



María Salomé Ruiz Gómez

El perfume de la esencia
en el espacio arquitectónico de Yasujirō Ozu

Línea TFG
Arquitectura y Cine

Título
El perfume de la esencia en el espacio arquitectónico de Yasujirō Ozu

Autora
María Salomé Ruiz Gómez
saloruiz96@hotmail.com

Tutor
Josemaría Manzano Jurado

Área a la que pertenece el TFG
Departamento de Expresión Gráfica Arquitectónica y en la Ingeniería

Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Granada
Universidad de Granada

Curso académico
2019/2020

14 de julio 2020

1 Imagen de la portada y contraportada del libro: el díptico de *los Pinos* o *Shorin-zu-byobu*, 1580. Hasegawa Tohaku (1539-1610).
GONZÁLEZ, Pablo. «Hasegawa Tōhaku | Pablogt.Com». Accedido 1 de julio de 2020. <http://www.pablogt.com/hasegawa-tohaku/>.

El perfume de la esencia
en el espacio arquitectónico de Yasujirō Ozu

Dedicado a mi madre, que ha sido una fiel acompañante en “el arte de ver películas” durante este período de investigación; y a Josemaría, por introducirme en el mundo de Yasujiro y aceptar dirigir este trabajo.

ÍNDICE

| | | |
|-----|------------|--|
| | 0 | INTRODUCCIÓN |
| 11 | 0.1 | El perfume de la <i>esencia</i> |
| 13 | 0.2 | Objetivos |
| 14 | 0.3 | Metodología |
| | I | LA BÚSQUEDA DE LA ESENCIA |
| 27 | I.1 | Breve nota biográfica |
| 33 | I.2 | El camino hacia la forma esencial |
| 45 | I.3 | <i>Ma</i> : los <i>planos vacíos</i> . |
| 53 | I.4 | La dialéctica entre el espacio y el tiempo |
| | II | LA ESENCIA |
| | II.1 | La influencia del Zen en la estética japonesa: |
| 63 | | El té: "la espuma del jade líquido" |
| 67 | | El salón del té |
| 73 | | El arte y su apreciación: la pintura <i>sumi-e</i> |
| | II.2 | El espacio arquitectónico de Yasujirō y la casa japonesa |
| 87 | | El valor de la sombra |
| 95 | | La esencia de la arquitectura japonesa: Katsura |
| 107 | | La relación con la naturaleza: la pátina |
| 111 | | Espacios indefinidos |
| | III | TRES PELÍCULAS |
| 121 | III.1 | <i>Banshun (Primavera Tardía)</i> , de 1949 |
| 135 | III.2 | <i>Tokyo monogatari (Cuentos de Tokio)</i> , de 1953 |
| 147 | III.3 | <i>Sōshun (Primavera precoz)</i> , de 1956 |
| 159 | IV | CONCLUSIONES |
| 166 | V | BIBLIOGRAFÍA |
| 170 | VI | FILMOGRAFÍA |
| 174 | VII | CRÉDITOS DE LAS ILUSTRACIONES |



Capítulo 0

INTRODUCCIÓN

0.1 El perfume de la *esencia*...

Antes de entrar en el contenido de este trabajo, creo necesario -y sugerente para mí- la explicación del título que he elegido para este pequeño libro: *El perfume de la esencia*.

Después de leer el artículo del escritor Santos Zunzunegui¹ para una revista de cine, donde habla especialmente de Yasujirō Ozu: “El perfume del zen”², llegué entonces a entender la metáfora que Zunzunegui nos transmitía con este título. Lo que quería decirnos no es otra cosa que la gran influencia que la poética zen ha causado en el cine de Ozu.

En torno a esta reflexión, he querido realizar una segunda metáfora para entender en *esencia* lo que es para mí el cine de Ozu.

El *perfume* es una mezcla que contiene sustancias aromáticas, pudiendo ser éstas aceites esenciales. Este concepto tiene su origen en el latín *per fumare* (per, "por" y fumare, "a través del humo"), en referencia al aroma que se desprendía del humo en el sahumado, para que algo oliese bien o se purificara. De acuerdo con su intensidad aromática y su concentración, podemos hablar de *perfume* (la forma más concentrada,

2 Fotograma de *Primavera tardía*. Secuencia final de la película. El padre se queda solo en la casa familiar.

1. Santos Zunzunegui Diez, nacido en Bilbao en 1947 y licenciado en Derecho y Economía por la Universidad de Deusto, es un importante escritor e historiador del cine en España. Es también catedrático en la Universidad del País Vasco (UPV).

2. Santos Zunzunegui: “El perfume del zen”, cit. Nosferatu. Revista de cine. (11): num. 18-25 (1993) .

entre el 15-45% de esencia aromática); *eau de perfume*; *eau de toilette*; *eau de cologne*; o *splash perfumes*.

Si bien la *esencia* es la sustancia que se encuentra -en un porcentaje determinado- en la mezcla del contenido del perfume, el *perfume* al que yo me remito en el título sería entonces uno cuyo contenido se desprendería del arte del oficio para quedarse con lo imprescindible: la esencia aromática. Sería un *perfume* creado a partir la *sustancia pura* (la *esencia*), del punto de partida.

Si nos centramos ahora en el concepto *esencia*, entendida como lo más puro y concentrado de cierta cualidad y que está representado por alguien o algo, es decir, es el conjunto de características necesarias e imprescindibles para que algo o alguien sea lo que es, entonces, la *esencia* de ese *perfume* hace referencia a la *forma pura* o *forma esencial* a la que Yasujirō Ozu pretende llegar con el continuo proceso de depuración que muestra en sus películas.

Por lo que *el Perfume de la esencia...* no es otra cosa que esa atmósfera (*perfume*) que nos envuelve a través de una extrema simplificación de la composición espacial y la puesta en escena, llegando a la *esencia*, a la construcción de unos espacios arquitectónicos totalmente depurados, en donde no hay opción a la duda. Entendemos perfectamente lo que Ozu pretende evocar o transmitir: el paso del tiempo, un sentimiento, un pensamiento, una ausencia, un silencio...

0.2 Objetivos

La intención de esta pequeña investigación es analizar el cine de Yasujirō Ozu desde un punto de vista arquitectónico. Muchas son las relaciones que encontramos entre cine y arquitectura, pero sin duda el control del *espacio* y el *tiempo* es la que hace que ambos oficios se unan en un punto común. Tanto el arquitecto como el cineasta, configuran su obra a partir de varios elementos que están interrelacionados y que finalmente se convierten en una unidad estructurada que adquiere un sentido.

En el cine, como en la arquitectura, se representan espacios concretos en los que habitan los personajes, donde se tienen en cuenta muchos conceptos que tienen que ver con la arquitectura como la escala y la proporción de los personajes y los diferentes elementos que aparecen en la escena en relación con el espacio físico; la circulación y los desplazamientos en los distintos escenarios; la composición visual del encuadre; así como el tratamiento de la luz, la sombra y el color.

Lo que se refleja en este trabajo, es concretamente la rigurosa *arquitectura* del cine de Yasujirō Ozu, entendida como la *puesta en escena* de sus filmes. Pero para descubrir su específica concepción del *espacio* y el *tiempo* por la que se rigen sus películas, antes debemos conocer la influencia de la estética y la vida japonesas en su cine.

0.3 Metodología

Para realizar este trabajo se ha consultado previamente estudios sobre la relación de la arquitectura con el cine en los que se analizan las películas de Yasujirō Ozu, así como las de otros autores del mismo periodo: Carl Theodor Dreyer, Alfred Hitchcock y John Ford.

Seguidamente, se visualizaron las películas más significativas de la carrera cinematográfica de Yasujirō, desde *Banshun (Primavera tardía)*, de 1949) hasta su última película, *Samma no aji (El sabor del sake)*, de 1962) con una visión analítica para comprender la estructura de sus filmes.

Debido a la gran influencia de la cultura japonesa en su cine, se consultaron también libros que no guardan relación con el mundo del cine pero que han servido para conocer la estética y la cultura niponas; sin las cuales no podríamos entender el estilismo de su cine y lo que pretende expresar con sus películas.

El contenido principal del trabajo se ha estructurado en tres capítulos: "La búsqueda de la esencia"; "La esencia"; y "Tres películas". En el primer capítulo, se ha analizado el contexto en el que Ozu realizó sus últimos filmes, así como la descripción de los rasgos más característicos de su cine que definen su estilo. El segundo capítulo, está compuesto por dos subcapítulos. En el primero, se analiza la influencia del Zen en la estética japonesa, en el que se relacionan varios temas, como la tradición del té o la pintura sumi-e con el cine de Ozu. Y en el segundo subcapítulo, se relaciona el espacio arquitectónico de sus películas con la casa tradicional japonesa. Para concluir, en el tercer capítulo, se han analizado tres de sus películas más significativas: *Banshun (Primavera tardía)*, de 1949), *Tokyo*

monogatari (Cuentos de Tokio), de 1953) y *Sōshun (Primavera Precoz)*, de 1956).

El desarrollo de cada uno de los capítulos se apoya en el análisis de ciertas secuencias y planos de las películas más importantes de su filmografía, en las que se realiza un análisis crítico y descriptivo de las mismas.



Capítulo I

LA BÚSQUEDA DE LA ESENCIA

«¿Qué intenciones tengo? Nada de particular. Hago las cosas a mi manera, como acostumbro. En otras palabras: ruedo como me sale, espontáneamente. Pero eso es una cuestión de método... si quiere que le diga algo con más fundamento no sabría que decirle, la verdad. Tengo que pensarlo un poco.

Me gustaría mucho, eso sí, que la gente me juzgara en función de las películas que he hecho después de la guerra, aunque tal vez no sea del todo honesto al decir eso.

Sea como fuere, lo más importante, lo primero que pienso cada vez que ruedo una película, es que con ella quiero reflexionar a fondo sobre algo y recuperar la humanidad que la gente tiene por naturaleza. Es verdad que, después de la guerra, las costumbres e incluso el modo de sentir de ese periodo llamado après-guerre (tras la Primera Guerra Mundial) ya no serán como antes, pero a mí me gustaría ver cómo se puede expresar en una película, de la mejor manera posible, lo que sucede en el fondo de una sociedad. Tal vez suene abstracto si digo que lo que quiero plasmar es la humanidad, ese calor humano que me conmueve...

3 Yasujiro Ozu con la cámara.
ALLOCINE. «Photo Yasujiro Ozu». AlloCiné. Accedido 12 de junio de 2020. <http://www.allocine.fr/personne/fichepersonne-2967/photos/detail/?c-mediafile=18825099>.



4

4 Yasujiro Ozu y Koji Shidara durante el rodaje de *Ohayo (Buenos días)*, de 1959.

ZERO FOCUS. «zero focus». Accedido 13 de junio de 2020. <https://shihlun.tumblr.com/post/82511573248/on-the-film-set-of-yasujiro-ozus-film-good>.

5 Yasujiro Ozu, Yôko Tsukasa y Setsuko Hara durante el rodaje de *Akibiyori (Otoño tardío)*, de 1960.

RICARDO PÉREZ QUIÑONES. Esculpiendo el tiempo 2.0. «LA POÉTICA DE LO COTIDIANO. Yasujiro Ozu. Gallo Nero Ediciones.», 15 de noviembre de 2017. Accedido 12 de junio de 2020. <https://esculpiendoeltiempo.com/2017/11/15/la-poetica-de-lo-cotidiano-yasujiro-ozu-gallo-nero-ediciones/>.



5



6

Siempre lo he tenido en la cabeza, y eso es lo que me gustaría conseguir.

La flor de loto en medio del barro. Ese barro es una realidad, y la flor de loto, naturalmente, lo es también. El barro es sucio y la flor de loto es bellísima. Pero la flor tiene sus raíces en el barro... Creo que en un caso como este hay una manera de realzar la flor retratando solo sus raíces y el barro en el que se hunden. Pero también se puede hacer lo contrario, y retratar solo la flor sugiriendo la existencia del barro y las raíces.

Las costumbres de la posguerra son realmente sucias: prevalecen por todas partes el caos y la degradación. Yo las detesto, pero la realidad es eso. En el mundo hay personas que viven con limpieza, de manera sobria y bella, y la realidad también es eso. Es preciso considerar los dos aspectos juntos: si no, uno no puede decir que sea autor de nada. Como he explicado poco antes con la metáfora del barro y el loto, hay dos formas posibles de retratar la realidad. En este último caso, sin embargo, si trato de transmitir la esfera de los buenos sentimientos, enseguida me dicen que soy demasiado nostálgico o lírico. El clima de la posguerra, ¿no nos impulsa, precisamente, a tener una única visión de las cosas? No creo que ahí esté toda la verdad. Mis películas, como Primavera tardía o Una gallina en el viento (Kaze no naka no mendori, 1948) y antes aún Historia de un vecindario se basan justamente en esta idea.

El guión no funciona, la cámara cinematográfica está destrozada... ¿cómo puede uno expresar la riqueza de los matices en estas condiciones deplorables?...

6 Fotografía de una flor de loto.
WALLPAPERSTOCK. http://wallpaperstock.net/ubuntu-flor-de-loto-wallpapers_w31375.html.



7

7 *Primavera tardía*. Plano vacío de la sala principal de la vivienda.

8 Yasujiro Ozu, Chieko Higashiyama y Setsuko Hara durante el rodaje de *Tokyo monogatari (Cuentos de Tokio)*, de 1953. DOMÍNGUEZ, Daniel. «Hemos visto, pero...». Accedido 12 de junio de 2020. <http://www.laescueladelosdomingos.com/2011/12/hemos-visto-pero.html>.

Por esta razón hay que prestar atención a todos y cada uno de los fotogramas. Quizá de ahí me venga esa fama de perfeccionista que me han atribuido...»³

Yasujiro Ozu



8

3. Traducción de Amelia Pérez de Villar, *La poética de lo cotidiano. Escritos sobre cine. Yasujiro Ozu* (Gallo Nero, 2017). Publicado originalmente en *Asahi Geino Shinbun*, 8 de noviembre de 1949.



9

I.1 Breve nota biográfica

Yasujiro Ozu nació en Fukagawa, en Tokio, el 12 de diciembre de 1903 y murió el mismo día de su cumpleaños en 1963. Fue un director muy influyente del cine japonés. Rodó su primera película en 1927, *Zange no yaiba (La espalda de la penitencia)*, apenas siendo un joven más apasionado de los filmes de Hollywood que de los estudios formales.

Durante la Segunda Guerra Mundial, estuvo destinado en China como soldado y, una vez acabó la contienda, en agosto de 1945, le hicieron prisionero de guerra en Singapur. En febrero de 1946 regresa a un Japón asolado y devastado por la guerra. Finalmente, en 1947 vuelve a la actividad cinematográfica dirigiendo *Nagaya Shinsiroku (Historia de un inquilino)*, con su guionista Kogo Noda y otros colaboradores recurrentes como el cámara Yuharu Atsuta y los actores Setsuko Hara y Chishu Ryu.

Era un director muy perfeccionista y se le consideraba como el «más japonés de los directores japoneses». Desgraciadamente, sus películas no llegaron al extranjero antes de la década de los sesenta.

Hasta 1936 Ozu no llegó a rodar un filme enteramente hablado. Se resistía a los nuevos formatos, como el sonido, el color o la pantalla panorámica, que jamás llegó a utilizar. Como bien expresó Antonio Santos⁴ sobre lo que Ozu había dicho en más de una ocasión: «Todo el mundo hacía películas habladas, pero yo realizaba siempre películas mudas. ¿Por qué tiene el hombre que buscar ruido cuando en el mundo reina el silencio?»⁵ De esta manera, Santos afirma que Ozu desarrolló un cine «silencioso, estático y discreto» en el tiempo de «mayor turbulencia» de su país, Japón. Tal vez, el estilo tan característico

9 Yasujiro Ozu y Setsuko Hara durante el rodaje de *Cuentos de Tokio*, de 1953.

FELICES, Chusé Inazio. Maestro Ozu. Artículo publicado en Encima de la niebla. 4 de enero de 2020. Accedido 19 de junio de 2020. <https://encimadelaniebla.com/maestro-ozu/>.

4. Antonio Santos es doctor de Artes y profesor de Historia y Estética del Cine en la Universidad de Valladolid. También es profesor de la Facultad de Educación, en la Universidad de Cantabria. En 1997, fue nombrado Secretario de la Asociación de Estudios Japoneses en España. Uno de sus ámbitos de investigación es el Cine japonés.

5. Antonio Santos, *Yasujiro Ozu: elogio del silencio* (Madrid: Cátedra, 2005).



10

10 *Otoño tardío*. Fotograma. Desde otra sala y a una altura de unos 60 centímetros del suelo, la cámara capta a uno de los tres hombres que se encuentran sentados en la sala principal tomándo el té mientras mantienen una de las tantas conversación que tendrán a lo largo del filme.

de su cine, está íntimamente ligado con su vida personal, ya que Ozu, siempre mantuvo, al margen de las dificultades y vaivenes de la producción de sus películas y de sus vivencias durante la guerra, una discreción absoluta.

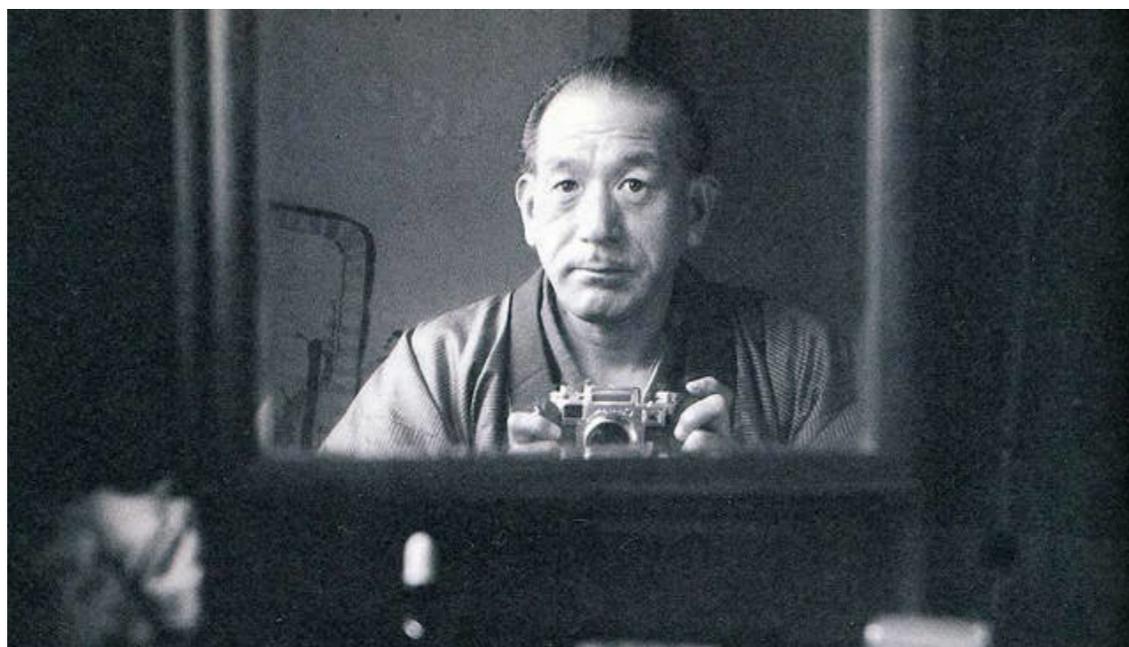
El carácter más significativo de sus películas es la depuración de la puesta en escena y de los elementos que componen cada uno de los planos. Lleva a cabo una serie de decisiones en cuanto a la composición de los encuadres que podrían resultarnos casi irrazonables a nuestro parecer como por ejemplo la posición baja de la cámara, donde su altura puede variar siempre que se encuentre más baja que el objeto que aparece en la escena. (imagen 10)

Si observamos uno de los curiosos autorretratos de Yasujiro Ozu (imagen 11 de la página siguiente), y analizamos la composición de la imagen, obtenemos las claves para entender el estilismo de su cine.

En el autorretrato vemos dos “realidades”, la imagen fotográfica y la imagen reflejada por el espejo.

La imagen fotografiada evoca la mirada del espectador y en ella ya percibimos la importancia que le presta al encuadre y la elección del punto de vista bajo de la cámara.

Por otro lado, la imagen reflejada nos revela el modo en que Ozu pretende llegar a nosotros. El reflejo no nos permite ver claramente las expresiones de su rostro, lo que nos aleja de las emociones que podría suscitar nos su semblante. Al evitar el primer plano con el uso de una imagen indirecta, Ozu está imponiendo una distancia visual. Por otra parte, el propio marco del espejo realiza un segundo encuadre circunscrito en el encuadre general de la fotografía que se traduce en la decisión que toma sobre los elementos que quiere que aparezcan



11

11 Autorretrato de Yasujiro Ozu.
VALCÁRCEL, María. Galiciae. «Ozu: diálogo imposible con un mundo que cambia». Galiciae, 28 de marzo de 2018. <https://www.galiciae.com/blog/maria-valcarcel/ozu-dialogo-imposible-mundo-cambia/20180328102319028451.html>.

dentro de la escena, escogiendo un ámbito determinado. El rostro del director no aparece centrado en la imagen. Lo que se encuentra en el centro de la composición es la cámara fotográfica. Aunque su cuerpo aparece recortado por el marco del espejo, deja ver entre sus manos que está sosteniendo el dispositivo, lo que delata la autoría de la fotografía, desplazando así la mirada del observador desde su cabeza hacia el centro de la imagen donde se encuentran sus manos y la cámara. Con todo esto Ozu, desvía intencionadamente la atención del observador hacia una visión crítica de la composición de la imagen y del ámbito arquitectónico que abarca el retrato, ocultando cualquier signo que pudiese revelar de su personalidad.⁶

La imagen despierta nuestra imaginación al observar en ella infinitos significados implícitos, como podría ser la forma del espacio arquitectónico que sugiere la fotografía: con la luz que incide sobre su rostro se intuye que hay una ventana que está iluminando la habitación; detrás del director podemos adivinar que hay una puerta que lleva a otra habitación... Ozu dibuja así en nuestra mente una prolongación del espacio que se nos muestra a partir de lo que intuimos con aquello que no vemos.

