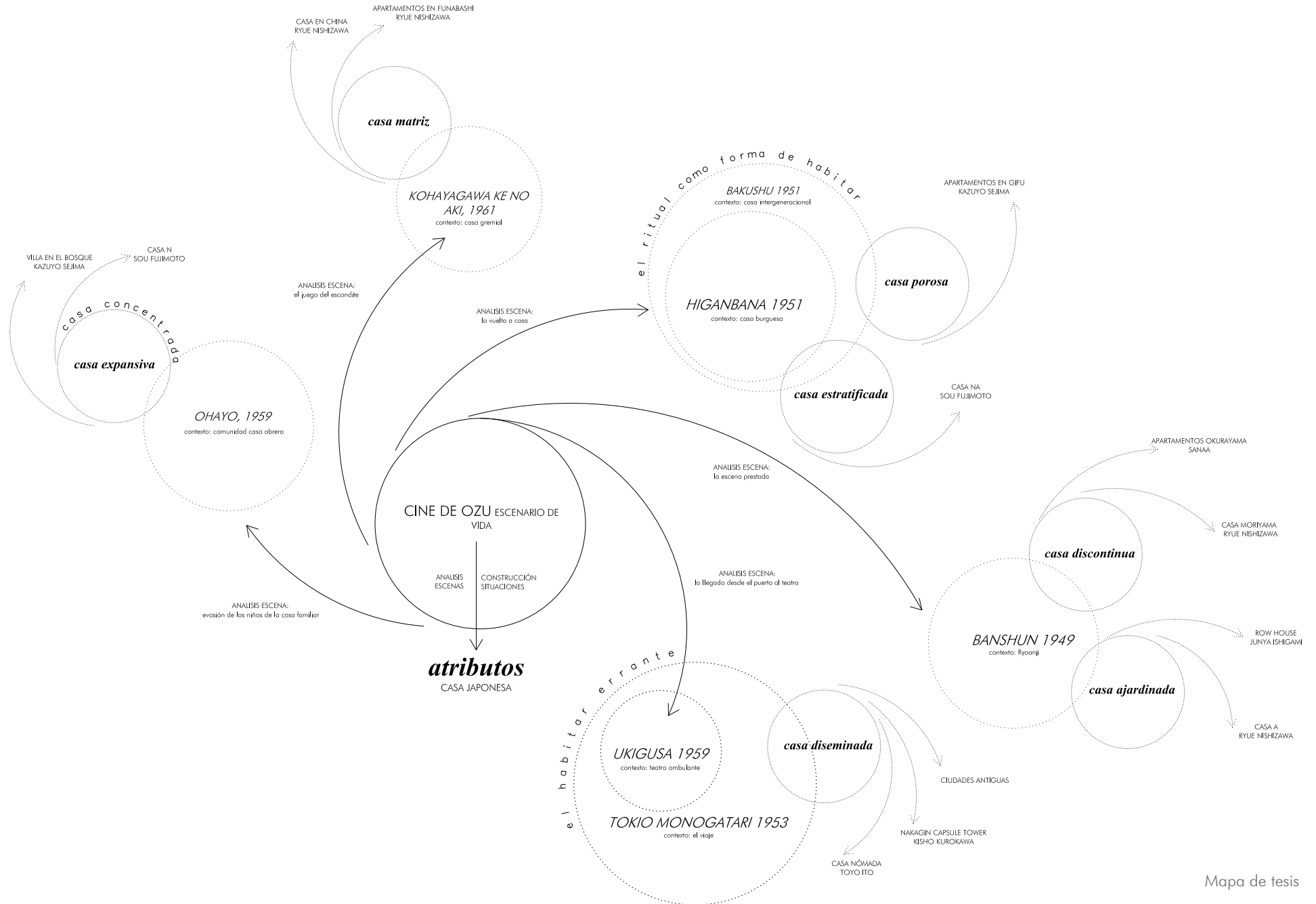




La casa japonesa a través del cine de Yasujiro Ozu

Tesis doctoral Marta Peris Eugenio

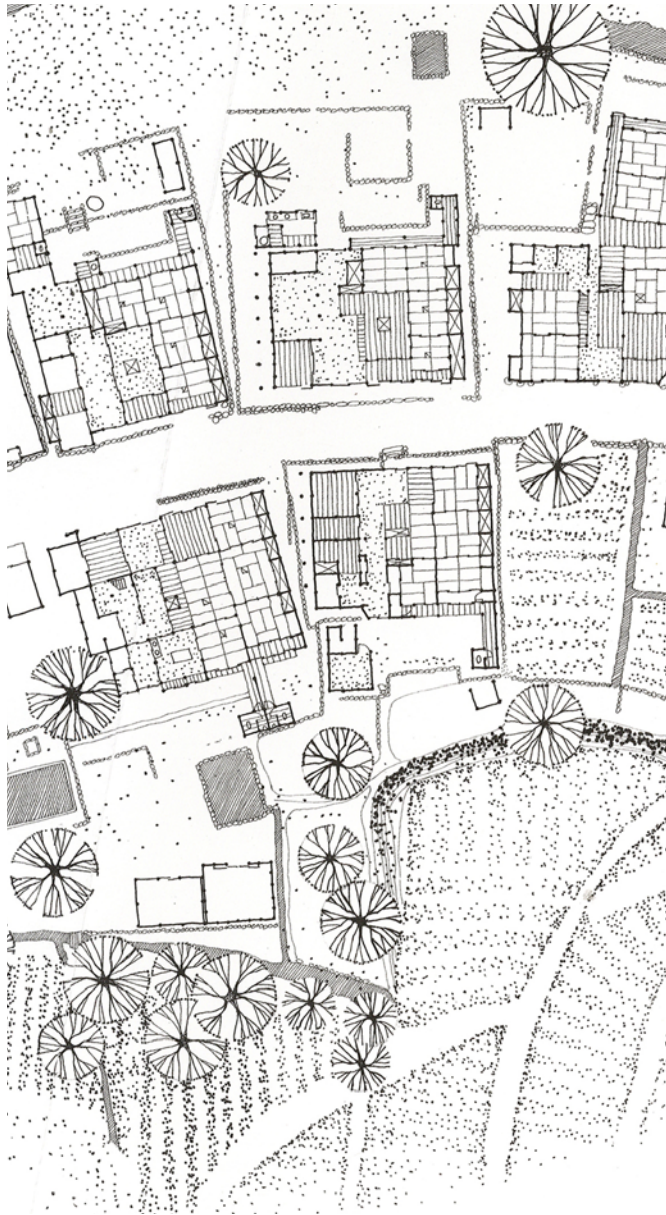
Director de tesis Dr. Carles Martí Arís
Codirector de tesis Dr. Eduard Bru i Bistuer
DPA ETSAB UPC



Mapa de tesis

ÍNDICE

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



1. Motivación y título de la tesis

El plano de una casa tradicional japonesa es enigmático. No porque sea difícil de entender. Al reconocer la malla de tatamis enseguida lo vinculamos a una cultura, la japonesa, y automáticamente se nos aparecen multitud de imágenes. Pero cuando el ojo recorre uno a uno los trazos del dibujo, esas imágenes se van desvaneciendo tan rápido como llegaron. Se puede deducir sus leyes de formación, pues como explica Bruno Taut en *La casa y la vida japonesas* "Cualquier planta se puede componer fácilmente como si utilizáramos las fichas de dominó". A partir del tatami y unas sencillas leyes de adición se configura una habitación que de la misma manera se yuxtapone a otra. La planta va creciendo de dentro hacia fuera, conformando un sistema abierto donde la geometría no responde a una forma impuesta a priori sino que es el resultado de un proceso local e informe. También se puede visualizar el tamaño del espacio porque las medidas del tatami son más o menos estándar. Y, puesto que corresponde al ámbito que ocupa una persona al yacer en el suelo, incluso se puede percibir la escala humana del espacio. Sin embargo, y ésta es la clave del enigma, es muy difícil imaginar cómo se habita.

