

AUTOR: Manuel García Roig.

UNIVERSIDAD: Universidad Politécnica de Madrid (UPM) y miembro de la *Heinrich-Tessenow-Gesellschaft*.

BREVE BIOGRAFÍA: Doctor arquitecto y Profesor Titular del Departamento de Composición Arquitectónica en la ETSAM, UPM, donde imparte las asignaturas *Historia de la arquitectura y del urbanismo*, *La arquitectura de la metrópoli en el cine*, *Arquitectura y cine (Máster)*, y *Arquitectos y cineastas: simetrías e intersecciones (Máster)*. Autor del libro *La arquitectura del cine. Estudios sobre Dreyer, Hitchcock, Ford y Ozu* (junto a Carlos Martí, Caja de Arquitectos, 2008).

TÍTULO: La *tateana* de Yasujirō. Sobre *El fin de la primavera* (1949) y *El comienzo del verano* (1951), de Ozu.

TITLE: Yasujirō's *tateana*. About Ozu's movies *Late Spring* (1949) and *Early Summer* (1951).

RESUMEN: La primera morada de que se tiene constancia en la cultura japonesa es una sencilla cabaña, la *tateana-jūkyō*. En su arquitectura tradicional las técnicas de la carpintería alcanzaron una elevada perfección, aplicándose a la construcción del *teatro Nō*. En el *Paisaje haboku* de Sesshu Toyō, artista *suibokuga*, las veladuras de la tinta china transforman la montaña, cabaña y barcaza en elementos de un espacio vacío donde flota la nada, *Mu*, expresión *zen* del todo. Como el *Nō*, la vivienda japonesa es un escenario abierto, incluyendo visualmente el jardín para participar de su ambiente natural. La casa japonesa como escenario *Nō* y el jardín con un árbol, al que se abre, constituyen recipientes del vacío y los marcos en que se desarrollan los filmes de Yasujirō Ozu. En varios ejemplos notables de la reciente arquitectura japonesa, su mediación con la naturaleza se establece, precisamente, con referencia al significado mítico del árbol.

ABSTRACT: The first mansion of which witness is had in the Japanese culture is a simple cabin, the *tateana-jūkyō*. In his traditional architecture the skills of the carpentry reached a high perfection, being applied to the construction of the theatre *Nō*. In the Landscape *haboku* of Sesshu Toyō, artist *suibokuga*, the Indian ink transform the mountain, cabin and barge into elements of an empty space where floats emptiness, *Mu*, Zen expression. As *Nō*, the Japanese housing is an opened stage, including visually the garden to take part of his natural environment. The Japanese house like stage of the *Nō* Theater, and the garden with a tree, for which it is opened, constitute containers of the emptiness and the frames in which Yasujirō Ozu's movies develop. In several notable examples of the recent Japanese architecture, his mediation with the nature is established, precisely, by reference to the mythical meaning of the tree.

PALABRAS CLAVE: Yasujirō Ozu, casa japonesa, naturaleza, árbol, teatro *Nō*, *Bakushu*, *Banshun*.

KEYWORDS: Yasujirō Ozu, japanese house, nature, tree, *Nō* Theater, *Bakushu*, *Banshun*.

CONTACTO: jmanuel_groig@yahoo.es.



LA TATEANA DE YASUJIRŌ

SOBRE *EL FÍN DE LA PRIMAVERA* (1949) Y *EL COMIENZO DEL VERANO* (1951), DE OZU.

Manuel García Roig

*Bajo el cielo, la primavera se colma de flores,
Los cerezos florecen de maravilla,
Permaneciendo aquí, me distraigo y pienso en el sabor del pescado de
otoño,
Las flores de los cerezos se ajan como trapos,
El saké me sabe amargo cual un insecto.*

(Poema de Yasujirō Ozu,
escrito con ocasión de la muerte de su madre)

La primera morada de que se tiene constancia en la cultura nipona es una sencilla cabaña, realmente la primera mediación existente entre arte y naturaleza, la *tateana-jūkyō* (o cueva vertical), construida cavando un hoyo en el suelo de unos setenta centímetros, que luego se cubría con un techo en forma de pirámide de pajas.