Todas estas técnicas de composición las traslada a sus películas. Las escenas se nos muestran como una superposición de planos a distintas profundidades, con el uso de los paramentos y las puertas deslizantes de la vivienda, que generan una curiosa profundidad de campo sobre los que van a aparecer los personajes o los objetos de nuevo sobreencuadrados (imagen 12 de la página siguiente).

También desarrolló una distintiva y curiosa forma de transición entre secuencias, utilizando escenas donde los protagonistas son tanto paisajes exteriores como interiores donde

6. Marta Peris Eugenio, "La casa japonesa a través del cine de Yasujiro Ozu" (tesis doctoral, Universidad Politécnica de Catalunya, 2015), <https://upcommons.upc.edu/handle/2117/105135>.



12

12 *Cuentos de Tokio*. Plano vacío de la casa.

la composición y el encuadre están cuidadosamente estudiados. Es eliminado cualquier aspecto que interfiere con la composición. Sus filmes son extremadamente complejos y toda su puesta en escena está estratégicamente pensada y coreografiada.

Durante muchos años sus películas no se exportaron al extranjero por ser considerado un director muy japonés. Ningún otro director y compatriota de Ozu ha adoptado su estilo, relegando a sus filmes como creaciones únicas en la historia del cine. El éxito que merecía llegó, más allá de las fronteras niponas, cuando ya no podía disfrutarlo.

A pesar de la fama que ha ido obteniendo a lo largo de los años, y a la fascinación que su legado suscita entre quienes se aproximan a él, Ozu continúa siendo el más desconocido de todos los grandes directores.

I.2 El camino hacia la forma esencial

A pesar de haber disfrutado en vida de éxito de crítica y público en su país, cuando murió era casi un desconocido en el mundo del cine. El reconocimiento crítico fue llegando con el paso de los años y en la actualidad se le considera uno de los mayores cineastas del siglo XX.

Pero el verdadero reconocimiento occidental llegó cuando, a mediados del siglo XX, el arte moderno se sometió a un proceso de refinación que llegó a alcanzar los límites de la austeridad y la expresión más pura. No por un sentimiento de solidaridad con la situación en aquel momento de postguerra, sino por el pensamiento de la estética que defiende la ausencia, como un verdadero foco de belleza. Por lo que muchos artistas se vieron obligados a prescindir de los recursos retóricos y forma-



13

13 *Otoño tardío*. Una de las conversaciones entre las dos mujeres mientras toman el té. En sus películas, Ozu muestra escenarios y acontecimientos íntimos de la vida diaria japonesa, y hace de ellos ricas composiciones visuales que adquieren una singular belleza.

les para quedarse únicamente con lo imprescindible, lo esencial, lo que representaba la versión más depurada del propio lenguaje.⁷

Ozu, siguiendo su propio universo individual, experimenta una larga búsqueda hacia la *forma esencial*⁷, es decir, hacia aquello que es puro y que no induce a confusión, donde en su sencillez se esconde una inmensa complejidad; esto es, como bien expresan las palabras de Roland Barthes⁸ para definir los principios del zen: «la lucha contra la prevaricación del sentido».⁹

Su cine es fácilmente reconocible. Los temas que trata en sus películas son muy limitados y centra su atención en lo que ocurre día a día, en lo cotidiano. No le interesan los acontecimientos relevantes sino los gestos pequeños, lo que ocurre en la intimidad (imagen 13). La capacidad de Ozu de lograr que las cosas mundanas se conviertan en fenómenos tan excepcionales, utilizando recursos fílmicos aparentemente sencillos pero sin embargo son extremadamente complejos, es lo que le ha llevado a ocupar su posición como uno de los mejores cineastas.

Un ejemplo de esto es la serie de planos vacíos de *Tokyo monogatari* que nos trasladan a la ciudad de Tokio al inicio del filme (imágenes 14, 15, 16 y 17 de la página siguiente). Ozu nos muestra una selección de paisajes exteriores, como el de las chimeneas, que tienen que ver con el emblema del Japón industrializado. Seguidamente, para situarnos en la parte más residencial de la ciudad donde se encuentra la vivienda del hijo, se vale de elementos mundanos como es la ropa tendida para aludir la presencia de lo doméstico (imagen 17). En primer plano aparece una sencilla estructura de madera donde se

7. Manuel García Roig y Carlos Martí Arís, *La arquitectura del cine. Estudios sobre Dreyer, Hitchcock, Ford y Ozu* (Madrid: Fundación Caja de Arquitectos, 2008).

8. Roland Barthes nació en Cherburgo en 1915 y falleció en París en 1980. Fue un escritor, ensayista, filósofo y semiólogo francés. En 1971, como fruto de un viaje a Japón lleno de experiencias sensoriales, publicó la obra *L'empire des signes* (*El imperio de los signos*).

9. Roland Barthes, *El imperio de los signos* (Barcelona: Seix Barral, 2007). Citado por Santos Zunzunegui en "El perfume del zen", *Nosferatx* núm. 11 (1993), 24.



14



15



16



17

14, 15, 16 y 17 Cuentos de Tokio. Secuencia de los planos que nos trasladan a la ciudad de Tokio.



<https://youtu.be/9S4h4efWBok>

encuentra colgada la ropa, desde la que se puede ver a través el campo y un camino elevado de tierra donde pasean unos niños. En esta escena, donde cuenta con elementos muy limitados y reconocibles que raras veces encontramos en la películas pero que, sin embargo, están presentes en nuestra vida diaria, consigue acercarnos al estilo de vida familiar y humilde de la familia Hirayama.

Casi todas las películas recurren al tema de la familia japonesa, donde los hechos se desarrollan la mayor parte del tiempo en el hogar. La morada japonesa cobra entonces una gran importancia: habitaciones vacías; paisajes deshabitados; objetos; texturas (sombras sobre shoji, lluvia goteando)¹⁰; forman parte de los personajes de la historia y juegan un papel muy importante. En el mundo de Ozu, estos espacios y objetos hablan por sí mismos y los confines de la tierra no están más lejos que fuera de la vivienda.

Otro rasgo que delata su autoría es la posición baja de la cámara. Siempre es un encuadre desde el nivel de una persona sentada de manera tradicional en un *tatami*, a unos sesenta centímetros del plano del suelo, y la cámara casi siempre permanece fija, sin movimientos. La visión que se tiene desde esta tradicional forma de sentarse abarca un campo muy limitado. «Desde la que se toma una actitud pasiva, una actitud para la observación, para escuchar, es la posición desde la cual uno ve el Nō, desde la cual uno participa en la ceremonia del té».¹⁰ Como bien expresan las palabras de Donald Richie¹¹:

Es la actitud del maestro *haikū*¹² que se sienta en absoluto silencio y con una precisión ocasionalmente dolorosa observa la causa y el efecto, llegando a la

10. Donald Richie, *The Later Films of Yasujiro Ozu*, (University of California Press, 1959).

11. Donald Richie fue un ensayista, periodista y novelista estadounidense. Era un gran conocedor de la cultura japonesa y su cine, y uno de los causantes de la introducción del cine japonés en Occidente.

12. El *haikū* es un poema breve de origen japonés. Matsuo Basho fue el primer gran maestro en la creación de *haikús* e hizo de él un poema sencillo y espiritual. Valoraba las cosas más aparentemente inútiles y cotidianas y defendía que era necesario convivir en armonía con esa sencilla naturaleza. Influenciados por la filosofía zen, son naturales, simples pero a la vez sutiles y eternos.



18 Autor desconocido. Pintura donde aparece el maestro Matsuo Basho, el gran poeta japonés que creó la tradición del *haikú*.

LA BOTTE DI DIOGENE. Blog filosófico. «Karumi», 21 de marzo de 2009. Accedido 17 de junio de 2020. <https://mariodomina.wordpress.com/2009/03/21/karumi/>.

18

esencia a través de una extrema simplificación. Inextricable desde los preceptos del budismo, pone al mundo a distancia y deja al espectador indiferente; un mero registrador de impresiones que puede registrar pero que no se involucra personalmente¹⁰

Pero, es evidente, que la finalidad de sus películas, o más bien, lo que es realmente el objetivo de Ozu, es abstraerse de la narración de situaciones o hechos y captar el suave movimiento interior de los protagonistas, evocando los aspectos de la vida que están en proceso de desaparecer. Su intuición le lleva a anunciar que el mundo de las relaciones sociales y familiares de la tradicional cultura japonesa, aparentemente consolidado, se está derrumbando de forma casi inapreciable, mientras surge de aquél un nuevo mundo todavía por descubrir. De esta manera, las películas de Ozu se convierten en un relato del nuevo mundo japonés moderno y urbano que se solidifica a una velocidad espeluznante, donde se quedan en el camino toda una serie de valores tradicionales que se desvanecen.⁷

Su mirada se detiene en los detalles más frágiles, siente empatía por los personajes más vulnerables y se centra en el carácter fugaz de la vida. En su cine percibimos un profundo sentimiento de pérdida, como si en todo momento fuese consciente de la evanescencia de las cosas. Si analizamos detenidamente la secuencia de *Cuentos de Tokio* donde la abuela acompaña al nieto para que éste juegue en la hierba, podemos diferenciar dos tipos de planos: el plano lejano descriptivo (imagen 19) y el plano cercano psicológico (imágenes 20 y 21).

10. Ibid.

7. GARCÍA ROIG, Manuel, y MARTÍ ARÍS, Carlos (2008), Op. cit.



19

19 *Cuentos de Tokio*. Plano lejano descriptivo. La abuela acompaña al nieto mientras éste juega.



<https://youtu.be/BrKM9XzjwOI>

La música¹³ anuncia la melancolía que evoca la escena y el plano lejano la describe (imagen 19): en el encuadre aparece en primer plano una pequeña construcción que sirve para generar más profundidad en la imagen, relegando a la abuela y al nieto a un segundo plano lejano donde podemos intuir que están manteniendo una conversación. La composición visual de la imagen le transfiere cierta intimidad a los personajes, como si estuviésemos observándolos sin querer ser vistos. Esta intimidad, que está presente en toda su filmografía, revela el carácter discreto del director. Con esta preciosa secuencia, Ozu nos muestra la belleza de las dos generaciones que separan a los personajes y la ternura que transmiten ambos.

El plano cercano refleja la psicología del personaje (imágenes 20 y 21 de la página siguiente). Al acercarnos al personaje, podemos percibir los signos de tristeza y nostalgia que desvela su rostro. La abuela, al mirar a su nieto toma conciencia de lo corta que es la vida y el poco tiempo que le queda en este mundo para disfrutar de sus seres queridos; mientras que el nieto, por la inocencia de la niñez, es totalmente ajeno a los sentimientos de su abuela.

Esta secuencia refleja la dolorosa belleza que poseen las cosas fugaces y que pronto van a desaparecer. Las películas de Ozu nos envuelven en una atmósfera de suave melancolía, que no proviene del propio drama que está viviendo el personaje, sino de la impresión de estar compartiendo con ellos el suave e irremediable desvanecimiento de aquellos valores desde los cuales se basa su modo de convivir en este mundo.

13. La banda sonora de *Cuentos de Tokio* está compuesta por Kojun Saitô. Nacido en Tokio, fue un compositor japonés de música de cine. Compuso la banda sonora de varias de las películas de Yasujiro Ozu.

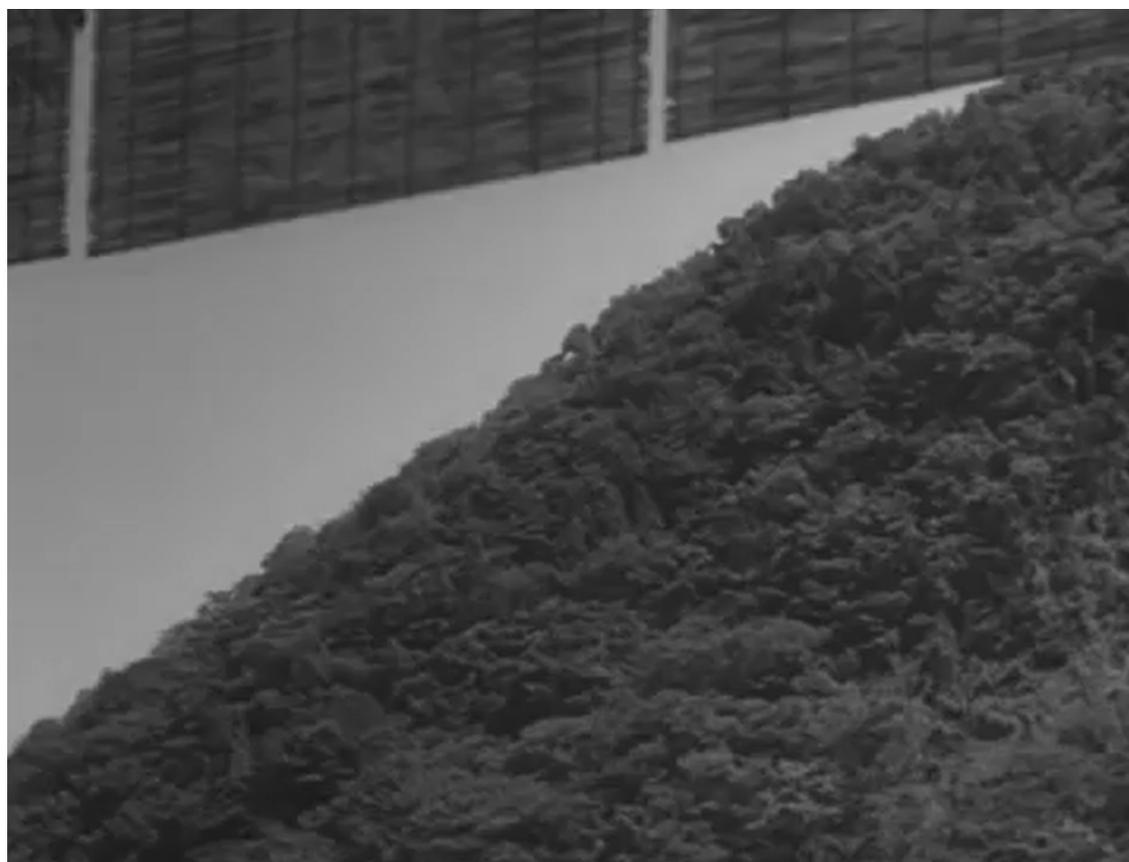


20

20 y 21 *Cuentos de Tokio.*
Planos cercanos psicológicos.



21



22

22 El sabor del arroz con té verde. Plano vacío.

I.3 Ma: los planos vacíos

El espacio occidental como concepto no existe en Japón. La palabra para poder referirnos a ello sería *ma*, pero el significado japonés es más amplio. Podría traducirse como "pausa", "espacio", "intermedio", "abertura". El *ma* evoca un espacio que no tiene por qué ser visible y concreto sino, más bien, sugerido.⁶ No sería simplemente un vacío o la ausencia de contenido sino más bien un espacio consciente que induce a poner en valor las otras partes del contenido o incluso entenderlos de una forma diferente. La filosofía japonesa, se refiere a ese espacio como un espacio lleno de energía, donde podríamos llegar a un estado de contemplación desde el cual es posible percibir la dilatación del espacio y el tiempo.¹⁴

Este concepto de vacío como el principio de todo, podemos percibirlo en el cine de Ozu. El relato de sus películas se enlaza a través de una serie de planos que actúan como intervalos que separan las secuencias y que a su vez tienen una condición autónoma. Estos planos van a ser un recurso estilístico imprescindible en sus películas. Se les denomina *pillow-shots*¹⁵ o *planos vacíos*, pero entendiendo este vacío desde la cultura oriental, es decir, el *ma*.

Estos *planos vacíos* revelan en ocasiones fracciones del paisaje y en otros espacios interiores, pero nunca aparecen personas. Se disponen de forma aislada o en serie y su duración normalmente es de 6 a 10 segundos. Gozan de una insólita calma, pero no se trata de imágenes estáticas. Por sutil que sea siempre poseen algún movimiento o vibración (el baile de las hojas de los árboles, lluvia, siluetas en la penumbra, el movimiento de las nubes en el cielo) en los que podemos experimentar el transcurso del tiempo. (imagen 22)

6. PERIS EUGENIO, Marta (2015), Op. cit.

14. Tomie Hahn, *Sensational Knowledge: Embodying Culture Through Japanese Dance* (Wesleyan University Press, 2007).

15. Noël Burch los llama *pillow-shots* en *To the distant observer. Form and meaning in the Japanese cinema*, (Londres: Scholar Press, 1979).



23



24

23 y 24 *Primavera tardía*.
La habitación de la hija tras su
marcha.

Los *planos vacíos* pueden interpretarse de múltiples maneras, no siguen unas pautas establecidas. La fuerza que poseen viene de su extrema indeterminación. Es capaz de evocar, en cada persona, infinitas representaciones distintas.

Al igual que la arquitectura, el cine «relaciona, media y proyecta significados [...] De hecho, esta es la gran función de todo arte significativo.»¹⁶ Recordando las palabras de Juhani Pallasmaa en su libro *Los ojos de la piel. La arquitectura y los sentidos*:

En la experiencia del arte tiene lugar un peculiar intercambio; yo le presto mis emociones y asociaciones al espacio y el espacio me presta su atmósfera, que atrae y emancipa mis percepciones y mis pensamientos. Una obra de arquitectura no se experimenta como una serie de imágenes retinianas aisladas, sino en su esencia material, corpórea y espiritual plena e integrada.¹⁶

La relación que guardan los distintos planos vacíos con la arquitectura es precisamente esta. Cada uno de los espacios que sugieren estos planos proyectan significados que provocan en nosotros unas emociones. Estos espacios nos envuelven en su aurea y nosotros le devolvemos los sentimientos que suscitan.

Todos los *planos vacíos* son importantes para el discurso del relato. En una primera impresión pueden resultarnos simples imágenes contemplativas, sin embargo, si miramos más allá, se nos muestran como una abstracción de los senti-

16. Juhani Pallasmaa, *Los ojos de la piel. La arquitectura y los sentidos* (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SL, 2014). Título original: *The Eyes of the Skin. Architecture and the Senses*, tercera edición publicada por Wiley-Academy, Chichester (West Sussex) en 2012.



25

25 *Primavera tardía*. Plano vacío. El jarrón evoca los sentimientos suscitados por el filme.



26

26 La hija acostada, se encuentra inmersa en sus pensamientos.

mientos y emociones que se producen a lo largo del filme, o como representaciones de aquello que no se ha hecho alusión o no se han atrevido a decir.

Un ejemplo de esto es la secuencia situada en el tercio final de *Primavera tardía*, cuando Noriko (Setsuko Hara) y su padre (Chishu Ryu) visitan Kyoto. Para el padre, esta será la primera vez que vuelva a este lugar después de la guerra, y para ambos, será el último viaje que realicen juntos. Cuando llega la noche, tras un día agotador, se retiran a la habitación del albergue. Finalmente, tras una corta conversación, el padre se queda dormido. En ese momento, la cámara capta el rostro de Noriko quien, al observar cariñosamente a su padre mientras duerme, parecen inundarle una multitud de sentimientos: melancolía, por no volver a vivir junto a su padre; tristeza, por abandonar al padre en una soledad absoluta. El plano que muestra la cara de Noriko se alterna con uno de los *planos vacíos* más bellos de todo su cine; en él solo visualizamos un jarrón, cuidadosamente iluminado, apoyado en el suelo de *tatami* y proyectado en un fondo de sombras florales.

Podemos pensar que esta imagen se nos muestra como una abstracción de las emociones que está experimentando Noriko. Pero si visualizamos detenidamente la secuencia, ella realmente no es quien está mirando el jarrón, ya que éste se sitúa detrás de ella, sino el propio espectador; lo que nos lleva a reflexionar que el jarrón es, más bien, una representación, a través de una forma pura y concreta, de los sentimientos que suscita la escena a quienes la presencian. Con esto, Ozu, consigue extrapolar una experiencia personal a un sentimiento universal.



27



28



29



33



34



35



30



31



32



36



37



38

27 - 38 Primavera tardía.
Secuencia de la habitación
del albergue en el viaje a



<https://youtu.be/b6ZT2k0av3g>



39

39 *Otoño tardío*. Plano vacío de la sala principal.

I.4 La dialéctica entre el espacio y el tiempo

El cine trabaja desde la experiencia de la concepción del mundo que tenemos y del conocimiento innato a la propia existencia humana y busca una reproducción de la realidad que sea fiel a ella. Actúa como la representación de la percepción espacio temporal que tenemos. De esta manera, espacio y tiempo cinematográficos, adquieren un sentido más complejo, y sobrepasan las fronteras de otras artes, como la pintura o el teatro.

El arte que trabaja con el espacio es la arquitectura, que se ocupa de configurar el ámbito físico donde habitar de un modo placentero. Sin embargo, es a su vez un arte que trabaja con el tiempo ya que el transcurso de éste se deposita y se manifiesta en los espacios que ha construido; y porque la única manera de vivirlos y experimentarlos es a través de pasear por ellos, donde los movimientos que realizamos van dirigidos por el tiempo.⁷

Heinrich de Fries, en su libro *Raumgestaltung im Film* (*La configuración espacial en el cine*), explica que la manifestación del espacio en el cine es tan relevante como el poder narrativo de las imágenes que componen el filme. Defiende que, al igual que la arquitectura, el cine es el arte del espacio, a pesar de que se apoye en la ficción en lugar de construir ámbitos concretos.¹⁷

Además, el espacio fílmico, es capaz de representar algo más allá de lo que se nos muestra en la pantalla, puede sugerir otros espacios que prolongan aquellos que vemos en el encuadre, y son perceptibles dentro de nuestra imaginación.