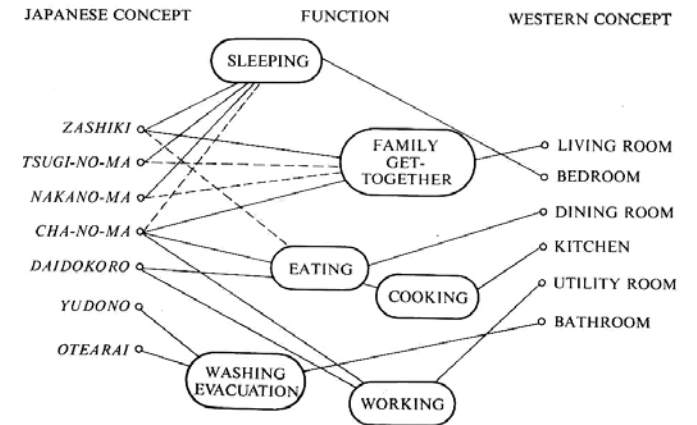
La configuración de la casa japonesa responde a su adaptación al clima del verano. Debido a las altas temperaturas y la humedad del aire, que llega a alcanzar el 95 por ciento, la casa se abre al exterior para facilitar la entrada del aire. No solo las fachadas, cada habitación se comunica, al menos, por tres de sus lados, multiplicándose el número de puertas de la casa, de forma que todos los espacios se interconectan. Se hace entonces difícil imaginar los recorridos de sus habitantes porque la casa ofrece infinidad de circulaciones posibles.

Por otro lado, más allá de identificar las piezas sanitarias que suelen ocupar las áreas periféricas, la casa carece de jerarquía. No se distingue entre espacios principales ni secundarios, sino que se caracteriza por su insondable neutralidad.

Pero, sobre todo, lo que hace difícil imaginar cómo se habitan los espacios es su ambigüedad de uso. Mientras en occidente cada habitación cobra el nombre del uso que de ella se hace: dormitorio, comedor, recibidor, cocina.... en Japón, el nombre corresponde al número de tatamis que inscribe y una misma habitación se reprograma con distintos usos a lo largo del día. Del mismo



Ideograma ma



modo que una misma actividad se realiza en distintas estancias. No existe pues una correspondencia directa entre uso y espacio.

Tampoco 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. Tal vez, la traducción se acercaría más a la idea de "lugar". La traducción literal de la palabra *ma* es "brecha", "intersticio" pero también "pausa". Se refiere, a la vez, a un intervalo de tiempo y espacio. Por tanto, el concepto japonés trasciende el espacio para incorporar el tiempo. Este ideograma está conformado por la asociación de dos caracteres, "puerta" y "sol", y se interpreta como la visión de la luz del sol que filtra a través del intersticio de una puerta. Esta interpretación construye la imagen del negativo, sugiere el valor activo del vacío e implica una acción en un momento dado de tiempo. El *ma* incluye la creación de un ambiente especial, un modo de percepción sensorial del espacio. Se puede decir que el espacio es reconocido a través de la mediación del tiempo.

El presente trabajo trata de acercarse a la casa japonesa como soporte de un modo de habitar que trasciende el objeto físico de la construcción arquitectónica. Si la casa es permeable al aire y la mirada, porosa a infinitas recorridos, neutra y sin jerarquía de espacios, y cambiante por su ambigüedad de uso, se constata la necesidad de trascender el marco de estudio de la disciplina arquitectónica y recurrir al medio cinematográfico para analizar la atmósfera creada y cómo ésta 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.

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...

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 realizador 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, así como salvar la distancia transcultural.

El título de esta tesis: *La casa japonesa a través del cine de Yasujiro Ozu*, incluye una locución preposicional *a través de* que cabe explicitar. La acepción que otorga a esta locución la Real Academia Española es "pasando de un lado a otro de". Es decir que la propia expresión implica y sugiere la idea de reversibilidad que el título aprovecha para sintetizar dos procesos que se dan a lo largo de la tesis. Por un lado, los personajes del cine de Ozu construyen situaciones que hacen visible el potencial de la casa japonesa pero, también, a través de la casa y en concreto de los *planos vacíos* (despoblados de vida humana) el espectador es capaz de ahondar en los personajes y la historia narrada por Ozu. Parte del enigma y la magia de Ozu reside en que el espectador participativo recorre este proceso en las dos direcciones. De manera que el protagonismo se reparte y oscila entre la casa y los personajes. Así la casa deja de ser un mero escenario de fondo para cobrar un papel protagonista.

2. Metodología

2.1 El dibujo de la casa representada

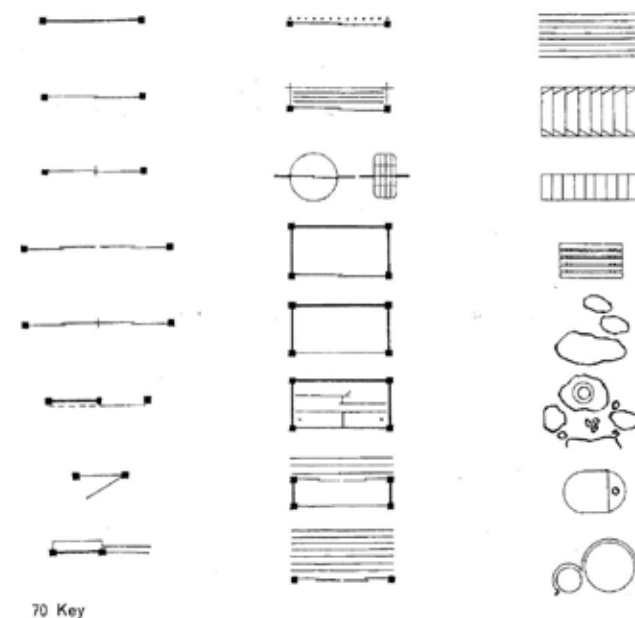
Mi primer contacto con la obra de Ozu fue en una sala de cine con la reposición de *Ohayo* (1959), atraída por el capítulo que Carlos Martí dedica al maestro en Silencios elocuentes. Decidir dibujar la casa protagonista de la película fue el embrión de esta tesis que plantea una manera más de mirar la obra de Ozu desde ese punto de tangencia entre el arquitecto y el espectador.

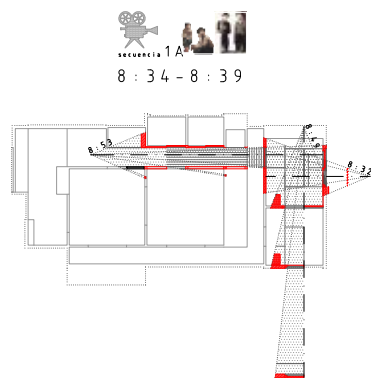
Como la medida del *tatami* modula la planta japonesa, se capturan fotogramas deteniendo la imagen para registrar el plano del suelo y comprobar la disposición de los mismos. Las líneas oscuras que rematan las esteras contrastan con el color de la paja y son fácilmente identificables.

Pero al tratar de dibujar la casa representada aparecen las limita-

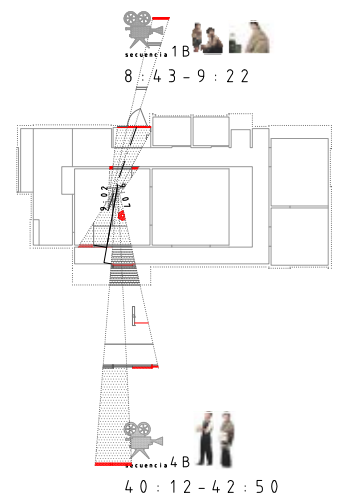
ciones que impone el propio código fílmico de Ozu. Uno de los rasgos característicos del estilo del cineasta es la posición baja de la cámara que sumada al uso exclusivo del objetivo de 50mm ofrece planos con poca profundidad de campo y, por tanto, poca perspectiva sobre el suelo. Como la estructura y las particiones interiores siguen el mismo módulo de los tatamis, 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.

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 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.

