



Universidad
Zaragoza

Trabajo Fin de Grado

Fantasmas: un tema común y dos desarrollos
diferentes en las tradiciones literarias japonesa e
hispanica

Ghosts: a common topic and two different
developments in the Japanese and Hispanic literary
traditions

Autora

Ángela Tomás Rodríguez

Directora

M^a Ángeles Ezama Gil

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

2018

RESUMEN

Los cuentos de fantasmas han tenido un gran número de lectores a lo largo de la historia y se han producido en todas las culturas. En el presente trabajo, a partir de una selección de relatos, analizaremos la figura del fantasma desde la perspectiva de dos tradiciones literarias diferentes: la de los cuentos de terror hispánicos decimonónicos y la de los *kaidan* del período Edo japonés. De este modo, conoceremos con qué rasgos han dotado a sus espectros los autores de cada tradición con el fin de alcanzar un objetivo último que trasciende sus diferencias espaciales y temporales: provocar el terror en el lector.

PALABRAS CLAVE: fantasma, cuento, siglo XIX, período Edo, Japón, Lafcadio Hearn, terror.

ABSTRACT

Ghost stories have had a huge amount of readers throughout history and have developed in every culture. In this paper, on the basis of a selection of tales, we will analyze the figure of the ghost from the perspective of two different literary traditions: that of nineteenth-century Hispanic horror tales and that of the Japanese Edo period's *kaidan*. This way, we will know which traits have been conferred to the specters by the authors of each tradition in order to reach an ultimate objective that transcends their spatial and chronological divergences: to provoke fear in the reader.

KEY WORDS: ghost, story, nineteenth-century, Edo period, Japan, Lafcadio Hearn, horror.

ÍNDICE DE CONTENIDOS

1. INTRODUCCIÓN.....	3
2. OCCIDENTE Y ORIENTE: DOS INTERPRETACIONES DE LOS FANTASMAS.....	6
2.1. La principal diferencia.....	8
2.2. Cuestión de vida o muerte.....	13
3. LOS FANTASMAS Y LA RELIGIÓN.....	14
3.1. El karma.....	16
3.2. La aparición de los <i>yūrei</i>	17
3.3. La expulsión de los fantasmas.....	20
4. LOS DIFERENTES ESTADOS DE LOS FANTASMAS.....	23
5. LA APARIENCIA DEL FANTASMA.....	29
5.1. Harapos, cadenas y sangre: el fantasma occidental.....	30
5.2. Cabello negro, ropa blanca y evanescencia: el fantasma japonés.....	33
6. VÍNCULOS INDESTRUCTIBLES.....	36
6.1. La identidad de los difuntos.....	37
6.2. Espíritus vengativos: un ajuste de cuentas.....	38
6.3. Espíritus neutros: asuntos pendientes.....	44
6.4. Espíritus afectivos: hasta que la muerte nos separe, o no.....	45
7. CONCLUSIONES: EL FANTASMA EN LA LITERATURA Y EN OTRAS ARTES DE LA MODERNIDAD.....	47
8. BIBLIOGRAFÍA.....	50
A) Cuentos hispánicos.....	50
B) Cuentos japoneses.....	50
C) Otros cuentos de apoyo.....	51
D) Estudios, artículos y otros escritos de Lafcadio Hearn consultados.....	52
E) Bibliografía secundaria.....	53
ANEXO I: RELATOS PRESENTES EN EL TRABAJO QUE NO PERTENECEN A LA OBRA DE LAFCADIO HEARN.....	55

1. INTRODUCCIÓN

El presente trabajo pretende comparar cuentos de fantasmas de dos tradiciones que, a simple vista, puede parecer que no compartan rasgos en común: la literatura de terror hispánica del siglo XIX y los relatos de fantasmas del período Edo japonés (1603-1868). Si tenemos en cuenta las fechas, enseguida nos percatamos de que la primera diferencia notable no reside únicamente en el distanciamiento espacial, sino en el temporal.

No hay que dejarse engañar por esta aproximación inicial, pues aunque cada tradición tenga sus matices, el objetivo último de los cuentos de fantasmas es el mismo en ambas: provocar el miedo en el lector.

A lo largo de cinco capítulos, se trabajará con una selección bastante concreta de cuentos pertenecientes tanto a la tradición hispánica como a la tradición japonesa, haciendo uso de otros relatos de apoyo para enriquecer el análisis cuando sea conveniente. Desentrañaremos los cuentos para conocer las características de sus personajes principales, los fantasmas, con el fin de observar de qué rasgos se dota a los espectros literarios en cada cultura para conseguir el efecto terrorífico deseado.

En orden, revisaremos primero cómo se interpreta el fantasma dependiendo del enfoque cultural que se le dé, seguiremos con la presencia de la religión en los cuentos de fantasmas (un rasgo característico en los relatos japoneses), continuaremos con el estado material en el que se presentan los fantasmas en cada tradición (si son corpóreos, etéreos o una mezcla de ambos), recorreremos un poco la historia del imaginario que envuelve a la figura del fantasma en las descripciones de ambas literaturas y cómo han cristalizado finalmente unas iconografías estereotípicas tanto para los espectros hispánicos como para los japoneses y, finalmente, analizaremos los diferentes motivos por los que los muertos regresan al mundo de los vivos.

El séptimo y último capítulo servirá de síntesis de los apartados anteriores con el fin de resaltar los rasgos más notables que ya habremos analizado con más profundidad a lo largo del trabajo. Y para concluir la lectura, nos acercaremos un poco al futuro y revisaremos con presteza cómo la figura del fantasma ha debido transformarse y adaptarse, desde el período Edo japonés, el romanticismo español y la literatura gótica anglosajona, para seguir asustando a los lectores del presente.

En cuanto al corpus de cuentos escogidos para realizar este trabajo, la elección no fue casual. Para los cuentos hispánicos se seleccionaron media docena de relatos, todos recolectados de revistas y diarios decimonónicos. Las fechas de publicación abarcan desde 1835 hasta 1893 y las autorías son muy diversas excepto en el caso de escritores como Eugenio de Ochoa o Pedro Escamilla, que muestran una cierta inclinación por el género. Se eligió este criterio para dar

diversidad a la selección, pues centrarse en un solo escritor hubiera implicado trabajar con un tipo más o menos fijo de estilo literario, con un determinado patrón para la creación de relatos y de fantasmas, al gusto del autor. De este modo, aunque se siga una tradición, se asegura que cada autor tendrá preferencias diferentes y, ya que debido a la extensión del trabajo no se puede maniobrar con un corpus mucho más amplio, podremos recopilar algunas variantes únicas en cada cuento para que la comparación sea más fructífera.

Todo lo contrario ocurre con los cuentos japoneses, cuyas únicas fuentes son las distintas recopilaciones de *kaidan*¹ que elaboró Lafcadio Hearn, si bien hay que tener en cuenta que él fue únicamente eso, un compilador. Cada cuento tiene su propia autoría, usualmente anónima, pues no olvidemos que los *kaidan* recogidos por Hearn, en su mayoría, datan del período Edo y se identifican bien como leyendas de algunas zonas de Japón transmitidas tradicionalmente de forma oral, bien como traducciones de cuentos individuales que ya habían sido recogidos en otras recopilaciones antiguas de cuentos de terror o *kaidan-shū*. Son mínimas las modificaciones que Hearn realiza con el fin de adaptar los cuentos al lector occidental². En este caso, se han utilizado seis compilaciones de cuentos distintas publicadas en diversos años que abarcan desde 1899 a 1903 (*In ghostly Japan, Shadowings, A Japanese miscellany, Kottō: being Japanese curios, with sundry cobwebs* y *Kwaidan: stories and studies of strange things*), colecciones que contienen también artículos propios de Hearn sobre cultura japonesa, además de los cuentos.

Se pudiera haber elegido a otros recopiladores de cuentos japoneses como Basil Hall Chamberlain, pero probablemente Lafcadio Hearn es el más reconocido tanto en Occidente como en Oriente³. Fue un autor muy prolífico no sólo como recopilador, sino como periodista y como narrador de las costumbres japonesas contemporáneas de un modo en que nunca nadie las había dado a conocer.

¹ El término *kaidan* se emplea en japonés para denominar aquellas historias que narran sucesos sobrenaturales, desde cuentos de fantasmas hasta apariciones de otros monstruos folclóricos, y que usualmente cuentan con un componente terrorífico o de suspense. Es una palabra que posee una cierta connotación arcaica, debido a que la época de esplendor de los *kaidan* fue el período Edo japonés. Las recopilaciones de *kaidan* (también de elaboración frecuente en el período Edo) se conocen como *kaidan-shū*.

² Para una revisión de la recepción de la obra de Hearn en Occidente se puede consultar el siguiente artículo: Askew, Rie (2009). «The critical reception of Lafcadio Hearn outside Japan». *New Zealand Journal of Asian Studies*, vol. 11, pp. 44-71. Disponible en: https://web.archive.org/web/20130207011106/http://nzasia.org.nz/downloads/NZJAS-Dec09/jas_dec2009_askew.pdf [Consultado 30-08-2018].

³ Lafcadio Hearn llegó a nacionalizarse como japonés tras su matrimonio con una mujer nativa, se convirtió al budismo e incluso cambió su nombre al de Yakumo Koizumi. Si bien es cierto que a veces se le acusa de endulzar el exotismo japonés en sus artículos, fueron unas de las primeras fuentes que dieron a conocer con cierto detalle el estilo de vida nipón en Occidente, donde Japón era un país y una cultura desconocidos.

Su obra, tan abundante en temas nipones, ha proporcionado no sólo una gran nómina de cuentos de fantasmas, sino también artículos que han permitido una investigación mucho más profunda en diversos temas de cultura japonesa.

En total, el corpus básico de cuentos con el que se ha trabajado se compone de seis cuentos hispánicos y de diez *kaidan* japoneses, sumándose a estos once cuentos de apoyo, cuatro españoles y siete nipones. Gracias a la bibliografía secundaria, especialmente a los artículos sobre tradiciones japonesas de Lafcadio Hearn y al análisis especializado en la figura del fantasma japonés del traductor e investigador sobre folclore nipón y cultura japonesa Zack Davisson, titulado *Yūrei: the japanese ghost*, así como a las deducciones propias a las se ha llegado mediante la lectura minuciosa de todos los cuentos, se ha intentado extraer y resaltar las características generales de los fantasmas en cada tradición para así poder comparar bien sus similitudes y sus diferencias. El apoyo bibliográfico es abundante en el caso del fantasma japonés, mientras que resulta bastante parco –aunque contundente– en lo que se refiere a los cuentos españoles. Si bien no falta bibliografía que trate el tema de los cuentos de terror decimonónicos hispánicos (un buen ejemplo es la magnífica tesis de David Roas *La recepción de la literatura fantástica en la España del siglo XIX*), hay escasos trabajos de literatura comparada entre dos culturas tan diferentes y alejadas como son las escogidas para este proyecto. Se encuentran artículos e incluso libros enteros dedicados a la investigación de cada tradición por separado, pero es un reto dar con estudios que combinen ambas en un mismo análisis.

Tras esta breve presentación del trabajo y del corpus seleccionado, estamos por fin preparados para ahondar en la figura del fantasma según dos tradiciones literarias distintas, en busca del terror.

2. OCCIDENTE Y ORIENTE: DOS INTERPRETACIONES DE LOS FANTASMAS

A lo largo de este trabajo, probablemente lo que más nos sorprenda es que pese a la distancia espacial y temporal, los fantasmas occidentales (incluyendo los hispánicos) y los japoneses no son tan distintos, en apariencia. Veremos que comparten motivos para regresar al mundo de los vivos y que ambos han derivado hacia una representación visual más o menos similar: vuelven con el aspecto con el que se los recuerda en vida, envueltos en ropas funerales y con rasgos, por lo general, demacrados. Esto nos puede llevar a pensar que, probablemente, las mayores diferencias residen en la interpretación cultural que se les da a los fantasmas y a las consecuencias que traen consigo.

Los cuentos que se desentrañarán se pueden calificar como *cuentos de fantasmas*. No estamos ante relatos conmovedores de espectros que regresan para ver a sus seres queridos una vez más, ni para señalar el paradero de tesoros ocultos que beneficien a quienes los encuentren, ni tampoco son apariciones de santos o visiones celestiales como las propias de lo «maravilloso cristiano». En ninguno de los casos, ni en los cuentos de tradición hispánica, ni en los de tradición nipona, estamos ante leyendas folclóricas de fantasmas benevolentes, porque el fin de todos ellos es engendrar una cierta sensación de malestar en el lector, poner en duda la realidad tal y como la conoce haciéndole enfrentarse a la irrupción súbita de lo sobrenatural, incomodarle, acongojarle, confundirle, agitar su conciencia y sacarle por unos minutos de su zona de confort en lo familiar para acercarle a sus miedos más instintivos e irracionales:

No debemos olvidar que el objetivo fundamental del relato de fantasmas es provocar el miedo en el lector, o, por lo menos, hacernos sentir inseguros de nosotros mismos y de nuestro mundo. Así, el éxito de una historia de fantasmas debe juzgarse por lo que Edith Warton llama su «cualidad termométrica; si hace que nos corra un escalofrío por el espinazo, ha cumplido con una función y lo ha hecho bien», y es evidente que el fantasma bonachón típico del cuento folclórico no genera tal efecto (ni tampoco los espectros del *Cuento de Navidad* de Dickens, cuya función es más alegórica que terrorífica) (Roas, 1999: 105).