Si nos detenemos ahora en el singular sentido del espa-

7. GARCÍA ROIG, Manuel, y MARTÍ ARÍS, Carlos (2008), Op. cit.

17. Heinrich de Fries, *Raumgestaltung im Film* (Berlín: Wasmuth Monatshefte für Baukunst, 1921). Citado por Manuel García Roig y Carlos Martí Arís en *La arquitectura del cine: estudios sobre Dreyer, Hitchcock, Ford y Ozu* (2008), 11.



40

40 *Primavera tardía*. El padre y la asunción de la soledad.

cio en el que se basan sus películas, podemos percibir una idea de intermitencia. Los espacios que nos muestra van surgiendo de forma discontinua, no vemos una clara relación entre ellos. No nos muestra las distancias o paisajes que separan los distintos escenarios ni los desplazamientos de los personajes que se mueven de un lugar a otro. En *Tokyo Monogatari* (*Cuentos de Tokio*) esto se puede ver claramente. No podemos hacernos una idea de lo que existe entre las casas de los hijos que visitan los padres que vienen de visita, ya que se nos muestran de forma aislada y sin una aparente conexión. Solo somos capaces de percibir un vacío entre los espacios que nos muestra. Esta sensación de desconexión la encontramos en toda su filmografía y podríamos relacionarla con ese concepto que hablábamos anteriormente: el *ma*; ese vacío consciente donde la ausencia pone en valor al contenido o al elemento que se nos presenta ante nosotros.

El uso de los planos vacíos le sirve a Ozu como cambios de plano o de secuencia en el filme y sustituyen a los recursos que utiliza el cine, como los fundidos o encadenados, entre otros, para cambiar de escenario o indicar otro momento en el tiempo. Pero, esos signos de puntuación que normalmente no tienen otro objetivo que el de transportarnos sutilmente de una secuencia a otra, en el cine de Ozu cobran un enorme significado, ya que son pausas que tienen su propio discurso poético y adquieren la capacidad de enriquecer y complementar al conjunto del filme.⁷

Otro rasgo característico en su estética visual es el efecto combinado de la fijeza de la cámara con la posición baja de la misma y el continuo retorno a los encuadres escogidos para captar los espacios del relato que se repiten, una y otra vez, durante el filme. Aquí vemos la dialéctica entre los lugares

7. GARCÍA ROIG, Manuel, y MARTÍ ARÍS, Carlos (2008), *Op. cit.*

41 Fotografía del camino de piedras sobre el estanque de nenúfares del santuario de Heian.

REDBUBBLE. «Póster “Heian Stepping Stones” de Skye Hohmann». Accedido 2 de julio de 2020. <https://www.redbubble.com/es/i/poster/Heian-Stepping-Stones-de-camillaskye/8073304.LVTDI>.



41

y la vulnerabilidad de los objetos que anhelan habitarlos. Estos encuadres fijos, que aparentan la congelación de un instante, buscan precisamente lo contrario, algo emergente, abstracto, inundado por un silencio profundo donde el tiempo fluye libremente.

Para Ozu, como señala Santos Zunzunegui, «un plano es el espacio de una composición visual autosuficiente [...] y un espacio de contemplación autónomo, un territorio equilibrado en el que reposan formas, valores cromáticos»². La determinación de colocar la cámara en una posición baja manifiesta la intención de composición y consigue potenciar la expresión geométrica de las puertas deslizantes (*fusuma*) que constituyen los paramentos de cierre de la vivienda japonesa, utilizadas como telón de fondo para exaltar las sutiles formas orgánicas de los personajes. La composición que lleva a cabo al situarse la cámara a una altura baja y al proyectar a los personajes que se encuentran en muchas ocasiones sentados en el *tatami* y en una posición frontal, provoca una sensación de “horizontalidad” que intensifica la suspensión del tiempo en esos espacios que hemos comentado anteriormente.²

El control del tiempo es muy importante en la cultura japonesa. Esto se manifiesta en el diseño de los jardines de los templos budistas japoneses. Los trazos sinuosos de los caminos que encontramos en estos jardines suavizan los tiempos del itinerario; de esta manera la función de estos caminos no es solo trasladarnos de un lugar a otro, sino la de permitirnos contemplar y disfrutar en calma el paisaje del jardín. Un ejemplo de ello son los caminos de piedra sobre los estanques de los jardines del santuario Heian¹⁸ (imagen 41).

En Ozu, ese control del tiempo se manifiesta también

2. ZUNZUNEGUI, Santos (1993), Op. cit.

18. Heian Jingu o santuario Heian (1893 y 1895) se encuentra en Higashiyama, una de las zonas históricas del este de Kioto. Su construcción se dedicó al 1100º aniversario del surgimiento de la antigua ciudad de Kioto: Heian-kyō.



42

42 Fotograma de *El sabor del arroz con té verde*, 1952. Primer plano vacío de la serie de planos vacíos que nos trasladan a la secuencia del velódromo. La aparente quietud de la imagen se interrumpe con el sutil movimiento de los peces en el agua.

en los *planos vacíos*; los cuales, a través de una calma aparentemente estática de unos 6 a 10 segundos que dura el plano, nos envuelve en una atmósfera para la contemplación y el disfrute de lo que nos muestra en la escena. En un primer momento la imagen puede parecer fija, como si se tratara de una pausa en el tiempo de la narración; sin embargo, percibimos un ligero pulso en ellas que nos hace conscientes del transcurso natural del tiempo incluso en el espacio filmico (imagen 42).



Capítulo II

LA ESENCIA

II.1 La influencia del Zen en la estética japonesa

El té: “la espuma del jade líquido”

La razón por la que se reconoce a Yasujiro como “el más japonés de los directores japoneses” es porque en su cine se puede apreciar la fuerte influencia que ha tenido sobre él la estética japonesa.

Para entender y poder apreciar la estética y el espíritu japoneses, debemos conocer la importancia que ha tenido el té en la cultura nipona. Los taoístas¹⁹ relacionaban el té con la inmortalidad; y los budistas lo tomaban para prolongar la concentración y evitar el cansancio durante sus largos tiempos de meditación. En la ceremonia del té es donde se erigen todos los principios estéticos que se han ido construyendo a través de la adoración y el disfrute de esta bebida (*chaísmo*²⁰). Como expresa Okakura Kakuzō en *El libro del té*:

Con nosotros el té se convirtió en más que una idealización de la forma de beber; es una religión del arte de la vida. La bebida creció hasta volverse una excusa para la adoración de la pureza y el refinamiento, una

43 La fotografía muestra una taza de té batido, una de las formas antiguas de preparar esta bebida. Las hojas de té secas eran molidas hasta conseguir un polvo muy fino que se batía en agua caliente con una escobilla hecha con bambú. De esta manera, el té obtenía una ligera espuma verde como su color: “la espuma del jade líquido”. Citado en *El libro del té de Okakura Kakuzō (1906)*.

THE HEALTHY. Blog. «What’s All the Hype About Matcha Green Tea?», 10 de noviembre de 2016. Accedido 30 de junio de 2020. <https://www.thehealthy.com/weight-loss/matcha-tea-benefits/>.

19. Taoísmo: es una filosofía que surgió tras la aparición de la obra escrita en el siglo VI a. C. por Lao Tse: el *Tao Te Ching*. Sus principios se basan en el *Tao*, que literalmente significa “el camino” o “el método”, y evoca la esencia del universo.

20. *Chaísmo*: en la traducción de Natalio Cardoso de *El libro del té* de Okakura Kakuzō, para referirse al término inglés *teaism* utilizado por Okakura, utiliza la palabra “chaísmo”, y no “teísmo”, debido a que ésta significa la creencia en un dios como ser superior.

función sagrada en la cual el anfitrión y el invitado se unen para producir para esa ocasión la suma beatitud de lo mundano.²¹

El salón de té era un espacio de calma que te desvinculaba del mundo exterior. No importaban aquí las clases sociales, el objetivo era «reunirse para beber de la fuente común de la apreciación del arte». Este ritual era como una obra de teatro, cuyo «argumento se tejía sobre el té, las flores y las pinturas». Los detalles eran cuidadosamente estudiados para que nada perturbara la armonía de la sala: no había colores que pudieran sobresalir del tono de la arquitectura, y el silencio reinaba en la sala para que ningún ruido interrumpiera el ritmo de la ceremonia. «Una sutil filosofía yace tras todo esto. El chaísmo era taoísmo disfrazado»²¹.

La ceremonia del té está ligada al zenismo, el legítimo discípulo del taoísmo, cuya influencia también es evidente. Se considera como una evolución del rito zen. Los ideales del chaísmo nacen de la concepción del arte y la forma de vida que defienden ambas doctrinas.

El taoísmo representa «el infinito. El infinito es lo Efímero, lo Efímero es lo Fugaz, lo Fugaz es la Vuelta al Origen.»²²

Su influencia es notable sobre todo en la estética japonesa. Como expresan muchos historiadores chinos es “el arte de estar en el mundo”. Se trata de apreciar lo terrenal, «encontrar belleza en nuestro mundo de tristeza y preocupación»²¹.

Laotsé, el fundador del taoísmo, al igual que Ozu mediante los planos vacíos, defendía que «solo en el vacío está lo verdaderamente esencial». La verdadera esencia de una

realidad arquitectónica es el espacio vacío que configuran los distintos paramentos de la construcción, no los propios paramentos en sí. «Con arcilla se fabrican las vasijas; en ellas lo útil es la nada (de su oquedad) [...] Así, pues, en lo que tiene ser está el interés. Pero en el no ser está la utilidad.»²³

Okakura en su libro explica que este concepto de vacío ha influido también en el arte y se «ilustra mediante el valor de la sugerencia». Cuando dejamos una obra incompleta, estamos invitando al espectador a que la llena a través de su imaginación; «así una gran obra de arte atrae irresistiblemente tu atención hasta que pareces convertirte de hecho en parte de ella. Hay un vacío para que entres y lo llenes en toda la medida de tu emoción estética.»²¹

Si nos centramos ahora en el zenismo, su búsqueda era llegar a la verdad interna de las cosas, sin prestar atención a los adornos exteriores que para ellos solo significaban una distracción. Es por esta razón por la que en la práctica zen se inclinan por la pintura a tinta sin color. Ya que el dibujo en blanco y negro era más abstracto y, por lo tanto, representaba mejor la esencia de las cosas. Su aportación más significativa fue valorar la belleza de lo terrenal de igual modo que lo trascendente.

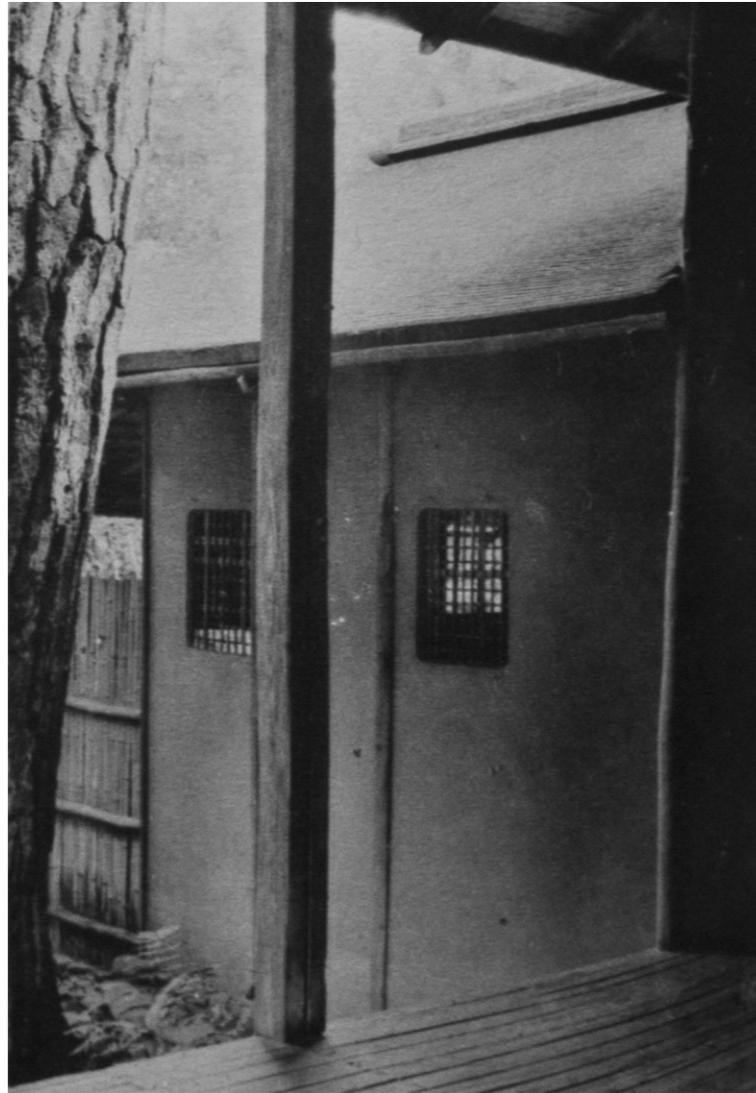
De nuevo, volviendo a las palabras de Okakura: «Todo el ideal del chaísmo es resultado de esta concepción zen de la grandeza en los más pequeños incidentes de la vida. El taoísmo proporcionaba la base para los ideales estéticos; el zenismo los hacía prácticos.»²¹

21. Okakura Kakuzō, *El libro del té* (1906). Edición traducida y anotada en español por Natalio Cardoso (Madrid, 2015).

22. Laotsé, *Tao Te King*. Capítulo 25. Siglo VI a. C. Citado por Okakura Kakuzō en *El libro del té*.

23. Laotsé, *Tao Te King*. Primer libro, Capítulo 11. Siglo VI a. C. Citado por Okakura Kakuzō en *El libro del té*.

44 Casa de té Tai-an. Templo de Myōkian en Yamazaki. Diseñada por Sen no Rikyu y considerada Tesoro Nacional. WIKIPEDIAORG. «150px-Taian_Myokian.jpg (150x215)». Accedido 28 de junio de 2020. https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/2/23/Taian_Myokian.jpg/150px-Taian_Myokian.jpg.



44

La casa del té

La arquitectura japonesa difiere mucho de la occidental. Ésta última ha construido tradicionalmente en piedra y ladrillo, a diferencia de la japonesa, que lo hacía con el bambú y la madera. A pesar de la gran diferencia en cuanto a la concepción de la construcción y el estilo arquitectónico, cualquier habitante de este mundo es capaz de valorar la belleza y la perfección de la casa del té.

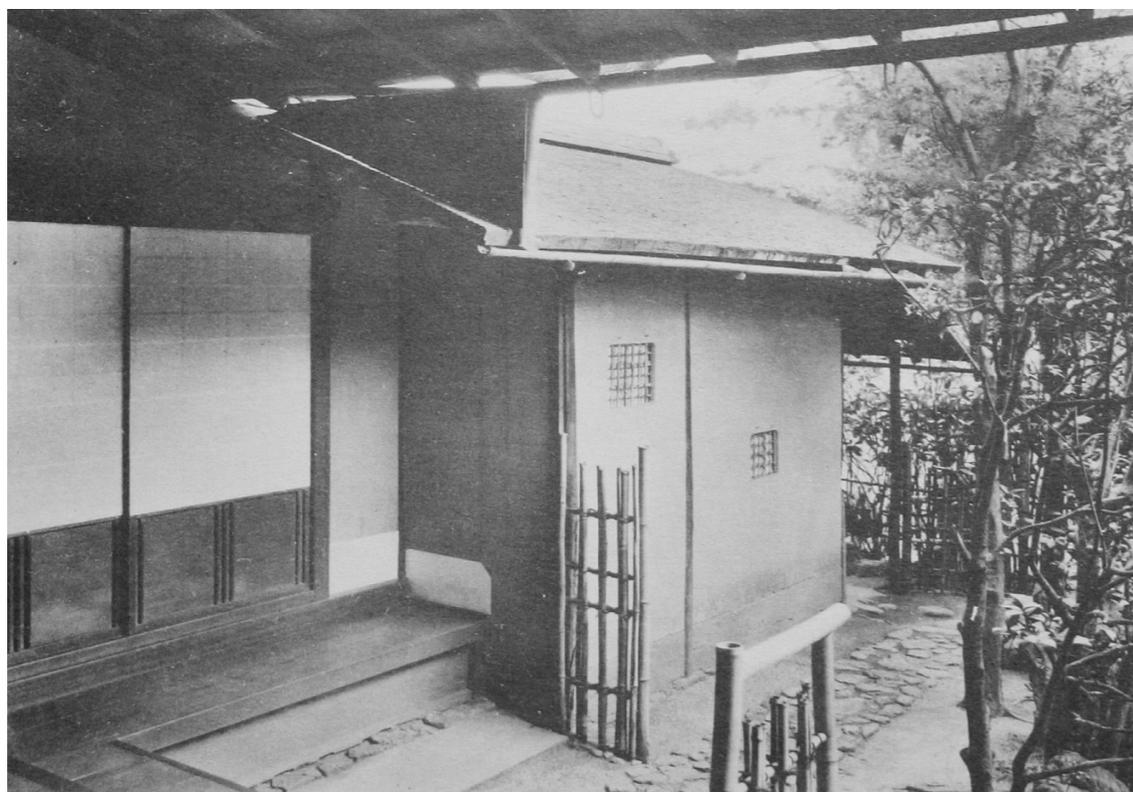
La casa del té, salón del té o el *sukiya*²⁴, es una especie de construcción que se asemeja a una cabaña. Según *El libro del té*, el significado original para *sukiya* era la “morada del capricho” y, posteriormente, los maestros del té cambiaron el significado de *sukiya* al de “morada del vacío” o “morada de la imperfección”: «es una estructura efímera construida para alojar un impulso poético. Es una morada del vacío en cuanto que está privado de ornamentos excepto por lo que pueda ponerse en él para satisfacer alguna necesidad estética del momento.»²¹

Los principios estéticos del chaísmo se han visto reflejados en la arquitectura japonesa desde el siglo XVI. La primera casa del té, como construcción independiente, fue diseñada por Sen no Rikyu²⁵ (1522-1591), considerado la persona más influyente en la ceremonia del té. Perfeccionó este ritual hasta convertirlo en un arte. La casa del té, pensada para reunir a un grupo reducido de personas (como máximo unas cinco); dispone de un espacio cubierto (*machiai*) donde los invitados esperan a ser recibidos; un sendero de piedras en el jardín (el *roji*), que nos conduce al salón del té desde el *machiai*; y una sala contigua al salón (*midsuya*) donde preparar y lavar los utensilios que se van a utilizar durante la ceremonia.

21. Ibid.

24. Según las aclaraciones de Natalio Cardoso en *El libro del té*, en japonés “salón de té” se traduce literalmente como *chashitsu*. También se utiliza como sinónimo el término *sukiya* debido a que el estilo arquitectónico *sukiya-zukuri* se manifestó por la necesidad de que la ceremonia del té debía realizarse en una estancia creada únicamente para esta función, a la que se llamó el *sukiya*.

25. Sen no Rikyu es el maestro que llevó al límite de la perfección el arte de la ceremonia del té.



45

45 Fotografía de la casa de té Tai-an, diseñada por Sen no Rikyu.

WIKIPEDIAORG. «List of National Treasures of Japan (Residences)». En Wikipedia, 15 de abril de 2020. Accedido 3 de julio de 2020. [https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=List_of_National_Treasures_of_Japan_\(residences\)&oldid=951064193](https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=List_of_National_Treasures_of_Japan_(residences)&oldid=951064193).

Rikyu lo diseñó con unas dimensiones mínimas: una habitación pequeña y rústica de 3 o 2 tatamis (entre 5 y 3,3 m² respectivamente), construida con materiales naturales que evocaban una pobreza elegante.

Los maestros del té practicaban el zen, y querían reflejar en la casa del té el carácter sencillo y austero de la arquitectura de los monasterios zen. La capilla de este monasterio es una sala despojada de ornamentos donde la única decoración que existe es una escultura que se encuentra detrás del altar. El *tokonoma*²⁶, el lugar privilegiado de la casa que no tenía otra función que la de ser contemplado para su disfrute artístico, estaba inspirado en el altar de los monasterios zen sobre el que descansaban un arreglo floral e incienso como ofrenda a los padres de esta doctrina.