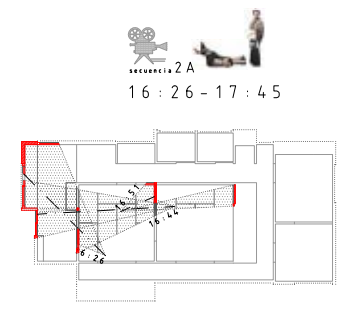




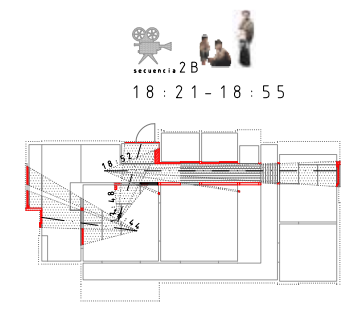
secuencia 1A
8 : 34 - 8 : 39



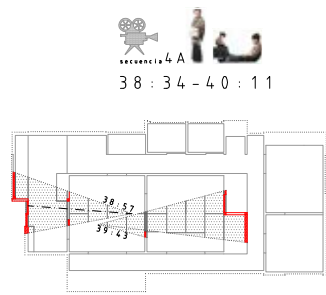
secuencia 1B
8 : 43 - 9 : 22



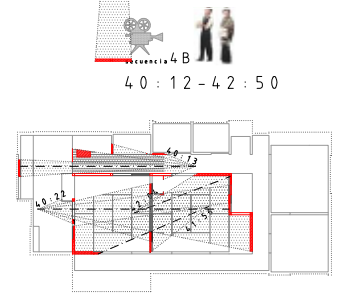
secuencia 2A
16 : 26 - 17 : 45



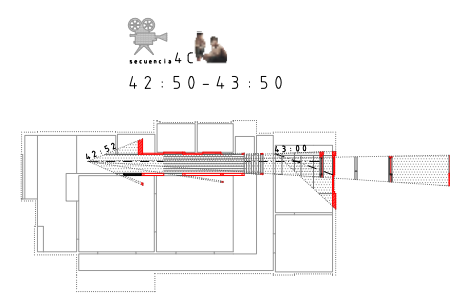
secuencia 2B
18 : 21 - 18 : 55



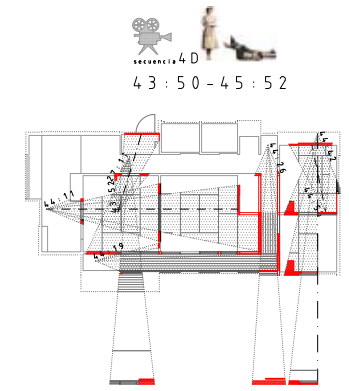
secuencia 4A
38 : 34 - 40 : 11



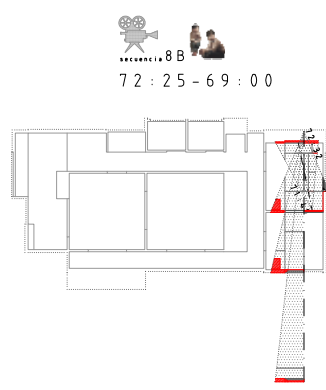
secuencia 4B
40 : 12 - 42 : 50



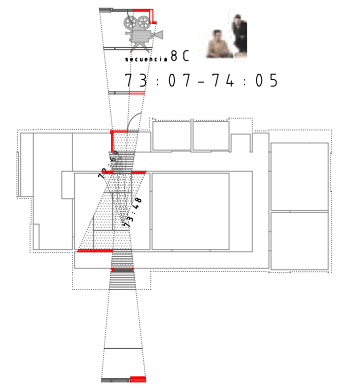
secuencia 4C
42 : 50 - 43 : 50



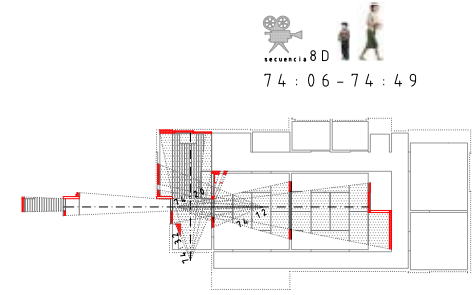
secuencia 4D
43 : 50 - 45 : 52



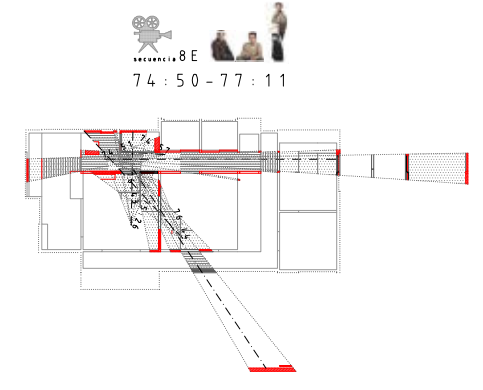
secuencia 8B
72 : 25 - 69 : 00



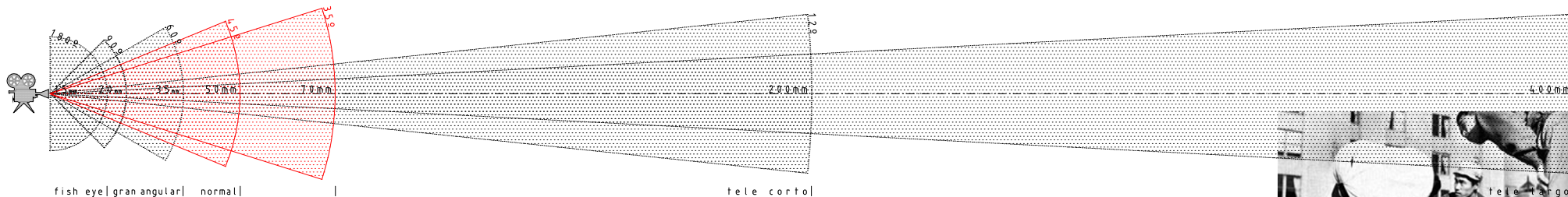
secuencia 8C
73 : 07 - 74 : 05



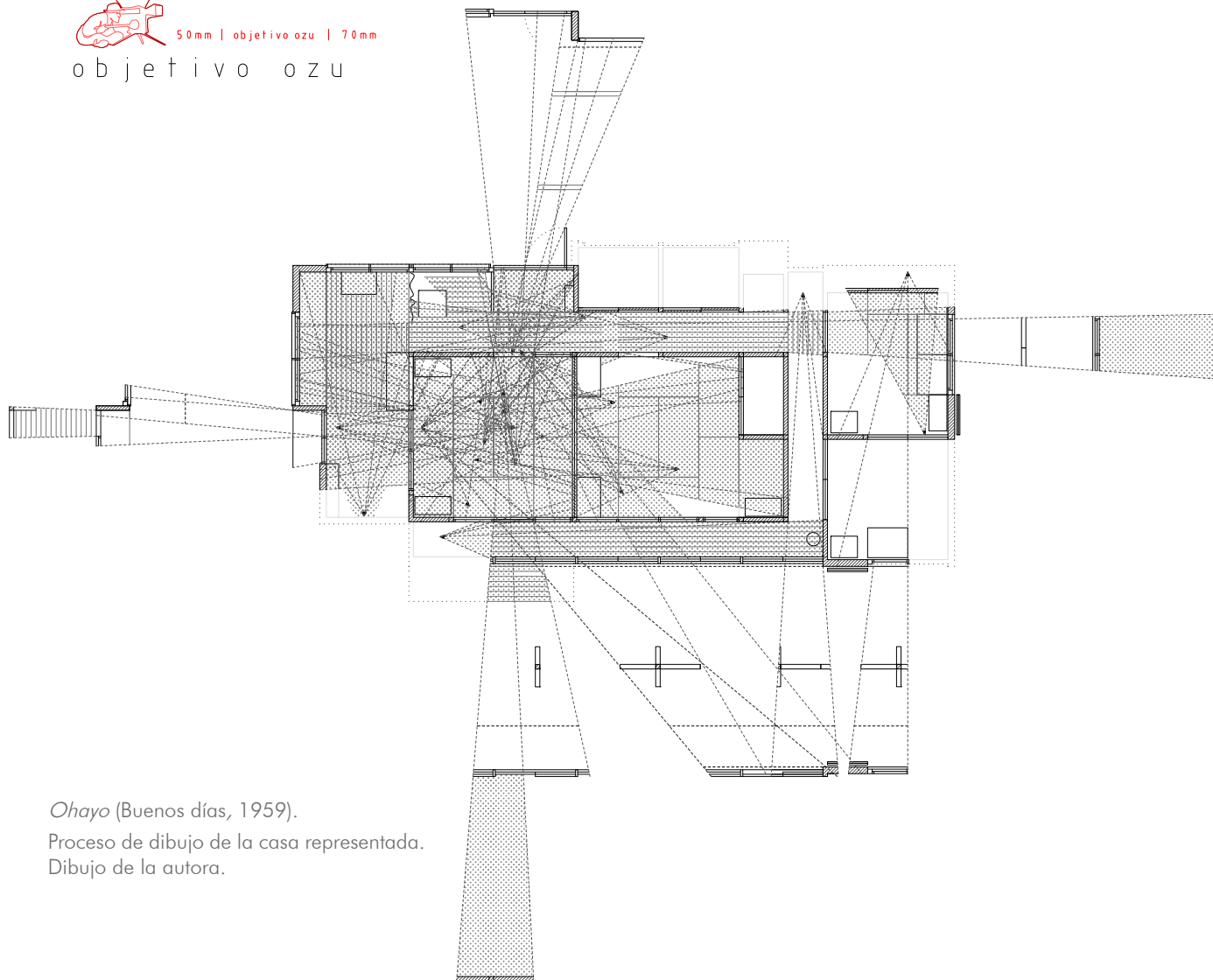
secuencia 8D
74 : 06 - 74 : 49



secuencia 8E
74 : 50 - 77 : 11



50mm | objetivo ozu | 70mm
objetivo ozu



Ohayo (Buenos días, 1959).