Sin embargo, antes de comenzar con nuestro análisis detallado de los cuentos, deberíamos añadir un tercer tipo de literatura al conjunto que funcionará a modo de puente entre los cuentos hispánicos y los japoneses: la ficción gótica. Algunos de los cuentos hispánicos que analizaremos (unos más que otros) comparten bastantes elementos básicos con los relatos góticos y puede sernos útil conocer un poco mejor este tipo de literatura para apreciar las diferentes percepciones del fantasma según la tradición desde la que se enfoque.

Se suele considerar que el gótico literario comienza en 1764 (si no entramos en detalles sobre un posible pre-gótico) cuando se publica *The Castle of Otranto* de Horace Walpole, la primera novela subtitulada como «a Gothic Story». El esplendor del género, desde la perspectiva anglosajona, se da en la época de 1790-1800, en la que se publican textos emblemáticos como *The Monk* (Matthew G. Lewis, 1796), *Things as They Are; or the*

Adventures of Caleb Williams (William Godwind, 1794), algunas obras muy influyentes dirigidas a un público femenino como las de Ann Radcliffe, que dejarán una importante huella en las posteriores escritoras victorianas (*The romance of the Forest*, 1790; *The mysteries of Udolpho*, 1794 o *The Italian*, 1797), y se realiza en 1795 la traducción al inglés de *Der Geisterseher* (como *The Ghost-Seer*), escrita por Schiller y la primera obra del gótico germánico en llegar hasta el terreno literario anglosajón.

El Gótico se desarrolla casi a la par que el Romanticismo en estas latitudes, hasta el punto de que muchos autores considerados románticos (Byron, Percy B. y Mary Shelley, John W. Polidori, Walter Scott, el autor francés Charles Nodier o incluso el norteamericano Edgar Allan Poe) llegaron a escribir, en sus inicios, algunas obras consideradas góticas. Hay un sencillo motivo para que el Gótico quedase totalmente relegado a un segundo plano: se consideraba una estética atractiva con la que se podía conseguir un éxito editorial rápido, una literatura de exageraciones que apelaba al morbo de los lectores pero que rozaba el mal gusto y no contaba con buenas opiniones por parte de la crítica, que consideraba la literatura gótica de *baja* calidad:

Without question the Gothic's popularity after 1794 rendered it an attractive and potentially lucrative aesthetic, particularly for writers ambitious for popular success who sought a wide readership. But associating oneself with Gothic writers was at best a risky business. As the experience of Matthew «Monk» Lewis suggests, an author once identified with the Gothic found it very difficult to shake the association [...].

If a discernible pattern of Gothic appropriation emerges in Romantic writing, it lies in the ability of authors like Scott and Wordsworth to find the formal means of neutralizing the Gothic's negative critical reputation –usually by setting their works in the distant past or in distant lands or cultures, or by locating Gothic effects in the minds of immature readers– while at the same time legitimizing its conventions by self-consciously putting them to acceptably intellectual and ideological uses [...].

Examining these and other works, then, we begin to gain a sense of how far Romantic writers went to transform potentially dangerous generic materials into something at once legitimate and, by certain class and aesthetic standards, respectable. (Gamer, 2002: 89-102).

La truculencia descrita en algunos relatos góticos (sobre todo la violencia implícita tras las muertes) se acerca mucho más a la crueldad de los fantasmas japoneses vengativos que al comportamiento del fantasma romántico de los cuentos hispánicos, que a veces termina con la vida de sus objetivos mediante maldiciones sobrenaturales y no asesinándolo con sus propias manos (como veremos en «El vivac», «La corredera» o «La dama blanca de Badén»). Aparte, el narrador hispánico suele ofrecernos mínimos detalles sobre las muertes para evitar la crudeza de la escena. Eso no implica no que haya excepciones entre los fantasmas hispánicos: veremos el caso de «La sombra ensangrentada», en el que el espectro se asemeja más al tipo sangriento y repulsivamente siniestro de la literatura gótica que a los fantasmas de otros cuentos.

Por su tendencia a lo truculento, pero sin distanciarse del fantasma de la tradición occidental (como veremos brevemente en el apartado «La apariencia del fantasma»), podríamos considerar el fantasma Gótico como una suerte de intermediario entre el edulcorado fantasma romántico y el despiadado *yūrei*⁴ japonés.

A su vez, el Gótico nos sirve para enlazar también con Lafcadio Hearn, nuestra principal fuente de cuentos japoneses, un escritor, periodista y folclorista de tradición anglosajona al que no le faltaban conocimientos sobre literatura (fue un prolífico traductor de los relatos breves de Guy de Maupassant y de Théophile Gautier al inglés).

Hearn es consciente de que recoge y traduce los relatos nipones para un público occidental, teniendo en mente también toda la tradición literaria europea. Conocía los antecedentes del Gótico, su gusto por el terror psicológico, los monstruos, las apariciones, los espacios tenebrosos y la exaltación de lo macabro para experimentar con los límites del miedo (algo a lo que los cuentos de fantasmas hispánicos se acercan con cierta timidez, salvo en algunos casos), y aun así, debe reconocer que lo sobrenatural japonés presentará una novedad para sus lectores del viejo continente:

«Why not give English readers the ghostly part of the story?» –asked a friend who guides me betimes through the mazes of Eastern philosophy. «It would serve to explain some popular ideas of the supernatural which Western people know very little about. And I could help you with the translation» («A passionnal karma», 1899: 73⁵).

2.1. La principal diferencia

Cada literatura tiene sus lectores, con un horizonte de expectativas propio de la tradición de la que se han empapado desde su más tierna infancia, y al tratarse de culturas tan diferentes (por un lado, la gótica/romántica occidental, y por otro, la japonesa), los elementos que

⁴ *Yūrei* es el término general en japonés para referirse al fantasma. En la literatura y otras artes es un personaje prototípicamente femenino, si bien hay algunos *yūrei* masculinos. Dentro del término se engloban otros tipos de espectros con funciones más concretas, como los *onryō* (fantasmas especialmente vengativos), los *funayūrei* (que son las almas de los fallecidos en el océano), los *goryō* (un tipo de fantasma aristocrático especialmente poderoso que tiene condiciones casi divinas) o los *kosodate yūrei* (espíritus de madres fallecidas en el parto que retornan para cuidar a sus hijos, aún vivos), entre otros. Hay diferentes palabras para designar el concepto de fantasma, con más o menos matices, pero para lo que interesa en este análisis se utilizará *yūrei* para denominar y diferenciar el fantasma tradicional japonés del fantasma occidental, sin concretar demasiado.

⁵ Puesto que los cuentos japoneses (sin excepción) provienen todos de obras de Lafcadio Hearn y los cuentos hispánicos tienen autores y fuentes bastante diversas, las citas de relatos se realizarán mediante el sistema *título del cuento, año de publicación: página*, para evitar confusiones de una misma autoría para varios cuentos diferentes y ahorrar repeticiones en el caso de Hearn (el título del cuento se menciona con frecuencia en el texto antes de que aparezca el fragmento citado, por lo que en esos casos no se incluirá entre paréntesis). El resto de los artículos de investigación, también los del propio Hearn aparte de los cuentos, seguirán citándose de forma convencional con el sistema *autor, año de publicación: página*. El número de página, en el caso de los cuentos españoles, se corresponde con la paginación original que se lee en la versión digitalizada, no con la señalada por el visor de documentos.

provocan el miedo serán también dispares, adaptados a lo que los lectores esperan de un cuento de fantasmas.

La principal diferencia que debemos tener en cuenta para comprender la esencia de los fantasmas japoneses, en comparación con los fantasmas hispánicos, es que la existencia de los *yūrei* nunca se pone en duda. Este es, probablemente, el dato que más presente debemos tener al enfrentarnos a los cuentos de fantasmas nipones, pues a partir de esta concepción de los espectros como entidades paranormales reales, no pertenecientes exclusivamente al plano de la ficción, comprenderemos por qué los *yūrei* son como los conocemos.

Los espectros occidentales de los cuentos de fantasmas, más concretamente los hispánicos (como veremos al inicio del capítulo «Los fantasmas y la religión»), son entidades que comienzan a resurgir en el campo de la ficción después de una época de racionalismo absoluto. En el período Edo japonés, del que provienen la mayoría de los *kaidan*, todavía no se había entrado en contacto con un movimiento similar al de la Ilustración. El ateísmo y el escepticismo hacia la superstición estaban aún lejos de la mente de la sociedad japonesa en aquella época.

Aún en la actualidad, el *yūrei* continúa percibiéndose como una entidad amenazadora si no se encuentra en paz. En el mundo occidental ya no es tan común encontrar a personas que crean con convicción en la existencia de los fantasmas, pero no ocurre lo mismo en Japón. Los *yūrei* han tenido siempre este componente de íntima relación con la realidad, ya no sólo por la importante presencia de la religión en su concepción. Como veremos, tienen sus propios rituales de invocación, veneración y expulsión (lo revisaremos con más detalle en el capítulo «Los fantasmas y la religión»), un aspecto muy uniforme que les hace cercanos a los cadáveres tal y como se los prepara para el funeral (también lo revisaremos con más detalle en el capítulo «La apariencia del fantasma»), unos patrones de comportamiento fijos y hasta su propia festividad en la que se les rinde culto. Están tan integrados en la vida cotidiana de los japoneses que cuesta mucho concebir un Japón sin fantasmas:

British author Richard Lloyd Parry⁶ was also confronted by this when researching the 2011 tsunami that killed nearly 20,000 people in a single swipe of the ocean. Parry was surprised at reports of *yūrei* and possession in the damaged zones. [...] People told stories of phantom figures in their bedrooms leaving behind wet footprints. Fire stations got midnight calls summoning help to houses that no longer existed.

What surprised Parry the most was how seriously the situation was taken. Buddhist priests set up emergency exorcism shelters and performed rituals to pacify those killed in the tsunami. Mediums were brought in to communicate with the dead. They urged them to let go of their resentment and attachment and to transform into protectors of Japan and its people.

⁶ Existe, de hecho, el libro *Ghosts of the Tsunami: death and life in Japan's disaster zone*, publicado en 2017 y cuya autoría corresponde a Richard Lloyd Parry.

Parry had heard about such customs in Japan, like placing offerings before graves and the Obon Festival of the Dead. But he had assumed these were just quaint traditions left over from a more superstitious time –it never occurred to him that the people of modern Japan actually *believed* in yūrei. Parry discovered that the dead of the disaster must be cared for as much as the survivors. He learned there is a compact between the living and the dead –an obligation that must be fulfilled (Davisson, 2015: 62-63).

Los miedos reales, los que residen en las entrañas de la sociedad, son los que permiten la creación de los monstruos literarios. En occidente, los autores de la literatura gótica (que, en cierto modo, es la predecesora de la literatura de terror romántica) ya supieron muy bien cómo aprovechar este factor mediante el uso de ciertos recursos narrativos. En su momento, fueron capaces de reflejar en sus cuentos y novelas las ansiedades de los hombres contemporáneos, disfrazándolas de espectros ensangrentados o criaturas grotescas:

The readership or audience of all such Gothics began as and remains mostly middle-class and Anglo [...]. Given that fact, Gothic fictions since Walpole have most often been about aspiring but middling, or sometimes upper middle-class, white people caught between the attractions or terrors of a past once controlled by overweening aristocrats or priests (or figures with such aspirations) and forces of change that would reject such a past yet still remain held by aspects of it (including desires for aristocratic or superhuman powers) [...].

The longevity and power of Gothic fiction unquestionably stem from the way it helps us address and disguise some of the most important desires, quandaries, and sources of anxiety, from the most internal and mental to the widely social and cultural, throughout the history of western culture since the eighteen century [...] (Hogle, 2002: 3-4).

En occidente, los miedos inconscientes debieron transformarse en criaturas temibles para trasladarse a la literatura. El Romanticismo hereda las pautas góticas del terror, mucho más suavizadas, pero aún presentes. Las historias hispánicas analizadas apelan a las aprensiones de los lectores: lo que termina con la vida de Felisa en «La corredoira» y la transforma en un espectro son los dolorosos sentimientos de soledad, abandono y desengaño que la martirizan cuando su amado Pelayo decide casarse con otra mujer; es el remordimiento por la conciencia de que se ha cometido una injusticia lo que provoca que se le aparezca un fantasma demacrado y bañado en sangre a Pedro I en «La sombra ensangrentada»; los recuerdos de seres queridos mantienen de una pieza el gabán que porta el protagonista de «El gabán verde»; es el miedo a un futuro solitario, miserable y enfermizo el que hace que se le aparezca su propio espectro a Julián Ardós en «El espectro»; pese al escepticismo de los narradores que las recopilan, las leyendas de terror como «El castillo del espectro», «La corredoira» o «La dama blanca de Lares» perviven en el conocimiento popular porque, en el fondo, tienen algún tipo de enseñanza o conexión con la realidad. En «El castillo del espectro», por ejemplo, el narrador nos menciona cómo los aldeanos no se acercan al castillo por miedo a que las luces que allí se ven durante la noche sean producidas por un fantasma, aunque él las achaca a la presencia de bandoleros que utilizan las ruinas como refugio. En el fondo, el miedo a lo sobrenatural evita que los aldeanos se acerquen a un peligro real como sería el escondite de una banda de delincuentes. Un peligro se camufla con la forma de otro.

