

AUTORA: Marta Peris.

UNIVERSIDAD: Universitat Politècnica de Catalunya.

BREVE BIOGRAFÍA: Arquitecto y Profesora Asociada en el Departamento de Proyectos Arquitectónicos de la ETSAB, UPC. Redacta su tesis doctoral: *La casa japonesa a través del cine de Yasujiro Ozu*, bajo la dirección de Carlos Martí.

TÍTULO: La habitación de Ozu.

TITLE: Ozu's Room.

RESUMEN: A través del análisis de un autorretrato de Yasujiro Ozu se identifican las claves de su filmografía, cuyo escenario principal es la casa tradicional japonesa. Más allá de su función como marco de vida, el escenario doméstico cobra especial relevancia. La historia narrativa construye situaciones que evidencian el potencial del soporte arquitectónico, y permiten entender el modo de habitar nipón junto al sentido japonés del espacio.

ABSTRACT: Through the analysis of a self-portrait of Yasujiro Ozu are identified keys of his films whose main stage is the traditional Japanese house. Beyond its function as a part of life, the domestic scene has special relevance. The argument creates situations that evidence the capability of architectural support and allow understanding the way of Nippon living and the Japanese sense of space.

PALABRAS CLAVE: Yasujiro Ozu, casa japonesa, cine, arquitectura, domesticidad.

KEYWORDS: Yasujiro Ozu, japanese houses, film, architecture, domesticity.

CONTACTO: marta.peris@upc.edu.

小

海

LA HABITACIÓN DE OZU

Marta Peris

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

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

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

El meticuloso proceso de preparación del autorretrato revela algunas de las claves y rasgos estilísticos de su código filmico.

Aunque a Ozu le encantaba vestir trajes occidentales, en el reflejo distinguimos el atuendo tradicional japonés. Sobre todo durante la posguerra, el cine de Ozu registra los cambios de una sociedad sacudida por un fuerte proceso de occidentalización y el nacimiento de una nueva cultura que pone en crisis los valores de la tradición. El kimono manifiesta el posicionamiento del director. Tal como matiza Carlos Martí, "la mirada de Ozu, que nunca apunta al pasado sino que toma como referencia el tiempo presente, acaba siendo inequívocamente elegíaca. Ozu toma nota de todo aquello que parece abocado a desaparecer".¹

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

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

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

Si desde el centro del retrato nos desplazamos hacia el perímetro de la fotografía reparamos en el efecto de reencuadre. El marco del espejo construye un primer encuadre concéntrico inscrito en la fotografía que sugiere la idea de ventana. En este caso, una ventana que no limita entre el interior y el exterior sino que comunica dos espacios: el espacio reflejado que se extiende a espaldas de Ozu hasta la pared del fondo de la habitación, y el espacio que envuelve el tocador frente al director. Por tanto, el área de la fotografía no se limita a los 180° del plano sino que nos da una información que abarca los 360° del espacio. También se percibe la pared lateral de la habitación, a pesar de no mostrarse de manera explícita, a través de la luz que ilumina el rostro del director. Ozu construye en la mente del espectador un ámbito mayor, un espacio *fuera de campo* que el espectador no ve pero intuye, donde se encuentra en *off* la fuente de luz.

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

En el límite de la fotografía, se sitúan una serie de objetos dispuestos en horizontal a lo largo de la superficie del tocador. Dichos objetos, al desenfocar su silueta, pierden valor individual para cobrar cierta unidad de conjunto a modo de naturaleza muerta. La componente horizontal del conjunto contrasta y se equilibra respecto al eje vertical que recorre el marco de la puerta, deja en sombra la mitad del rostro de Ozu y atraviesa el objetivo de la cámara. El resultado de tal composición es que el rostro del director comparte el protagonismo visual de la fotografía con los objetos que aparecen en primer término. Todos estos objetos, inanimados y fácilmente reconocibles por el espectador, a pesar de ser enseres personales cotidianos, adquieren sorprendente vida propia. Es fácil reconstruir los gestos maquinales que diariamente se imprimen sobre ellos. La rutina que cíclicamente los activa renovando su uso es capaz de despertar la conciencia del ritual doméstico del aseo, hasta condensar memoria sobre todos y cada uno de los objetos.