Proceso de dibujo de la casa representada.
 Dibujo de la autora.

Otro de los rasgos característicos del director es la inmovilidad de la cámara. Sin embargo, el objetivo de Ozu mediante saltos de eje, planos y contraplanos cubre los 360° del espacio, de manera que paulatinamente se puede ir completando el dibujo. La casa se dibuja localmente, identificando los elementos y formulando hipótesis sobre el ensamblaje de los mismos, ya que muchas veces quedaban ocultos por otra de sus máximas, la frontalidad de los encuadres del cineasta. A lo largo de la película se descubren puntos de vista menos habituales y especialmente reveladores en los 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*. Estas lagunas se identifican gráficamente con un cambio de valor de línea que difumina las líneas en un trazo discontinuo. Se trata de 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.

A juicio de la autora, 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. Cabe explicitar el criterio de homogeneización del sistema de representación de ciertos elementos. Los tendedores, 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 las casas construidas en estudio por Ozu.



Escena de obertura de la película *Bakushu*.
Permeabilidad de la planta. 0:02:34 - 0:08:13.

2.2 Análisis de escenas

A lo largo de las 54 películas de su filmografía, Ozu trata los mismos temas y usa las mismas técnicas de manera recurrente. Sin embargo, no se repite, hace variaciones. A excepción de *Banshun*, Primavera Tardía (1949), las películas analizadas en esta tesis pertenecen a la etapa de madurez del director, cuando su estilo culmina el proceso de depuración que consiste en ir eliminando recursos cinematográficos hasta reducirlos a los imprescindibles y llegar a la esencia. Cada capítulo se ha centrado en una película, si bien hay una mirada transversal que al recorrer toda su obra encontró puntos de tangencia entre distintas películas, analizando tanto el parecido que las acercaba como las diferencias que evitaban la repetición en aras de la variación.

La metodología se basa en escoger y analizar escenas que hacen visibles distintos *atributos* de la casa japonesa. Cada capítulo disecciona un aspecto del modo de habitar, si bien es el conjunto de los cinco capítulos lo que aproxima al lector a la casa de Ozu.

La primera escena de *Bakushu* (1951) 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 espacio ni el plano cinematográfico. Dichos recorridos no se cruzan sino que entran y salen del plano sucesivamente.

Sobre la planta dibujada se cartografió el mobiliario y se superponen los recorridos de los distintos personajes. El tranquilo y adormilado recorrido del hijo menor, Isamu, atraviesa la planta desde la habitación al baño, descubriendo una larga doble circulación a través del pasillo y la sala. El recorrido ajetreado de la madre cubre la diagonal contraria desde la cocina hasta el escritorio donde el marido se prepara para abandonar el hogar familiar, hilvanando otra doble circulación que transita el engawa hasta el acceso. A pesar de ser habitada por siete miembros, la casa donde se ambienta la película en ningún momento parece tener un tamaño excesivamente pequeño. Las circulaciones perimetrales en anillo en torno a las habitaciones centrales 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.

2.3 Cartografías

Al comparar las cartografías de las películas analizadas se concluye que todas las casas 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*, galería, 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.¹ Cada dibujo se aproxima a la casa representada; aquella que Ozu insinúa y el espectador completa en su imaginación. Si elimináramos lo imaginado, el resto corresponde a la casa filmada.

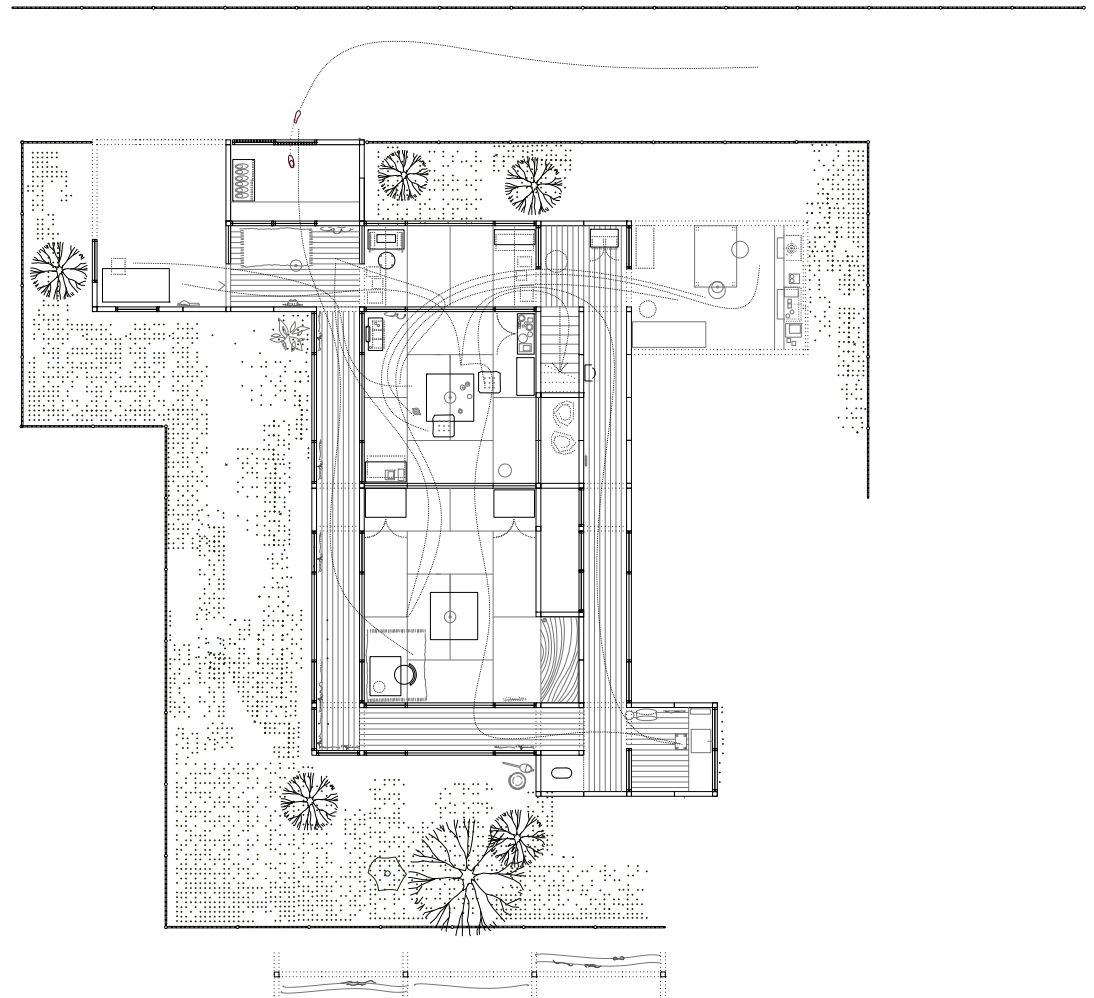
Todas las casas filmadas por el realizador se construían en estudio. La revisión de un croquis de estudio revela las partes de la casa que son imprescindibles para Ozu. A pesar de que en el croquis no se dibujan los tatamis, el papel milimetrado guía la disposición de los elementos que garantizan la proporción de los espacios definidos. El núcleo de la casa está compuesto por una



Tres generaciones de la familia Mamiya en *Bakushu* (Principios del verano, 1951).

Planta baja de la casa de *Bakushu*.

Dibujo de la autora.



serie de habitaciones comunicantes alineadas.