En Japón, los fantasmas nunca dejaron de ser entidades aterradoras de la realidad, por lo que no son figuras alegóricas ni deformaciones siniestras del horror que habita en la psique humana. Los *yūrei* no son en ningún caso alucinaciones, no se muestran sólo en sueños y en la mayoría de casos son corpóreos (como veremos en el apartado «El estado de los fantasmas»). No aparecen sólo para asustar, no vienen a repetir una y otra vez un evento como si fuesen imágenes del pasado que vuelven en bucle como las damas blancas, no se interpretan nunca como parte de una irracionalidad en la mente de los japoneses. Tienen un objetivo claro, son capaces no sólo de atormentar, sino también de matar a sus víctimas con sus propias manos y es muy difícil librarse de ellos, al igual que un asesino de carne y hueso.

De hecho, entre todos los *kaidan* analizados para este trabajo, no podemos recurrir a ni uno solo que muestre a sus personajes comportándose con escepticismo. Puede, si acaso, ponerse un ejemplo de todo lo contrario: en el cuento «Shiryō», una posesión espiritual es suficiente para que se lleven a cabo toda una serie de acciones legales importantes, sin cuestionar la veracidad de la posesión ni el estado mental de la sirvienta poseída:

As the maid uttered these words, all presents were filled with astonishment; for her voice and her manner were the voice and the manner of Nomoto Yajiyémon. The guilty clerks turned pale. But the representatives of the Saishō at once comanded that the desire expressed by the girl should be fully granted. All the account-books of the office were promptly placed before her, –and the books of the Metsuké were brought in; and she began the reckoning [...].

A report of this event was promptly sent to the Saishō; and the Saishō, in consequence, not only revoked the order of banishment, but made large gifts to the family of the daikwan. Later on, various posthumous honours were conferred upon Nomoto Yajiyémon; and for many subsequent years his house was favoured by the Government, so that it prospered greatly. But the clerks received the punishment which they deserved (1902:42-43).

Esta creencia firme en su existencia no se da con los fantasmas hispánicos. Debido al énfasis que los narradores decimonónicos ponen en racionalizar lo sobrenatural (como veremos en los próximos capítulos), encontramos en los cuentos personajes totalmente escépticos cuya concepción de lo paranormal varía a duras penas cuando tienen su primer encuentro con un espectro. Sería el caso del joven francés que pregunta por la leyenda de la dama blanca tras observar «sumergido en un éxtasis de horror» (1853: 289) el cuadro de la condesa Olamunda en «La dama blanca de Badén». Tras escuchar toda la terrible historia de ambición e infanticidio, e incluso teniendo una imagen real de la sobrecogedora apariencia de la condesa, sigue sin creer en las supuestas apariciones de su espectro en forma de dama blanca:

Al cabo de este tiempo consintió en perdonarle, bajo su protesta solemne de que creía firmemente en la aparición de la condesa Olamunda. Esta declaración no era más que un cumplimiento hecho a la hospitalidad, y nosotros debemos confesar que el francés regresó a su patria tan poco fanático como había salido (1853: 294).

En el caso de «Luisa», Eugenio de Ochoa consigue introducir dos historias en una misma: una de vertiente popular en la que ocurren todo tipo de sucesos de ultratumba (el amado

cadavérico que vuelve para recoger a su querida y llevársela con él a la tumba para vengar la prohibición paterna que les impedía estar juntos⁷) y otra recogida en una crónica por un capellán en la que se trata del simple suicidio de la joven Luisa cuando ve el cadáver de Arturo en el río, una vez su padre ha dado muerte al muchacho. Aquí, de nuevo, el capellán cronista (como el joven francés de «La dama blanca de Badén») representa el pensamiento escéptico y racional frente a la fantasía folclórica.

Algunos cuentos pueden dar a entender que las visiones fantasmagóricas son productos de la mente de los personajes. Es lo que ocurre, por ejemplo, en «La sombra ensangrentada». La visión del espectro de Don Fadrique es una alucinación que aterroriza al rey Pedro I, generada no sólo por un sentimiento de culpabilidad, sino por el ambiente. La aparición se da en una noche de tormenta en la que el monarca no puede conciliar el sueño por el ruido de los truenos, en la soledad de un enorme edificio como es el Alcázar de Sevilla. Pedro I tiene remordimientos, está alerta y, sobre todo, tiene los sentidos alterados por culpa del temporal nocturno. Por ejemplo, se describe un «fuego que por doquier abrasara los objetos contenidos en la cámara regia» (1863: 414) que podrían ser perfectamente los fogonazos que siguen a los relámpagos, filtrados por la febril imaginación del aterrorizado monarca. La prueba más clara de que todo está en la mente del rey es que acaba hiriéndose a sí mismo en su intento de atacar al fantasma.

Lo mismo ocurre con la visión que tiene Julián Ardós de sí mismo, envejecido y demacrado. El fantasma en este cuento no es real, forma parte del mundo onírico y por mucho que sobresalte al que sueña, no puede tener una función más allá que la alegórica. La impresión que este contacto paranormal deja en Ardós sólo le da qué pensar.

Esta racionalización de lo paranormal en los cuentos de fantasmas, que ya comenzó a darse en la literatura gótica, es aún más frecuente en los relatos hispánicos.

Por norma general, para el público occidental los fantasmas no son más que seres del plano de la fantasía, algo a lo que contribuye activamente que su iconografía sea mucho más heterogénea que la del *yūrei* (como veremos en «La apariencia del fantasma»), pues produce una cierta sensación de inconsistencia debido a que cada relato presentado como *verídico* (desde la Antigüedad, pasando por el Gótico y el Romanticismo, hasta la actualidad) proporciona una descripción diferente, restándole credibilidad a la presunta visión. No es a su posible existencia a lo que tememos, sino a lo que representan (esos miedos sociales encarnados en monstruos

⁷ Tal vez sería apropiado recordar que este motivo del caballero de ultratumba que regresa para llevarse a la dama hacia su muerte es bastante utilizado en la literatura gótica/romántica. Apareció ya en la balada sobrenatural de 1773 «Lenore» de Gottfried Augustus Bürger y tras su traducción al inglés en 1796, el motivo fue rescatado por otros importantes poetas anglosajones como Walter Scott o Henry James Pye (Gamer, 2002: 87).

mediante la gracia de la literatura). Sin embargo, los *yūrei*, en su estado más agresivo, son interpretados como una amenaza sin lugar a dudas, tanto en el mundo literario como en la realidad del lector.

2.2. Una cuestión de vida o muerte

Una vez asimilada la principal diferencia entre los fantasmas hispánicos y los *yūrei* japoneses, debemos comprender que tampoco son iguales los peligros que representan. Los protagonistas de los cuentos occidentales se permiten el lujo de mostrarse escépticos porque son conscientes de que los monstruos pueden ser productos de la mente o, como en el caso de las leyendas, los narradores relatan hechos de un pasado remoto que pueden ponerse en duda con facilidad. Los fantasmas japoneses, por el contrario, son criaturas reales, en su mayoría sedientas de venganza (como comprobaremos en el capítulo «Vínculos indestructibles»).

La aparición del *yūrei* significa para los personajes japoneses algo más que una simple destrucción de su mundo racional, al contrario de lo que ocurre con los personajes hispánicos. Para los nipones, el fantasma es una señal inequívoca de peligro mortal, pues salvo en contadas ocasiones y con la ayuda de un experto (como veremos en el próximo capítulo), es imposible salvarse. Incluso en casos en los que el espectro es totalmente inofensivo, como ocurre en «A dead secret» (el fantasma se aparece en la casa pero no interactúa con nadie, ni siquiera se mueve de su sitio), los personajes se aterrorizan con sólo detectar su presencia y buscan enseguida la ayuda de uno de estos sacerdotes budistas.

De los seis cuentos hispánicos trabajados (sin contar los relatos de apoyo), cinco finalizan con la muerte de la víctima («El vivac», «Luisa», «El castillo del espectro», «La corredoira» y «La sombra ensangrentada»), pero en casi todos ellos el narrador sugiere que estos relatos son meras fantasías populares, mientras que entre los diez principales *kaidan* seleccionados (cuya veracidad nunca se pone en duda), en seis los protagonistas salen ilesos: «The reconciliation», «Of a promise kept» y «A dead secret» son los únicos con finales *felices* puros, pues los fantasmas que en ellos aparecen no tienen intenciones vengativas; en «The corpse-rider» y «The story of O-Kamé» la víctima se libra gracias a la intervención del personaje tipo del monje o sacerdote, y en el caso de «In a cup of tea», en realidad se desconoce el final. Sin bien el fantasma homicida se observa en ambas tradiciones, la *principal diferencia* ya mencionada es la que sigue marcando la mayor divergencia entre las dos literaturas: al fantasma vengativo hispánico, debido a la racionalización de los relatos en los que aparece, se le priva de su credibilidad y, por lo tanto, de su poder ofensivo, mientras que los *yūrei*, al ser aceptados como entidades de la realidad, entrañan un innegable y poderoso *peligro mortal*.

3. LOS FANTASMAS Y LA RELIGIÓN

Una de las diferencias fundamentales entre los cuentos de fantasmas japoneses y los románticos españoles es la inherente presencia de la religión cuando los *yūrei* aparecen, frente al carácter más profano de los hispánicos⁸.

El fantasma es una figura venerada y temida a partes iguales en la cultura japonesa, ha sido así desde su propia fundación⁹. La racionalidad que trajo la Ilustración a Europa en el siglo XVIII rompió con una visión del mundo en la que lo sobrenatural estaba a la orden del día (un pensamiento religioso y supersticioso). El verdadero auge de la literatura sobrenatural comienza cuando se pone en duda la fuerza de la razón y se cuestionan todas aquellas cosas que la lógica no puede explicar:

La excitación emocional producida por lo desconocido no desapareció, sino que se trasladó al mundo de la ficción: necesitada de un medio expresivo que no entrara en conflicto con la razón, lo encontró en la literatura. Así pues, no ha de parecer extraño afirmar que la literatura fantástica es producto del escepticismo racionalista, es decir, que dicho género no surgió hasta el momento en el que lo sobrenatural había desaparecido como creencia (Roas 2000: 67).

Sin embargo, este hecho no se da en la cultura japonesa¹⁰. Lo maravilloso no se abandona en ningún momento, continúa arraigado en la vida cotidiana y también en la religión.

La creencia firme en la existencia de los *yūrei* no sólo fomenta la aparición de toda una literatura en torno a ellos para satisfacer un creciente morbo por lo terrorífico y paranormal, sino que afecta también al comportamiento cotidiano de los japoneses:

A single desire could damn you, transforming you into a *yūrei* and barring you from Paradise for this incarnation. [...] People –especially the clergy and the aristocrats of Heian period Japan– became obsessed with dying properly and with clear minds. They were terrified

⁸ Esto no atañe a otro tipo de cuentos que recojan hechos sobrenaturales relacionados con la religión como apariciones de santos, visiones divinas, milagros, etc. El trabajo intenta ceñirse al cuento de fantasmas, por lo que no abarca lo «maravilloso cristiano».

⁹ Así lo recuerda Zack Davisson: «this death transformation of the *yūrei* –the ascension of supernatural status– is a foundational myth of Japanese folklore. In fact, it is *the* foundation myth» (2015: 60). Trataré de resumir el por qué de esa afirmación. Según la mitología japonesa, tal y como se recoge en el *Kojiki* (el libro histórico más antiguo de Japón), el mundo fue creado por el matrimonio de los dioses hermanos Izanagi e Izanami. Tras la muerte de Izanami, Izanagi decide ir a buscarla al *Yomi no Kuni* (el mundo de los muertos descrito en el *Kojiki*), pero Izanami está atrapada allí y le pide a su esposo que respete su intimidad. Izanagi no es paciente, por lo que decide tomar la iniciativa en lugar de esperar, encontrándose con que de su esposa sólo queda su cadáver putrefacto. Izanagi huye de la tierra de los muertos y rompe el matrimonio con Izanami, presa del horror por lo que acaba de ver. La ira de la diosa por el atrevimiento de su esposo es tal que maldice a Izanagi de por vida. Izanami, la diosa fundadora, tiene las características de un *yūrei* vengativo. La leyenda completa de Izanami e Izanagi puede consultarse en el libro *Myths and legends of Japan* de Frederick Hadland Davis, en el que también se recogen muchos otros relatos tradicionales nipones. Para una lectura más detallada, puede encontrarse esta leyenda en el anexo.

¹⁰ Menos aún durante el período Edo (1603-1868), época en la que se datan la mayoría de *kaidan-shū* (colecciones de cuentos de fantasmas) que Lafcadio Hearn identifica como fuentes de los cuentos que traduce: *Ugetsu Monogatari*, *Hyaku Monogatari*, *Yasō Kaidan*, entre otros.

that a stray thought might invade their consciousness at the exact wrong time, undoing lifetime of good work and earnest actions. [...] The dying were sequestered in isolated, undecorated rooms, away from any distractions or desires. [...] Beginning in the Heian period, deathbed services like these evolved over the years, continuing into the late Edo period (Davisson 2015: 82-83).

Hearn describe una situación bastante ilustrativa de estas creencias en su cuento «Diplomacy», cuando un hombre consigue evitar el tormento de un *yūrei* vengativo al hacer que el prisionero a quien va a ejecutar se centre en otro propósito más trivial y no en su ira, justo antes de matarle:

«I understand that the desire of a dying man for revenge may be a cause for fear. But in this case there is nothing to fear». [...] «Only the very last intention of that fellow could have been dangerous; and when I challenged him to give me the sign, I diverted his mind from the desire of revenge. He died with the purpose of biting the stepping-stone; and that purpose he was able to accomplish, but nothing else. All the rest he must have forgotten... So you need not feel any further anxiety about the matter». –And indeed the dead man gave no more trouble. Nothing at all happened (1903: 48-49).