El camino que conduce a la casa del té nos adentra ya en la meditación. Es la primera fase, la cual nos va introduciendo en el ritual y aislándonos de todo lo ajeno a la ceremonia: el mundo externo; de esta manera, llegamos al salón del té, en un estado de máxima concentración para poder contemplar la belleza y la estética de su arquitectura. Rikyu, cuando diseñaba un *roji*, pretendía evocar un retiro espiritual o un sentimiento de melancolía y soledad. Okakura señala a este respecto, que para el diseño de estos senderos Rikyu se inspiraba en este tradicional poema:

Miro más allá;
No hay flores,
Ni hojas teñidas.
En la playa
Se levanta una morada solitaria
En la luz menguante
De una tarde otoñal.²¹



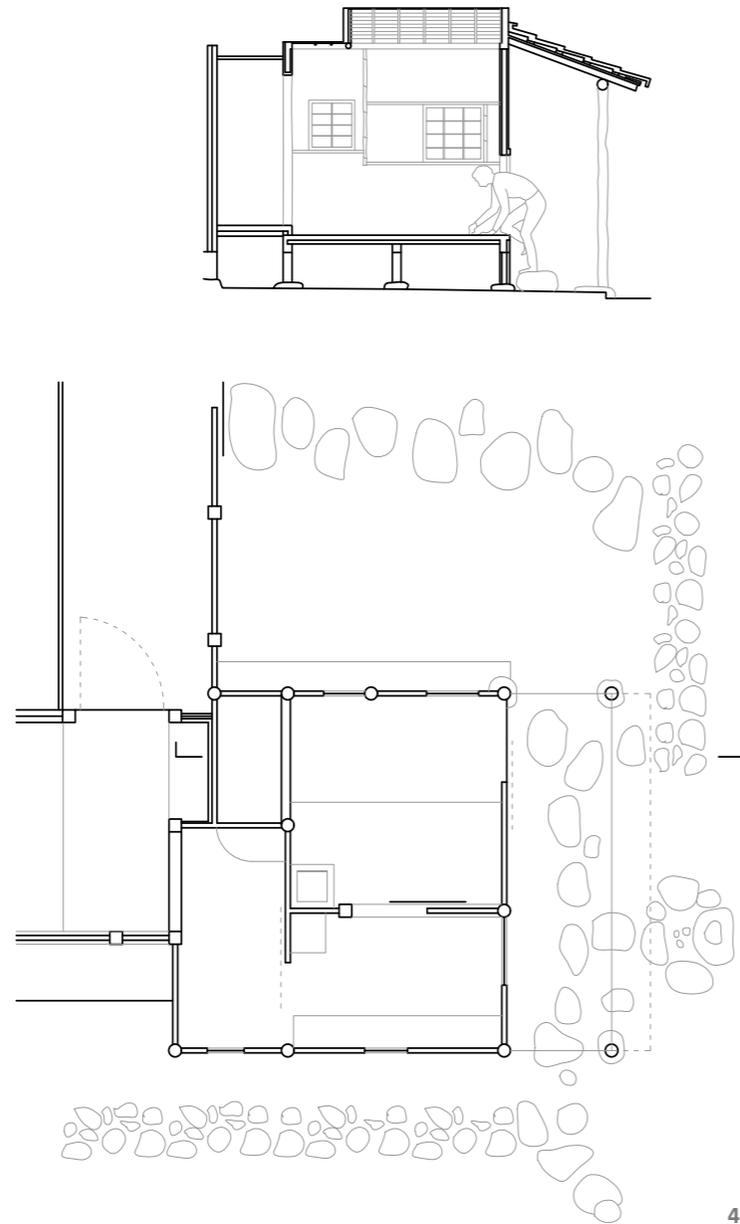
46

46 Fotografía de la casa de té Tai-an, diseñada por Sen no Rikyu.

STUDYBLUE. «Art258 - Art And Art History 258 with Hwang at Vassar College». Accedido 25 de junio de 2020. <https://www.studyblue.com/notes/note/n/art258/deck/6728081>.

21. OKAKURA, Kakuzō (1906), Op. cit.

26. *Toko no ma*: significa literalmente «habitación del lecho, alcoba». Se trata de un hueco diseñado en la pared de la sala principal de la vivienda, perpendicular al jardín y que adquiere un valor muy importante en el estilismo de la casa tradicional japonesa. Se decora con un cuadro dependiendo de la estación y algún elemento artístico, buscando la armonía entre ambos elementos.



47 Planta y sección de la casa de té Tai-an diseñada por Sen no Rikyu. Dibujo reelaborado por la autora a partir de: REMODELING HOUSE IDEAS. «Remodeling House Ideas: A Japanese Tea Ceremony 02». Remodeling House Ideas (blog), 15 de diciembre de 2011. Accedido 24 de junio de 2020. <http://remodelinghouseideas.blogspot.com/2011/12/japanese-tea-ceremony-02.html>.

47

La entrada obligaba a entrar agachado (imagen 47) ya que se realizaba por un pequeño hueco de no más de un metro de alto. Esto era un símbolo de humildad, ya que todo invitado, sin distinguir entre clases sociales, debía agacharse para poder acceder. A través de un orden de prioridad, los huéspedes van entrando y disponiéndose en el suelo, habiendo realizado previamente una reverencia de respeto a los objetos que se encuentran en el *tokonoma*. Finalmente, el hospedador solo entra en la escena una vez hayan tomado asiento todos los huéspedes. En este momento que domina la calma y el silencio, se puede iniciar la ceremonia.

En la casa del té, «la fugacidad se sugiere en el techo de brezo»²¹; en las películas de Ozu, en la pérdida de los valores tradicionales; «la fragilidad en los delgados pilares»; en su cine, en la atención a los personajes más vulnerables; «la ligereza en el soporte de bambú»; en Yasujiro, en el sutil pulso que late en los *planos vacíos*; «el aparente descuido en el uso de materiales corrientes»; en sus filmes, en llevar a la escena las situaciones más cotidianas de la vida y la cultura niponas.

La ceremonia del té que perfeccionó Sen no Rikyu, está pensada como un ritual donde reina el sosiego y la sencillez. Ozu, al igual que este maestro del té, en su cine se despoja de todo lo superfluo para llevar nuestra atención a un estado mental de cortesía, equilibrio, serenidad y purificación.

En muchas de sus películas hace referencia a la ceremonia del té, mostrándonos los escenarios donde se realiza esta bella tradición y cómo se desenvuelven los personajes durante el ritual. Un ejemplo de esto es la secuencia inicial de *Primavera tardía* (imágenes 48-53 en la página siguiente). La película se abre con una imagen de la estación de Kita-Kamakura. Seguidamente, el espacio que se nos muestra es un salón de té, en este

21. OKAKURA, Kakuzō (1906), Op. cit.



48



49



50



51



52



53

caso, más grande que los diseñados por Sen no Rikyu, donde acaba de llegar Noriko. Tras una pequeña conversación entre ella y su tía, entra en escena la anfitriona e inicia la ceremonia. En este momento Ozu, sale de la sala para mostrarnos el exterior de la casa de té a través de una serie de tres *planos vacíos* (imágenes 54, 55 y 56). En el primer plano de este grupo, con la posición baja de la cámara, centra nuestra atención en las robustas piedras que ejercen de escalera para acceder a la sala (imagen 54). Aquí el director pretende evidenciar la relación que tiene la ceremonia del té con la naturaleza y su desconexión con el mundo exterior durante la misma, ya que nos muestra la situación privilegiada de la casa del té que se erige en el jardín como una construcción independiente e aislada (imagen 56).

El propio lenguaje depurado de la arquitectura, influenciada por estas antiguas casas de té, que nos muestra en sus películas, revela los rasgos estilísticos más puros de su cine.

El arte y su apreciación: la pintura sumi-e

Para sumergirnos completamente en el mundo de Ozu, debemos contemplar cada uno de los planos vacíos de sus películas como si se tratasen de obras de arte. Una de las claves para entender lo que pretende transmitirnos mediante estos planos, es comprender cómo se debe apreciar el arte.

Ante una gran obra, es tan importante el espectador como el artista; ya que para comprenderla se necesita contemplarla con una actitud apropiada y el autor debe saber expresar lo que quiere contar. Recordando las palabras de Kobori Enshu²⁷: «Aproxímate a una gran pintura como te aproximarías a un gran príncipe»; de las que Okakura hace la siguiente reflexión: «Para entender una obra de arte, debes presentarte

48-53 *Primavera tardía*. Secuencia inicial. Preparación para la ceremonia del té.

21. OKAKURA, Kakuzō (1906), Op. cit.

27. Kobori Enshu: fue un aristócrata que se dedicaba a las artes. Destacó principalmente por su influencia en la ceremonia del té, donde creó un estilo llamado "Enshū-ryū".



54



55



56

54, 55 y 56 Planos vacíos que nos muestran desde el exterior del jardín la casa de té.

57, 58 y 59 Inicia la ceremonia del té.

60 Plano vacío que concluye la ceremonia



57



58



59



60

<https://youtu.be/15zqPdu2Pug>





61



62

61 y 62 *Primavera tardía.*
Secuencia de la excursión a la
playa de Noriko y Hattori.

humildemente ante ella y esperar conteniendo el aliento su más íntima declaración».²¹

Así, los planos vacíos de Ozu, al igual que el arte, se transforman en una «realidad viviente hacia la que nos sentimos atraídos»²¹; en la que cuánto más personal es la obra, más sobrecogido se siente el observador. Con la inclusión de elementos cotidianos en sus *planos vacíos* y el reconocimiento de los mismos por parte del espectador, hace que nos identifiquemos con los sentimientos que transmiten, al formar parte de nuestra vida diaria. Un ejemplo de ello es, en *Primavera tardía*, la escena que nos regala Ozu en la playa (imágenes 61 y 62). Los futuros prometidos pasean inocentemente en bicicleta hasta que llegan a la costa. Una vez allí, aparcen sus bicicletas y continúan caminando hacia un pequeño terraplén para disfrutar de las vistas del mar. Ozu nos muestra dos planos bellísimos en los que aparecen las dos bicicletas. El primero se trata de un *plano vacío* donde se encuentran las bicicletas aparcadas y el rastro que han dibujado en la arena. Ozu aquí se vale del recuerdo inocente que tenemos de la niñez cuando montábamos en bicicleta para evocar con esta imagen la inocencia que transmiten dos recién enamorados.

Pero lo que realmente relaciona los *planos vacíos* de Ozu con el arte es la importancia que le concede a la sugerencia para mantener viva la atención del observador. Cuando una obra se deja inacabada -en el sentido que los trazos de una pintura están sugeridos pero no claros-, el artista está invitando al espectador a que llene ese vacío con su imaginación, hasta llegar a formar parte de la propia obra: «Al toque mágico de lo bello, los acordes secretos de nuestro ser despiertan; nosotros vibramos y nos emocionamos en respuesta a su llamada. La mente habla a la mente. Nosotros escuchamos a lo no dicho,

21. OKAKURA, Kakuzō (1906), Op. cit.



63 Sesshū Tōyō (1420-1506), *Haboku sansui*, 1495.

MAIRE, Gonzalo. «La concepción del paisaje en la pintura y en las artes decorativas entre el Período Muromachi y el Período Momoyama. (Parte 02)». La casa de té (blog), 9 de octubre de 2011. Accedido 2 de julio de 2020. http://gonzalomaire.blogspot.com/2011_10_09_archive.html.

63

contemplamos lo no visto». ²¹

Esto nos lleva a recordar que algunas artes, como la pintura, la caligrafía, la poesía y la ceremonia del té, se han usado en la preparación y la práctica Zen para transmitir a sus aprendices su interpretación espiritual.

En especial, la pintura *suiboku-ga*²⁸ o *sumi-e*, la técnica japonesa de dibujo a base de tinta negra sobre una superficie inmaculadamente blanca, se caracteriza por ser una representación basada en interpretar el alma de la naturaleza en expresiones puras y formas sugeridas; tiene la capacidad de percibir la esencia del objeto, abstrayéndose hasta llegar a una forma depurada eliminando todo lo formal.

Al igual que en los planos vacíos de Yasujirō, el vacío inunda los paisajes de la pintura *sumi-e* y nos invita a un espacio mental de reflexión y meditación. Una de las figuras más importantes de este estilo es el monje budista zen Sesshū Tōyō (1420-1506). Como expresan las palabras de Manuel García Roig: en su *Haboku sansui* (1495) (imagen 63) «las salpicaduras y veladuras de la tinta china transforman la montaña, cabaña y barcaza en elementos abstractos de un espacio vacío, donde flota la nada, el *Ma*, la expresión del todo según la filosofía Zen». ²⁹

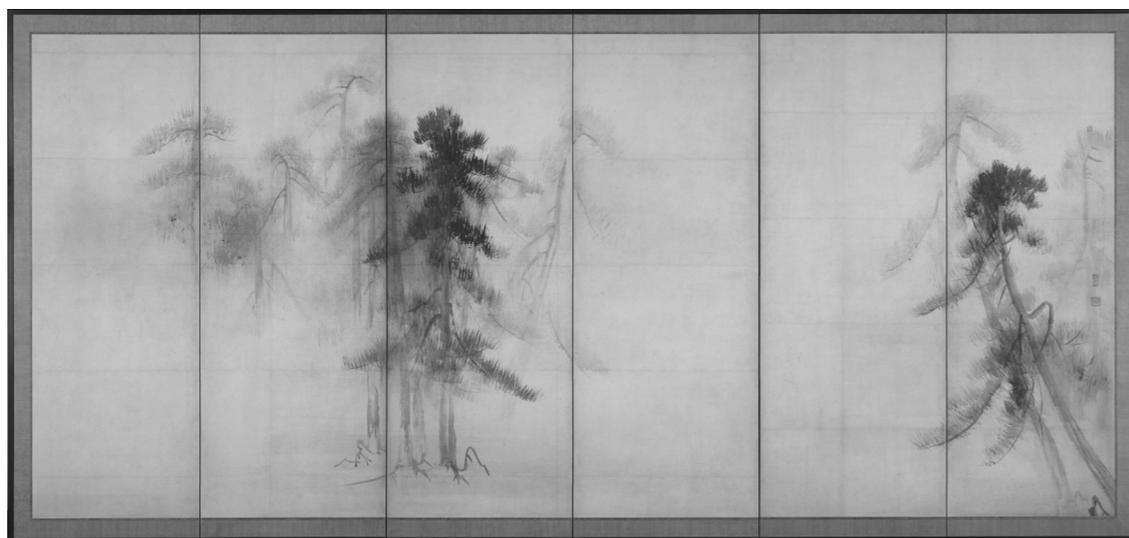
En los grabados de los *Pinos* (*Shorin-zu-byobu*, 1580) (imágenes 64 y 65 en la página siguiente), las pinturas más significativas de Hasegawa Tohaku³⁰ (1539-1610), vemos la influencia de Sesshū Tōyō. El estilo tan marcadamente japonés del cine de Ozu nos retrotrae a esta obra. Al igual que Yasujirō fue único en el uso de los *planos vacíos*; filmando objetos, habitaciones o paisajes como únicos protagonistas de la composición de estos planos; los *Pinos* de Tohaku, forman parte

21. OKAKURA, Kakuzō (1906), Op. cit.

28. *Suiboku-ga* o *sumi-e*: es una técnica de pintura monocromática a tinta. Surgió en China en el siglo VII y se introdujo en Japón en el siglo XIV por monjes budistas zen. Uno de los mayores exponentes de este estilo es Sesshū Tōyō (1420-1506).

29. Manuel García Roig, *La tateana de Yasujirō. Sobre El fin de la primavera (1949) y El comienzo del verano (1951), de Ozu*. Revista de crítica y teoría de la arquitectura, nº 21-22 (Madrid: UPC, 2011).

30. Hasegawa Tohaku (1539-1610): fue uno de los pintores más relevantes del período Azuchi-Momoyama y fundador de la Escuela Hasegawa.



64



65

de las primeras obras que mostraban árboles como los únicos personajes de la escena (imagen 66 en la página siguiente).

De nuevo, el espíritu del *ma* se refleja en este tipo de pintura: la esencia del paisaje no se encuentra en los pinos en sí, sino en el espacio vacío que dibujan sus siluetas.

Siguiendo con la comparativa de Ozu y la pintura *sumi-e*, las secuencias y los distintos planos que componen sus filmes serían los pinos; y la esencia, el *ma*, los *planos vacíos*.

La pintura *sumi-e* ha influenciado incluso en pintores más recientes. En Takeuchi Seihō (1864-1942), a pesar de que muchas de sus obras son a color, encontramos muchos paisajes que bien podrían pertenecer al estilo *sumi-e*; y una prueba de ello es su *Yasaka Pagoda* (*Templo de Hokan-ji*, 1890-1900) (imagen 67 en la página 84). Aquí nos llama curiosamente la atención la similitud entre uno de los planos vacíos de *Banshun* (*Primavera tardía*) con la pintura de Seihō. Nos referimos al *plano vacío* que aparece en el último tercio de la película (imagen 68 en la página 85). Aunque no sabemos si Yasujirō conocía la obra de Takeuchi, la semejanza que existe entre estas dos imágenes es evidente. Además de que en las dos se trata del mismo templo, la Pagoda de Yasaka, que se encuentra en el área histórica de Higashiyama en Kioto; ambas parecen ser vistas incluso desde el mismo punto de vista, como si el director pretendiera con esta imagen conmemorar la Pagoda de Seihō. Ambos tratan el espacio como «un lienzo en blanco sobre el que se organizan no tanto los volúmenes de los elementos sino las manchas que los componen».²

Una vez más, Ozu es capaz de evocar el *ma* a través de sus fotogramas; donde consigue llevar a nuestra mente a un estado de meditación. En palabras de Okakura Kakuzo:

64 y 65 Hasegawa Tohaku (1539-1610), el díptico de los Pinos o *Shorin-zu-byobu*, 1580, en el museo Nacional de Tokio.

GONZÁLEZ, Pablo. «Hasegawa Tōhaku | Pablogt.Com». Accedido 1 de julio de 2020. <http://www.pablogt.com/hasegawa-tohaku/>.

2. ZUNZUNEGUI, Santos (1993), Op. cit.



66

66 *Primavera tardía*. Plano vacío.

Nuestra mente es el lienzo en el que los artistas extienden su color; sus pigmentos son nuestras emociones; su claroscuro es la luz de la felicidad, la sombra de la tristeza. La obra maestra trata sobre nosotros, ya que nosotros tratamos sobre la obra maestra.²¹

21. OKAKURA, Kakuzō (1906), Op. cit.



67 Pintura de Seiho Takeuchi. *Yasaka Pagoda, 1980-1900* 67
THE LAVENBERG COLLECTION OF JAPANESE PRINTS. «Yasaka Pagoda in Moonlight». Accedido 1 de julio de 2020. <http://www.myjapanesehanga.com/home/artists/takeuchi-seiho-1864-1942/pagoda>.



68 *Primavera tardía. Plano Vacío. Vista de la Pagoda del Yasaka de Kioto.* 68



69

II.2 El espacio arquitectónico de Yasujiro y la casa japonesa

El valor de la sombra

En los países occidentales la luz siempre ha estado ligado al concepto de belleza. Sin embargo, en el arte y la estética clásica de Japón la belleza tiene que ver con la percepción del misterio de la sombra. Aquello que consideramos bello no es un material en sí sino el delicado juego de contrastes creado por la yuxtaposición de los velos que componen los distintos tonos de la sombra.³¹ Según Junichiro Tanizaki³², esto mismo sucede con las lacas japonesas. Éstas pierden su encanto cuando se exponen a la luz eléctrica y, sin embargo, cuando las presenciamos a la luz pobre de un candelabro, observamos de inmediato la belleza de la laca en la penumbra donde sus colores solo están sugeridos y resaltan centelleantes los pigmentos dorados que la decoran.³¹

Otra de las claves para entender el estilismo del cine de Ozu es precisamente esto, conocer la importancia de la sombra en la cultura japonesa, donde se muestra el alma de la arquitectura entre los diferentes tonos de opacidad de los materiales y la calma y la oscuridad del espacio vacío.

Podemos pensar que una de las razones por las que Ozu tardó en incorporar el color en sus películas es por el carácter intimista y contundente que posee el cine en blanco y negro. Tan solo con el juego de contrastes entre una gama de blancos, grises y negros era suficiente para transmitir aquello que quería contar. Con la ausencia del color y la reducción de los elementos que aparecen en escena, la imagen que nos llega se vuelve mucho más abstracta, permitiéndonos captar con mayor facilidad la esencia del espacio y de los objetos, aquello que aspiran evocar.



70

69 Sombras sobre el papel shoji de las puertas deslizantes. CARMINABAKER. «Arquitectura & Luz.» Carmina Baker Loves «It» (blog), 12 de marzo de 2014. Accedido 12 de junio de 2020. <https://carminabakerlovesit.com/2014/03/12/la-arquitectura-de-la-luz/>.

70 Laca japonesa sobre vajilla. TRADITIONAL KYOTO. «Lacquer-Ware». Accedido 12 de junio de 2020. <https://traditionalkyoto.com/shopping/lacquer-ware/>.

31. Junichiro Tanizaki, *El elogio de la sombra*, trad. por Julia Escobar (Madrid: Siruela, 1994).

32. Junichiro Tanizaki (Tokio, 1886 - Yagawara, 1965): fue un escritor japonés. Sus obras se caracterizan por su mirada crítica hacia Occidente y la obsesiva comparación entre lo clásico y lo moderno en la cultura japonesa. En su ensayo *El elogio de la sombra*, realiza una visión general sobre los principios básicos de la estética de la cultura japonesa.



71

71 *Cuentos de Tokio*. La puerta de la habitación donde se alojan los padres en el balneario. Las zapatillas se encuentran fuera, en el corredor.

En *Cuentos de Tokio*, el *plano vacío* del corredor del balneario donde aparecen las zapatillas de los padres situadas delante de la puerta de la habitación (imagen 71) es una de las imágenes más bellas que nos presta Ozu en este filme. Gracias a la ausencia del color, el juego de luces y sombras que se producen en los paramentos y el suelo se vuelve más rotundo; hasta abstraer nuestra percepción de los objetos hasta la esencia de los mismos. Las texturas se vuelven más evidentes: los trazos que realizan las líneas y las vetas de los listones de madera del suelo; el brillo que posee la piel de las zapatillas, los dibujos sobre el papel claro de los *fusuma*³³; y la transparencia y el reflejo de una puerta de vidrio que se visualiza en el fondo del corredor. La imagen representa, una vez más, la intimidad que Ozu concede a los personajes.