El cineasta Yasujirō Ozu (1903-1963) construye sus filmes al igual que lo hace un maestro artesano japonés, vale decir como un maestro carpintero construiría su *tateana* o su casa. En sus películas, como sucede con la estructura de una morada japonesa, pueden apreciarse todos sus soportes y sus vigas según una lógica que controla toda la estructura: eliminemos un plano de cualquier secuencia de una película de Ozu y se lesionará o derribará esa estructura. Ozu no emplea en ella pintura, ni papel pintado; sólo madera natural. A través de la experimentación y del error (como los maestros artesanos), Ozu descubrió que es mejor crear el recipiente, la estructura que debe preservar la revelación del carácter humano, pues sus observaciones tratan sobre éste, y son morales porque son verdaderas.

En los filmes de Ozu, los *fusuma* separan dos habitaciones siempre abiertas, la acción transcurre en la habitación de delante y en la que sigue. La cocina y la entrada se sitúan siempre al fondo del plano. El corredor que conduce a la cocina es siempre perpendicular al plano de la pantalla. A cada lado del corredor se hallan la sala de baño o la escalera que lleva al primer piso, lo que permite entender desde el primer momento la disposición de las habitaciones y la forma de vida de la familia. Constituye una estructura que resulta esencial para situar las acciones de los personajes, sus posiciones, distancias y movimientos. Más en concreto, para determinar el espacio de tiempo, *ma*, necesario para el desarrollo de una acción. Su dramaturgia dicta entonces las dimensiones de cada espacio físico, cuántos pasos da un actor, cuánto tiempo emplea; y el ritmo del movimiento de cada plano está organizado por el espacio de tiempo del filme entero.

Si *El comienzo del verano* (*Bakushū*) puede entenderse como una continuación natural de *El fin de la primavera* (*Banshun*), no sólo es porque los días finales de la primavera anteceden a los días del inicio del verano, también porque el último plano de la primera, *olas del mar que rompen contra la orilla de la playa*, coincide con el primero de los planos con que comienza la segunda.

En *El fin de la primavera*, existe un plano vacío que contiene la imagen de un árbol y tiene una duración excepcional, 15 segundos, lo que tampoco es inusual en estos planos tan característicos, denominados *pillow shots*, según el crítico norteamericano Donald Richie, propios sólo del director japonés y que alcanzan un significado que no se encuentra en la obra de ningún otro cineasta.

Este plano vacío sucede a la secuencia situada en el centro de la película, en la que asistimos a una representación de *teatro Nô*, crucial para la evolución de los acontecimientos posteriores y excepcionalmente larga, pues está compuesta de 26 planos. En ella, Ozu muestra cómo una hija, que vive sola con su padre viudo, se inquieta por el interés que éste parece mostrar por otro personaje de la audiencia, una viuda. A través de cómo filma las miradas entre ellos y sus gestos, Ozu da a entender que la hija está convencida de que existe un complot a sus espaldas, y que su padre no le ha comunicado que piensa volver a casarse. El cineasta invierte en ella nada menos que *seis minutos y cincuenta y nueve segundos* para desarrollar un episodio sin apenas acción y sin diálogo alguno, con el único sonido procedente de la propia representación del teatro *Nô*.

Todos los escenarios del *teatro Nô* tienen pintado un pino en su pared trasera, denotando así su origen mítico. Frente al patio de butacas aparece una estructura reticular de cuatro pilares situados en los cuatro ángulos de una plataforma, también de madera, elevada sobre el terreno. El espacio abarcado por esa estructura se cubre a su vez con un entramado de madera, que cierra el ámbito de la retro-escena. De aquí parte un pasillo inclinado que conduce a un paso cerrado con una cortina. Por delante, y distribuidos a lo largo de él, se plantan tres pinos (*ichi no matsu, ñi no matsu, san no matsu*). Todo el terreno que rodea la estructura está constituido por un suelo de grava, algo muy particularmente significativo en el arte japonés. La arquitectura tradicional japonesa se ha basado en un modelo estructural de pilares y vigas de madera. Debido a ello, las técnicas de la carpintería alcanzaron un elevado grado de perfección y sistematización, y sus materiales, sistemas de montaje y métodos de modulación, se aplicaron tempranamente a la construcción del *teatro Nô*. Por ello resulta pertinente preguntarnos qué nos puede evocar esta sencilla estructura, si no la primera casa de que se tiene constancia en la cultura nipona, esa sencilla cabaña a la que nos hemos referido, la *tateana-jûkyo*.