Para evitar la transformación en *yūrei* tras la muerte existían toda una serie de rituales religiosos que protegían al moribundo del mal karma y de su posible sentencia a vagar como un espíritu condenado por toda la eternidad, o incluso ir a uno de los muchos infiernos o «más allá» que recoge la cultura japonesa¹¹.

Asimismo, en los cuentos y otros escritos sobre costumbres japonesas, Hearn da cuenta de rituales para expulsar o apaciguar a los *yūrei*, e incluso para invocarlos.

En nuestro caso, nos centraremos únicamente en los rituales budistas, en parte porque es el pensamiento religioso que ocupa los cuentos traducidos por Hearn y, además, porque es una de las religiones mayoritarias en Japón. No podremos excluir del todo el sintoísmo (la religión originaria nipona) debido a que el budismo se integró muy bien con él y nunca llegó a desplazarlo, sino que se fundieron en una perfecta convivencia. Aun así, en el asunto que nos concierne, el budismo se impone a la tradición sintoísta.

Además de ser una religión todavía bastante desconocida en Europa, el problema a la hora de enfrentarse al budismo es la enorme cantidad de ramas diferentes que posee, sin contar que en Japón se convirtió en una amalgama de influencias religiosas bastante confusa (el ya mencionado sintoísmo, el taoísmo de influencia china, más tarde el cristianismo...):

¹¹ En el pensamiento tradicional japonés, los muertos no iban a un lugar concreto (se decía que se marchaban al *anoyo*, literalmente «el mundo de allí»). En el *Kojiki* de corte sintoísta se menciona el *Yomi no Kuni*, un inframundo sin bien ni mal donde los muertos, en cuerpo y alma, residen para toda la eternidad sin posibilidad de escapar. Es el budismo el que introduce un sistema de castigo y recompensa tras la muerte, con las deudas del karma, la creación de múltiples y diferentes infiernos (*jigoku*) a los que el mal karma puede condenar, pero de los que se puede salir al pagar la deuda y reencarnándose con un karma más limpio, un sistema de juicio de las almas y un espacio de pureza como recompensa similar a nuestro concepto de Paraíso (*Jōdo*).

Buddhism is not a religion with a single holy text or a single deity. There is no «Bible» per se, and even no «Buddha», but many different ascended beings who all have claim to the title and all have different mythologies surrounding them. Instead of a single holy text, Buddhism has what are called sutras. Only those with great knowledge of Buddhism could write new sutras, and depending on what sutras you chose to follow and which Buddha you indentified with, your concept of Buddhism could be the polar opposite of someone else's (Davisson 2015: 67-68).

Es por ello que esta parte del análisis no podrá ser demasiado exhaustiva, pero aun así es importante, dado que la religiosidad asociada con el *yūrei*, de la que no puede desvincularse si deseamos entenderlo en su totalidad, es una diferencia básica entre las dos tradiciones literarias con las que opera este trabajo, como ya se ha anunciado en el inicio del capítulo.

3.1. El karma

Para poder comprender bien los diferentes destinos que les esperan a los muertos es necesario conocer las bases del karma.

De un modo sencillo, el karma podría describirse como una fuerza espiritual condicionada por la conducta de los seres vivos. En el budismo, el karma no está regido por una deidad u otra potencia concreta, sino que se comporta como una ley universal.

El individuo tiene total libertad para elegir lo que desea hacer en su vida, pero debe tener en cuenta que absolutamente todo lo que decida repercutirá en la positividad o la negatividad de su karma. El estado del karma en el momento de la muerte y la resurrección condicionará los sucesos que se den en las siguientes existencias por las que pase un ser vivo, de modo que es una retribución relativa a los actos pasados, como explica Hearn en su estudio «Gaki»:

What we think or do is never for the moment only, but for measureless time: it signifies some force directed to the shaping of worlds, –to the making of future bliss or pain. Remembering this, we may raise ourselves to the zones of the Gods. Ignoring it, we may deprive ourselves even of the right to be reborn among men, and may doom ourselves, though innocent of the crimes that cause rebirth in hell, to reenter existence in form of animals, or of insects, or of goblins, –*gaki* (1902: 184).

El karma puede limpiarse poco a poco con cada reencarnación, de modo que el sujeto no está destinado a pagar por los mismos actos toda la eternidad. Si se enmienda en sucesivas reencarnaciones, un individuo condenado al *jigoku* por el peor de los karmas podría ganarse la oportunidad de empezar una vez más como humano e intentar ascender al *Jōdo*:

The place of *gaki* in the Buddhist system is but one degree removed from the region of the hells, or *Jigokudō*, –the lowest of all the States of Existence. Above the *Jigokudō* is the *Gakidō*, or World of Hungry Spirits [...]. Higher than these is placed the *Ningendō*, or World of Mankind.

Now a person released from hell, by exhaustion of the karma that sent him there, is seldom reborn at once into the zone of human existence, but must patiently work his way upward thither, through all the intermediate states of being (Hearn, 1902: 186-187).

3.2. La aparición de los *yūrei*

El momento clave para la aparición de los *yūrei* es el verano. El principal festival de los muertos, el *Bon*¹² de origen budista, se celebra durante los meses estivales. Esto es importante, pues el verano japonés no sólo es tórrido, sino también muy húmedo (cuando llega este momento del año, en algunas zonas al sur del país se dan los famosos monzones que conllevan fuertes tormentas tropicales). El agua es el perfecto conductor fantasmal¹³, de modo que no hay una mejor estación para que los muertos viajen desde el más allá y visiten a sus familiares. De hecho, sumada a esta creencia tradicional sobre el agua, el budismo añadió la idea de que los muertos debían cruzar el río *Sanzu* para llegar a su nuevo lugar de reposo (que a modo del Leteo o la laguna Estigia, separa el más allá de la tierra de los vivos). De ahí la tradición anteriormente mencionada de despedir el *Bon* lanzando linternas al agua para que guíen a los *yūrei* de vuelta al mundo que les corresponde.

En el caso de los cuentos españoles, a veces se nos proporciona también una fecha concreta, especialmente si la aparición es reiterativa. Pero suele ser una fecha relacionada directamente con el fantasma o con su víctima: el día de su fallecimiento o en el que se produjo la maldición que le obliga a volver como en «La dama blanca de Lares» (por codicia en vida, su espíritu está condenado a aparecer cada año en la noche del día de San Miguel), un momento en el que se producen fenómenos climáticos anormales (que sirven para crear el ambiente terrorífico en la narración) como en «La sombra ensangrentada», el momento en el que se cumplen los requisitos para una maldición como en «La corredoira» (Felisa maldice a su amante si la rechaza y el fantasma de la muchacha se manifiesta el día de la boda del joven con otra mujer) o en «La dama blanca de Badén» (el espectro se aparece siempre que un hombre del

¹² El festival del *Bon* se sigue celebrando en la actualidad. Se cree que la barrera entre el mundo de los vivos y el mundo de los muertos se debilita durante tres días en el período estival (la fecha depende de cada año y de la región del país). En ese momento, los espíritus vuelven del más allá para pasar esas breves vacaciones con sus familias. Los japoneses ofrendan a sus ancestros para agradecerles la protección que brindan al linaje, limpian las tumbas e incluso realizan actividades lúdicas (como el *bon odori*, un tipo de baile) para entretener a los *yūrei* durante su estancia. Al final de la festividad, dejan ir lámparas de papel en los ríos para que las luces conduzcan a los muertos de vuelta a su mundo y no se extravíen por el camino. El propio Lafcadio Hearn describe muy bien todos los rituales y ofrendas que se realizan durante el *Bon*, con mucho más detalle, en sus artículos «At the market of the dead» y «Bon-odori», recogidos en el primer volumen de *Glimpses of unfamiliar Japan* (1907, pp. 105-119 y 120-138, respectivamente).

¹³ Esto llega hasta tal punto que no se considera recomendable bañarse, adentrarse en mares o ríos, o en general establecer contacto con cualquier tipo de corriente de agua en los días que dura el *Bon*, pues se cree que el alma de los vivos podría dejarse llevar por el flujo, sin querer, y terminar con los muertos en el más allá. En su relato «At Yaidzu», Hearn recoge una advertencia sobre este comportamiento de boca de la esposa de su casero, al encontrarse con la pareja tras un baño en el mar: «"ah", said the wife, "it is not good to go out there on the night of the Bon!"» (1899: 233).

linaje maldito va a morir), etc. En algunos casos pueden ser fechas tradicionalmente relacionadas con lo sobrenatural como la noche de San Juan. Como se puede observar, en la mayoría de los casos no son momentos ligados expresamente a la religión, a diferencia de lo que ocurre con los *yūrei* y las creencias budistas.

Un tipo de manifestación de los fantasmas que no encontramos con tanta frecuencia en la literatura hispánica¹⁴ pero que sí abunda en la japonesa, es la reencarnación. En este tipo de cuentos es donde más obvia se hace la presencia del budismo en la concepción de la vida tras la muerte.

A veces encontramos reencarnaciones totales en las que el fallecido ya ha adoptado una nueva forma, como en «The story of O-Tei». En estos casos, los difuntos reaparecen en nuevos cuerpos para vivir otro ciclo (a veces no necesariamente humanos, pues depende del karma que hayan tenido en su vida anterior).

Sin embargo, los *yūrei* pueden aparecer reencarnados de forma momentánea, sólo para las visitas de tres días durante el *Bon* o por algún otro motivo pasajero, para después regresar al más allá de nuevo. Hearn documenta estas creencias en relación, especialmente, con los insectos. En su estudio «Dragon-flies» (*A Japanese Miscellany*, 1901), recoge varias denominaciones para las libélulas, algunas como «*Shōryō-tombō*, ‘the Dragon-fly of the Ancestral Spirits’» también conocida como «*Shōrai-tombō*, ‘Dragon-fly of the Dead’» o el tipo «*Yūrei-tombō*, ‘Ghost Dragon-fly’». Algunos de ellos hacen referencia a la forma inquietante de los insectos (por ejemplo, la denominada *yūrei-tombō* es totalmente negra, por lo que Hearn asocia su visualización con la de una sombra fantasmal), pero las del tipo *shōryō-tombō* o *shōrai-tombō* reflejan la creencia de que algunas libélulas sirven como monturas a los difuntos. Durante el *Bon*, se dice que estos insectos transportan los espíritus de los ancestros, por lo que llega a prohibirse que se espanten, se molesten o se maten a las libélulas que accedan a la vivienda familiar.

Algo similar ocurre con las luciérnagas («Fireflies», *Kotto*, 1902), de las que se dice que son los fantasmas de antiguos guerreros que siguen luchando aún en su forma de insectos. También se las asocia con espíritus malignos (a veces por su parecido con los fuegos fatuos), y por su gusto por los sauces, árbol que se asocia a los muertos.

Las mariposas («Butterflies», *Kwaidan*, 1903) también pueden ser almas, tanto de personas vivas como fallecidas. Se dice que las almas toman forma de mariposa al abandonar el

¹⁴ Esto en ningún caso implica que no exista literatura hispánica que trate el tema de la reencarnación. Encontramos la temática, por ejemplo, en la lírica hispanoamericana de finales del siglo XIX de mano de autores como Amado Nervo («Transmigración»), Leopoldo Lugones («Metempsicosis») o Rubén Darío («Reencarnaciones» y otro poema también titulado «Metempsicosis»).

cuerpo tras la muerte, para avisar de la partida del espíritu, y al igual que las libélulas, por este motivo su presencia es respetada cuando entran en una casa.

De los mosquitos («Mosquitoes», *Kwaidan*, 1903), según el budismo, se dice que son reencarnaciones en *Jiki-ketsu-gaki* (o «bebedores de sangre») de aquellos condenados por errores pasados.

Aunque los *yūrei* usualmente están ligados a una persona o una familia (en menor medida a un lugar o a un objeto concreto) y aparecen en momentos propicios para llevar a cabo el asunto que les liga al mundo de los vivos (el *Bon*, la hora del buey¹⁵, la situación ideal para atormentar a sus víctimas...), también se les puede invocar.

En su estudio «Incense», además de remarcar la importante relación entre el budismo y el incienso («Shintō shrines, indeed, are free from it, –incense being an abomination to the elder gods. But wherever Buddhism lives there is incense», (1899: 20)), Hearn indica que también puede utilizarse tanto para espantar como para atraer a los muertos:

Incense is still burned in the presence of a corpse with the idea that its fragrance shields both the corpse and newly-departed soul from malevolent demons. [...] But formerly it was used to summon spirits as well as to banish them. [...] To summon the ghost of any dead person –or even that of a living person, according to some authorities, –it was only necessary to kindle some of the incense, and to pronounce certain words, while keeping the mind fixed upon the memory of that person. Then, in the smoke of the incense, the remembered face and form would appear (1899: 44-43).