Si vamos más allá, podemos plantear que Ozu concebía sus fotogramas al igual que un artesano³⁴ concebía una casa tradicional japonesa. El espacio se despoja de todo lo superfluo y la única decoración que queda es el sutil baile de las sombras sobre los *shōji*³⁵ de las puertas deslizantes. Recordando las palabras de Junichiro Tanizaki en su libro *El elogio de la sombra*:

Cada vez que veo un *toko no ma*, esa obra maestra del refinamiento, me maravilla comprobar hasta qué punto los japoneses han sabido dilucidar los misterios de la sombra y con cuánto ingenio han sabido utilizar los juegos de sombra y luz. Y todo eso sin buscar en particular ningún efecto determinado. En una palabra, sin más medios que la simple madera y las paredes desnudas, se ha dispuesto un espacio recoleto donde los rayos luminosos que consiguen penetrar hasta allí

33. Los *fusuma*, a diferencia de los paneles de papel *shōji*, son puertas deslizantes opacas. Se construyen sobre un marco de madera laqueado, normalmente en negro, donde se dispone un entramado de listones que ejerce de subestructura sobre la que se encolan varias capas de papel grueso hasta obtener la rigidez deseada.

34. Hasta el siglo XX, las figuras importantes a la hora de construir una vivienda en Japón eran el artesano y el propio cliente. No existía la figura del arquitecto como profesión ni la idea de arquitectura como se conocía en Occidente. El concepto de arquitecto, como el intelectual que diseña un edificio, llega a Japón con el historiador y arquitecto Itō Chūta.

35. Los *shōji* son las puertas deslizantes tradicionales japonesas que están compuestas de un marco de madera sobre el que se pega un papel blanco grueso y translúcido que deja pasar la luz.

72 *Toko no ma* de la casa de té Tai-an. Diseñada por Sen no Rikyu, es la más antigua de las que todavía se conservan.

FAIRCOMPANIES. «10 Edificios Minimalistas Inspirados En La Ceremonia Del Té», 28 de mayo de 2013. Accedido 12 de junio de 2020. <https://faircompanies.com/articles/10-edificios-minimalistas-inspirados-en-la-ceremonia-del-te/>.



72

engendran, aquí y allá, recovecos vagamente oscuros. Sin embargo, al contemplar las tinieblas ocultas tras la viga superior, en torno a un jarrón de flores, bajo un anaquel, y aun sabiendo que solo son sombras insignificantes, experimentamos el sentimiento de que el aire en esos lugares encierra una espesura de silencio, que en esa oscuridad reina una serenidad eternamente inalterable. En definitiva, cuando los occidentales hablan de los “misterios de Oriente”, es muy posible que con ello se refieran a esa calma algo inquietante que genera la sombra cuando posee esta cualidad.³¹

Esa calma que suscita el delicado juego de sombras en la arquitectura japonesa de la que habla Tanizaki, es la misma que generan muchos de los *planos vacíos* de Ozu con el contraste de luces y sombras de sus fotogramas (imágenes 73, 74, 75, 76 y 77 en las páginas siguientes). En estos planos el espacio vacío adquiere esa quietud aparentemente estática en la que se puede percibir un ligero pulso. Los elementos que aparecen son concebidos casi como siluetas de sombras proyectadas sobre un fondo y sin ningún tipo de decorado que no sean los propios objetos.

31. TANIZAKI, Junichiro (1994), Op. cit.



73

73 *Cuentos de Tokio*. Plano vacío. Una de las calles del centro de Tokio.

74 y 75 Planos vacíos. Los dos locales donde se reúnen y se emborrachan los tres amigos después de no haberse visto en mucho tiempo.



74



75



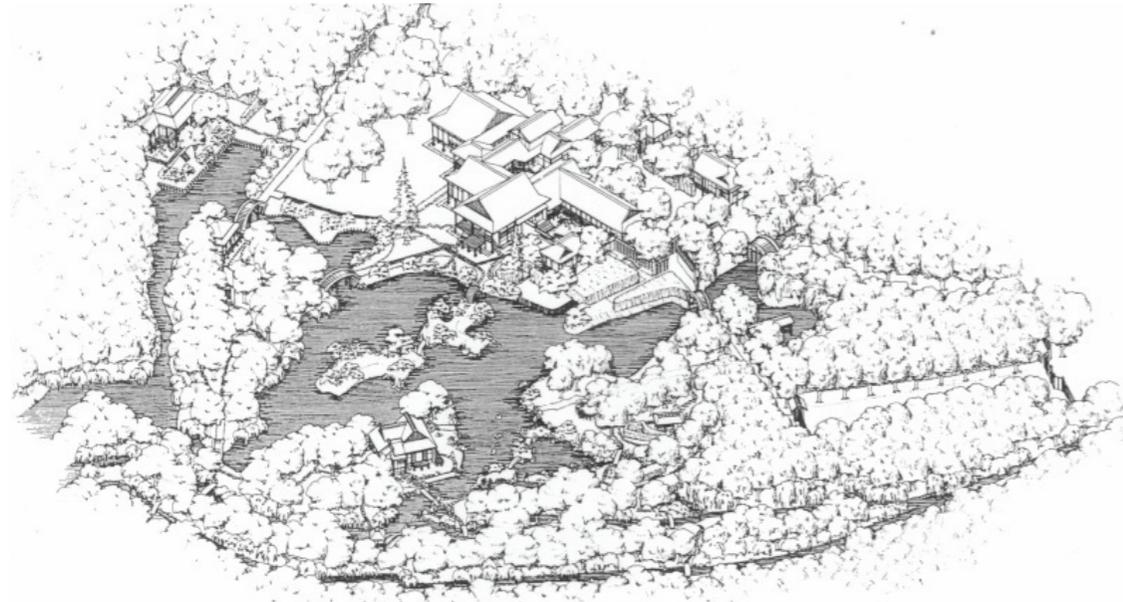
76



77

76 Plano vacío. El pasillo comunitario que da al portal de la casa de Noriko.

77 Plano vacío. En la madrugada, tras una larga noche bebiendo, aparecen el padre y su amigo, un jubilado jefe de policía, en la peluquería de la hija.



78

78 Autor desconocido. Boceto de una vista aérea de la Villa Imperial de Katsura en Kioto. 1620-1645. Período Edo. LA 170 FINAL. «Katsura Imperial Villa. Accedido 25 de junio de 2020. <https://sites.google.com/site/la170final/japanese-gardens/katsura-imperial-villa>.

79 Fotografía del Toshogu Yomeimon de Nikko. WIKIMEDIACOMMONS. Dominio público. Accedido 25 de junio de 2020. <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=796792>.

La esencia de la arquitectura japonesa: Katsura

Para encontrar la expresión más pura de la arquitectura japonesa debemos ir a la Villa Imperial de Katsura en Kioto (1645) (imágenes 78 y 80-84 en las páginas siguientes). En las palabras del arquitecto alemán Bruno Taut³⁶ durante su estancia en Japón, llamado por Manuel García Roig como el “descubridor” de Katsura como patrimonio universal, escritas en su diario tras su primera visita a la Villa el día de su cumpleaños:

Arquitectura reducida a la pura esencia. Emocionante, inocente como un niño. Satisfacción de una añoranza actual... belleza para la vista: el ojo se convierte en agente de lo espiritual. Así de bello se ofrece Japón a nuestra vista... Quizás haya sido el cumpleaños más bonito de mi vida.³⁷

Por otro lado, debido a la enorme influencia de la cultura China en Japón, este último ha imitado en muchas ocasiones sus construcciones y su estilo imperialista. Por lo que una de las mayores atracciones turísticas en Japón es precisamente Nikko³⁸ (imagen 79): una arquitectura que busca parecerse a los templos budistas de China. Nikko, que se levantó paralelamente en la misma época que la Villa Katsura, es una obra construida a partir del deseo de un dictador como propaganda de la fuerza de su poder. Sin embargo, ésta no es la joya auténtica de la arquitectura japonesa, sino Katsura.

Si bien toda arquitectura nace de unas condiciones climáticas y sociales, Katsura es sin duda el reflejo de la sociedad japonesa y las necesidades y exigencias del territorio nipón.

36. Bruno Taut (Königsberg, 1880-Ankara, 1938): fue un arquitecto y publicista alemán. Forma parte de uno de los propulsores del expresionismo en Alemania. En 1933 se traslada a Japón, donde permaneció tres años en los que escribió numerosos estudios sobre la arquitectura, la cultura y la vida japonesas.

37. Manfred Speidel, "Bruno Taut". *Natur und Fantasie, 1880-1938*. (Berlín: Ernst und Sohn, 1995). Pp. 270 y sg. Citado por José Manuel García Roig en *Bruno Taut y el Japón*. "Cuaderno de notas" (n. 8); pp. 97-112. (Madrid: UPM, 2000).

38. Nikko: es una ciudad de Japón situada a 140 km al norte de Tokio. Es famosa por sus numerosos santuarios y recintos sagrados.



79



80

80 La casa de la Villa Katsura vista desde el sudeste.

KIJEK, Urszula. Katsura Imperial Villa, Japan. 8 de noviembre de 2010. Photo. Accedido 25 de junio de 2020. https://www.flickr.com/photos/small_moon/6345134327/.



81

81 Vista del corredor exterior (engawa) y la terraza situada al este para la contemplación de la luna.

AZUREBUMBLE. «Ishimoto Yasuhiro : 'Katsura Imperial Villa' (Photography)». Azurebumble (blog), 29 de febrero de 2012. <https://azurebumble.wordpress.com/2012/02/29/ishimoto-yasuhiro-katsura-imperial-villa-photography/>.



82

82 Fotografía de Yasuhiro Ishimoto, Villa Katsura, 1981-82. Cortesía de Peter Blum Gallery, Nueva York. Salón del té del pabellón Shokintei de la Villa Katsura.

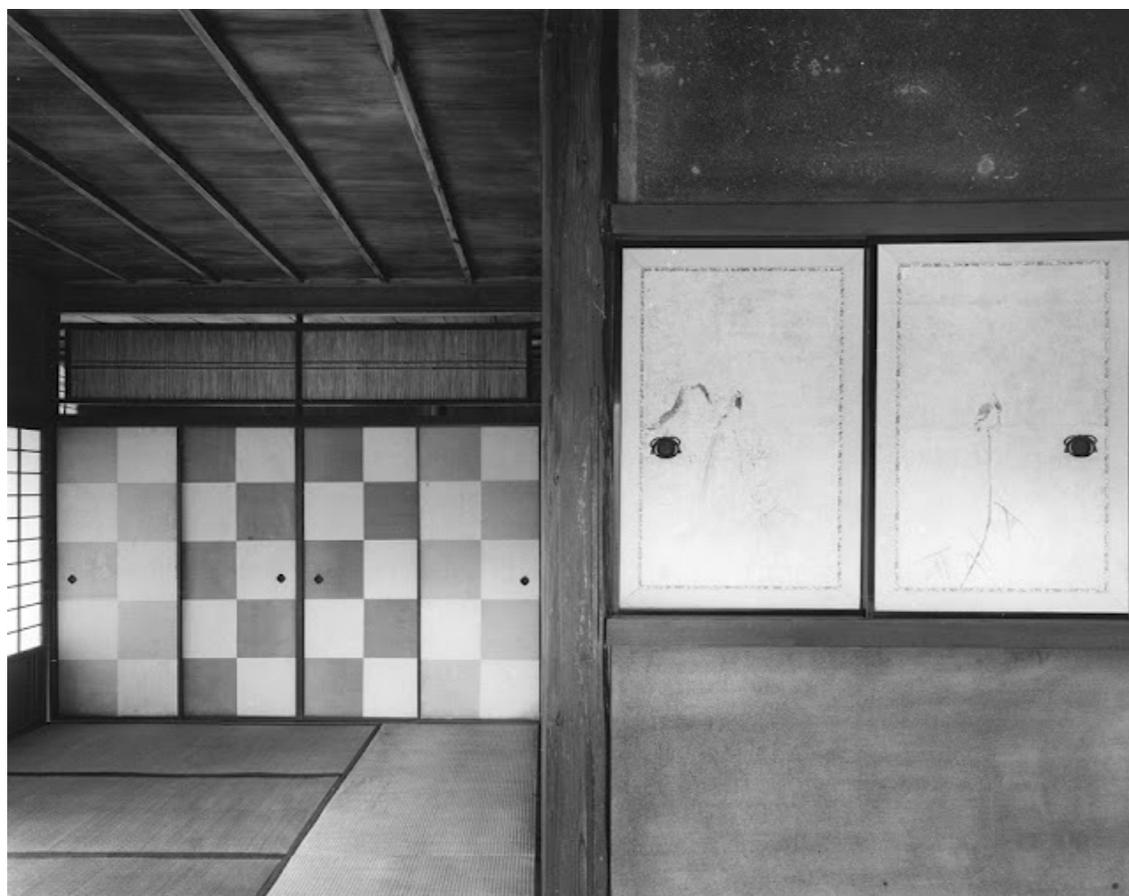
MURRAY BARKER. Pinterest. «Pinterest». Accedido 25 de junio de 2020. <https://www.pinterest.es/sineadbourke12/katsura-imperial-villa/>.



83

83 Fotografía de Yasuhiro Ishimoto, Villa Katsura, 1981-82.

AZUREBUMBLE. «Ishimoto Yasuhiro : 'Katsura Imperial Villa' (Photography)». Azurebumble (blog), 29 de febrero de 2012. <https://azurebumble.wordpress.com/2012/02/29/ishimoto-yasuhiro-katsura-imperial-villa-photography/>.



84

84 Fotografía de Yasuhiro Ishimoto, Villa Katsura, 1981-82.

AZUREBUMBLE. «Ishimoto Yasuhiro: 'Katsura Imperial Villa' (Photography)». Azurebumble (blog), 29 de febrero de 2012. <https://azurebumble.wordpress.com/2012/02/29/ishimoto-yasuhiro-katsura-imperial-villa-photography/>.

Según Taut, «quien tenga a Katsura como modelo no puede ser dictador»³⁹; por lo que está defendiendo aquí que, Katsura, representa el verdadero y puro estilo japonés, en contraposición con los valores que evoca Nikko.

Su fundador, Kobori Enshu, proyectó la villa a partir de formas puras y definidas, eliminando todo carácter imperialista y derrochador en cuanto a la decoración, sin utilizar si quiera materiales muy costosos. El resultado es una arquitectura que habla de la sencillez de las formas que la definen. En palabras del arquitecto Manuel García Roig:

Quiso, asumiendo un trabajo que requería la más profunda de las reflexiones, purificar la arquitectura japonesa, eliminando las influencias que habían predominado en ella procedentes de los edificios budistas chinos. Quiso mostrar a las gentes de su país el espíritu creativo de la arquitectura japonesa, infundirles con ello ánimo y resolver las modernas tareas de entonces en armonía con sus sentimientos propios y su característica visión del mundo.³⁹

La arquitectura japonesa llegó a Occidente gracias a los escritos de Bruno Taut sobre la cultura y la vida de Japón; y surgió del conocimiento y entendimiento de las mismas, el impulso más importante para el surgimiento del movimiento moderno. Por lo que Katsura, podría perfectamente pertenecer a las obras más importantes de esta corriente.

Pero la belleza de Katsura no tiene el mismo valor para Taut, es decir, cuando la cultura japonesa estaba todavía muy aislada de las influencias estéticas occidentales, que para una

39. José Manuel García Roig, *Bruno Taut y el Japón*. "Cuaderno de notas" (n. 8); pp. 97-112. (Madrid: UPM, 2000).



85

85 Santuario de Ise. El santuario Exterior (Gekū).

ARQUITECTURAYEMPRESA. «Santuario de Ise (Japón): El templo que se reconstruye cada 20 años», 9 de octubre de 2015. Accedido 5 de julio de 2020. <https://www.arquitecturayempresa.es/noticia/santuario-de-ise-japon-el-templo-que-se-reconstruye-cada->

sociedad que está experimentando los cambios producidos en Japón tras la Segunda Guerra Mundial, que se hacen evidentes por las influencias que vemos de la cultura americana. La sociedad japonesa está experimentando un proceso de modernización e industrialización debido a la occidentalización de Japón, que está arrastrando con ello toda una serie de valores arraigados a una cultura japonesa que se ha ido desarrollando en milenios. Este sentimiento de melancolía que suscita la pérdida de muchos de estos valores, es el mismo que sugiere el cine de Yasujiro. En sus películas está siempre presente, a través de las conversaciones de los que pertenecen a la generación de la guerra y anteriores con los de las nuevas generaciones, el cambio que está experimentando Japón tras la derrota en la guerra. Además, el cine de Ozu es, al igual que la arquitectura de Katsura, «arquitectura reducida a la pura esencia»³⁹. Ozu, como la casa japonesa, alcanza objetivamente el verdadero espíritu japonés a través de la composición estética de sus filmes.⁴⁰

En una publicación de Manuel García Roig sobre *Bruno Taut y el Japón*³⁹, considera que la Villa Katsura es, salvando las diferencias, la continuación de los santuarios de Ise⁴¹ (imagen 85). Estas construcciones evocan al Japón que todavía no había sido influenciado por la cultura china. Su estilo es “puro japonés”, en cuanto al alma y la materialidad que poseen; la arquitectura, de una belleza única, revela la pureza de sus materiales y la sencillez de su forma y estructura perfectamente definidas.

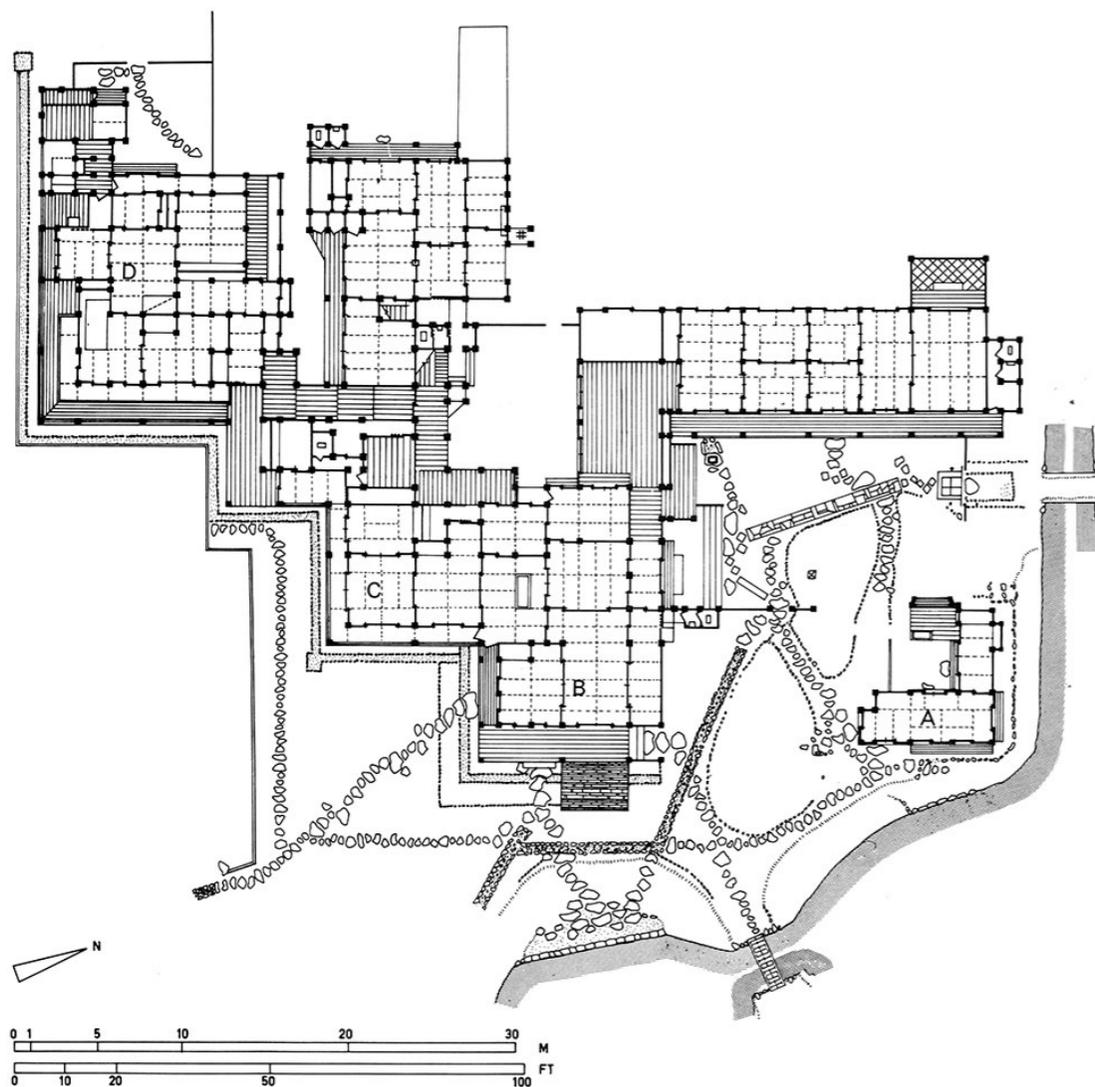
El cine de Ozu, al igual que Katsura y los santuarios de Ise, sugiere formas puras, franqueza de los materiales y sencillez en su estructura, que se hace evidente por su claridad y transparencia.

Cuando visitamos Katsura, ésta no se nos muestra

39. Ibid.

40. Paul Schrader, *Transcendental Style in Film. Ozu, Bresson, Dreyer* (1972).

41. Los santuarios de Ise: se sitúan en la ciudad de Ise, en la prefectura de Mie. El complejo principal se compone de dos santuarios: el santuario Imperial o Interior (Naikū) y el santuario Exterior (Gekū). Todo el conjunto sagrado es demolido y reconstruido cada dos décadas desde el año 690. Su estilo arquitectónico representa el verdadero espíritu japonés.