Urs Meister, al describir una casa colectiva que el arquitecto japonés Shin Takasuga construyó con viejas traviesas de ferrocarril, una obra que le ocupó varios años en torno a 1980, en la pequeña isla de Miyake, hace referencia a esta cabaña, la *tateana*: cuatro postes de madera, clavados en el suelo, soportan cuatro vigas que, con una estructura de varas de madera dispuestas de modo que definan un espacio circular, sostienen con una cubierta de hojas, hierba o paja, una envoltura en forma de tienda. En esta forma ancestral se reconocen ya dos temas arquitectónicos esenciales, que caracterizan tanto la vivienda como la arquitectura sacra del Japón hasta el siglo pasado y que deben haber ejercido una influencia decisiva en la construcción de Shin Takasuga: la casa como cubierta y la casa como estructura.

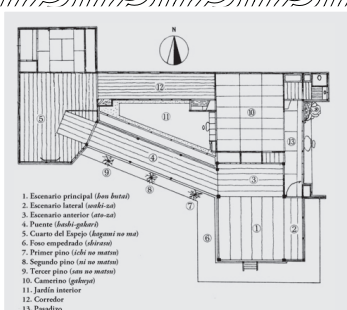
En el libro de *La casa y la vida japonesas (Das japanische Haus und sein Leben)*, el arquitecto alemán Bruno Taut, para describir el paso de los últimos días de la primavera a los de principios del verano, se apoya en los signos con que la naturaleza indica el tránsito de una estación a otra. En este precioso texto, en el que relata sus experiencias personales de los más de tres años que permaneció en el país del sol naciente, escribe:

Ya no estábamos ante la febril hermosura de las flores de los cerezos, sino ante el verano, que se abría paso con fuerza. Su inminente llegada era anunciada por los preciosos lirios azules, las flores más decorativas del Japón, que en algunas regiones, no lejos de la nuestra, crecían incluso en la cumbre del tejado de paja de las casas rurales: unas hojas delgadas y elegantes, y unas flores distinguidas coronando unas casas tan sencillas o, mejor dicho, tan humildes... En cualquier caso, aquí se trataba de que la cámara, con su imagen objetiva, desvelase el sublime encanto de la estética; una cámara que no piensa en la pobreza ni en las fatigas, que no huele, ni suda ni pasa frío,... sino que sólo ve la más excelsa belleza donde el ojo humano percibe las penalidades de la vida en esas humildes cabañas... de tres por cinco metros, tal vez habitadas por una sola persona, por un obrero de la primitiva mina de hulla de al lado o por un hombre mayor. Y pese a esa sencillez eran bellas por su carácter completamente natural, por su verdad estética y, por lo tanto, también arquitectónica.

02. TATEANA-JÜKYO



03-13. YASUJIRÖ OZU: EL FIN DE LA PRIMAVERA: FOTOGRAMAS QUE MUESTRAN EL ESPACIO CENTRAL DE LA CASA CON SUS HABITANTES Y EL JARDÍN DOMÉSTICO AL FONDO; FOTOGRAMAS DE LAS ROCAS DEL JARDÍN SECO DEL TEMPLO DE RYÖAN-JI. PRINCIPIOS DE VERANO: FOTOGRAMAS DE LA FAMILIA, EN DISTINTOS MOMENTOS, EN LA SALA PRINCIPAL DE LA CASA CON EL JARDÍN, Y EL ÁRBOL, AL FONDO.