Exceptuando los cuentos espiritistas en los que el médium decide entrar en contacto con el espíritu por voluntad propia, en la tradición hispánica no parece ser común que los relatores de leyendas o los narradores testigos del fenómeno paranormal en cuestión sean los invocadores del fantasma. Están malditos por el propio ente o se encuentran en el momento y el lugar equivocados. En el caso de los narradores de leyendas, al igual que el lector, ni siquiera han sido testigos del fenómeno en sí (de hecho, es común que la persona de quien recogen la información tampoco haya obtenido sus fuentes de primera mano), y los motivos de la aparición fantasmal pueden parecer un poco vagos. Por ejemplo, en el caso del fantasma de «El vivac», no retorna para escenificar su muerte, ni para denunciar el crimen que cometieron contra ella, sino para aterrorizar y desvelar «terribles acontecimientos» a cualquiera que se atreva a pasar la noche en el lugar donde la asesinaron. El fantasma de «La dama blanca de Lares» retorna cada noche del 29 de septiembre sólo para asomarse al balcón de lo que fuera su castillo y gritar «¡no hay más trigo!». Cuando parece que el espíritu se muestra para liquidar un asunto específico (tal vez una

¹⁵ La *hora del buey*, en el antiguo sistema temporal japonés, debía corresponder aproximadamente a las 2:00 de la madrugada. Esta hora vinculada a lo sobrenatural sí es un motivo recurrente en todas las literaturas y suele referirse a un momento pasado la media noche, usualmente entre las 00:00 y las 4:00 a.m.

venganza, como en «La sombra ensangrentada», «El castillo del espectro», «Luisa» o «La corredera»), es frecuente que el narrador hispánico trate de racionalizar los sucesos paranormales, de modo que termina por anularlos.

En el caso de los *yūrei*, no es usual que aparezcan en las historias mediante invocación, pero precisamente porque no les faltan motivos para mostrarse ante los vivos: cuando los cuentos no transcurren durante el *Bon* o algún momento del verano (es decir, las fechas propicias para que regresen), siempre tienen asuntos personales que resolver y no desaparecen hasta haber completado sus objetivos.

3.3. La expulsión de los fantasmas

Aun con todo, sigue habiendo esperanza para aquellos que sufren el acoso de un *yūrei*.

En el ámbito hispánico no parece haber modo de librarse de los fantasmas, si bien su aparición no implica peligro mortal en todos los casos, al contrario de lo que ocurre con la mayoría de los *yūrei* según lo que se nos cuenta en los *kaidan*. En «La dama blanca de Badén», por ejemplo, el siguiente príncipe del linaje maldito trata de escapar de las visiones que anuncian su muerte. Para ello, manda guardar a buen recaudo el cuadro donde está retratada la malvada condesa Olamunda (la mujer que se convirtió en dama blanca tras su muerte y que lleva, desde entonces, aterrorizando con su presencia a todos los hombres de la familia). Al final del relato, sabemos que las precauciones han servido de poco, pues el duque fallece debido a una enfermedad.

Los rituales utilizados para la expulsión de los *yūrei*, como veremos a continuación, están también íntimamente ligados a la religión. Puesto que los fantasmas japoneses se engloban junto con muchos otros tipos de entes sobrenaturales en la categoría de *yōkai*¹⁶, el trato que a veces se les ofrece es similar al de los demonios: se los exorciza.

Es imposible, por lo tanto, que encontremos un trato similar para los fantasmas en la literatura hispánica, eminentemente profana. Los ritos religiosos que funcionan con los *yūrei* sólo pueden explicarse en una cultura en la que los fantasmas están vinculados con las creencias religiosas, como es el caso de Japón y el budismo.

Para mantener alejados a los espectros pueden utilizarse diferentes procedimientos de protección:

¹⁶ Recordemos que *yōkai* es el término que se usa para designar a las criaturas, demonios, duendes y, en general, cualquier otro tipo de ser sobrenatural del folclore japonés. Para aprender más sobre los *yōkai*, existen bestiarios sobrenaturales, algunos ilustrados para mejor comprensión de la fisionomía de los monstruos, como *Gazu hyakki yagyō* del ilustrador japonés Toriyama Sekien.

a) Amuletos: pueden estar escritos en papel (como los *o-fuda* que Shinzaburō coloca sobre cualquier rendija de su casa para evitar que O-Tsuyu y su sirvienta puedan entrar en «A passionate karma») o tener forma de talismanes (como los *o-mamori*, que actualmente se siguen vendiendo en los templos en forma de saquitos de tela y es Shinzaburō quien también lleva uno pegado a su cuerpo para tener protección constante).

b) Sutas: los textos budistas sagrados pueden ser recitados repetidamente, como es también el caso de Shinzaburō, o pueden escribirse sobre un objeto (para crear amuletos, por ejemplo). En realidad, puede cubrirse con ellos cualquier superficie que se quiera proteger de los *yōkai*, como se narra en el cuento «The story of Mimi-Nashi-Hōichi», en la que Hōichi, un narrador de cuentos ambulante, es acosado por *yōkai* todas las noches para que les cante acompañado de su instrumento. Un sacerdote, al conocer el terrible suceso, cubre todo el cuerpo de Hōichi con un sutra que le convierte en invisible mientras no haga ruido ni responda a la petición de los monstruos. Sin embargo, el sacerdote olvida escribir sobre las orejas de Hōichi, de modo que los *yōkai*, al llegar esa noche al templo, sólo ven un par de orejas flotando en el aire. Al no recibir respuesta del cuentacuentos, estiran de las misteriosas orejas hasta arrancarlas; por ello a Hōichi se le termina conociendo como *Mimi-nashi-Hōichi* o «Hōichi sin orejas». El sutra general para honrar a los difuntos es el llamado *Nembutsu*.

Hay rituales más específicos como el *segaki*, un tipo de servicio especial (usualmente acompañado de ofrendas) que se hace para aplacar a los espíritus inquietos, o exhumaciones como la que se relata en «The story of O-Kamé»:

It was borne to the mortuary chapel; and there the priest, with a writing-brush, traced upon the brow and breast and limbs of the body the Sanscrit characters (*Bonji*) of certain holy talismanic words. And he performed a *Ségaki*-service for the spirit of O-Kamé, before suffering her corpse to be restored to the ground (1902: 53).

Sin embargo, no son los únicos. En «The corpse-rider», se recurre a la ayuda de un *inyōshi* (un maestro en la filosofía natural china) que propone al aterrorizado esposo una forma bastante particular de librarse del *yūrei* que le espera en casa:

The dead woman was lying on her face. «Now you must get astride upon her», said the *inyōshi*, «and sit firmly on her back, as if you were riding a horse... Come! –you must do it!». [...] «Now take her hair in your hands», commanded the *inyōshi*, – «half in the right hand, half in the left... So! ... You must grip it like a bridle. Twist your hands in it –both hands –tightly. That is the way! ... Listen to me! You must stay like that till morning. You will have reason to be afraid in the night –plenty of reason. But whatever may happen, never let go of her hair. If you let go, –even for one second, –she will tear you into gobbets!» (1900: 35).

También se puede apaciguar a los fantasmas de un modo más relajado al ayudarles a liquidar el asunto que no les deja descansar en paz, como se nos cuenta en «A dead secret». El fantasma de una mujer recientemente fallecida se aparece todos los días, sin interactuar con

nadie, ante la cómoda del que fuera su dormitorio. La familia, aterrorizada, contacta con un sacerdote que trata de adivinar por qué motivo el espíritu de la mujer sigue volviendo a la casa. Finalmente, descubre una carta oculta tras los cajones y se compromete a leerla en secreto y luego quemarla para que no pueda leerla nadie más. De este modo, el espíritu queda en paz.

Como podemos observar, la figura del sacerdote es esencial en la mayoría de rituales. En algunos casos (como las exhumaciones o los servicios funerarios) sólo él tiene el poder de calmar a los fantasmas, probablemente porque los civiles se sienten demasiado aterrorizados como para actuar en consecuencia, o por la conexión de los *yūrei* con los demás seres sobrenaturales y las divinidades: sólo un hombre santo puede lidiar con lo que atañe al más allá. En otras ocasiones solamente ofrece consejo a quienes acuden en su búsqueda, presas de la desesperación (es el caso, por ejemplo, del sacerdote que aparece en «A passionate karma»).

Usualmente es descrito como un hombre anciano y sabio, dispuesto a ayudar a quienes contacten con él en la medida que le sea posible. Este personaje, a veces un tanto místico, no está presente en las historias de fantasmas hispánicas.

4. LOS DIFERENTES ESTADOS DE LOS FANTASMAS

La figura del fantasma es bastante rica y variada en ambas tradiciones, pese a que suele existir un patrón común y unos rasgos tópicos que afectan a la mayoría de estas entidades. En el caso del *yūrei* japonés, los esquemas de presentación y comportamiento están mucho más fijados que en los espectros occidentales.

Antes que nada, habría que aclarar que entenderemos como «fantasma corpóreo» aquel que no sólo tiene una forma clara, visible y reconocible para quien lo contempla, sino que también puede interactuar directamente con los vivos a través de todos los sentidos, destacando específicamente el del tacto. Esto es importante, ya que hay muchos espectros que se aparecen en forma de sombras o visiones capaces de abrumar a los espectadores, pero que nunca llegan a tener un contacto directo con los mismos. Son los que se denominarán «fantasmas etéreos»: no son cuerpos tangibles y en muchos casos tienen una explicación más psicológica que paranormal.

En los cuentos japoneses es más común la presencia del fantasma corpóreo. En «A passionate karma» el espectro de la joven O-Tsuyu es capaz de ofrecer cariño a su víctima, del mismo modo que él puede responder a las mismas sobre un cuerpo presente: «then clinging closely to him, with her lips at his neck, she caressed him; and he returned her caresses» (1899: 87). Es el cadáver de la dama el que se presenta en la habitación del samurái, dándole muerte con sus propias manos: «Shinzaburō was dead. [...] And lying beside him in the bed were the bones of a woman! And the bones of the arms, and the bones of the hands, clung fast about his neck» (1899: 106). No se trata de una aparición destinada a un único receptor, y si supusiéramos que se trata de una ilusión, debe afectar de forma colectiva, pues los espectros de O-Tsuyu y su sirvienta O-Yoné interactúan también con los sirvientes del joven samurái: «night after night O-Yoné entered into his dwelling, and roused him from his sleep, and asked him to remove the *o-fuda* placed over one very small window at the back of his master's house» (1899: 101).

La esposa abandonada de «The reconciliation» es también un espectro tangible: «caressing her the while, and asking her forgiveness over and over again». Al igual que O-Tsuyu, es el propio cadáver el que se muestra ante la víctima, utilizando un embrujo característico de los seres sobrenaturales (que desaparece a ojos ajenos o cuando amanece) para simular su aspecto en vida. Primero, el esposo la observa tal y como la recuerda antes de abandonarla: «the years had not changed her. Still she seemed as fair and young as in his fondest memory of her» (1900: 8), pero tras pasar la noche, la verdad se revela ante sus ojos: «before him, wrapped in its grave-sheet only, lay the corpse of a woman, –a corpse so wasted that little remained save the bones, and the long black tangled hair» (1900: 11).

En «The story of O-Kamé», el fantasma de la muchacha homónima se aparece para acompañar a su esposo durante la noche, restándole salud poco a poco y consiguiendo de ese modo que cada vez esté más cerca de reunirse con ella en la muerte. En este caso, el cadáver no necesita siquiera un embrujo para camuflarse, pues su cuerpo se conserva casi como si aún estuviese vivo: «but when the priest told his assistants to lift the dead woman out of the coffin, the astonishment changed to fear; for the corpse was blood-warm to the touch, and still flexible as in life» (1902: 52).

Probablemente, el caso más claro de la corporeidad fantasmal aparece en «Ingwa-Banashi», donde una mujer celosa y moribunda maldice a Yukiko, una de las concubinas más jóvenes y hermosas de su esposo, justo antes de morir. Las manos del cadáver quedan adheridas a los senos de la muchacha y no tiene más remedio que aprender a vivir con la carga para siempre: «this was not because the fingers held: it was because the flesh of the palms had united itself in some inexplicable manner to the flesh of the breasts!» (1899: 210-211). Pese a que consiguen separar las manos del resto del cadáver, seccionándolas por las muñecas, esto no parece impedir que tengan vida propia y le inflijan un terrible dolor a Yukiko:

But they remained clinging to the breasts; and there they soon darkened and dried up, –like the hands of a person long dead. Yet this was the beginning of the horror. Withered and bloodless though they seemed, those hands were not dead. At intervals they would stir –stealthily, like great gray spiders (1899: 211).

Hay bastantes historias más entre las recogidas por Hearn en las que los *yūrei* se presentan como entidades corpóreas. En «The corpse-rider» un hombre debe cabalgar sobre el cuerpo muerto de su esposa para librarse de su maldición. «Of a promise broken» muestra el fantasma de una mujer celosa que sale de su tumba para amenazar, y finalmente decapitar, a la nueva esposa de su marido: «the figure of the long-buried woman, erect before her tomb, –in one hand clutching a bell, in the other the dripping head» (1901: 25).

No es tan abundante la nómina de fantasmas físicos en los cuentos españoles, pero también encontramos algunos ejemplos.

El cruel caballero que regresa para vengar su muerte en «El castillo del espectro» es capaz de asir objetos y personas: «un brazo de inmensa longitud se levanta de en medio de las aguas, y con una mano cubierta de un guantelete de hierro precipita en las olas a la desdichada Irene» (1835: 19), y no sólo posee poderes sobrenaturales, sino también una fuerza física sobrehumana: «su amante se arroja detrás de ella... la atrae a la orilla... pero todos sus esfuerzos son inútiles... una fuerza superior a la suya arrastra a su querida en sentido contrario» (1835a: 19).

La mujer asesinada de «El vivac» conserva sus heridas mortales aún abiertas y derramando sangre, como si su espectro mantuviese intacta la presión arterial: «levantando el sudario descubre su pecho bañado en sangre; en seguida tomando la mano de su asesino y llevándola a su corazón, que latía con fuerza» (1845: 51).