En tres lados del cuerpo formado por las habitaciones comunicantes, el espacio interior se expande hasta alcanzar la valla del jardín; la cuarta pared ². El papel milimetrado evidencia como el jardín, a pesar de ser espacio vacío, se separa una distancia modular, como si fuera una habitación más de la secuencia espacial. Por otro lado, esta cuarta pared necesita por lo menos dos elementos: la valla y la fachada vecina para sugerir la *escena prestada*. Estos cerramientos se construyen solamente lo necesario para que el objetivo de la cámara complete el plano. Sin embargo, es el espectador quien los une mentalmente hasta conectarlos e imaginar una valla continua como cerramiento de la parcela.

Una galería 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 cuerpo 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. En los escenarios de Ozu las circulaciones nunca son estancas. El corredor tiene un elemento como final de perspectiva donde el pasillo se bifurca lateralmente hacia el *espacio en off* (aquel ámbito que queda fuera del campo visual del espectador pero que puede llegar a imaginar). Este pasillo, que no conecta con nada, da cuentas de la importancia que concede Ozu a los espacios de circulación.

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 y ya que es considerado el más japonés de los cineastas japoneses, se podría afirmar que ese mínimo recoge la esencia de la casa japonesa.

3. Mecanismos y atributos

Del conjunto de escenas analizadas se desprende que, si bien el cine como séptimo arte toma prestado del resto de disciplinas artísticas y sobre todo de la arquitectura; en la filmografía de Ozu, el cine devuelve más de lo que toma y la casa es mucho más

que un mero escenario. El cine en general y las películas de Ozu en particular, construyen situaciones donde los personajes, con sus recorridos, actitudes y maneras de habitar activan el espacio doméstico. Al evidenciar ciertos mecanismos espaciales, como las dobles circulaciones, la permeabilidad visual, las habitaciones comunicantes, el espacio fuera de campo, la cuarta pared, el acceso múltiple, Ozu no solo revela la organización espacial de la casa japonesa, sino que además, por su particular estilo fílmico, estos mecanismos se superponen, generando sinergias que multiplican el potencial de la casa y subliman en una serie de atributos: la casa porosa, la casa expansiva, la casa matriz, la casa estratificada, la casa discontinua y la casa diseminada.

3.1 La casa matriz

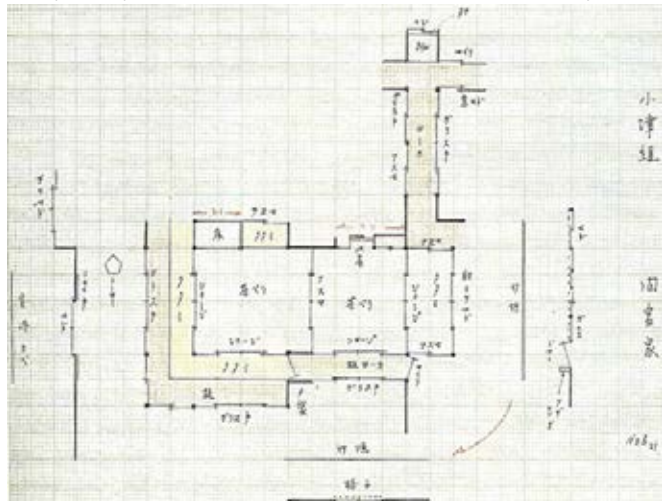
Cuando el número de *habitaciones comunicantes* se multiplica, el atributo de la casa japonesa es la *casa matriz*, donde todas las habitaciones son lugar de paso a otras estancias, puesto que cada una de ellas tiene varias puertas. Al multiplicarse el número de puertas se multiplican los posibles recorridos que nunca son estancos, a excepción de los que conducen a los baños. Así, además de las circulaciones axiales se articulan *dobles circulaciones*, 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*, El otoño de los Kohayagawa (1962), donde los recorridos erráticos del abuelo lograban esquivar tanto al nieto como al control de la hija. Las dobles circulaciones aprovechaban la porosidad de las habitaciones comunicantes para evitar el cruce entre personajes. No es difícil imaginar la sensación laberíntica que percibe el habitante, y por extensión el espectador, al situarse en una de las habitaciones intermedias de la malla. Es precisamente la uniformidad espacial de la *casa matriz* lo que dificulta la orientación. Pero además, la manera de filmar de Ozu, intensifica esta percepción. La renuncia a movimientos de cámara que resigan los recorridos de los personajes y los abundantes saltos de eje que alternan planos frontales y oblicuos obligan al espectador a resituarse constantemente hasta lograr desorientarlo. Por tanto, estos recursos cinematográficos permiten que el espectador participativo no solo contemple, sino que comparta la experiencia del habitante y perciba el potencial de la casa.

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."

2. 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.

Croquis en planta de una casa construida en estudio. Yasujiro Ozu





Flexibilidad y ambigüedad de usos en Bakushu.

3.2 La casa expansiva

En *Bakushu*, Principios del verano (1951), el mismo espacio donde se desayuna por la mañana (2), se llenaba de niños jugando con un tren eléctrico, cuyo desarrollo ocupaba dos habitaciones comunicantes (3), y por la noche, al cerrar los fusumas, se separaba en estancias para compatibilizar el sueño de unos con la velada de otros (4). En los característicos planos frontales, los *shojis* y fusumas entreabiertos actúan como dispositivos telescópicos que absorben al desplegarse los espacios sucesivos, en una suerte de *casa expansiva*. 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 condensada en la habitación. Por tanto, los personajes construyen situaciones, donde el uso de un espacio se reprograma a lo largo del día. Pero es la insistencia del cineasta en repetir siempre el mismo plano frontal lo que permite al espectador cerciorarse de que se trata del mismo espacio, reconociendo la flexibilidad y la ambigüedad de uso. Sin embargo, será en los *planos vacíos*, cuando al despoblarse el espacio, al vaciarse de acción, el espectador repara en que la casa expansiva no acaba en sí misma sino que se proyecta hasta la valla del jardín, la cuarta pared. De manera que este exterior se incorpora a la secuencia espacial como una habitación más, sin techo. En ese momento el espectador percibe cómo en la casa japonesa, el jardín forma parte indisoluble del interior. Sin jardín, la casa está incompleta (5).

3.3 La casa porosa

Al final de la secuencia de *habitaciones comunicantes* aparece el engawa, la galería que matiza 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 con los baños y la cocina, ofreciendo un segundo acceso a la casa. Los niños de *Ohayo*, Buenos días (1959), aprovechaban la galería para buscar circulaciones alternativas y evitar el cruce con los adultos. De la misma manera que en otras situaciones atajaban distancias en la casa, atravesando las habitaciones comunicantes. Esta condición permeable revela la casa porosa como atributo de la casa japonesa, alargándola o acortándola según la necesidad del habitante.



Interferencias de arquitectura contemporánea

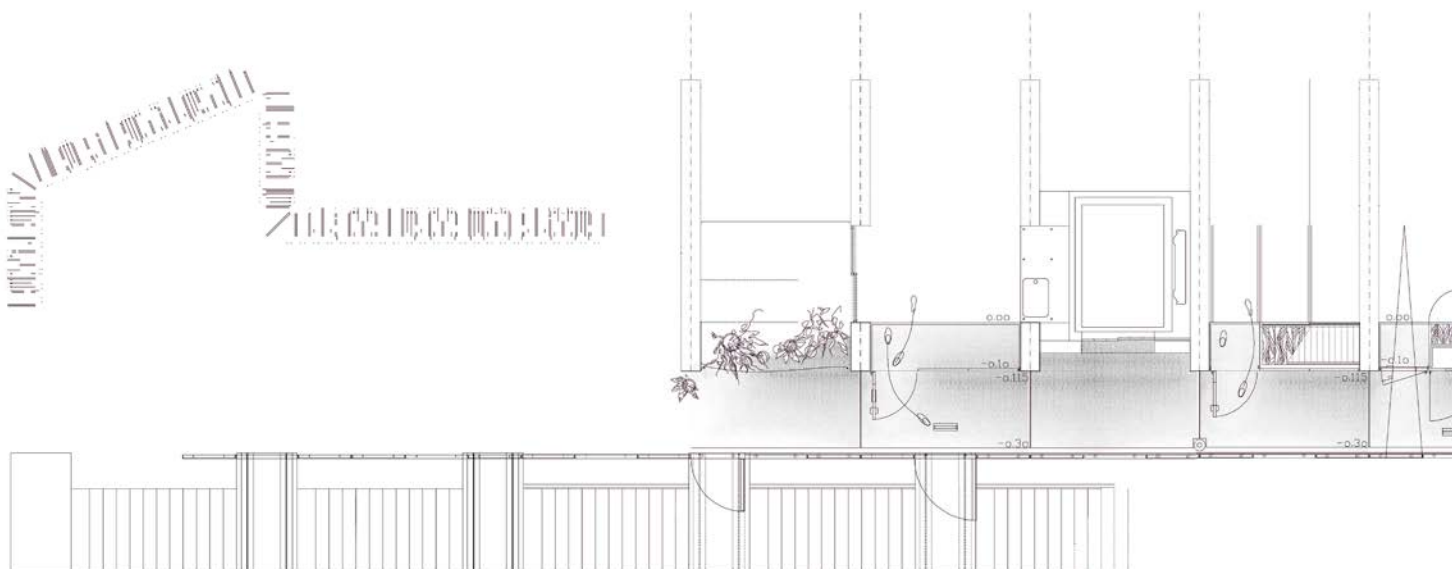
El análisis de las películas de Ozu revela una serie de atributos diferenciales de la casa japonesa que a juicio de la autora enraízan y perviven en la arquitectura japonesa contemporánea. En cada capítulo después de analizar distintas escenas de la película y recoger aquellas propiedades que cada situación 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.



