAWA, Ryue. Office of Ryue Nishizawa Detail Series. Tokyo: SHOKOKUSHA 2010. 0, 6, 8, 9, 10, 11,

CHERMAYEFF Sam, PEREZ Agustín, Casa SANAA. Kazuyo Sejima. Ed Actar. 2007. 3, 5, 7, 15,

El Croquis 139. SANAA Kazuyo Sejima y Ryue Nishizawa 2004 2008. Madrid 2008. 1, 2, 3, 4, 13, 14, 16, 17, 18,

### **Capítulo 6 UKIGUSA**

OZU Yasujiro, Ukigusa, 1959. 0, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17

OZU Yasujiro, Ukigusa Monogatori, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32

PERIS, Marta. Dibujos. 26

TAUT, Bruno. *La casa y la vida japonesas* (Dolores Ábalos, trad.). Barcelona: Fundación Caja Arquitectos, 2007. 27

### **Ciudades Antiguas**

PERIS, Marta. Fotografías. 2, 3, 10, 11, 13, 14, 15, 16, 48

PERIS, Marta. Dibujos. 4, 28, 39, 43

MIYAWAKI, Mayumi; KOJIRO, Yuichiro. Design Survey: Reprints from Kenchiku bunka. Tokyo: SHOKOKUSHA 2012. 1, 5, 6, 7, 8, 9, 12, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 27, 29, 30, 31, 32, 33, 38, 44, 45

FUTOGAWA, Yukio. Minka 1955, Japanese Traditional Houses. Japan 2013. 38, 39, 46

ISHAGAMI, Junya. Small images. Contemporary architect's concept series 2. INAX Publishing. Japan 2008. 0

## Capítulo 7 CONCLUSIONES

IGARASHI, Taro; FUJIMORI, Terunobu; FUJIMOTO, Sou; ITO, Toyo. Sou Fujimoto: Primitive Future. Japan INAX 2008. 1, 9

El Croquis121/122. SANAA Kazuyo Sejima y Ryue Nishizawa 1998 2004. Madrid 2004. 5

PERIS, Marta. Dibujos 6, 7

BAAN, Iwan. Fotografías. 7

KITAYAMA, Koh; TSUKAMOTO, Yoshiharu; NISHIZAWA, Ryue. *Tokyo Metabolizing*. Japón: TOTO Publishing, 2010. 8

IGARASHI, Taro. Yasujiro Ozu as an Architect. 2