El más parecido a los cadáveres retornados japoneses lo encontramos en «Luisa». El espectro del joven Arturo regresa armado de negro para llevarse con él a su querida, revelando finalmente que lo único que ha quedado de él ha sido su esqueleto: «quitándose la manopla de la diestra, presentó a su amada los dedos largos y nudosos de una mano de esqueleto –y levantando con la izquierda el casco guerrero, dejó ver el cráneo pelado y la expresión sardónica de una calavera» (1835b: 44).

Los fantasmas etéreos sí son más comunes en los cuentos españoles, probablemente porque son entidades muy unidas a la literatura y, además, en la mayoría de los cuentos se trata de darles una explicación más racional que paranormal. Mientras que los *yūrei* son un pilar fundamental en la cultura japonesa y la mayoría de los japoneses creen en ellos (y en las terribles consecuencias que los fantasmas más resentidos acarrear, desde tormentos individuales hasta la destrucción de una ciudad, como se cuenta en «Furisodé»), los narradores decimonónicos europeos suelen posicionarse de parte del *sentido común* cuando deben presentarnos una leyenda tradicional (serían, por ejemplo, los casos de «Luisa», «El castillo del espectro» o «La sombra ensangrentada», donde se atribuye todo el contenido paranormal a la fantasía popular).

Felisa, la muchacha abandonada de «La corredera», termina convirtiéndose en una sombra consumida por el dolor y la tristeza. Es un espectro totalmente etéreo: «Pelayo, [...] alargaba los brazos hacia una sombra, que se detenía, como a esperarle, y apenas la iba a tocar, desaparecía de nuevo» (1865: 342). Del mismo modo que los *yūrei* más poderosos, los sentimientos amargos que Felisa se guardaba para sí misma hasta terminar devorada por ellos le brindan poderes sobrenaturales a su muerte, como se ve en la terrible tormenta que invoca. Este fenómeno climático extremo asesina a la nueva esposa de su amado («¡El rayo ha muerto a mi esposa! ¡Perdóname, Felisa!» (1865: 342)) y aumenta el caudal del río hasta ahogarle a él también, haciendo desaparecer su cadáver. La relación con la lluvia y las gotas de agua no es gratuita, pues Felisa ya advirtió a su amante de lo que ocurriría si despreciaba su amor: «¡Ah ingrato, quiera Dios que siempre que pases por este sitio, caigan sobre tu cabeza las lágrimas que desde ayer, y sin que nadie lo vea, estoy derramando por ti!» (1865: 342).

Es un fantasma etéreo la sombra de don Fadrique, tal y como se le aparece a su hermano Pedro I en «La sombra ensangrentada». Es claramente visible, hasta el punto de que se nos describe su apariencia con minuciosos detalles, pero en ningún momento interactúa con el

atemorizado monarca, ni siquiera mediando palabra con él. Se dedica únicamente a perseguirle y atormentarle con su grotesca presencia. Probablemente este fantasma sea una alucinación provocada por el miedo (la noche del suceso se desata un horrible temporal en la zona donde se sitúa el Alcázar de Sevilla, residencia del rey) y el remordimiento, pues la leyenda asegura que fue él mismo quien mandó degollar a su hermano por un frívolo motivo de celos. La pista esencial para esta interpretación viene dada porque, acorralado por su visión, el monarca decide atacar al espectro, pero lo único que consigue es herirse a sí mismo: «Le halló desmayado por el golpe de la caída, la bujía lejos de él y manchada en su propia sangre» (1863: 414).

Además, podríamos sospechar que se tratase de un embrujo creado por el tesorero de Pedro I, basándonos en cómo describe su actitud en el relato:

Samuel Leví, su tesorero, oyó aquel grito, y acudió al punto a socorrerle [...].

—¡Dios de Israel! Exclamó el hebreo elevando sus ojos, a los que asomó una lágrima fugitiva de odio.

Y en sus facciones lívidas pareció brillar un equívoco sarcasmo odioso.

Era la hiel de la venganza que rebosaba por los poros de aquel hombre reservadamente satánico y peligroso¹⁷ (1863: 414).

En cualquiera de los casos, la aparición de don Fadrique no se justifica como un fenómeno real, de ahí su condición etérea.

Un caso similar sería el del fantasma que aparece en «El espectro». Julián Ardós se ve a sí mismo en un sueño, envejecido y demacrado. Esta visión es totalmente onírica, de modo que pese al contacto que puedan tener el durmiente y su ilusión, no podemos comprenderlo en ningún caso como una interacción corpórea verdadera.

Otros tipos de espectros que usualmente son incorpóreos son las *damas blancas*. Observamos, por ejemplo, en los casos de «La dama blanca de Lares» y «La dama blanca de Badén» que ambas son apariciones recurrentes y que siguen una serie de patrones fijos como mostrarse con la apariencia de figuras espectrales y femeninas vestidas de blanco (posiblemente una mortaja o algún tipo de ropa funeral, como el sudario en el que aparecen envuelta la mujer

¹⁷ En algunos casos, a los personajes que intervienen en ciertos sucesos paranormales se les suele dar esta relación con el judaísmo. Por ejemplo, en «El cuadro de Maese Abraham», el protagonista describe de este modo la inusual sensación que siente cuando el anciano judío le muestra el cuadro embrujado en su tienda: «yo no soy supersticioso, pero creo que en aquel momento estaba pasando alguna cosa extraña entre Abraham, el cuadro y yo; algún misterio de esos que solamente se explican por el fluido magnético de lo desconocido» (1873: 616). Hay una evidente relación entre la figura del anticuario y el cuadro embrujado, hasta el punto que se les relaciona íntimamente en el título del relato, pese a que el epicentro del cuento es únicamente el lienzo y lo que se va desarrollando en él con respecto a la vida privada del protagonista. Montserrat Trancón Lagunas da cuenta de esta identificación como judíos de algunos magos y nigromantes en otros cuentos románticos en su artículo «La mujer fantasma y otros personajes del romanticismo» (*Brujas, demonios y fantasmas en la literatura fantástica hispánica*, 1999: 150-149).

asesinada de «El vivac») y siempre son visiones, nadie entra en contacto directo con ellas. «La dama blanca de Badén» se aparece a todos los varones de un linaje al que aterroriza con su maldición, anunciándoles con su visita que están próximos a la muerte, pero sin tocarlos ni comunicarles nada (a diferencia, por ejemplo, de la *banshee* irlandesa, que anuncia la muerte mediante el llanto). «La dama blanca de Lares» está condenada a aparecer eternamente en las ruinas del que fue su castillo, todas las noches cada año por el día de San Miguel, repitiendo la última frase que dijo en vida: «¡no hay más trigo!». Están ligadas a un lugar, a un momento, a una persona, a unos sentimientos... y no parecen poder permitirse el lujo de interactuar con lo que salga del entorno condicionado para su aparición, con excepción de hacer visible su presencia para asustar a cualquiera que esté dispuesto a observarlas.

Algún ejemplo suelto de *yūrei* etéreo lo encontramos en cuentos como «Of a promise kept», donde Akana Soyemon se suicida para huir de un confinamiento a traición y cumplir así su promesa de regresar a casa, permitiendo que su hermano adoptivo pueda ver a su espíritu por última vez:

“No living man can travel on foot a hundred *ri*¹⁸ in one day. But I felt that, if I did not keep my promise, you could not think well of me; and I remembered the ancient proverb, *Tama yoku ichi nichu ni sen ri wo yuku* [‘The soul of a man can journey a thousand *ri* in a day’]. Fortunately I had been allowed to keep my sword”. [...] With these words he stood up, and in the same instant disappeared. Then Hasébé knew that Akana had killed himself in order to fulfil the promise (1901: 10-11).

«In a cup of tea» el rostro de un espectro se le aparece a un hombre llamado Sekinai, reflejado en la superficie que da título al cuento. Pese a ello, Sekinai decide beberse el té, y a la noche siguiente se le vuelve a aparecer el mismo espíritu, esta vez totalmente visible, pero incorpóreo: «but the blade seemed to touch no substance. Simultaneously and soundlessly the intruder leaped sideward to the chamber-wall, *and through it!*» (1902: 15). En la misma historia aparecen otros tres fantasmas más de la misma condición: «Sekinai leaped out, sword in hand, and slashed right and left, at the strangers. But the three men sprang to the wall of the adjoining building, and flitted up the wall like shadows» (1902: 16). Sin embargo, este relato no tiene conclusión y el propio Hearn nos invita a reflexionar sobre qué puede ocurrirle a alguien que se ha tragado un alma.

Pese a todo, parece que los *yūrei*, frente a las formas más o menos fijas en las que se presentan los espectros occidentales (dependiendo de su condición), sí tienen una cierta facilidad para pasar de un estado a otro según les resulte conveniente. En su interacción directa con humanos son capaces de adquirir una forma corpórea, como ya hemos observado, pero pueden hacer uso de formas etéreas para atravesar obstáculos. Como ejemplo, encontramos uno

¹⁸ El *ri* es un tipo de medida espacial. Como indica el propio Hearn en las notas a «Of a promise kept»: «a *ri* is about equal to two and a half English miles» (1901: 7).

de estos «estados dobles» en «A passional karma»; O-Tsuyu puede mantener relaciones carnales con su amante, pero también es capaz de convertirse en bruma para acceder a la casa a través de un pequeño agujero por el que un cuerpo físico no podría pasar: «veiling their faces with their sleeves they rose and passed, like a streaming of vapor, into the little window from over which the holy text had been torn away» (1899: 106).

Habría un tercer tipo de fantasma, presente en ambas literaturas, que podríamos considerar entre lo etéreo y lo corpóreo. El espectro puede no tener el poder suficiente para mostrarse por sí mismo y necesita valerse de otro medio para materializarse en el mundo de los vivos. En el caso de utilizar personas, encontramos posesiones (como en «Shiryō», donde el espíritu de un hombre muerto recientemente posee a una sirvienta para poder defender a su familia de un complot organizado por sus vasallos) y reencarnaciones (como en «The story of O-Tei», donde un hombre se reencuentra con su amada fallecida después de que ella se reencarne, pasados muchos años desde su muerte, en el cuerpo de otra muchacha).

Asimismo, los espíritus, los sentimientos demasiado fuertes y los recuerdos pueden encantar objetos y lugares, o materializarse en ellos, tomándolos como residencia habitual hasta que se consigan purgar las energías. «Furisodé» relata la historia de un kimono maldito por el *yūrei* de una muchacha que fallece a causa de un amor nunca consumado, consiguiendo que todas las mujeres que lo lleven a continuación corran el mismo destino que ella. En el cuento «Jiu-Roku-Zakura», un viejo samurái comete *seppuku*¹⁹ y traslada su alma a un anciano cerezo para que consiga florecer de nuevo en todo su esplendor. En cuanto a los cuentos hispánicos, en «El gabán verde» se nos habla de una prenda de ropa que se incinera por combustión espontánea cuando ya han fallecido las dos personas relacionadas con los recuerdos impregnados en él.

Finalmente, existen en la tradición japonesa los llamados *ikiriyō*, o los «fantasmas de una persona viva» (en occidente, podríamos compararlo con una suerte de bilocación, aunque esto no es del todo preciso). Vendrían a ser materializaciones de sentimientos demasiado fuertes (especialmente la ira), proyectados sobre una víctima y capaces de atormentarla sin necesidad de que la persona que las origina haya fallecido. En la tradición europea, un fenómeno equivalente podría ser el *mal de ojo*. En principio, no parecen abundar en la literatura japonesa los desdoblamientos, no al menos como los conocemos en occidente (dobles en reflejos como el caso de «William Wilson» de Poe, dos facetas de una misma persona como en «El extraño caso del doctor Jekyll y el señor Hyde» o cualquier otro subtipo del denominado *doppelgänger*). Puede que estos casos no se registren como cuentos de fantasmas, sino como otro tipo de historias fantásticas, o que los dobles constituyan otro tipo de *yōkai* diferente al *yūrei*.

¹⁹ Es el suicidio ritual que permite quitarse la vida sin mancillar el honor. En occidente es más conocido como *hara-kiri*, aunque este término se considera vulgar en japonés.

5. LA APARIENCIA DEL FANTASMA

En nuestro imaginario colectivo, damos una forma más o menos concreta a cada tipo de espécimen sobrenatural, igual que se la damos a lo cotidiano. En el caso de los seres fantásticos, este consenso generalizado en su apariencia es todavía más importante, puesto que no se pueden ofrecer descripciones objetivas de ellos (dado que no existen, no físicamente al menos, sino como productos de la mente). La misma falta de modelos reales explica por qué siempre hay variantes en torno a una apariencia común: la forma de lo irreal es en el fondo un convenio que cambia según la cultura y el tiempo histórico en el que se conciba. Incluso las características psicológicas, la edad y el sexo de cada persona influyen a la hora de dar forma a un ente imaginario.

Cada individuo dentro de una comunidad cultural puede imaginar a los seres fantásticos de una manera más o menos distinta, pero existen una serie de convenciones que se suelen cumplir y que nos permiten identificar a dicho ser para no confundirlo con otros. Por ejemplo, hemos aceptado culturalmente de forma tácita que las sirenas y los tritones son antropomorfos, aunque poseen una cola de pez donde deberían estar sus extremidades inferiores y, probablemente, si nos mostrasen a una mujer cuyo tronco tiene la forma de un ave, no la identificaríamos como una sirena, pese a que en la Antigüedad se las concebía así.