La casa porosa: Conjunto habitacional en Gifu

Para demostrar la capacidad de soporte de la vivienda propuesta por Kazuyo Sejima en los apartamentos de Gifu, se cartografió 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 pues 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



Visita a Gifu 2010, fotografía de la autora.
Cartografía tipología Gifu. Dibujo de la autora.

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 propiciar 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.

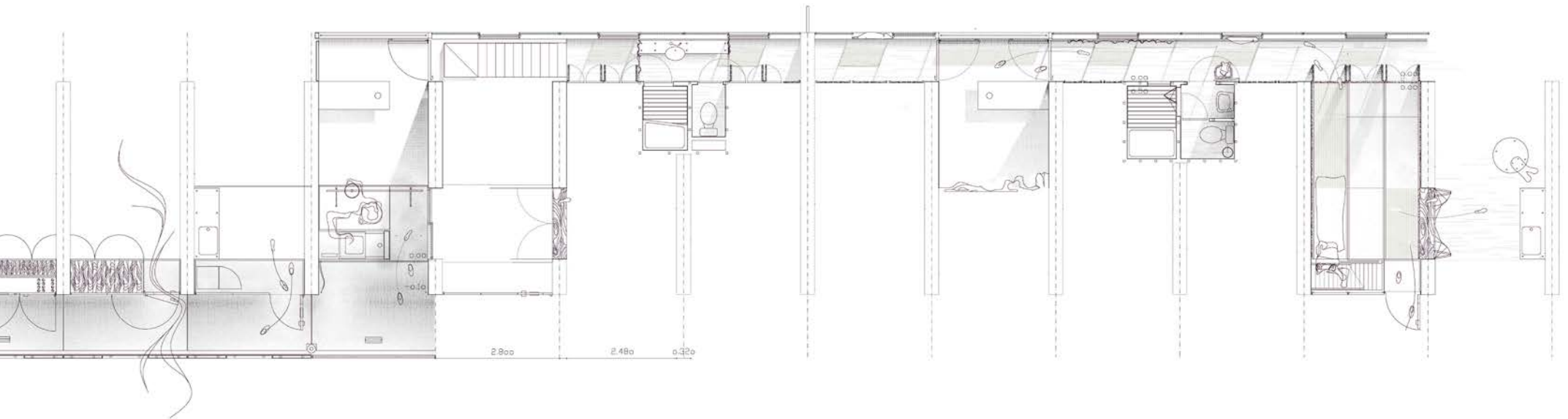
El *acceso múltiple* tiene su origen en la normativa contra incendios que obliga a un mínimo de dos accesos. El hecho de que la vivienda tenga la posibilidad de hasta cinco accesos propicia la flexibilidad de uso y refuerza la concepción de la vivienda atomizada en habitaciones, potenciada por el régimen de alquiler. Esta condición porosa de la tipología habitacional propicia fórmulas de cohabitación. Al aumentar el número de puertas de acceso, disminuye el número de cruces y aumenta la sensación de libertad del habitante al poder elegir cuándo se cruza con el resto, facilitando la convivencia. 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. Desde el patio se accede a la entrada principal de la casa, tras la puerta se abre una galería, *engawa*, 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 se transforma 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 unos 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 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 cada usuario pueda disponer cortinas como 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* sobre la fachada capaz de radiografiar a través del uso la traba geométrica de las distintas variaciones tipológicas y la sección longitudinal del edificio en su conjunto.

El núcleo de baños se atomiza de manera que la pica se dispone en la galería, mientras la caja sanitaria del wc y la bañera se encierran en cuartos estancos. La pica adquiere un carácter objetual 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 de habitar al futuro usuario.





Soshun, síntesis de la película a través de la casa.

Sanma no aji, plano vacío de la cocina y *Tokyo Monogatari*, pasarela del apartamento de Noriko

4. La tercera piel

Si hasta aquí los personajes construían situaciones que revelaban el potencial de la casa, en los *planos vacíos* de Ozu, a través de la casa deshabitada de presencia humana pero repleta de sus huellas, se llega al interior de los personajes.

El filósofo Ricardo Yepes utiliza una metáfora para explicar la intimidad: "El mundo interior de cada persona, no es algo estático, inmóvil, sino que tiene un cierto carácter de manantial: algo que *brot*a, que surge desde el interior y renueva irrigando su entorno. De la fuente surge lo que antes no estaba, por ejemplo sentimientos, pensamientos, anhelos, deseos, ilusiones, en ella *ocurre lo nuevo* (hay ocurrencias), puesto que la intimidad personal es inventiva. La intimidad de la persona es creativa y creadora, y por tanto es fuente de novedades." Yepes utiliza una segunda metáfora *interior-exterior* para referirse a la manifestación de la intimidad: "Este mundo interior puede hacerse visible si se vierte hacia afuera, si la persona, cada quien, es capaz de convertir la interioridad en una exterioridad. *Dentro* es el lugar de la intimidad, y *fuera* es la expresión de esa intimidad."

La intimidad se manifiesta mediante el lenguaje y a través del cuerpo, sobre todo, del rostro y, especialmente, a través de la mirada. El carácter japonés es reservado y poco comunicativo, así que los diálogos de los personajes de los guiones de Ozu son parcos en pensamientos y emociones. Además, el estilo filmico del cineasta no llega nunca al primer plano, se queda en planos medios, precisamente para distanciar al espectador del contacto con el rostro de los actores y evitar inculcarle emociones de manera directa.

Si Ozu parece renunciar a los canales por los que se vehicula ese proceso de exteriorización de la intimidad de los personajes, cabe preguntarse cómo logra el cineasta hacer partícipe al espectador de ese mundo interior.

Lo íntimo se da en el cuerpo, y en lo que es adscribible al cuerpo. En relación al cuerpo humano hay un sentimiento espontáneo que nos lleva a encubrirlo: el hombre no se viste sólo porque haga frío; sino porque su cuerpo forma parte de su intimidad. Uno puede mostrar su interioridad a quien quiera, pero se muestra de manera muy selectiva.

En *Higanbana*, Flores de Equinoccio (1958), el padre cambiaba de actitud cada vez que se cambiaba de ropa. Cuando vestía tra-

jes occidentales y en los distendidos ambientes de los restaurantes, se mostraba tolerante y abierto de mente. Cuando llegaba a casa, el espectador asistía a la transformación del personaje. Al vestir el kimono adoptaba una postura poco dialogante y cerrada, anclada en la tradición. En la casa, afloraban los lazos de sangre que bloqueaban cualquier tipo de diálogo entre padre e hija.

La siguiente esfera adscribible al cuerpo, la tercera piel, sería la propia casa, la propia habitación, el armario, el cajón donde uno guarda sus secretos, sus diarios y todo aquello que no se enseña a nadie, son expresiones de la intimidad. El hogar es una especie de *expansión de la intimidad*.

En los restaurantes, el alcohol espoleaba la exteriorización del mundo interior. En la casa, los *planos vacíos*, máximo exponente de la poética de Ozu, transmiten al espectador los sentimientos y pensamientos que los personajes se reservan. Ozu dosifica la información que éstos verbalizan hasta lograr un equilibrio que permite al espectador entender los *planos vacíos* sin coartar su libertad de interpretación.