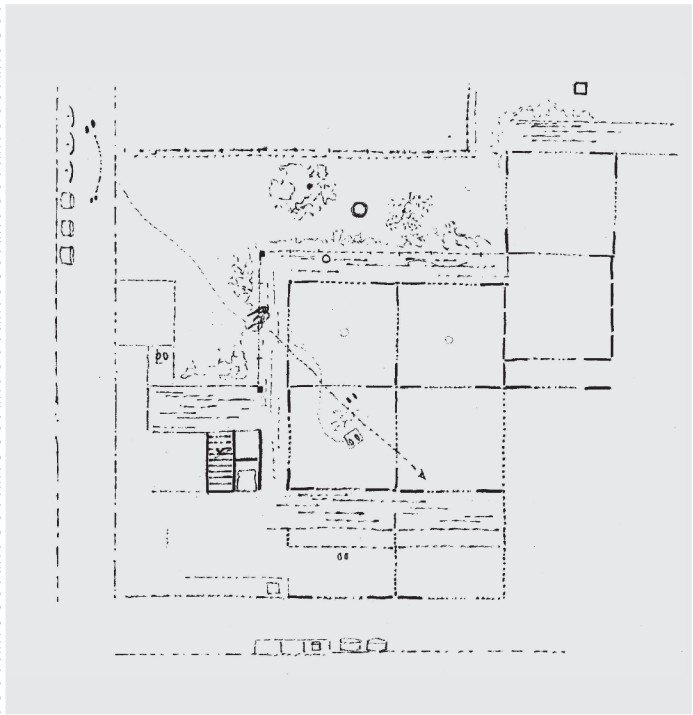
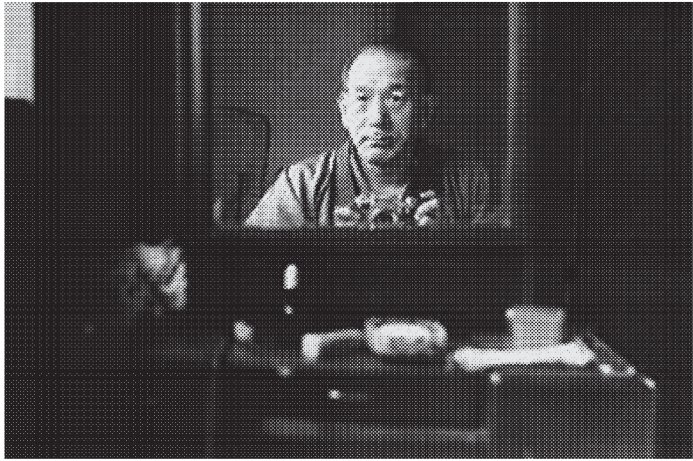
Si imaginamos el retrato sin el espejo, con los mismos objetos en primer término y a Ozu tras el tocador, la sintaxis de la fotografía sería bien distinta. La proximidad de la figura humana como sujeto se impondría sobre los objetos. El espectador dejaría de imaginar los gestos rituales para atender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

Más allá del retrato, lo que muestra la fotografía es el sistema de reglas que rige su meticulosa composición. El mismo sistema del que se servirá el director para componer los planos cinematográficos y rodar todas sus películas. A lo largo de su filmografía, que abarca más de 50 películas realizadas entre 1927 y 1963, Ozu usa las mismas técnicas de manera recurrente. El constante proceso de depuración estilística al que somete su obra explica la especial relevancia que la casa tradicional japo-



02-03. DOS ENCUADRES DEL AUTORETRATO DE OZU.
@SHIGEHICO HASUMI, "ON THE EVERYDAYNESS
OF A 'MIRACLE'".

04. PLANTA DE LA CASA QUE APARECE EN EL FILME
EL OTOÑO DE LA FAMILIA KOHAYAGAWA. @MARTA
PERIS



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

A través de algunos fotogramas de una de sus últimas películas se pueden identificar los rasgos estilísticos que Ozu nos anunciaba en su autorretrato.

En *El otoño de la familia Kohayagawa* (*Kohayagawa ke no aki*, 1961), la casa siempre se muestra desde el interior. El exterior nunca se enseña de manera explícita sino que se ve a través de la casa, enmarcado por los sucesivos sobreencuadres de los *shojis* entreabiertos. En uno de los característicos *planos vacíos* de Ozu, al final de una serie de habitaciones comunicantes descubrimos un jardín. A pesar de la ausencia de personajes, Ozu mantiene durante varios segundos el plano de la casa vacía de gente, para dar tiempo al espectador a percibir las huellas de sus habitantes y el paso del tiempo. Durante esos instantes, el ojo del espectador examina la casa y su relación con el jardín, cuya tapia se halla lo suficientemente cercana para que el espacio interior se proyecte hacia fuera. La tapia actúa de este modo como cuarta pared del espacio interior.