86

como un arte visual o representativo, sino como un espacio abierto y despojado de toda decoración superflua donde la propia materialidad y los elementos que lo configuran invitan a la reflexión. Nuestra mirada percibe aquello que evoca la arquitectura de Katsura y nos lleva a un proceso mental de meditación que nos acerca al entendimiento de la vida y la cultura japonesas. Todo esto nos lleva a pensar en los *planos vacíos* de Ozu. Con ellos, el director pretende, al igual que Kobori Enshu con el diseño de Katsura, inducirnos en un espacio mental de reflexión que forma parte del hilo narrativo de la película; mostrándonos espacios y paisajes vacíos donde los elementos que aparecen son mínimos pero de una sencillez y belleza absolutas.

Si analizamos la planta de la villa (imagen 86), no encontramos una simetría en la disposición de las salas. Sin embargo, sí que vemos que existe una sucesión de espacios. Es decir, lo que parece que se pone en valor no es tanto una imagen monumental del conjunto arquitectónico, sino más bien la experiencia sucesiva y ordenada de los espacios. Katsura, concede importancia a los espacios individuales frente al conjunto que componen, lo que le lleva a formas muy orgánicas. Cada uno de los espacios que componen el conjunto: el acceso, la casa, el jardín; tienen una finalidad y función propias, como si se tratase de un organismo vivo. De nuevo, en palabras de García Roig:

Una verdadera maravilla supone en este nuestro mundo esa disposición de casa y jardín, que no es otra cosa que una concepción perfecta de las relaciones que surgen, sin fisuras, a partir precisamente de la fuerza de las partes individuales, de su libertad e independencia, lo que potencia por eso mismo la unidad del conjunto y la hace tan irrompible como una cadena.³⁹

39. GARCÍA ROIG, José Manuel (2000), Op. cit.

86 Planta de la *Katsura Imperial Villa*, 1945.

TUMBLR «Image». Accedido 25 de junio de 2020. https://25.media.tumblr.com/tumblr_ma4etqQNg21rww1nyo1_1280.jpg.



87

87 Fotografía de Yasuhiro Ishimoto, Villa Katsura, 1981-82. CON LOS OJOS ABIERTOS. Accedido 12 de julio de 2020. <https://jmeijide.tumblr.com/post/35360006048>.

Esta manera de experimentar los distintos espacios de la casa japonesa, no es muy distinto a la manera en que Ozu nos presenta los diferentes *planos vacíos* a lo largo del filme, ya que éstos se nos muestran también de manera sucesiva y ordenada, como si fuésemos descubriendo, una tras otra, las diferentes salas de Katsura. A cada uno de ellos le concede una importancia individual, es decir, cada plano es único y representa un sentimiento personal y diferente.

La relación con la naturaleza: la pátina

Encontramos en su cine muchas relaciones con la concepción de la casa tradicional japonesa. Al igual que Ozu evoca en sus películas aquello que está en proceso de desaparecer -tanto si hablamos del desarrollo de la modernización de la sociedad y la cultura japonesas, como en la inevitable pérdida o despedida de alguien en el caso particular de una familia nipona-, la casa japonesa está construida con materiales perecederos, lo cual nos recuerda que el tiempo pasa y el envejecimiento de los materiales es inevitable. Ozu, encuentra la belleza en los personajes más vulnerables o en aquello que está abocado a desvanecerse y, la cultura japonesa, en los materiales efímeros. Dado que la casa tradicional japonesa está concebida con materiales naturales y sin ningún tipo de barniz artificial que los recubra, en algún momento, muchos de sus elementos deben ser repuestos: las maderas, con el paso del tiempo envejecen y deben ser sustituidas; los *tatami* se estropean con el uso prolongado de los mismos y también se deben renovar al cabo de cierto tiempo. En la cultura nipona no pretenden esconder ni manipular el proceso natural del envejecimiento de los materiales. Para ellos la belleza se encuentra en las texturas que aparecen con el paso del tiempo, como la pátina que envuelve



88

88 Fotografía de Yasuhiro Ishimoto, Villa Katsura, 1981-82.

AZUREBUMBLE. «Ishimoto Yasuhiro: 'Katsura Imperial Villa' (Photography)». Azurebumble (blog), 29 de febrero de 2012. <https://azurebumble.wordpress.com/2012/02/29/ishimoto-yasuhiro-katsura-imperial-villa-photography/>.

la plata o el color que obtiene la madera envejecida.

La morada japonesa está abierta al jardín para hacerlo partícipe de su atmósfera natural. Como expresan las palabras de Bruno Taut en su libro *La casa y la vida japonesas*:

Esa relación con la naturaleza que se manifiesta ya en lo abierta que es la casa japonesa, por fuerza ha de conducir a una vida en contacto directo con la misma y a una amistad con ella... En el Japón el pintor no es un artista que trabaja en su estudio, sino que es o, mejor dicho, era un filósofo; lo mismo cabe decir del artista del jardín o de la construcción, y no menos del arquitecto. Su material, la madera, el mineral y similares, tiene vida para él. Esto significa que el arquitecto ve en él el principio y el fin, la juventud y la vejez. La bonita madera envejecida no es bella porque sea hermosa, sino porque ha recorrido, por así decirlo, una experiencia vital. Es especialmente bella porque se halla muy próxima a la muerte - la experiencia más decisiva - y, por lo tanto, a fundirse con la naturaleza.⁴²

El alemán, describe, que el elemento más lustroso que encontramos en la vivienda japonesa es el suelo de tablas. En las partes que no están cubiertas con *tatami*, que corresponderían con algunos espacios del interior y el *engawa*⁴³, se disponen unas tablas de madera, de diez centímetros de anchura, de forma longitudinal, resolviendo el encuentro de la esquina con un perfil triangular que potencia aún más el carácter longitudinal de las tablas. Las mujeres las limpian frotando en esa orien-

42. Bruno Taut, *La casa y la vida japonesas*. Editado por Manuel García Roig (Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2007).

43. *Engawa*: se trata de una pasarela de madera situada como elemento de transición entre el interior y el exterior. Esta pasarela se conecta con las ventanas y puertas correderas de las salas del interior.



89

89 *Cuentos de Tokio*. La calle que da acceso a la vivienda de los padres.

tación con trapos humedecidos hasta que la madera, que no dispone de un barniz que la proteja, comienza a resplandecer sutilmente. Taut explica además que «en las casas de los campesinos, donde el humo de la lumbre ennegrece la madera, ese brillo, con el paso del tiempo y con la limpieza, adquiere un intenso color rojo parduzco que produce un efecto precioso»⁴².

Esto se hace visible en muchos de los escenarios que nos muestra el director, como por el ejemplo, el plano en el que aparece la estrecha calle de Onomichi que da acceso a la vivienda de los padres de la familia Hirayama, en *Cuentos de Tokio*. (imagen 89). En esta imagen vemos, dispuestos en la parte inferior de las viviendas, los listones de madera envejecidos debido a su exposición inevitable al sol y a la interperie. La composición del encuadre, que genera un primer plano a contraluz, lleva toda la atención al segundo que queda detrás iluminado, potenciado por las blancas paredes, donde podemos apreciar la materialidad de la construcción. Con este fotograma, Ozu, busca potenciar la belleza que posee la arquitectura vernácula del pueblo de Onomichi.

Espacios indefinidos

Otra de las características de la casa japonesa es los diferentes usos que se le otorgan a los distintos espacios de la vivienda a lo largo del día, como podemos observar en las secuencias de *Otoño tardío* en la vivienda de la madre (imágenes 90-93 en la página siguiente). Algo parecido sucede cuando se nos muestran repetidamente algunos *planos vacíos* a lo largo del filme: éstos confieren un significado distinto dependiendo en el momento que nos encontremos de la película.

42. Ibid.



90



91



92



93

90, 91, 92 y 93 *Otoño tardío*. La misma estancia con distintos usos a lo largo del día, en diferentes momentos del fil-

94 *Cuentos de Tokio*. Toda la familia velando el cuerpo sin vida de la madre.

Un ejemplo de esto podrían ser los planos que aparecen al comienzo de *Cuentos de Tokio* (imágenes 95-99 en la página siguiente) y los que aparecen en el tramo final de la película (imágenes 100-104 en la página siguiente). Cuando comienza el filme, Ozu presenta una serie de planos vacíos, en modo de obertura, que le sirven para iniciar el relato y situarnos en la ciudad de Onomichi. Las imágenes que se nos muestran presentan diferentes espacios de la ciudad y el puerto de Onomichi, donde se localiza la vivienda de la familia Hirayama. La última serie de *planos vacíos* que se sitúan, como hemos dicho anteriormente, en el tramo final del filme, vuelven a aparecer los mismos espacios que nos mostraban los planos iniciales; pero su intención narrativa es, en esta ocasión, la de una elipsis que anuncia, sin mostrarnos la escena, la agonía y la muerte de la madre.



94



95



96



97



98



99



<https://youtu.be/9oLxGQN88v4>



100



101



102



103



104



<https://youtu.be/VlepSqrqTZ4>

95-99 *Cuentos de Tokio*. Secuencia de planos vacíos del pueblo de Onomichi que inician el filme.

100-104 Secuencia de planos vacíos que anuncian la muerte de la madre.



Capítulo III

TRES PELÍCULAS

Ozu pasa a ser reconocido mundialmente gracias a sus trece últimas películas, realizadas a partir de 1949, consideradas las más importantes y significativas de su filmografía; de las cuales, las siete primeras son filmadas en blanco y negro y las seis restantes en color. La selección de estas tres películas para su análisis (*Banshun*, *Tokyo monogatari* y *Sôshun*) se debe a que en ellas se reflejan muy bien tanto la influencia de la estética japonesa como el proceso de transformación que está sufriendo Japón. En *Primavera tardía*, todavía se aprecian los valores y los lazos tradicionales de la familia, mientras que en *Cuentos de Tokio* estos lazos familiares se van deteriorando debido a los cambios que conducen a Japón hacia una sociedad consumista e industrializada contagiada por la influencia americana. Pero en todas ellas el argumento y el escenario principal se repiten: la familia y la casa tradicional japonesa.

105 *Primavera tardía*. Noriko momentos antes de su boda.



106



107



108



109

106, 107, 108 y 109 *Primavera tardía*. Serie inicial de planos vacíos que abren el filme.

III.1 *Banshun (Primavera tardía)*, de 1949

Banshun (Primavera tardía), 1949), la primera de esta trilogía seleccionada es también la primera de la serie de las trece películas. Ozu realizó este filme en 1949, en el contexto de la posguerra; en un Japón todavía traumatizado por las catástrofes de la Segunda Guerra Mundial. Pero a pesar de ello, en *Primavera tardía* se aprecia una exquisita sutileza a la hora de no mostrar de forma evidente las desastrosas consecuencias que tuvo la contienda.

Este filme, es para muchos la joya de su filmografía; donde ya se reconoce el carácter estricto y depurado que mantendrá en todo su cine. La historia, protagonizada por Chishû Ryû y Setsuko Hara, trata sobre un padre viudo y su hija que está en edad de casarse. El padre (Chishû Ryû) está preocupado de que su hija Noriko (Setsuko Hara) prefiera renunciar a su matrimonio para cuidar de él. Un día, el padre y la tía deciden buscarle un candidato para casarse. A lo largo de la película, Ozu nos muestra el sufrimiento que sienten ambos, tanto el padre, por ver a su hija desperdiciando la "primavera" de su vida; como la hija, por no querer abandonar a su padre. Finalmente, Noriko decide contraer matrimonio y el padre se resigna a perderla.

El filme, como se ha comentado en capítulos anteriores, inicia con cuatro *planos vacíos* que nos trasladan a la estación de tren de Kamakura norte y al templo donde se va a realizar la ceremonia del té, y a la que acuden Noriko y su tía (imágenes 106, 107, 108 y 109). Después de esta secuencia, realizada a modo de preludio, Ozu nos traslada a lo que va a ser el escenario principal de la película: la casa familiar donde habita el padre con la hija.



110

110 *Primavera tardía*. Plano vacío que abre la secuencia de la excursión a la playa.

En el primer cuarto del filme, cuando todavía no se ha manifestado la preocupación del padre por Noriko, Ozu nos regala una bellísima secuencia en la playa. Como expresan Manuel García Roig y Carlos Martí Arís:

[...] esa secuencia típica de muchos de sus filmes en que, rompiendo la tónica del predominio absoluto de los espacios interiores, los personajes salen a un paisaje exterior poco urbanizado, provocando una oxigenación ambiental que contrasta con el tono algo claustrofóbico que reina en el conjunto de la película.⁷

La secuencia se abre con un *plano vacío* en la que nos muestra el mar (imagen 110); al que le sigue un travelling, poco casual en el cine de Ozu, con el que se adapta al ritmo tranquilo del trayecto en bicicleta, y al mismo tiempo, nos muestra las vistas que se tienen del mar desde la carretera (imagen 111 en la página siguiente). Durante el paseo en bicicleta, Ozu repite en tres ocasiones la misma estructura: primero dos y luego tres planos cercanos de Noriko y el profesor Hattori intercalados con un plano lejano en el que vemos a ambos con sus bicicletas (imágenes 112, 113 y 114). Seguidamente, aparece un plano en el que vemos un cartel que indica la dirección de la playa (imagen 118). Cuando llegan al destino, aparece de nuevo un *plano vacío* donde vemos las bicicletas aparcadas (imagen 119). La secuencia acaba con una agradable conversación entre Noriko y Hattori en la que se evidencia lo que sienten el uno por el otro (imágenes 121 y 122). A continuación, el escenario vuelve a ser la casa familiar, en la que por primera vez el padre y la tía hablan preocupadamente del futuro de Noriko.

7. GARCÍA ROIG, Manuel, y MARTÍ ARÍS, Carlos (2008), Op. cit.



111



112



113



117



118



119

111-122 *Primavera tardía.*
Secuencia de la excursión a la
playa.



114



115



116



120



121



122





123



124



125



126

123-126 *Primavera tardía*.
La conversación entre el
padre y Onodera mientras
contemplan el jardín zen de
Ryoan-ji.

En esta secuencia, Ozu ya está anunciando que Noriko en algún momento deberá abandonar la casa familiar para poder crear su propia familia. El lugar que escoge Yasujiro para rodar esta secuencia no es casual: el mar, la playa y el paisaje de las dunas evocan la posterior liberación de Noriko al casarse y desvincularse del cuidado de su padre.

Después de muchas vacilaciones, Noriko decide casarse. En el tramo final del filme, el padre y la hija viajan a Kioto para realizar el último viaje juntos. Durante el viaje cabe destacar la conversación entre el padre y Onodera, el amigo de la familia. De nuevo, el escenario que escoge para filmar esta escena no es casual, y se trata de uno de los jardines zen más importantes de Japón: el del templo de Ryoan-ji en Kioto. En esta secuencia, la conversación entre los dos hombres sobre el dolor y la decepción que sufren los padres cuando se marchan los hijos, se refleja en lo que representa el jardín seco constituido por las rocas y la arena, en el que ambos parecen encontrar la inspiración de esta conversación (imágenes 123-126).

Una de las interpretaciones que se han hecho sobre lo que sugiere Ryoan-ji son unos barcos que surcan el océano. Los barcos, serían las rocas y el océano, la arena rastrillada. El diseño reclama la tradición zen de eliminar aquello que nos perturba y dejar paso a la quietud, lo que vemos reflejado en las rocas estáticas. Por otro lado, la arena representa la belleza de las cosas fugaces, “imperfectas, impermanentes e incompletas” (*wabi-sabi*⁴⁴), evocando el recorrido de las olas del mar que van y vienen, pero ninguna es permanente. Ozu encuentra la belleza en las diferentes emociones causadas por los continuos cambios inevitables que debemos sufrir las personas. Pero en la cultura japonesa, de eso trata la belleza, de valorar y apreciar las cosas que no van a permanecer para siempre inalterables.

44. *Wabi-sabi*: hace alusión a una observación de los objetos y situaciones de la vida cotidiana de una forma consciente. Se define como la belleza de las cosas “imperfectas, impermanentes e incompletas”. Encuentra la belleza en la fugacidad de las cosas y defiende que la belleza es un sentimiento o un estado de la mente y puede apreciarse en la naturaleza y en los elementos mundanos más sencillos.



127



128



129



130

127 *Primavera tardía*. El coche nupcial espera a Noriko.

128 El padre y la tía contemplan orgullosos a Noriko vestida de novia.

129 y 130 Noriko se arrodilla ante el padre para mostrarle su agradecimiento en estos largos años que han pasado juntos.

Podríamos decir también, que la relación entre las rocas y la arena rastrillada es la dialéctica entre el vacío y el lleno, entendiendo este vacío como el *ma*, donde la ausencia es tan importante como el contenido, ya que en la estética japonesa la necesidad de disponer espacios en blanco no busca otra cosa que dejar que sea la imaginación del observador la que los complete.

Si comparamos ahora las películas de Ozu con Ryoan-ji, la relación que guardan esos barcos (las rocas) que navegan por las aguas del océano (la arena rastrillada), es la misma que mantienen los *planos vacíos* que se nos muestran (las rocas, los barcos) con el hilo narrativo del filme (la arena, el océano).² Digamos que los planos vacíos no solo actúan como separación entre escenas o cambios de plano, sino que están ahí para ser contemplados y sugerir cosas o sentimientos. Ozu nos regala en cada uno de ellos un espacio en blanco para que seamos nosotros mismos quienes interpretemos esas imágenes.

En la secuencia final, tras la ceremonia de la boda y después de una profunda conversación en un bar entre el padre y Kitagawa, la amiga de Noriko, sobre el futuro que le espera a éste; el padre vuelve solo a casa cuando está llegando la noche. Una vez allí, se quita la chaqueta de su traje y se sienta en una silla. Seguidamente, Ozu filma un plano cercano del padre para captar la tristeza de su rostro (imagen 131 en la página siguiente); el cual coge una de las manzanas depositadas en la mesa. En este momento, la cámara se acerca indiscretamente hacia las manos del padre que sujetan la manzana (imagen 133). A este plano le sigue otro que nos vuelve a mostrar su rostro (imagen 134). Todos los sentimientos que están inundando al padre se reconocen en esta acción. De nuevo, Ozu nos vuelve a mostrar un plano cercano de la manzana y sus manos, pero ahora, el padre paraliza la acción, haciendo depositar en el suelo la piel de

2. ZUNZUNEGUI, Santos (1993), Op. cit.



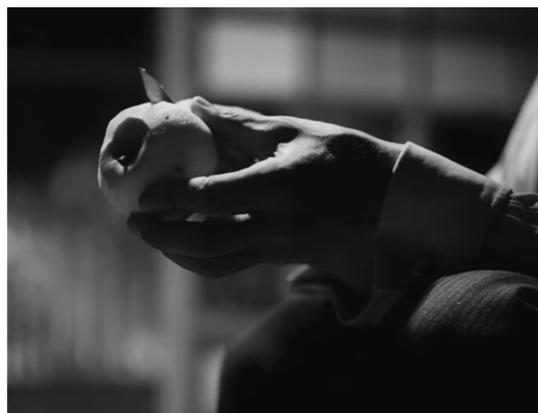
131



132



135



136



133



134



137



138

131-138 Primavera tardía.
Secuencia final.



https://youtu.be/_rJ6bnsaqFM



139

139 *Primavera tardía*. Plano vacío que concluye el filme.

la manzana perfectamente cortada (imágenes 135 y 136); en ese momento, Ozu se sale del plano para mostrarnos al padre sentado desde una vista trasera; todavía con la manzana en la mano, agacha la cabeza ante la asunción de la soledad (imágenes 137 y 138). De nuevo Ozu convierte aquí algo tan trágico y triste en algo hermoso, lo que llaman en la cultura japonesa *yūgen*: la palabra japonesa que evoca un sentimiento profundo y oculto de la belleza de lo mundano y la melancólica belleza del sufrimiento de las personas.

Finalmente, después de esta secuencia el filme se cierra con un *plano vacío* del mar (imagen 139); el cual nos recuerda al que abre la secuencia de la excursión a la playa de Noriko y Hattori (imagen 110). Pero en este caso, la luz que sugiere el plano final no es la luz diurna que encontramos en la secuencia de la playa, sino más bien la luz del atardecer; la cual nos evoca otros sentimientos: la liberación de Noriko, a través del horizonte infinito del mar; los cambios inevitables de la vida reproducidos por las olas; y la melancolía del padre a través de la luz del crepúsculo que anuncia la llegada de la soledad de la noche.



III.2 *Tokyo monogatari* (*Cuentos de Tokio*), de 1953

Cuentos de Tokio (*Tokyo monogatari*), de 1953, es uno de los filmes más famosos de Ozu. La historia cuenta la experiencia de un viaje a Tokio de una pareja de ancianos de Onomichi (protagonizados por Chishû Ryû y Chieko Higashiyama) para visitar a sus hijos y su nuera viuda que habitan allí. En esta película plasma los cambios que está experimentando Japón debido a la influencia americana: en la ciudad industrial se vive más rápido; el trabajo invade nuestra vida personal y nos roba el tiempo que deberíamos dedicarle a la familia; y, como consecuencia, los lazos familiares se van debilitando. Lo que podría ser un viaje para disfrutar en familia termina siendo una complicación. Los hijos, ocupados por sus respectivos trabajos, no tienen tiempo para prestarles toda la atención que necesitan los ancianos padres. La única persona que los acompañará en algunas ocasiones durante el viaje es Noriko⁴⁵ (Setsuko Hara), la nuera viuda de su hijo Shoji. Cuando regresan a Onomichi, la madre enferma preocupantemente, lo que hace que sean ahora los hijos los que viajen para visitar a los padres. Pero decepcionantemente, tras la muerte de la madre, los hijos regresan de inmediato a Tokio. De nuevo, solo Noriko decide permanecer algunos días más para acompañar al padre en su dolor.