La plasmación visual juega un papel muy importante a la hora de asentar una representación común para lo irreal. Al igual que la palabra vuela pero lo escrito permanece, una representación gráfica (desde un dibujo en papel, un cuadro o un mosaico, hasta la escultura, el teatro, el cine o los videojuegos) deja una huella más profunda en la forma que lo irreal tendrá dentro del imaginario. La apariencia de lo irreal transmitida de forma oral en cuentos y leyendas variará con el paso del tiempo y dependerá de la versión que dé cada hablante, mientras que es más fácil describir uniformemente algo que ya tiene su propia representación visual (que, además, también se hereda, pues si un diseño tiene éxito, otros artistas lo tomarán como referencia y siempre rescatarán algún que otro elemento ya aparecido en el original).

Los fantasmas no son una excepción, ni en la cultura hispánica ni en la japonesa. En el caso de los espectros, su representación visual será un factor determinante para el terror, pues un fantasma bonachón no tendrá la misma forma que uno violento y resentido.

A continuación, revisaremos la apariencia que se le ha dado a los fantasmas en ambas vertientes, cómo se ha llegado a la fijación de dichas formas y podremos observar con más detenimiento las similitudes y las diferencias entre ambas iconografías.

5.1. Harapos, cadenas y sangre: el fantasma occidental

Una de las primeras descripciones de un fantasma proviene ya de la Antigüedad, de mano de Plinio el Joven. Los muertos aparecen en la literatura primordial, se habla de ellos en el *Poema de Gilgamesh*, Odiseo/Ulises tiene contacto con el inframundo tanto en la *Odisea* como en la *Eneida* y el fantasma de Patroclo se le aparece en sueños a Aquiles en la *Iliada*, pero es en una de las cartas de Plinio el Joven donde encontramos por primera vez una descripción detallada y recogida por escrito de una manifestación espectral:

El fantasma de Plinio marca una diferencia fundamental con respecto a los anteriormente mencionados: su presencia en la casa de Atenas ya no se recrea desde la ficción, sino que pertenece al ámbito de la leyenda. Por tanto, aunque con cierto escepticismo, se narra como real, jugando con la idea de que todo el mundo puede llegar a ser víctima de un espectro (González-Rivas Fernández y Mircala, 2014: 269).

Ya no son sombras, ni luces, ni visiones confusas, el fantasma de Plinio posee una forma muy concreta: es un anciano, decrepito, harapiento, con el cabello largo y canoso, desaliñado, cuyas extremidades están atadas con cadenas²⁰.

Esta primera representación visual la heredarán la literatura gótica de finales del siglo XVIII y principios del XIX, y por la misma vía terminará influyendo en la literatura de terror romántica e incluso hasta nuestros días. Todavía cuando queremos representar a un fantasma lo solemos hacer con una sábana harapienta flotante, amarrada con cadenas o con una gran bola de hierro, como la de los presidiarios. Es una iconografía que, al menos en el mundo occidental, suele identificarse enseguida.

No sólo se hereda y se respeta la apariencia del espectro, sino también su situación. Los relatos góticos se desarrollan en lugares tenebrosos, amplios y silenciosos (como castillos medievales o mansiones rodeadas de lánguidos jardines), igual que la casa de Atenas mencionada por Plinio se describe como «espaciosa y grande, pero tristemente célebre e insalubre» (García Jurado, 2002: 58). El momento de las apariciones también sigue siendo la noche, tanto en la carta como en los posteriores relatos de terror. Es innegable la huella que este breve texto de la Antigüedad ha dejado en la historia, hasta el punto de que, hoy en día, interpretamos estos elementos de un relato de terror como su esencia, lo *tradicional*:

La imagen del fantasma durante la Antigüedad clásica ofrecía una gran variación, y así el espectro podía ser negro, blanco o etéreo como el humo. Por otra parte, era frecuente que los fantasmas aparecieran con el mismo aspecto e indumentaria que habían tenido en vida, o por lo menos con una imagen que recordara las condiciones de su muerte (asesinado, durante una batalla, estando enfermo...). Parte de esta iconografía clásica ha pervivido hasta la actualidad; y si bien ya no es tan frecuente la identificación de los espectros con el color

²⁰ Los datos y las citas sobre la carta de Plinio el Joven se han extraído de la traducción que figura en el trabajo *La carta de Plinio el Joven sobre los fantasmas releída como relato gótico* de Francisco García Jurado (2002).

negro, las actuales representaciones de fantasmas han mantenido el color pálido del cadáver, así como su imagen translúcida e intangible [...]. Es igualmente habitual en la literatura moderna que los fantasmas aparezcan con la misma figura con la que eran recordados, o con alguna señal que evoque el tipo de muerte que sufrió (González-Rivas Fernández y Mircala, 2014: 273-274).

Como ejemplos claros de esta herencia, en el artículo *Plinio el Joven y la imagen del fantasma en la ilustración literaria del siglo XIX* de Ana González-Rivas Fernández y Jack Mircala, se comparan diferentes fantasmas de la literatura moderna con su referente de la Antigüedad. Así, podemos encontrar espectros encadenados como el de Plinio en *Cuento de Navidad* de Charles Dickens o en *El fantasma de Canterville* de Oscar Wilde. Con el tiempo, las cadenas han adquirido un significado más simbólico, de aprisionamiento del difunto por sus malos actos en vida (como le ocurre al primer fantasma de *Cuento de Navidad*), y el significado ha podido trasladarse a otros elementos, como la ropa harapienta. En el mismo artículo, se citan los grabados que el ilustrador Harry Clarke creó para una serie de cuentos de Edgar Allan Poe, en los que los fantasmas aparecen envueltos en jirones de tela.

La ropa harapienta con la que suelen vestir los fantasmas nos puede recordar a los sudarios y las mortajas con las que se entierran los cadáveres, imagen que derivará también hacia ese fantasma representado por una sábana deshilachada y flotante, a menudo con un par de agujeros donde deberían estar los ojos.

Retomando los cuentos escogidos, el elemento de la ropa funeral lo encontramos en cuentos como «El vivac»: «déjase ver un espectro, cuyo rostro y manos eran tan blancas como el sudario que le cubría» (1845: 51), o en las representaciones generales de las damas blancas (como las que aparecen en «La dama blanca de Badén» o en «La dama blanca de Lares»), a quienes el vestido blanco aporta también una cierta luminiscencia espectral.

Si las muertes han sido especialmente violentas (y, por lo general, injustas), es común que el espectro muestre las heridas fatales, aún chorreando sangre como si estuviesen abiertas. Encontramos un ejemplo en «El vivac» de nuevo: «entonces la aparecida rasgó las vendas que la cubrían el pecho, y lanzando una espantosa carcajada enseñó su seno traspasado por dos puñaladas» (1845: 52) y en «La sombra ensangrentada»: «mientras con una mano sujetaba el manto capitular de la Orden que arrastraba por el suelo, con el índice de la otra señalaba su garganta atravesada por una sangrienta herida horrorosamente rasgada» (1863: 414).

Las heridas tienen una función simbólica más allá de añadir truculencia a las historias, pues muestran cómo falleció el aparecido. Aparte, se pueden usar otros elementos para que quien observa al fantasma sea capaz de reconocerlo como alguien concreto y no confundirlo con una simple alma errante del más allá. La ropa y los complementos con los que viste el espectro pueden tener funciones identificadoras:

Aquel espectro, de pálidas facciones y arrastrando sus ricos vestidos de brocatel púrpura, empapados de sangre, agua y lodo: sobre el pecho de su ropilla lucía la cruz roja de Santiago campeando en blanco, y mientras con una mano sujetaba el manto capitular de la Orden que arrastraba por el suelo («La sombra ensangrentada», 1863: 414).

El fantasma de Don Fadrique aparece con un vestido de «brocatel púrpura», lo que nos indica una cierta exquisitez en sus ropajes, pero probablemente lo más interesante es la presencia de la cruz roja de Santiago y del manto de la Orden que arrastra. Al tratarse de un relato histórico, la presencia de estos emblemas refleja la condición de maestro de la Orden de Santiago que tuvo el verdadero Fadrique Alfonso de Castilla (por lo que, en este caso, la apariencia no tiene sólo una función identificadora, sino que también otorga cierta verosimilitud a la leyenda, que posteriormente el narrador decimonónico se encargará de rechazar).

Los cuentos de fantasmas buscan engendrar el terror en los lectores, de modo que, como ya hemos visto, la presentación de los muertos no debe ser amable. Como el espectro del anciano que se aparecía en la mansión de Atenas en la carta de Plinio el Joven, no faltan las descripciones de figuras demacradas:

En las facciones descompuestas de aquella víctima acusadora retratábase un triste y doloroso sarcasmo, vivo trasunto del dolor no resignado, y que clama venganza al cielo [...].

Allí la veía el rey, pálida, inmóvil, apoyada en la pared como una estatua desquiciada, y cuya figura repugnante destacaba su talla gigantesca en aquella claridad sombría. La herida continuaba todavía sangrando, y el suelo estaba encharcado de sangre coagulada («La sombra ensangrentada», 1863: 414).

Y esta otra persona era un anciano pálido, flaquísimo, con escasos cabellos blancos, con los ojos muertos, y mal arrebuado en una raída bata de casimir [...].

En aquel viejo fantasma que se le acercaba, se reconoció bien pronto Ardós a sí mismo. Tenía su propia cara, aunque marchita; su mirada misma, aunque apagada; era él, era lo que él sería, decrepito, impedido, moribundo («El espectro», 1893).

Estos fantasmas comparten también otra característica común con el espectro de Plinio, con su «estrépito de cadenas a lo lejos» (García Jurado, 2002: 58), y es todo el aparato sobrenatural que les acompaña en forma de luces y sonidos al más puro estilo *poltergeist*, que usualmente tiene la función de anunciar la presencia del espectro y crispas los nervios del espectador antes de que se produzca la aparición en sí:

El conde escuchó, pero no oyó nada. Poco después les pareció que hablaban en la estancia inmediata. –Es el aire, dijo Julio afectando serenidad; pero las voces se oían cada vez más claras; después se oían sollozos, llantos, pasos, amenazas, ruido de armas [...] («El vivac», 1845: 51).

El monarca pareció despertar de su letargo ante aquel inesperado estrépito, y su angustia subió de punto cuando notó que un fuego azulado y siniestro inundaba la cámara [...].

Pareció oír un extraño ruido de cadenas²¹ y los pasos huecos, fatídicos, de un ambulante espectro («La sombra ensangrentada», 1863: 414).

De aquí venía la opinión general de que el alma de aquel caballero habitaba todavía las bóvedas del castillo y andaba errante por el fondo del torrente, lo que comprobaban las voces que suponían oír de cuando en cuando sonoras como un trueno en medio de las aguas, y una luz misteriosa que se veía correr a veces en la noche por dentro de las ventanas del edificio («El castillo del espectro», 1835a: 19).

Vemos que en las descripciones de los fantasmas de tradición hispánica se rescatan también muchos elementos ya presentes en el espectro del anciano que Plinio el Joven describió, con pequeñas variaciones, pero siempre respetando la esencia: harapos (o mortajas, sudarios y vendas), fenómenos acústicos y luminosos, aspecto demacrado y, en algunos casos, la sangre añadida para conseguir un efecto más terrorífico.

5.2. Cabello negro, ropa blanca y evanescencia: el fantasma japonés

A diferencia del caso anterior, el origen de la apariencia del *yūrei*, ya convertida en tradicional, es una imagen. En Japón, los fantasmas se remontan también a las primeras literaturas (ya conocemos al *onryō* de Izanami, una deidad fundacional que aparece en el *Kojiki*), pero se considera que la mujer fantasma que aparece en *El fantasma de O-Yuki*, una pintura realizada por Ōkyo Maruyama²², es el auténtico precedente de la iconografía del *yūrei* durante el Período Edo y, de hecho, hasta la actualidad.

Primero la pintura, y después el teatro. Si Ōkyo Maruyama nos ofreció la primera imagen de un fantasma, el teatro kabuki se encargó de acogerla y popularizarla hasta límites insospechados:

²¹ Este es un ejemplo perfecto para observar hasta dónde han calado los estereotipos de la apariencia fantasmal heredados de Plinio el Joven. Aunque el espectro de Don Fadrique, como hemos visto, no se describe arrastrando cadenas, el narrador incluye su ruido para avisar de que va a mostrarse un fantasma. Las cadenas se han convertido ya en un tópico, hasta el punto de incluirse su presencia (aunque sea como un elemento secundario) sin necesidad de que el espectro realmente las porte consigo, porque el autor sabe que los lectores, en su horizonte de expectativas respecto a los cuentos de terror, ya asocian automáticamente las cadenas con los fantasmas.

²² Ōkyo Maruyama fue el fundador de la escuela de pintura Maruyama-Shijō, caracterizada por su énfasis realista. Se dice que O-Yuki era una geisha con la que Ōkyo mantenía una relación amorosa, pero la muchacha falleció joven y el artista quedó terriblemente afectado. Una noche, el espíritu de O-Yuki se le apareció por última vez mientras dormía. Aquella imagen quedó grabada en la mente de Ōkyo, que enseguida se apresuró a pintarla sobre un rollo de seda, creando así el primer retrato de un *yūrei* y fijando su apariencia. La historia sobre *El fantasma de O-Yuki* y su autor se analiza con más detalle en el capítulo «The ghost of Oyuki» en *Yūrei: the japanese ghost* de Zack Davisson (2015, pp. 27-30). La historia del primer retrato de un *yūrei* pintado por Maruyama fue también conocida por Lafcadio Hearn, tal y como lo demuestra en su artículo «Of woman's hair»: «tradition says that Ōkyo Maruyama was the first Japanese artist who drew a ghost» (*Glimpses of unfamiliar Japan* (vol. II), 1907, pp. 427).