Si por un momento imaginamos que la tapia se aleja, la textura del despiece vertical de la madera, los nudos que salpican el gris envejecido, el solape de las tejas..., todo el detalle que el ojo es capaz de percibir, con la misma precisión que el cañizo de los *shoji* interiores, se perdería en la distancia, aplanado en manchas de colores. También los objetos que habitan el jardín, alejados en la distancia, perderían la escala intercambiable respecto a los objetos del interior. El ojo percibiría discontinuidades entre el interior y el exterior y se haría más evidente el contraste dentro-fuera perdiendo la ambigüedad del gradiente.

Por tanto, en la casa tradicional japonesa, el jardín forma parte indisoluble del interior.

La profundidad de campo pone en relación los distintos paramentos verticales que enmarcan, uno a uno, los espacios sucesivos. Continuidad que no debemos leer como un espacio fluido, donde los límites se disuelven, sino todo lo contrario: un espacio que potencia y da un nuevo valor a esos límites que tanto separan como conectan una secuencia de intersticios con independencia y entidad propia. El resultado de esta peculiar manera de mostrar el espacio es que el todo es mayor que la suma de sus partes. La sensación de profundidad es mucho mayor que la misma distancia, barrida por el movimiento de una cámara, en un espacio fluido. La casa habitada se multiplica. Y se multiplica no sólo por lo que se llega a ver sino sobre todo por lo que no se ve.

Cada umbral genera un espacio intermedio. La propia aparición de los personajes en escena, como si salieran *entre bastidores*, explican ese espacio que no se ve pero existe en la mente del espectador. No sólo el movimiento de los personajes, también su actitud contribuye a construir el *fuera de campo*; la dirección de la mirada unísona de todos los personajes en escena hacia el espacio en *off* amplía su dimensión, más allá de los límites de la casa.



05-08. FOTOGRAFÍAS DEL FILME *KOHAYAGAWA KE NO AKI* [EL OTOÑO DE LA FAMILIA KOHAYAGAWA], OZU, YASUJIRO, 1961.



09. PÓSTER DEL FILME *EL OTOÑO DE LA FAMILIA KOHAYAGAWA*.

Además, la posición baja de la cámara provoca cierta contracción espacial puesto que se reduce perspectiva visual sobre el plano del suelo y, normalmente, deja los techos fuera de campo, otorgando protagonismo a los paramentos verticales. Los *shojis* y *fusumas* que delimitan los espacios aparecen entreabiertos enmarcando a los personajes y reencuadrando, en profundidad, los sucesivos planos paralelos. Al igual que en el retrato de Ozu, se podría explicar la casa como un espacio que se despliega de manera telescópica hasta alcanzar el patio el fondo de la perspectiva.

Una galería exterior, *engawa*, recorre el perímetro de la casa actuando de filtro entre el interior y el jardín. Más allá de su función como espacio intermedio, ofrece a la casa la posibilidad de activar circulaciones alternativas que disminuyen los cruces y encuentros de sus habitantes. El argumento del film saca partido a esta configuración espacial; el juego del escondite construye situaciones entre los personajes que activan dobles circulaciones y revelan otro de los potenciales de la casa tradicional japonesa: el acceso múltiple, que permite al protagonista tanto evadirse como entrar en la casa sin ser visto.

Podemos concluir que la mirada filmica de Ozu construye situaciones que activan mecanismos capaces de revelar el potencial de la casa tradicional japonesa: la matriz de habitaciones comunicantes, la doble circulación, los espacios intermedios, el acceso múltiple, la permeabilidad visual..., todos ellos amparados por el argumento que discurre paralelamente sin ser violentado por el cuidadoso proceso de estilización.

A través del cine de Ozu, en definitiva, el espectador occidental salva la distancia cultural, eludiendo el velo de lo exótico, para adentrarse en el modo de habitar y la esencia del espacio japonés.

BIBLIOGRAFÍA:

SANTOS, Antonio: *Yasujiro Ozu*, Madrid: Cátedra, 2005 (Signo e imagen).

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

RICHIE, Donald: *Ozu*, Berkeley: University of California Press, 1974.

SCHRADER, Paul: *Transcendental style in film: Ozu, Bresson, Dreyer*, Nueva York: Da capo, 1972. (Trad. Esp.: *El estilo trascendental en el cine: Ozu, Bresson, Dreyer*, Madrid: JC, 1999.)