En este filme, Ozu desarrolla plenamente su estilo personal; a través de un uso refinado de los *planos vacíos*, con los cuales se ayuda para formar el sistema estructural del relato. La película se compone de dos partes y un epílogo. En ella se percibe una clara simetría, ya que, como ya hemos comentado en capítulos anteriores, la serie de *planos vacíos* que abren el filme que nos sitúan en el pueblo pesquero de Onomichi donde viven los padres, se asemejan a las imágenes que concluyen la

140 *Cuentos de Tokio*. Balneario de Atami.

45. En *Cuentos de Tokio*, el personaje que encarna Setsuko Hara vuelve a llamarse Noriko, al igual que en *Primavera tardía*.

141 *Cuentos de Tokio*. Uno de los planos vacíos de la serie de 5 que abren el filme y nos muestran el paisaje urbano de Onomichi. En este plano Ozu está anunciando que Kyoko trabaja en una escuela. A esta hora de la mañana el muelle está lleno de vida por el paso de los niños que se dirigen al colegio.



141

142 Uno de los planos vacíos de la serie de 5 que evocan la agonía de la madre en la intimidad. Ozu anuncia su muerte con escenarios que ya conocemos. Pero ahora, el muelle se baña con esa luz incierta del amanecer. Todavía están deshabitadas las calles. La atmósfera que sugiere este espacio es la de una inmensa calma.



142

segunda parte del filme que nos devuelven de nuevo a Onomichi (imágenes 141 y 142), pero en este caso:

Situadas en otra posición relativa, vistas en otras circunstancias y con otro estado de ánimo, adquieren un significado muy distinto y se convierten en una sosegada meditación, en un canto fúnebre, en un suave y dulce lamento que expresa el póstumo homenaje que todos los familiares quieren rendir a la figura de la madre.⁷

Una de las escenas determinantes es la visita a Atami. Los hijos, para no interrumpir sus vidas laborales, deciden invitar al matrimonio a un balneario. Tras pasar una noche allí, se dan cuenta que tampoco es un lugar para ellos, debido a que no consiguen dormir por las fiestas de los jóvenes que también visitan el lugar. A la mañana siguiente deciden pasear por la playa. La escena se abre con una imagen del paisaje de Atami visto desde el balneario (imagen 143 en la página siguiente) y un plano de un corredor, donde aparecen unas botellas vacías de la fiesta de la noche anterior (imagen 144). A este le sigue uno de los planos más bellos de su filmografía, en el que aparecen los padres sentados en un dique de hormigón junto al mar: una vez más, Ozu vuelve a mostrarnos uno de sus escenarios favoritos (imágenes 145 y 146). Ambos contemplan el paisaje de Atami mientras hablan de que les gustaría regresar a Onomichi con Kyoko (Kyôko Kagawa), la única hija soltera que todavía vive con ellos; por lo que deciden abandonar el balneario y volver a casa. En este momento, mientras se ponen en pie, la madre no logra levantarse debido a que sufre un leve mareo, al que ambos no le darán mayor importancia. Pero el

7. GARCÍA ROIG, Manuel, y MARTÍ ARÍS, Carlos (2008), *Op. cit.*



143



144



145



146

143 El paisaje de Atami visto desde el balneario.

144 Un pasillo del balneario.

145 y 146 El matrimonio sentado en el dique de hormigón que se encuentra en frente del balneario.

trágico final de la madre, inevitablemente, nos retrotrae a esta secuencia; y comprendemos entonces por qué Ozu escoge este paisaje para anunciar su muerte.

El mar, que tanta influencia tiene en el país del sol naciente, de nuevo representa con su horizonte infinito y eterno, precisamente lo contrario: lo finito y la fugacidad de la vida. Es en este momento, mientras contemplan el paisaje, cuando toman conciencia de que el mundo está cambiando para ellos, sus hijos ya no los añoran como antes por culpa del ajeteo de sus vidas; mientras que para ellos solo el calor del hogar y la familia es lo único verdaderamente reconfortante. La secuencia se cierra de la misma forma que inicia: con un *plano vacío* del corredor del balneario -ahora limpio y ordenado- y con el paisaje de Atami.

Ozu concibe este filme como una composición poética en la que lamenta la inevitable pérdida de los valores tradicionales que tan importantes han sido en la cultura japonesa.

Una de las características del cine de Yasujiro es que no encontramos en sus películas ningún recurso cinematográfico que afecte a la temporalidad del discurso, como las elipsis o saltos en el tiempo. El ritmo que acompasa al filme es el ritmo natural en el que se desenvuelven los acontecimientos; por lo que es difícil encontrar en su cine escenas que se encuentren sincronizadas. Por lo general, cuando aparece un nuevo escenario significa que nos encontramos también en un nuevo espacio temporal. En cambio, algo distinto ocurre en la secuencia final de *Cuentos de Tokio*. Los personajes se encuentran en lugares distintos pero el acto es simultáneo.⁷

Tras la melancólica despedida del padre y Noriko, en la que éste la anima a abandonar el recuerdo de su marido

7. GARCÍA ROIG, Manuel, y MARTÍ ARÍS, Carlos (2008), Op. cit.



147



148



149



150

147 y 148 Noriko acude en busca del padre que se encuentra solo en el templo de Onomichi, cerca de la casa familiar, contemplando el amanecer tras la muerte de su mujer.

149 y 150 El funeral de la madre.

fallecido y empezar una nueva etapa, utiliza la música del cántico de unos niños para enlazar esta escena con el siguiente plano que abre la última secuencia; en el cual nos muestra un camino y la escuela donde trabaja Kyoko (imagen 151). A este le sigue un plano del corredor del colegio deshabitado donde la banda sonora continúa; el vacío que inunda el pasillo es interrumpido por unos niños que atraviesan el espacio del fondo de izquierda a derecha (imagen 152). A continuación, inicia la acción simultánea entre los tres personajes: en primer lugar aparece Kyoko en un aula de la escuela, que tras mirar su reloj desvía su atención hacia la ventana para visualizar el paso del expreso de Tokio (imagen 153); la música que continúa de una escena a otra y el sonido del tren que la interrumpe son recursos utilizados para evidenciar que los acontecimientos están sincronizados; la siguiente escena es en el vagón del tren que va hasta Tokio donde viaja Noriko, que sujeta entre sus manos el reloj que le ha regalado Shukichin como muestra de agradecimiento (imagen 155); en el tercer escenario, nos devuelve a la casa familiar donde se encuentra el padre refugiado en su soledad (imágenes 157, 158 y 160); y finalmente, una serie de *planos vacíos* del paisaje del puerto de Onomichi concluyen el filme (imágenes 161 y 162). De acuerdo con García Roig y Martí Arís: «Cuando el espacio ya no puede ser compartido, sólo queda el recurso de compartir el tiempo».⁷

Si nos detenemos en la escena de la casa donde permanece el padre solo al final del filme (imagen 165 en la página 144), de nuevo percibimos la relación entre el vacío y el lleno que encontramos en la pintura clásica japonesa: a través de la ausencia evoca a quienes antes habitaban ese espacio. El espacio que se encuentra ahora vacío es el que minutos antes era habitado por la nuera y el que al inicio de la película era

7. GARCÍA ROIG, Manuel, y MARTÍ ARÍS, Carlos (2008), Op. cit.

151 y 162 (página siguiente). Secuencia final.



151



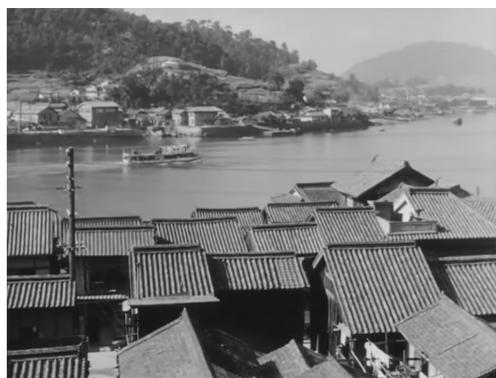
152



155



156



159



160



153



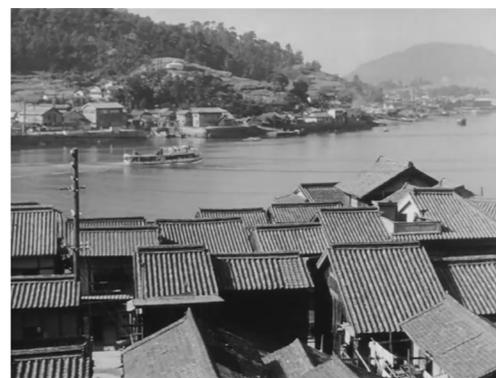
154



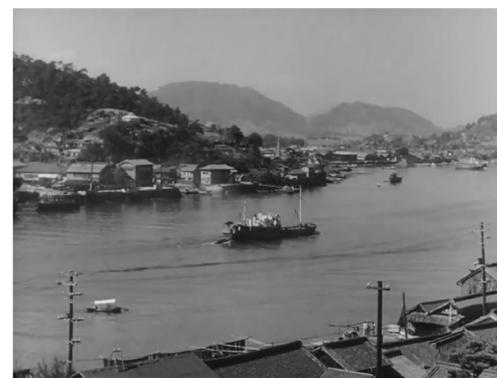
157



158



161



162



<https://youtu.be/Mh2J6Rk2uQg>

163 Los padres preparan su equipaje para su viaje a Tokio.

164 La melancólica despedida del padre y su nuera.

165 El padre permanece solo en la casa familiar tras la marcha de Noriko.



163



164



165

habitado por su mujer (imágenes 163 y 164). En palabras de Santos Zunzunegui: «La doble ausencia -muerte, partida- de la que estas imágenes se hacen cargo se expresa únicamente a través de un espacio físico que permanece inocuado. El contenido deviene forma, la apariencia se transforma en esencia».²

Un plano cercano del padre capta un suspiro estremecedor que evoca la resignación del padre ante la espera de la soledad; a partir del cual inicia la delicada música que acompaña al filme y nos traslada al paisaje del puerto de Onomichi con dos imágenes en las que aparecen los barcos que parten del puerto; éstas, que nos recuerdan a los planos iniciales que abren el filme, a su vez, trasladan nuestra atención hacia el infinito. Lo que inicialmente sugiere una situación singular, Ozu, por medio de estos planos vacíos, trasciende el ámbito de lo personal.

2. ZUNZUNEGUI, Santos (1993), Op. cit.



III.3 *Sôshun* (Primavera precoz), de 1956

En *Sôshun* (Primavera precoz), Ozu traslada su atención desde la familia hacia el mundo laboral de la empresa, que paulatinamente irá entrometiéndose en la vida personal de Shoji, el protagonista de la película, incluso en sus relaciones amorosas. De nuevo, como en toda su filmografía, una historia que relata la vida cotidiana de los protagonistas.

Ozu, para anunciar el contexto en el que se desarrollará la historia, abre y concluye el filme con dos escenarios que representan la presencia del mundo de la empresa en la vida japonesa debido al proceso de industrialización que está experimentando Japón. Inicia con tres *planos vacíos* en los que aparece la periferia de Tokio en la luz tenue y difusa del alba, donde reina el silencio de la madrugada interrumpido por la bocina de un tren (imágenes 167, 168 y 169 en la página siguiente). Los planos que cierran el filme muestran el paisaje industrializado de Okayama, donde se levantan unas enormes chimeneas que perturban la estética del territorio natural. Estas imágenes, nos envuelven en una atmósfera de calma y nostalgia que define el carácter y la textura del filme.⁷

Sôshun se compone, como casi todas sus películas, de una introducción, un desarrollo y una conclusión. En la introducción nos muestra el ritual de una jornada laboral en la periferia de Tokio. Primero, nos traslada a la casa del joven matrimonio donde presenciamos el comienzo de un día habitual de la pareja (imágenes 170, 171 y 172). Seguidamente, a través de varios planos nos revela la actividad diaria de los trabajadores que habitan en el extrarradio y que acuden en manada al tren para trasladarse a sus respectivas empresas, en el centro de la ciudad (imágenes 173-178).

166 La esposa en su cama, tras una fuerte discusión con su marido.

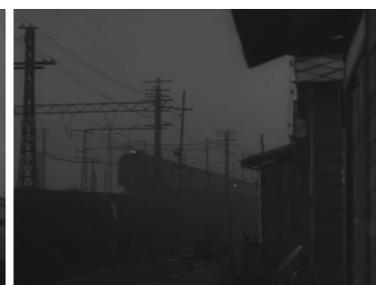
7. GARCÍA ROIG, Manuel, y MARTÍ ARÍS, Carlos (2008), Op. cit.



167



168



169



170



171



172



173



174



175



176



177



178

167, 168 y 169 Serie de planos vacíos que abren el filme.

170, 171 y 172 El despertar del joven matrimonio.

173-178 Los trabajadores que habitan en el suburbio se dirigen a la estación del tren para trasladarse al centro de Tokio.



179



180



181



182



183



184

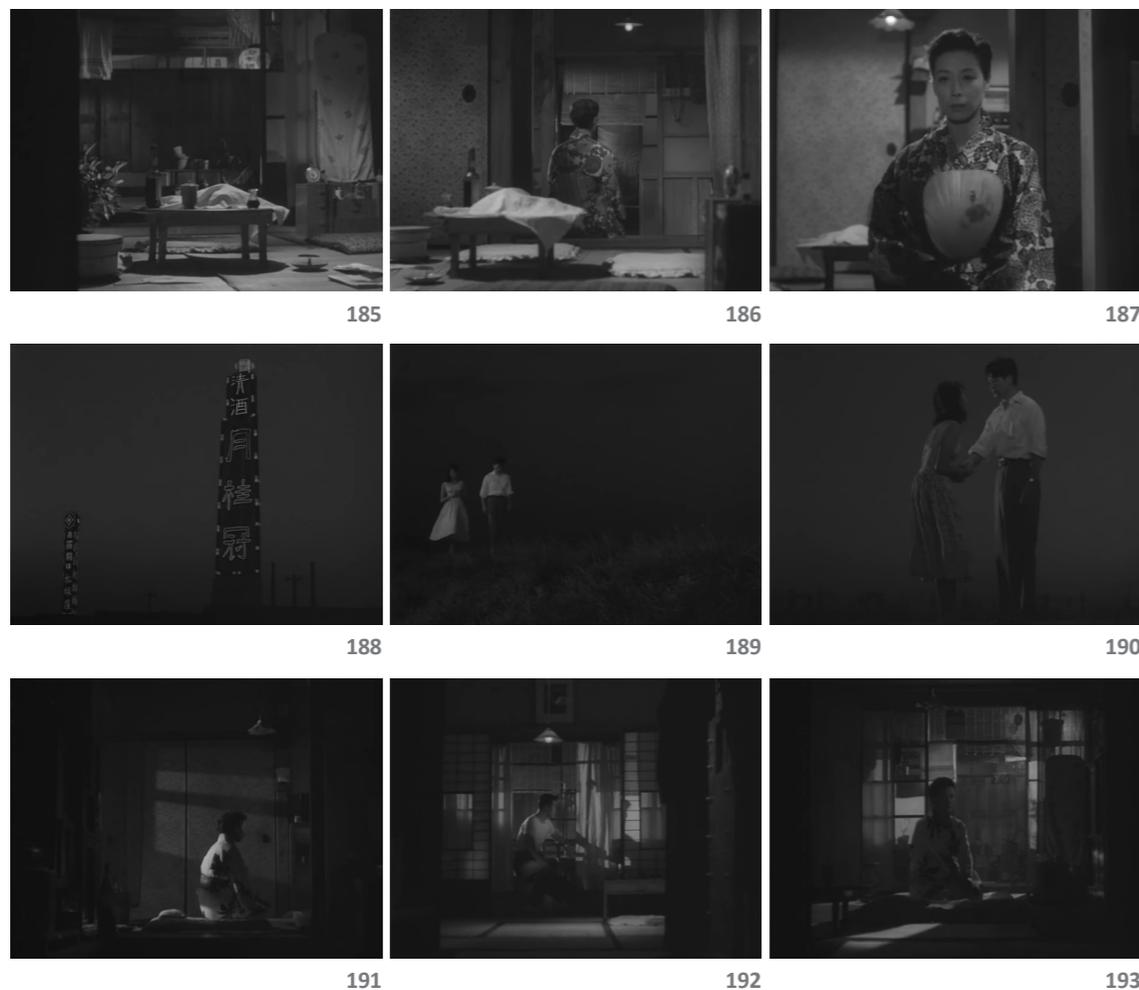
Al igual que ocurre en muchas de sus películas, una de las secuencias se desarrolla en el escenario de un paisaje exterior deshabitado, en contraste con los espacios interiores donde se desarrolla la mayor parte de su cine. En *Sôshun*, esta secuencia se localiza en la primera parte del filme, y es crucial para entender la posterior relación sentimental entre Shoji y Pez de Colores (el seudónimo de la amante) (imágenes 179-184).

La secuencia trata sobre el breve viaje que realizan a la playa Shoji y sus compañeros de trabajo un domingo. Pero ésta no se filma en la playa, sino en el paisaje cercano de la costa donde apreciamos unas dunas y unos pocos arbustos. El grupo de amigos camina por una carretera que pertenece a este panorama deshabitado. Durante el paseo, el elemento que rige la secuencia es el movimiento, por lo que Ozu utiliza el travelling para captar mejor los desplazamientos supuestamente espontáneos que realizan los personajes.⁷

Otra de las secuencias que cabe destacar, por su exquisita belleza, es la secuencia en la que se produce la discusión entre Shoji y su mujer, interrumpida por la inesperada visita de la amante, y que acabará con la separación del matrimonio. Un *plano vacío* de la sala principal de la vivienda abre la secuencia (imagen 185 en la página siguiente). Al que le siguen varios planos que reflejan la espera de la mujer ante el regreso de Shoji, después de pasar una noche fuera de casa (imágenes 186 y 187 en la página siguiente). A su llegada, Ozu continúa con una sucesión de plano-contraplano en la que se desarrolla la discusión entre los esposos. Durante esta controversia irrumpe Pez de Colores, y seguidamente los amantes salen de la casa para estar a solas. Lo que podría ser un momento de calma, se transformará en una nueva discusión, pero ahora entre Shoji y Pez de Colores.

7. GARCÍA ROIG, Manuel, y MARTÍ ARÍS, Carlos (2008), Op. cit.

179-184 Secuencia de la excursión a la playa.



185, 186 y 187 La esposa espera la llegada del marido.

188, 189 y 190 La discusión entre Shoji y Pez de Colores.

191, 192 y 193 Una fuerte discusión acaba con la ruptura de la pareja.

La visita de ella genera una especie de intervalo en la secuencia, que inicia con un *plano vacío* en la oscuridad de la noche en el que se vislumbran unos postes de anuncios publicitarios (imagen 188). A continuación, se nos muestra un plano donde aparecen los dos personajes caminando en la penumbra (imagen 189). Para filmar esta escena, de nuevo escoge un escenario donde podemos intuir un paisaje desolado en el que los únicos elementos que se reconocen son los propios personajes sutilmente iluminados. Prosigue un tercer plano en el que vemos a ambos discutiendo enfrentados (imagen 190). La marcha de él concluye la discusión y la relación que hay entre ellos. En este momento Ozu nos devuelve a la casa donde todavía permanece la esposa esperando una explicación (imagen 191).

Shoji, tras abandonar a Pez de Colores, regresa a casa. La esposa retoma la conversación pendiente, la cual acaba en una fuerte discusión. La secuencia termina con una serie de planos donde aparecen cada uno en una estancia de la vivienda: el marido, en el piso de arriba, se sienta junto a la ventana mirando a la nada (imagen 192); y en el piso de abajo, aparece la esposa envuelta en la penumbra de la noche, en la que podemos percibir la preocupación de su rostro y su pulso acelerado (imagen 193).⁷

Como expresábamos anteriormente, *Sôshun* finaliza con una última secuencia a modo de conclusión. Ahora nos encontramos en Mitsuishi, el lugar donde Shoji ha sido trasladado por la empresa, en la prefectura de Okayama. En esta secuencia presenciamos la reconciliación de los esposos. Pero ahora, tras el sufrimiento causado por el engaño, nada vuelve a ser como antes. Cuando acaba la conversación, ella visualiza el tren por la ventana y ambos se acercan para mirarlo (imágenes

7. GARCÍA ROIG, Manuel, y MARTÍ ARÍS, Carlos (2008), Op. cit.



194



195



196



197



198



199

194, 195 y 196). La secuencia termina con un plano de ambos desde el interior de la vivienda contemplando el paso del tren (imagen 197), al que le siguen dos *planos vacíos* que cierran la película. En el primero aparece el paisaje industrial de Mitsui-shi con sus enormes chimeneas humeantes entre las que se visualiza la trayectoria del expreso que se dirige a Tokio (imagen 198). En el segundo, con una mirada dirigida al cielo, aparece una única chimenea y un fondo montañoso (imagen 199). Ozu, mediante estos planos, pretende evocar la melancolía y la añoranza que inunda a la pareja al recordar la antigua vida que llevaban juntos en Tokio. Lamentablemente, las cosas han cambiado, y solo les queda resignarse al paso del tiempo para lograr curar sus heridas.



https://youtu.be/Y1FSCU_yts4

194-199 Secuencia final.



Capítulo IV

CONCLUSIONES

El cine de Yasujirō Ozu es en esencia la cultura japonesa. Su última etapa después de la Segunda Guerra Mundial fue determinante en su carrera como director, y las películas que pertenecen a este periodo son las más reconocidas mundialmente. En el contexto de un Japón devastado por la guerra, Ozu, a través de su visión, pretende expresar lo que sucede en el fondo de la sociedad japonesa, con un trabajo y un estilo exquisitos. Sin embargo, lo que reflejan sus filmes no son el caos y la degradación causados por la derrota de la contienda, sino el calor de la familia y la humanidad de las personas que tanto le conmueven.