En *Soshun*, Primavera precoz, 1956, la crisis de una pareja se explica a través de la casa. Las figuras, el atrezo, la luz... transforman el marco espacial en una atmósfera capaz de transmitir actitudes, estatus, mapa de relaciones, estados de ánimo. Luces y sombras acechan a la esposa durante la vigilia. La sombra de una duda, la infidelidad del marido, que al final se confirma. Planos vacíos de la mesa puesta, alternados con un plano de la esposa de espaldas y sentada en el escalón del *genkan*, de cara a la puerta, esperando al marido, explican la situación sin palabras ni discusiones entre cónyuges. Planos vacíos del caótico y desordenado interior anuncian el abandono de la mujer. Al final de la película, una maleta y un vestido tendido de una percha explican la vuelta de la esposa. A continuación, un plano de la pareja mirando hacia el horizonte en *sojikei* o figuras igualadas, recurso muy utilizado por Ozu mediante el cual dos figuras se equiparan en el plano cinematográfico al compartir gesto, postura e incluso color del vestuario. De pie, sin tocarse y con las manos cruzadas, esperando a que una segunda oportunidad, en otra casa y en otro lugar, funcione. Y en el horizonte, el ferrocarril atraviesa el plano, quizá el último tren, la última oportunidad. El silencio, el lenguaje del cuerpo y el lenguaje de la casa se alían para hablar sin hablar (6).

El último plano de la filmografía de Ozu encuadra el espacio más doméstico de la casa: la cocina. En *Samma no aji*, El sabor del sake (1962) el protagonista acaba de dejar partir a su hija a emprender una nueva vida en pareja. La soledad del padre no se refleja en su rostro sino en la cocina vacía, vaciada. Se trata del mismo plano desde el engawa que, a lo largo de la película, permite al espectador observar reiteradas veces el quehacer cotidiano de la joven. El espectador empatiza con el personaje, no porque se identifique con él, sino porque experimenta la ausencia de ella a través de la casa.

5. Intrahistoria

El objetivo de Ozu no se refiere a los grandes acontecimientos que cristalizan en la Historia con mayúsculas sino que enfoca la vida anónima y silenciosa de la gente corriente. Si a través de la cocina el espectador se asoma al mundo interior de un personaje, del conjunto de las cocinas de la obra del cineasta se deducen cambios en el modo de vida de la sociedad de su tiempo.

En casi todas las películas se contraponen dos tipologías de vivienda. La casa unifamiliar de los barrios residenciales de baja densidad y la vivienda colectiva de los bloques en altura. La primera enraíza en la casa tradicional. La segunda incorpora nuevas

tipologías de apartamento, si bien, al mantener ciertos elementos de la vivienda tradicional, como los *shojis*, *fusumas* y *tatamis*, mantienen parte del carácter.

En la vivienda tradicional que representa Ozu, la cocina era un espacio periférico y segregado respecto a las habitaciones centrales. Sin embargo, en los apartamentos, la posición varía a lo largo de las películas.

En *Tokyo Monogatari*, el apartamento de Noriko disponía de una cocina compartida que ampliaba la pequeña casa en un espacio colectivo que salía de los límites privados de la vivienda para optimizar los recursos del edificio. Además, el hecho de compartir espacios generaba complicidad entre la comunidad hasta el punto que Noriko recurría a su vecina para conseguir el mejor sake y ofrecérselo a sus suegros. Se trataba de una pasarela muy amplia en relación al espacio interior de las viviendas. Un triciclo, cierto mobiliario y el apilamiento de objetos sugerían que se trata de algo más que una mera circulación. Una pequeña calle en altura donde los niños podían jugar y los vecinos compartir por donde circulaba el aire. Los apartamentos abrían pequeñas ventanas a la pasarela, a través de las cuales las viviendas mejoraban su ventilación y establecían ciertos vínculos de complicidad con la comunidad. El apartamento reducía su espacio a una única estan-



cia, provista de *tatamis*, cajoneras y vitrinas con libros que se arrimaban a las paredes para vaciar el centro. En una de las esquinas el acopio culinario complementaba la cocina comunitaria, como si solo se saliera al pasillo a guisar y freír. Por tanto, se sugiere una idea de cocina disgregada entre dos espacios: uno donde se almacena y otro donde se cocina.

En los edificios de vivienda de las últimas películas, las pasarelas pierden su función de calle y ajustan medidas a escuetas circulaciones. Ningún mobiliario ocupa el espacio intermedio. Los apartamentos constan de dos habitaciones comunicantes y la cocina se incorpora en el ámbito privado. Por tanto, se comparte menos, se aísla más. La ausencia de pasillos convierte la cocina en un espacio abierto y conectado directamente con la habitación principal; si bien mantiene la diferencia de nivel del suelo respecto al *tatami*. El resultado es que la cocina se expande y adquiere una gran presencia en la casa, funcionando como una prolongación de la habitación principal. Esta abertura hace más explícito el trabajo de la mujer, que lleva las riendas de la casa, pero también permite la entrada del hombre en la cocina.

En las casas de *Ohayo* (1959), se elimina el pasillo intermedio entre las habitaciones y la cocina para conectar ambas piezas directamente a través de un mueble-ventana. O más bien, el pasillo que rodea las habitaciones comunicantes se amplía para inscribir la cocina, pues se trata de una pieza pasante que conecta también con la entrada. Por tanto, en esta película se constata un paso intermedio entre la segregación y la abertura total de la cocina. Respecto a otros films, el rol de la mujer trasciende las puertas de la casa para tomar un papel relevante en la vida comunitaria. La casa incorpora un doble acceso a través de la cocina, circulación que utilizan especialmente las mujeres. Así pues, la cocina se convierte en un punto de tangencia entre la casa y la comunidad.

Sobre todo durante la posguerra, el cine de Ozu registra el fuerte proceso de occidentalización que sufre Japón y asiste al nacimiento de una nueva cultura que pone en crisis los valores de la tradición. 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 del cineasta, deja fuera de campo los techos y ofrece poca perspectiva sobre el suelo, reduciendo los dos planos que otorgan profundidad al espacio. Tras un

cuidado proceso de estilización, el resultado es una composición muy plana, con un alto grado de abstracción, capaz de elevarse a expresión poética. Y como toda imagen del arte, capaz también de grabar memoria en el espectador y en el imaginario colectivo. 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”³. El espectador distanciado toma conciencia de la pérdida.

6. Modos de vida

Película tras película, la casa de Ozu incorpora sutiles cambios que repercuten en la manera de habitar. En otras ocasiones, el cineasta plantea radicales diferencias entre distintos modos de vida: uno que echa raíces y otro errante.

En *Higanbana* (1958) se polarizaba un modo de habitar arraigado en la tradición que gravitaba en el hogar familiar y el ritual doméstico. Sin embargo, los actores ambulantes de *Ukigusa* o la pareja de ancianos de *Tokyo Monogatari* habitaban de manera discontinua una serie de lugares dispersos, conectados por la calle o los medios de transporte, representando un modo de vida errante, solitario y desposeído.

6.1 La casa diseminada

En el último capítulo de la tesis, *Ukigusa*, Hierbas Flotantes (1959), 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. Ozu nunca muestra las fachadas de la casa tradicional, de manera que la casa nunca se percibe como un objeto en el paisaje. Los límites entre lo privado y lo público son tenuous, especialmente en los modos en que se ocupan y usan. La calle inunda la casa. La casa porosa genera un soporte permeable al paso, la mirada y el aire, tan abierto como interconectado con el entorno. El uso cotidiano desdibuja la frontera que delimita lo doméstico de lo urbano. En los últimos *planos vacíos* de *Tokyo Monogatari*, Cuentos de Tokio (1953), 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 el barrio obrero de *Ohayo*, 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.

6.2 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.

Durante el viaje a Japón en 2010 se visitaron una serie de ciudades antiguas que han mantenido esta condición porosa que se identificaba en el Japón de Ozu de los años 50' y que han sobrevivido al paso de los años. Este estado atemporal permite una revisión contemporánea de una muestra de arquitectura vernacular en entornos rurales.

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.