14. PLANTA DE UN TEATRO NÖ. @JAVIER VIVES: EL TEATRO JAPONÉS Y LAS ARTES PLÁSTICAS, P. 30.



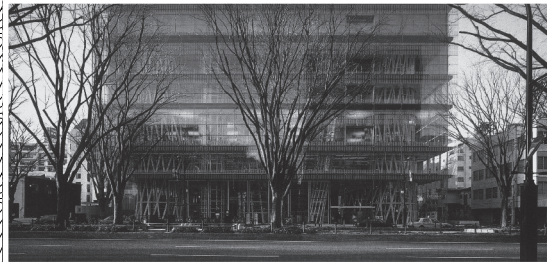
15. ESCENARIO DE UN TEATRO NÖ. @PICASSA.



16. ENTRADA DE UNA CASA EN KIOTO. @BRUNO TAUT: LA CASA Y LA VIDA JAPONESAS, P. 73.



17. FACHADA DE TOD'S EN TOKIO, TOYO ITO. @PICASSA



18. FACHADA DE LA MEDIATECA DE SENDAI, TOYO ITO. @RAMON PRAT.

Esta cabaña como construcción primigenia, asociada al paso de las estaciones, se evoca en Saigyō Hoshi (1118-1190), sacerdote budista Shingon del período Heian, que combinó su vida ascética con un profundo amor a la belleza de la naturaleza, tal como expresa en alguno de sus *haikū*, en los que una estación indica todo un mundo de sentimientos, colores, sonidos, aromas:

*Hay goteras en mi cabaña,
Y así cuando llueve, me mojo.
Entonces, pienso en la amable visita
De los rayos de luna que me acompañan*

*Soy todo prisionero de la lluvia de primavera
Y vivo solo en mi cabaña solitaria
Desconocido de todos en el mundo*

Al igual que en los planos de todo el cine de Ozu, el vacío impregna los componentes del teatro *Nô*. La forma de representar el pino dibujado en la pared del fondo de su escena sigue ciertas convenciones empleadas desde siempre en el arte japonés, responde a unos planteamientos creativos recurrentes en todas las artes visuales, desde la arquitectura hasta la jardinería. Cuando se poda un árbol, se busca intercalar espacios entre las ramas, igual que hace un pintor cuando lo representa. El vacío espacial de la escena *Nô*, que proviene de su propia forma y concepción arquitectónicas, también está sutilmente presente en el único decorado comúnmente aceptado.

En el famoso *Paisaje haboku* de Sesshū Toyō (1420-1506), uno de los principales artistas del *suibokuga*, 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 *Mu*, la expresión del todo según la filosofía *Zen*.

El volumen interior de la escena *Nô*, contiene muchas de las cualidades espaciales de los edificios japoneses tradicionales. La primera de ellas, **el vacío**. Como el escenario *Nô*, la vivienda japonesa es un escenario abierto, en el que se incluye visualmente el jardín para participar de su ambiente natural. Bruno Taut, en el mismo libro citado anteriormente, afirma:

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.

Si la vivienda japonesa es un escenario abierto, como el escenario *Nô*, en el jardín doméstico también se evoca el vacío, cuyo epítome es el llamado *Jardín seco* del Templo de *Ryōan-ji*, un gran rectángulo de más de trescientos metros cuadrados. Su superficie se cubre únicamente con un suelo de piedras, gravilla rastrillada, y quince pequeñas rocas convenientemente dispuestas, extendida ante la fachada sur del pabellón principal de todo el conjunto del templo budista.

La casa japonesa como escenario *Nô*, y el jardín al que se abre, como recipientes del vacío, que comprende la totalidad del mundo, constituyen los marcos dentro de los cuales se desarrolla *El comienzo del verano*: la vista sobre el jardín, la naturaleza enmarcada dentro de una cáscara de nuez, se enmarca dentro del ángulo recto que forman el *shoji* abierto y la vista en el interior de la casa es una perspectiva fluida o interrumpida a través de los marcos desplazados o cerrados de los *fusuma*. En la última secuencia del film, la naturaleza, *al cobijo de la elevación sacralizada, se manifiesta en*

todo su esplendor, férax y generosa para con el hombre: la llanura se halla cubierta de grano, y la montaña está tupida de árboles, en palabras de Antonio Santos.