Su cine es fácilmente reconocible. Las temáticas de sus películas, aunque limitadas, centran su atención en los acontecimientos del día a día, en lo cotidiano. No le interesan los acontecimientos relevantes sino los gestos pequeños, lo que ocurre en la intimidad. La capacidad de Ozu de lograr que las cosas mundanas se conviertan en fenómenos tan excepcionales, utilizando recursos fílmicos extremadamente sencillos, es lo que le ha llevado a ocupar su posición como uno de los mejores cineastas.

Pero, es evidente que la finalidad de sus películas, o más bien, lo que es realmente el objetivo de Ozu, es abstraerse

200 *Primavera tardía*. Plano vacío que concluye el filme.

de la narración de situaciones o hechos y captar el suave movimiento interior de los protagonistas, evocando los aspectos de la vida que están en proceso de desaparecer. En sus últimas 13 películas, desde *Banshun (Primavera tardía, de 1949)* hasta *Samma no aji (El sabor del sake, de 1962)*, se ve claramente el rápido proceso de industrialización que sufrió Japón y el cambio en la manera de vivir debido a la influencia americana.

Las películas de Ozu nos envuelven en una atmósfera de suave melancolía, que no proviene del propio drama que está viviendo el personaje, sino de la impresión de estar compartiendo con ellos el suave e irremediable desvanecimiento de aquellos valores desde los cuales se basa su modo de convivir en este mundo.

El estilo depurado tan característico de su cine está fuertemente influenciado por la cultura y la estética japonesas, la cual busca la belleza a partir de una extrema simplificación. Ozu experimenta una larga búsqueda hacia la *forma esencial*, es decir, hacia aquello que es puro y que no induce a la confusión. La composición de sus planos está rigurosamente cuidada, donde los espacios que nos muestra están despojados de todo lo superfluo, manteniendo fuera del plano lo que no es necesario mostrar. Ozu, mediante este proceso de depuración y refinamiento, pretende llegar a la esencia del espacio arquitectónico; que no es otra cosa que la atmósfera que suscitan los sentimientos de los personajes que lo habitan.

Recurrir a la ausencia como una fuente de belleza es lo que ha ido buscando siempre la estética japonesa, que entiende el *vacío* como el principio de todo. Este concepto se refleja en el cine de Yasujirō en el uso de los *planos vacíos*. El relato de sus películas se enlaza a través de estos planos, dispuestos en serie, que actúan como intervalos que separan las secuencias y

que a su vez tienen una condición autónoma. Estos planos van a ser un elemento recurrente e imprescindible en sus películas. El *vacío* que aluden estos planos es el *vacío* entendido desde la cultura oriental: el *ma*. Un vacío consciente que pone en valor la ausencia del contenido y que invita a la reflexión, donde el espacio y el tiempo se dilatan.

Estos planos revelan en ocasiones fracciones del paisaje urbano y en otras, espacios interiores, pero nunca aparecen personas. Con ellos, Ozu nos regala un espacio en blanco que solo puede ser llenado por la imaginación del espectador.

Al igual que la arquitectura, el cine proyecta significados. La relación que guardan los distintos *planos vacíos* con la arquitectura es precisamente esta: cada uno de los espacios que sugieren estos planos proyectan significados que provocan en nosotros unas emociones; estos espacios nos envuelven en su aurea y nosotros le devolvemos los sentimientos que suscitan. Todos los *planos vacíos* son importantes para el discurso del relato. En una primera impresión pueden resultarnos simples imágenes contemplativas, sin embargo, si miramos más allá, se nos muestran como una abstracción de los sentimientos y emociones que se producen a lo largo del filme, o como representaciones de aquello que no se ha hecho alusión o no se han atrevido a decir.

Otro rasgo característico en su estética visual es el efecto combinado de la fijeza de la cámara con la posición baja de la misma y el continuo retorno a los encuadres escogidos para captar los espacios del relato que se repiten, una y otra vez, durante el filme. Estos encuadres fijos, que aparentan la congelación de un instante, buscan precisamente lo contrario, algo emergente, abstracto, inundado por un silencio profundo donde el tiempo fluye libremente.

Para Ozu, como señala Santos Zunzunegui, «un plano es el espacio de una composición visual autosuficiente [...] y un espacio de contemplación autónomo, un territorio equilibrado en el que reposan formas, valores cromáticos»².

La pureza y el refinamiento de su cine nos recuerda a la sencillez de las antiguas casas de té y a la expresión más pura de la arquitectura japonesa: la Villa Imperial de Katsura (1645), en Kioto; en la que contemplamos la «arquitectura reducida a la pura esencia».³⁷

Katsura, al igual que el cine de Ozu, no se nos muestra como un arte visual o representativo, sino como un espacio abierto y despojado de toda decoración superflua donde la propia materialidad y los elementos que lo configuran invitan a la reflexión. Nuestra mirada percibe aquello que evoca su construcción y nos lleva a un proceso mental de meditación que nos acerca al entendimiento de la vida y la cultura japonesas; lo que nos lleva a pensar en los *planos vacíos* de Ozu. Con ellos, el director pretende, al igual que la arquitectura de Katsura, inducirnos en un espacio mental de reflexión que forma parte del hilo narrativo de la película; mostrándonos espacios y paisajes vacíos donde los elementos que aparecen son mínimos pero de una sencillez y belleza absolutas.

2. ZUNZUNEGUI, Santos (1993), Op. cit.

37. SPEIDEL, Manfred (1995), Op. cit.

BARTHES, Roland. *El imperio de los signos*. Barcelona: Seix Barral, 2007.

BURCH, Noël. *To the distant observer. Form and meaning in the Japanese cinema*. Londres: Scholar Press, 1979.

GARCÍA ROIG, Manuel y Carlos Martí Arís. *La arquitectura del cine. Estudios sobre Dreyer, Hitchcock, Ford y Ozu*. Madrid: Fundación Caja de Arquitectos, 2008.

GARCÍA ROIG, Manuel. "La tateana de Yasujirō. Sobre El fin de la primavera (1949) y El comienzo del verano (1951), de Ozu". *El cine como pretexto*, nº. 21-22 (2011).

GARCÍA ROIG, José Manuel. "Bruno Taut y el Japón". *Cuaderno de notas*, nº. 8 (2000): 97-112.

HAHN, Tomie. *Sensational Knowledge: Embodying Culture Through Japanese Dance*. Wesleyan University Press, 2007.

HEINRICH DE FRIES. *Raumgestaltung im Film*. Berlín: Wasmuth Monatshefte für Baukunst, 1921. Citado por Manuel García Roig y Carlos Martí Arís en *La arquitectura del cine: estudios sobre Dreyer, Hitchcock, Ford y Ozu* (2008), 11.

LAOTSE. *Tao Te King*. Siglo VI a. C. Citado por Okakura Kakuzō en *El libro del té*, 1906.

OKAKURA, Kakuzō. *El libro del té*. Editado, traducido y comentado por Natalio Cardoso. Madrid: Runa Press, 2015.

PALLASMAA, Juhani. *Los ojos de la piel. La arquitectura y los sentidos*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SL, 2014.

PÉREZ DE VILLAR, Amelia. *La poética de lo cotidiano. Escritos sobre cine. Yasujiro Ozu*. Madrid: Gallo Nero, 2017.

PERIS EUGENIO, Marta. "La casa japonesa a través del cine de Yasujiro Ozu". Tesis doctoral. Universidad Politécnica de Catalunya, 2015. <https://upcommons.upc.edu/handle/2117/105135>.

RICHE, Donald. *The Later Films of Yasujiro Ozu*. University of California Press, 1959

SANTOS, Antonio. *Yasujiro Ozu: elogio del silencio*. Madrid: Cátedra, 2005.

SCHRADER, Paul. *Transcendental Style in Film. Ozu, Bresson, Dreyer*. University of California Press, 1972.

SPEIDEL, Manfred. "Bruno Taut". *Natur und Fantasie, 1880-1938*. Berlín: Ernst und Sohn, 1995. Citado por José Manuel García Roig en "Bruno Taut y el Japón". *Cuaderno de notas*, nº. 8 (2000): 97-112.

TANIZAKI, Junichiro. *El elogio de la sombra*. Traducido por Julia Escobar. Madrid: Siruela, 1994.

TAUT, Bruno. *La casa y la vida japonesas*. Editado por Manuel García Roig. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2007.

ZUNZUNEGUI, Santos. "El perfume del zen", *Nosferatu*, nº. 18-25 (1993).

- 1927 *Zange no yaiba (La espalda de la penitencia)*
- 1928 *Wakodo no yume (Sueños de juventud)*
Nyôbo Funshitsu (La esposa perdida)
Kabocha (Calabaza)
Hikkoshi Fufu (Los esposos de la mudanza)
Nikutaibi (La belleza del cuerpo)
- 1929 *Takara no yama (La montaña del tesoro)*
Wakaki hi (Días de juventud)
Wasei kenka tomodachi (Unidos en la pelea)
Daigaku wa deta keredo (Me gradué, pero...)
Kaishain Seikatsu (Vida de un oficinista)
Tokkan kozo (El pilluelo)
- 1930 *Kekkongaku nyumon (Introducción al matrimonio)*
Hogaraka ni ayume (Caminad con optimismo)
Rakudai wa shita keredo (Suspendí, pero...)
Sono yo no tsuma (La esposa de noche)
Erogami no onryo (El espíritu vengativo de Eros)
Ashi ni sawatta koun (Encuentro con la felicidad)
Ojôsan (La señorita)
- 1931 *Shukujo to hige (La bella y la barba)*
Bijin aishû (La melancolía de una mujer hermosa)
Tokyo no korasu / Tokyo no gassho (El coro de Tokio)
Haru wa go-fujin kara (La primavera llega para las señoras)
- 1932 *Umarete wa mita keredo: otona no miru ehon (Nací, pero...)*
Seishun no yume ima izuko (¿Dónde están los sueños de juventud?)
Mata au hi made (Hasta nuestro próximo encuentro)
- 1933 *Tokyo no onna (Una mujer de Tokio)*
Hijosen no onna (La mujer proscrita)
Dekigokoro (Corazón vagabundo)
- 1934 *Haha p kowazu ya (Amad a la madre)*
Ukigusa monogatori (Historia de hierbas flotantes)
- 1935 *Hakoiri musume (La muchacha inocente)*
Kikugoro no kagamijishi (Kagamijishi: la danza del león)
Tokyo no yado (Un albergue en Tokio)
- 1936 *Dagaiku yoi toko (La Universidad es un sitio agradable)*
Hitori musuku (El hijo único)

CINE SONORO

- 1937 *Shukuju wa nañi o wasuretaka (¿Qué ha olvidado la señora)*
- 1941 *Toda-ke no kyôdai (Los hermanos Toda)*
- 1942 *Chichi ariki (Érase un padre)*
- 1947 *Nagaya shinshi roku (Historia de un vecindario)*
- 1948 *Kaze no naka no mendori (Una gallina al viento)*
- 1949 *Banshun (Primavera tardía)*

- 1950 *Munakata shimai / Munakata kyodai (Las hermanas Munakata)*
- 1951 *Bakushu (Principios del verano)*
- 1952 *Ochazuke no aji (El sabor del arroz con té verde)*
- 1953 *Tokyo monogatari (Cuentos de Tokio)*
- 1956 *Sôshun (Primavera precoz)*
- 1957 *Tokyo boshoku (Crepúsculo en Tokio)*
- 1958 *Higanbana (Flores de equinoccio)*
- 1959 *Ohayo (Buenos días)*
Ukigusa (Hierbas flotantes)
- 1960 *Akibiyori (Otoño tardío)*
- 1961 *Kohayagawa ke no aki (El otoño de la familia Kogatagawa)*
- 1962 *Samma no aji (El sabor del sake)*

Filmografía recopilada por Manuel García Roig y Carlos Martí Arís en su libro *La arquitectura del cine. Estudios sobre Dreyer, Hitchcock, Ford y Ozu.*

GONZÁLEZ, Pablo. «Hasegawa Tōhaku | Pablogt.Com». Accedido 1 de julio de 2020. <http://www.pablogt.com/hasegawa-tohaku/>. **1**

OZU Yasujiro, *Banshun (Primavera tardía)*, 1949. **2**

ALLOCINE. «Photo Yasujirō Ozu». Allociné. Accedido 12 de junio de 2020. <http://www.allocine.fr/personne/fiche-personne-2967/photos/detail/?cmedia-file=18825099>. **3**

ZERO FOCUS. «zero focus». Accedido 13 de junio de 2020. <https://shihlun.tumblr.com/post/82511573248/on-the-film-set-of-yasujiro-ozus-film-good>. **4**

RICARDO PÉREZ QUIÑONES. Esculpiendo el tiempo 2.0. «LA POÉTICA DE LO COTIDIANO. Yasujiro Ozu. Gallo Nero Ediciones.», 15 de noviembre de 2017. Accedido 12 de junio de 2020. <https://esculpiendoeltiempo.com/2017/11/15/la-poetica-de-lo-cotidiano-yasujiro-ozu-gallo-nero-ediciones/>. **5**

WALLPAPERSTOCK. «Ubuntu Flor de Loto Wallpapers». Accedido 12 de junio de 2020. http://wallpaperstock.net/ubuntu-flor-de-loto-wallpapers_w31375.html. **6**

OZU Yasujiro, *Banshun (Primavera tardía)*, 1949. **7**

DOMÍNGUEZ, Daniel. «Hemos visto, pero...». Accedido 12 de junio de 2020. <http://www.laescueladelosdomingos.com/2011/12/hemos-visto-pero.html>. **8**

FELICES, Chusé Inazio. *Maestro Ozu*. Artículo publicado en Encima de la niebla. 4 de enero de 2020. Accedido 19 de junio de 2020. <https://encimadelaniebla.com/maestro-ozu/>. **9**

OZU Yasujiro, *Akibiyori (Otoño tardío)*, 1960. **10**

VALCÁRCEL, María. Galiciae. «*Ozu: diálogo imposible con un mundo que cambia*». Galiciae, 28 de marzo de 2018. <https://www.galiciae.com/blog/maria-valcarcel/ozu-dialogo-imposible-mundo-cambia/20180328102319028451.html> **11**

OZU Yasujiro, *Tokyo monogatori (Cuentos de Tokio)*, 1953. **12**

OZU Yasujiro, *Akibiyori (Otoño tardío)*, 1960. **13, 14**

OZU Yasujiro, *Tokyo monogatori (Cuentos de Tokio)*, 1953. **15, 16, 17**

LA BOTTE DI DIOGENE - blog filosofico. «Karumi», 21 de marzo de 2009. Accedido 17 de junio de 2020. <https://mariodominawordpress.com/2009/03/21/karumi/>. **18**

OZU Yasujiro, *Tokyo monogatori (Cuentos de Tokio)*, 1953. **19, 20, 21**

OZU Yasujiro, *Banshun (Primavera tardía)*, 1949. **22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38**

OZU Yasujiro, *Akibiyori (Otoño tardío)*, 1960. **39**

OZU Yasujiro, *Banshun (Primavera tardía)*, 1949. **40**

REDBUBBLE. «Póster “Heian Stepping Stones” de Skye Hohmann». Accedido 2 de julio de 2020. <https://www.redbubble.com/es/i/poster/Heian-Stepping-Stones-de-camillaskye/8073304>. LVTDI **41**

OZU Yasujiro, *Ochazuke no aji (El sabor del arroz con té verde)*, 1952. **42**

THE HEALTHY. Blog. «What’s All the Hype About Matcha Green Tea?», 10 de noviembre de 2016. Accedido 30 de junio de 2020. <https://www.thehealthy.com/weight-loss/matcha-tea-benefits/>. **43**

WIKIPEDIAORG. «150px-Taian_Myokian.jpg (150×215)». Accedido 28 de junio de 2020. https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/2/23/Taian_Myokian.jpg/150px-Taian_Myokian.jpg. **44**

WIKIPEDIAORG. «List of National Treasures of Japan (Residences)». En Wikipedia, 15 de abril de 2020. Accedido 3 de julio de 2020. [https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=List_of_National_Treasures_of_Japan_\(residences\)&oldid=951064193](https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=List_of_National_Treasures_of_Japan_(residences)&oldid=951064193). **45**

STUDYBLUE. «Art258 - Art And Art History 258 with Hwang at Vassar College». Accedido 25 de junio de 2020. <https://www.studyblue.com/notes/note/n/art258/deck/6728081>. **46**

REMODELING HOUSE IDEAS. «Remodeling House Ideas: A Japanese Tea Ceremony 02». Remodeling House Ideas (blog), 15 de diciembre de 2011. Accedido 24 de junio de 2020. <http://remodelinghouseideas.blogspot.com/2011/12/japanese-tea-ceremony-02.html>. **47**

OZU Yasujiro, *Banshun (Primavera tardía)*, 1949. **48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62**

MAIRE, Gonzalo. «La concepción del paisaje en la pintura y en las artes decorativas entre el Período Muromachi y el Período Momoyama. (Parte 02)». La casa de té (blog), 9 de octubre de 2011. Accedido 2 de julio de 2020. http://gonzalomaire.blogspot.com/2011_10_09_archive.html. **63**

GONZÁLEZ, Pablo. «Hasegawa Tōhaku | Pablogt.Com». Accedido 1 de julio de 2020. <http://www.pablogt.com/hasegawa-tohaku/>. **64, 65**

OZU Yasujiro, *Banshun (Primavera tardía)*, 1949. **66**

THE LAVENBERG COLLECTION OF JAPANESE PRINTS. «Yasaka Pagoda in Moonlight». Accedido 1 de julio de 2020. <http://www.myjapanesehanga.com/home/artists/takeuchi-seiho-1864-1942/pagoda>. **67**

OZU Yasujiro, *Banshun (Primavera tardía)*, 1949. **68**

CARMINABAKER. «Arquitectura & Luz.» Carmina Baker Loves «It» (blog), 12 de marzo de 2014. Accedido 12 de junio de 2020. <https://carminabakerlovesit.com/2014/03/12/la-arquitectura-de-la-luz/>. **69**

TRADITIONAL KYOTO. «Lacquer-Ware». Accedido 12 de junio de 2020. <https://traditionalkyoto.com/shopping/lacquer-ware/>. **70**

OZU Yasujiro, *Tokyo monogatori (Cuentos de Tokio)*, 1953. **71**

FAIRCOMPANIES. «10 Edificios Minimalistas Inspirados En La Ceremonia Del Té», 28 de mayo de 2013. Accedido 12 de junio de 2020. <https://faircompanies.com/articulos/10-edificios-minimalistas-inspirados-en-la-ceremonia-del-te/>. **72**

OZU Yasujiro, *Tokyo monogatori (Cuentos de Tokio)*, 1953. **73, 74, 75, 76, 77**

LA 170 FINAL. «Katsura Imperial Villa». Accedido 25 de junio de 2020. <https://sites.google.com/site/la170final/japanese-gardens/katsura-imperial-villa>. **78**

WIKIMEDIACOMMONS. Dominio público. Accedido 25 de junio de 2020. <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=796792>. **79**

KIJEK, Urszula. Katsura Imperial Villa, Japan. 8 de noviembre de 2010. Photo. Accedido 25 de junio de 2020. https://www.flickr.com/photos/small_moon/6345134327/. **80**

AZUREBUMBLE. «Ishimoto Yasuhiro : 'Katsura Imperial Villa' (Photography)». Azurebumble (blog), 29 de febrero de 2012. <https://azurebumble.wordpress.com/2012/02/29/ishimoto-yasuhiro-katsura-imperial-villa-photography/>. **81**

MURRAY BARKER. Pinterest. «Pinterest». Accedido 25 de junio de 2020. <https://www.pinterest.es/sineadbourke12/katsura-imperial-villa/>. **82**

AZUREBUMBLE. «Ishimoto Yasuhiro : 'Katsura Imperial Villa' (Photography)». Azurebumble (blog), 29 de febrero de 2012. <https://azurebumble.wordpress.com/2012/02/29/ishimoto-yasuhiro-katsura-imperial-villa-photography/>. **83, 84**

ARQUITECTURAYEMPRESA. «Santuario de Ise (Japón): El templo que se reconstruye cada 20 años», 9 de octubre de 2015. Accedido 5 de julio de 2020. <https://www.arquitecturayempresa.es/noticia/santuario-de-ise-japon-el-templo-que-se-reconstruye-cada-20-anos>. **85**

TUMBLR «Image». Accedido 25 de junio de 2020. https://25.media.tumblr.com/tumblr_ma4etqQNg21rww1nyo1_1280.jpg. **86**

CON LOS OJOS ABIERTOS. Accedido 12 de julio de 2020. <https://jmeijide.tumblr.com/post/35360006048>. **87**

AZUREBUMBLE. «Ishimoto Yasuhiro : 'Katsura Imperial Villa' (Photography)». Azurebumble (blog), 29 de febrero de 2012. <https://azurebumble.wordpress.com/2012/02/29/ishimoto-yasuhiro-katsura-imperial-villa-photography/>. **88**

OZU Yasujiro, *Tokyo monogatori (Cuentos de Tokio)*, 1953. **89**

OZU Yasujiro, *Akibiyori (Otoño tardío)*, 1960. **90, 91, 92, 93**

OZU Yasujiro, *Tokyo monogatori (Cuentos de Tokio)*, 1953. **94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104**

OZU Yasujiro, *Banshun (Primavera tardía)*, 1949. **105-139**

OZU Yasujiro, *Tokyo monogatori (Cuentos de Tokio)*, 1953. **140-165**

OZU Yasujiro, *Sōshun (Primavera precoz)*, 1956. **166-199**

OZU Yasujiro, *Banshun (Primavera tardía)*, 1949. **200**

Durante este periodo de investigación murió el arquitecto Carlos Martí Arís, al que agradezco sus numerosos estudios sobre la arquitectura y el cine, que han resultado para mí una verdadera motivación en el desarrollo de este trabajo.



El perfume de la esencia
en el espacio arquitectónico de Yasujirō Ozu