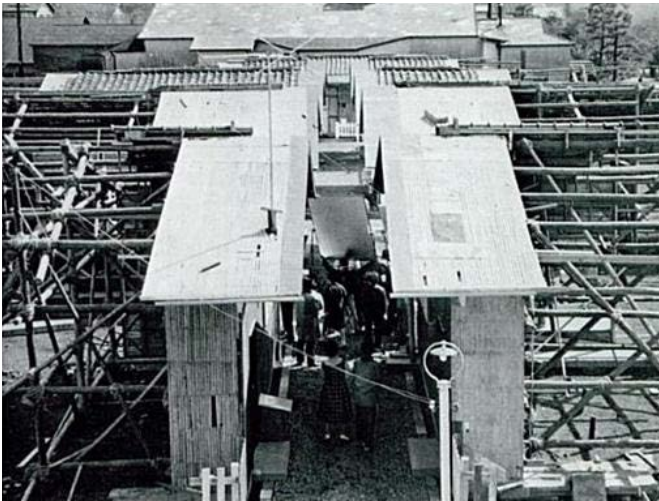
Los estudiantes del seminario de Kojiro se centraron exclusivamente en pueblos de pescadores, donde vida y espacios de trabajo se funden indivisiblemente. Los estudiantes del seminario Miyawaki analizaron un pueblo agrícola, una ciudad santuario y una ciudad de postas de uno de los antiguos caminos que 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.

Siguiendo la pista de estas cartografías, a las que se accedió en la biblioteca de la Universidad de Waseda, se recorrió un tramo de la antigua ruta por las montañas que unía Tokio y Kioto, y se visitaron algunos de estos asentamientos. Así, tomando como base la cartografía de la investigación universitaria realizada cuarenta años antes, en la tesis se analizan cuatro ciudades revisitadas.

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.

Escenario usado para filmar una calle en el rodaje de Ohayô.



Tres de 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 tramos 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 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.

En la vista aérea de Ine, se aprecia como 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. La calle 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. 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.

Este registro histórico, que la tesis recoge, 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. Parte de esta cartografía se ha reeditado en 2012 en un único volumen bajo el título *Design Survey: Reprints from Kenchiku bunka*.



Planta tipo Ine, la casa discontinua.

Detalles fachada marítima Ine: pueblo de pescadores



Otakus y café refugio: dos modos de habitar contemporáneo

Estos dos modos de vida contrapuestos existen desde comienzos de la historia del hombre, pero lo que vislumbra la obra de Ozu y de algún modo vaticina es una nueva relación entre lo privado y lo público basada en la porosidad recíproca entre la casa y el vacío intersticial del denso tejido urbano.

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 de un lugar a otro y usar la vivienda solo para dormir.

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 rápida 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, cómics y vídeos, 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.

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.

La obra de Ozu no solo fija imágenes en la memoria colectiva de aquello abocado a desaparecer sino que se proyecta hacia el futuro al sugerir otras formas de habitar que trascienden la casa y sus fronteras para atomizarse en la ciudad. Casa y ciudad se interconectan en una suerte de porosidad, concepto tan atemporal como contemporáneo.

La mirada poliédrica

Una mirada transversal sobre la filmografía del cineasta constata que se repiten los nombres de los personajes, los actores que los interpretan, los escenarios, el atrezo e incluso muchos de sus títulos guardan parentesco. Se trata de una obra porosa, en cuanto interconectada. Así cuando aparece un personaje llamado Noriko, es inevitable, para un espectador conocedor de su obra, no evocar el deslumbrante rostro de Setsuko Hara y las tres sublimes Noriko que interpretó en *Banshun*, *Bakushu* y *Tokyo Monogatari*; sobre todo, porque la interpretación de la actriz es capaz de expresar, y el espectador de aprehender, la humanidad del personaje. A lo largo de esta tesis se trazan pasajes que acercan escenas y situaciones, filmadas incluso con veinticinco años de diferencia, como entre *Ukigusa monogatari* (1934) y *Ukigusa* (1959). La abreviación del título da cuentas de cómo Ozu destila su estilo hasta sublimar lo imprescindible. El amplio espectro de su producción permite al espectador quedarse en la superficie y disfrutar película tras película o ahondar en la profundidad telescópica de su obra.

Las imágenes proyectadas en la oscuridad de la sala introducen al espectador en otro espacio-tiempo. Sin darse cuenta, su mirada se superpone a la de la cámara y, especialmente en los planos vacíos, su interior se cruza con el de los personajes y empieza a habitar en la imagen. Las películas de Ozu permiten al espectador experimentar diferentes modos de habitar mucho más libremente que en su propia vida donde la realidad y la inercia de la rutina dejan poco margen a la conciencia del habitar. La casa de Ozu no solo seduce por la extraordinaria belleza de sus planos vacíos, sino porque proporciona al espectador la oportunidad de trascender la casa objeto en la casa verbo: la mágica experiencia de habitar en la imagen.

Procesos de reelaboración de la tesis

Reestructuración

De los tres ámbitos que abarca la tesis, el objeto principal de estudio, tal y como se identifica claramente en el mapa que acompaña el índice, se desarrolla en cinco capítulos dedicados a cinco películas de Yasujiro Ozu. Entre estos capítulos se insertan interferencias de arquitectura contemporánea y, al final, se dedica un capítulo a arquitectura vernácula japonesa.

Estos tres ámbitos de estudio están claramente diferenciados y en la tesis solo se vinculan en la introducción y las conclusiones. Esta estructura ofrece distintas maneras de ser leída.

Se puede leer el análisis de la obra de Yasujiro Ozu, omitiendo la arquitectura contemporánea, de la misma manera que se podría hacer una lectura lineal y desvinculada de Ozu de todas las interferencias contemporáneas. El tercer bloque, *ciudades antiguas*, está claramente separado y tanto podría utilizarse como una in-

roducción a la casa japonesa para después analizarla a través del cine de Ozu o como un capítulo final en que los conceptos domésticos cambian de escala y se relacionan con el territorio y la forma urbana, tal y como sucede en el formato de la tesis.

Esta flexibilidad de lectura se traduce en cierta flexibilidad en la reelaboración y adaptación a los criterios de la editorial pues permite fácilmente cambiar el orden o incluso renunciar o simplificar los bloques secundarios si los derechos de imágenes de arquitectura contemporánea o los derechos de autores de la cartografía de *ciudades antiguas*, elaborada por un grupo de estudiantes de posgrado de la Universidad de Meiji y de la Universidad de Hosei y publicada entre 1968 y 1973 por la revista *Kenchiku Bunka*, restan viabilidad al proyecto editorial.

Reelaboración

Se reescribirían en su totalidad la introducción y las conclusiones, en función de la estructura final, según el punto anterior, y se so-

metería el texto a un proceso de simplificación que eliminaría las referencias y el contexto excesivamente académico, citas y notas, para reducir el discurso narrativo a lo imprescindible y facilitar la lectura.

Se incorporaría el proceso de dibujo de la casa representada al texto, que en la tesis se adjunta en forma de anexos, reduciéndolo a una muestra ilustrativa en la introducción.

En cuanto al material de las obras de arquitectura contemporánea se debería valorar y cuantificar el volumen de imágenes, priorizando el material de elaboración propia que incluye una interpretación a partir de la observación del modo en que son habitadas, atestiguada por fotografías de la autora de las visitas a las mismas.

Cabría ampliar el glosario para que además de terminología de la cultura y de la arquitectura japonesa se incorporara terminología de análisis fílmico, descargando el discurso de matices técnicos para condensar el texto al máximo.

Debería ajustarse el plano de situación donde se localizan todas las obras de arquitectura contemporánea a las analizadas o vinculadas con el texto final.

Adaptación al formato

El libro *La arquitectura del cine. Estudios sobre Dreyer, Hitchcock, Ford y Ozu* de Manuel García Roig y Carlos Martí Arís de la Colección *arquitectura* temas núm. 24, editado por la FUNDACIÓN CAJA DE ARQUITECTOS en 2008 ha sido un referente, tanto formal como conceptual, de esta tesis cuya metodología se basa en el análisis de secuencias a través de fotogramas de las películas que constituyen la mayor parte del cuerpo de imágenes. Tesis que ha tenido el privilegio de ser dirigida por Carlos Martí y valorada por Manuel García Roig como miembro del tribunal de tesis.

Según estos antecedentes, parece oportuno que si es el caso, se solicite el seguimiento y asesoramiento de Manuel García Roig, tanto en la revisión del texto como en la configuración gráfica final.



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