En la más reciente arquitectura realizada por arquitectos japoneses, la mediación entre naturaleza y arquitectura se ha establecido, en los ejemplos más notables, con referencia al significado mítico precisamente del árbol: no tendríamos más que remitirnos al *sakaki* como árbol sagrado del sintoísmo o el *sugi*, árbol nacional, un género de conífera que se planta alrededor de los templos. Estas nuevas arquitecturas no dejan de encerrar dentro de sí una poética que de algún modo trata de expresar un largo y nostálgico lamento por un mundo perdido. Similar al sostenido por las *shomin-geki* de Ozu al retratar la desintegración de un mundo, el de la familia tradicional japonesa, que empieza a desmoronarse a consecuencia de los cambios acaecidos tras la Segunda Guerra Mundial.

En una casa de fin de semana, construida en Usui-gun, Ryue Nishizawa traduce a un lenguaje moderno la filosofía de la casa tradicional. Los patios se entienden como retazos de naturaleza que penetran en el ámbito doméstico. Suponen un tamiz que filtra el exterior como un paso progresivo hacia el interior profundo (*oku*), dentro de la vocación japonesa de no hacer evidente la intimidad de la casa, de mantener un mundo de sombras. El uso de cortinas traslúcidas, resuelve la intimidad de los moradores, como un trasunto del papel jugado por los *shoji*. Dentro de la habitación de *tatami* se ha colocado un pie derecho mayor, que representa el *daikokubashira*, o pilar central sagrado de la vivienda tradicional.

Toyo Ito, por su parte, en la Mediateca de Sendai (1998-2001), ciudad conocida como la ciudad de los árboles, ha ideado un edificio de planta cuadrada con una estructura arbórea. El solar donde se levanta el edificio se encontraba situado frente a una gran arboleda, así que utiliza la forma de los árboles en la concepción de la estructura, sustentada también en la metáfora del acuario, por su transparencia y la similitud de los pilares con las algas.

El mismo arquitecto, en el edificio Tod's (2004), en la Omotesando de Tokio, reinterpreta las siluetas de los olmos alineados a lo largo de la calle en la fachada de tirantes entrelazados de hormigón. La luz entra en el edificio a través de los cristales que hay entre las "ramas" de hormigón.

También la Lotus House (2005), obra de Kengo Kuma, está situada en medio de un bosque privado de 2.300 metros cuadrados, a una hora de Tokio. Paseando a través del bosque se llega a un estanque que penetra en la casa, a la que se puede acceder cruzándolo y saltando sobre él de piedra en piedra. El cerramiento del edificio está formado por delgadas placas de travertino suspendidas y alternadas, de manera que entre pieza y pieza queda un espacio abierto de la misma dimensión, a la manera del dibujo de un tablero de ajedrez. El bosque actúa así como *background* de la casa, se integra en ella y puede entenderse que forma parte de la misma.

Y por último, el pabellón de Kazuyo Sejima para la Serpentine Gallery (2009), es una construcción anexa al Museo de Arte en el interior del Jardín de Kesington, en el centro de Londres. Está formada por una lámina de aluminio que flota entre los árboles, sustentada en finas columnas semejantes a delgados troncos. Su apariencia cambia según el clima, lo que le permite fundirse con el entorno. Además, la estructura de metal varía en altura, para acabar envolviéndose en torno a cada árbol.

En los varios ejemplos notables de la reciente arquitectura japonesa mencionados, su mediación con la naturaleza se establece, precisamente, con referencia al significado mítico del árbol de la cultura nipona. Del mismo modo, la casa japonesa como escenario *Nô*, y el jardín al que se abre la casa, junto al árbol que lo preside, constituyen los recipientes del vacío y los marcos de la *tateana-jûkyo* en la que se desarrollan los filmes de Yasujirô Ozu.

BIBLIOGRAFÍA:

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

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

PALACIOS, René. *Yasujirō Ozu*. 24^a Semana Internacional de Cine de Valladolid, 1979.

SANTOS, Antonio. *Yasujirō Ozu*. Madrid: Cátedra, 2005.

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

VIVES, Javier. *El teatro japonés y las artes plásticas*. Gijón: Satori, 2010.