From this simple beginning, kabuki skyrocketed into a crowd-pleasing extravaganza. By the late Edo period, it was the most popular form of mass entertainment. Unlike the austere and aristocratic *noh* theater, kabuki was strictly for the lower-classes and pandered to the most primal of tastes. Sex, revenge, murder and its consequences –all of these were served up as gorily and as shockingly as possible. Nothing was taboo.

Audiences had a taste for *kaidan*, and it was only a matter of time before the kabuki stage experimented with and explored the mysterious realms.

Ghostly lovers emerging to confront their still-living betrayers would eventually become a classic trope of kabuki theatre (Davisson, 2015: 42).

A diferencia del teatro *noh*, en el que se utilizan máscaras, los actores de *kabuki* (exclusivamente hombres, pese a que la leyenda cuenta que esta modalidad de teatro fue inventada por una mujer llamada Okuni) representan a sus diferentes personajes mediante el vestuario y el maquillaje. Los colores y el modo en que se utiliza la pintura facial son esenciales para que los espectadores puedan diferenciar si están ante un guerrero, un personaje femenino, un noble o un sacerdote. Al aparecer en escena este nuevo personaje fantasmal, debieron construir para él una indumentaria prototípica que lo diferenciase del resto de las caracterizaciones:

Kabuki actors playing a *yūrei* emulated this dressing in simple white burial kimonos, sometimes with the triangle-hat and sometimes without. But the simplicity of the white kimono was not enough for kabuki. Priest and bride characters also dress in a white kimono, and the visual shorthand needed additional details. Something more was needed.

Beginning with a base of white, the lips are either blue or black, and the shading is all done in indigo. There is heavy shadowing around the eyes. The eyebrows are high up on the head, and the eyes are often surrounded by black circles. The expanse of white shining between black circles creates the appearance of huge, wild eyes.

The pale indigo coloring is reminiscent of a corpse [...].

An opportunity to shock the audience was never missed by kabuki, and actors took advantage of this innate fear and weird nature of ghostly hair²³, creating heavily stylized wigs and effects to accentuate the horror (Davisson, 2015: 46-47).

Esta es la iconografía que ha quedado asentada para el *yūrei*. En el momento en que Lafcadio Hearn, ya a finales del siglo XIX y principios del XX, recopila los cuentos y leyendas de terror japoneses, la caracterización del fantasma sigue siendo la misma: kimono funeral blanco (identificable no sólo por el color, sino porque solamente a los muertos se los viste con la parte izquierda del kimono tocando el cuerpo y la parte derecha atada sobre esta), cabello largo negro y despeinado sobre la cara y, algo muy particular del *yūrei*, la ausencia de pies o de toda la parte inferior del tronco:

²³ El propio Zack Davisson recuerda en este apartado dedicado al kabuki que Lafcadio Hearn escribió un artículo en el que mencionaba este miedo instintivo de la sociedad japonesa al cabello femenino. En efecto, cierta información al respecto se puede encontrar en «Of women's hair»: «There are also some strange old superstitions about women's hair. The myth of Medusa has many a counterpart in Japanese folk-lore [...]. In ancient times it was believed that the hair of any young woman might, under certain trying circumstances, change into serpents» (*Glimpses of unfamiliar Japan* (vol. II, 1907, pp. 425-426).

Japanese ghosts are always represented as diaphanous, and preternaturally tall, –only the upper part of the figure being distinctly outlined, and the lower part fading utterly away. As the Japanese say, «a ghost has no feet:» its appearance is like an exhalation, which becomes visible only at a certain distance above the ground ; and it wavers and lengthens and undulates in the conceptions of artists, like a vapor moved by wind (Hearn, 1907: 427-428).

La apariencia del *yūrei* está tan arraigada que encontramos descripciones muy similares en todos los cuentos (cuando las hay, ya que en ocasiones no es necesario incluir descripción alguna, pues los oyentes originales de los *kaidan* que recoge Hearn ya sabían muy bien cómo era el aspecto que debía tener un *yūrei*). La consistencia en la representación del fantasma japonés es mucho más fuerte y homogénea que en el caso del fantasma occidental, acercándose más, tal vez, al estereotipo de las damas blancas, que casi nunca varían en su presentación:

For the face was the face of a woman long dead, –and the fingers caressing were fingers of naked bone, –and of the body below the waist there was not anything: it melted off into thinnest trailing shadow. Where the eyes of the lover deluded saw youth and grace and beauty, there appeared to the eyes of the watcher horror only, and the emptiness of death («A passional karma», 1899: 87-88).

Before him, wrapped in its grave-sheet only, lay the corpse of a woman, –a corpse so wasted that little remained save the bones, and the long black tangled hair («The reconciliation», 1900: 11).

A Woman robed in a grave-robe, and carrying a pilgrim's bell. Eyeless she came, –because she had long been dead; –and her loosened hair streamed down about her face; –and she looked without eyes through the tangle of it, and spoke without a tongue [...] («Of a promise broken», 1901: 19).

She appeared as if standing in front of a *tansu* or chest of drawers, that still contained her ornaments and her wearing-apparel. Her head and shoulders could be very distinctly seen; but from the waist downwards the figure thinned into invisibility («A dead secret», 1903: 104).

En los cuentos en los que los fantasmas son corpóreos, igualmente conservan algunos rasgos propios de la apariencia clásica del *yūrei*, como el cabello enmarañado y la ropa funeral, como le ocurre al cadáver descrito en «The reconciliation».

6. VÍNCULOS INDESTRUCTIBLES

Los muertos retornan porque no han sido capaces de romper sus vínculos con la vida, ya sea por haber dejado asuntos pendientes o por los sentimientos que proyectan –tanto positivos como negativos– en aquellos que todavía no han fallecido.

Cuando un difunto regresa repetidamente o no es capaz de abandonar un lugar (a veces también un objeto que ha tomado a modo de «recipiente» para su espíritu, como ya hemos visto en «Furisdodé» o en «El gabán verde») hablamos de encantamiento. Las damas blancas, cuya presencia está tan extendida en toda la cultura occidental hasta la actualidad²⁴, son un buen ejemplo de este tipo de comportamientos, pues usualmente no interaccionan de ningún modo con objetos o personas y únicamente se limitan a repetir algo que hicieron en vida o a dejarse ver por quienes se encuentren en las cercanías de aquello que encantan (un emplazamiento o incluso un linaje, como es el caso de «La dama blanca de Badén»). La mujer fantasma de «El vivac» o el fantasma del caballero en «El castillo del espectro» pueden ser también considerados espíritus encantadores, pues aunque sus venganzas ya se cumplieron, siguen apareciéndose en los lugares donde fueron asesinados.

Asimismo, el fenómeno del encantamiento no es desconocido en la cultura japonesa:

In modern Japan, *tatari* has come to mean something along the lines of «cursed», but it can equally be translated as «hunting». [...] Instances of *tatari* incite more fear than your average *yūrei*. Whereas *onryō* have almost unlimited powers and drive to enact vengeance on those who did them wrong, they generally seek only their target –or those connected by circumstances. A *tatari*, on the other hand, is not so selective. Anyone unfortunate enough to walk onto the haunted area becomes irrevocably wrapped inside the curse. [...] The reach of *tatari* can be long, generational even. [...] *Tatari* can extend to objects as well as locations. Lafcadio Hearn captured this in the story «Furisdodé» in his book *In ghostly Japan*. [...] A cursed house. A cursed kimono. A cursed tape –all are *tatari*.

Of course, not all haunted places and objects are so grim. Like all *yūrei*, the primary driving emotion determines what flavor of spirit you are going to get. (Davisson, 2015: 130-131).

Pero los muertos no tienen por qué vincularse únicamente a lugares y objetos, también pueden abandonar su descanso eterno para «encantar» a personas. En este capítulo, analizaremos las distintas relaciones que, con más frecuencia, pueden darse entre los fallecidos y aquellos a quienes han dejado atrás.

²⁴ De hecho, esta figura se registra como un motivo folclórico en el *Motif-index of folk-literature* de Stith Thompson (volumen 2, motivo E425.1.1. «*Revenant as lady in white*»).

6.1. La identidad de los difuntos

Usualmente, el tipo de espíritu que se nos muestre en el relato y su interacción con los otros personajes dependerá del temperamento del fallecido y del modo en el que haya abandonado el mundo de los vivos.

Respecto a la identidad general de los difuntos, resulta bastante curioso observar cómo en los cuentos japoneses suelen darse nombres propios, indicaciones de las profesiones, cargos o rangos sociales, así como referencias a la localización exacta de los hechos²⁵. Aunque los personajes hispánicos suelen tener también una identidad propia, se ubican en espacios cuyas concepciones tratan de ser lo más realistas posibles y poseen papeles sociales acordes a su condición, la puntualización de detalles tan concretos sólo es frecuente en las leyendas y en los relatos de carácter histórico. La excesiva búsqueda de verosimilitud en los cuentos japoneses puede deberse al origen legendario de estas historias sobrenaturales (*kaidan*) y que luego pasaron a convertirse en un fenómeno de masas en el período Edo.

There was no question amongst Edo period Japanese regarding the existence of the supernatural. Yūrei stories were taken at face value, many explaining some local phenomenon, perhaps an oddly shaped rock or an ominous tree at the local shrine that refused to bend or sway in strong winds [...].

The interest in ghostly storytelling transformed from a fad to an actual obsession due to an emerging parlor game –*hyakumonogatari kaidankai*, which translates as «a gathering of 100 weird tales» [...].

It was *de rigueur* for social gatherings in Edo period Japan. Public houses such as the Shogakan Gahakudo in Ginza were home to ongoing games, where fanatics gathered every night to share their stories and douse the candles. A stranger could not walk into the Shogakan Gahakudo without being instantly set upon to give a *kaidan* of his native region for the crowd, hopefully something new and interesting that had not been heard before [...].

Spreading in popularity, *hyakumonogatari kaidankai* slowly found its way down from the high castles of the aristocratic warrior class to the low markets of the working classes of peasants and townspeople (Davisson, 2015: 38-39).

Los lectores (aunque tal vez sería más correcto referirse a ellos como oyentes) demandaban relatos de terror en abundancia para poder continuar con el juego sin que se hiciera aburrido, y un modo de conseguir un efecto de frescura –y de terror– era darles cierta verosimilitud a las historias. Se ambientaban en un lugar concreto y con personajes extraídos de la realidad. Esto ofrece también una explicación a por qué la mayoría de personajes en las

²⁵ Por ejemplo, en el epílogo al cuento «A passionate karma», Hearn nos relata cómo le pidió a un amigo que le llevase a visitar las supuestas tumbas de O-Tsuyu y su sirvienta O-Yoné. Aunque no se trata más que de una leyenda (y Hearn queda notablemente decepcionado cuando descubre que las dos personas allí sepultadas no se corresponden en la realidad con ninguno de los personajes del cuento), la localización se ofrece con tanta exactitud que puede visitarse el emplazamiento concreto donde se encuentra el cementerio.

historias de terror japonesas pertenecen a la aristocracia: el interés por los *kaidan* comenzó como un juego nobiliario.

Aparte de estos rasgos generales, *grosso modo* podemos identificar tres tipos de fantasmas, tanto en los cuentos hispánicos como en los *kaidan* japoneses: vengativos, neutrales y afectivos.

6.2. Espíritus vengativos: un ajuste de cuentas

Parece que cuanto más truculentas sean las muertes y las venganzas, más morbo producen los relatos. Probablemente por ello estos espíritus son tan populares y frecuentes en la literatura, como podremos comprobar por la cantidad de cuentos que pueden mencionarse a modo de ejemplo, en comparación con los neutrales y los afectivos.

Dentro de la clasificación en sí, se pueden diferenciar dos grandes tipos: los que retornan para vengar injusticias que cometieron contra ellos en vida, y los que fueron malévolos y sólo desean causar daño a los depositarios de su ira.

Es común que nos encontremos con mujeres cuando leemos relatos de fantasmas. En el ámbito hispánico parece que la balanza está algo más equilibrada, mientras que resulta bastante difícil encontrar *yūrei* masculinos en los cuentos japoneses (sobre todo cuando hablamos de *onryō* o fantasmas vengativos). Los *kaidan* están poblados de *yūrei* femeninos²⁶.

Más allá del tópico misógino que venimos arrastrando desde el *Génesis* –o incluso antes– sobre la mujer como causa de todos los males, un sexo débil y crédulo, fácil de convencer para llevar el *pecado*, cruel, materialista, celosa y lasciva por naturaleza, etc., en la tradición hispánica el fantasma vengativo femenino suele tener buenos motivos para su regreso, y por lo general, pertenece al grupo de los inocentes en vida. Aunque hay algunos ejemplos masculinos, sobre todo encontramos casos de muchachas hermosas, jóvenes, delicadas y benevolentes que retornan para vengar una deshonra.

Magdalena, espectro de «El vivac», se nos describe en vida de este modo: «había una, sin embargo, la más hermosa y discreta, que siempre había podido salvarse de las persecuciones

²⁶ Los tres relatos más famosos de fantasmas que posee la literatura japonesa (conocidos como *San O-Yūrei* o «los tres grandes fantasmas») son protagonizados por mujeres: O-Iwa (un *onryō* especialmente aterrador, protagonista de la obra *Tōkaidō Yotsuya Kaidan*), O-Tsuyu (a la que ya conocemos del relato recopilado por Hearn con el nombre *A passionate karma*) y O-Kiku (el espectro de una sirvienta condenada a reaparecer todas las noches desde el interior de un pozo según se cuenta en *Banchō Sarayashiki* –aunque la leyenda de O-Kiku tiene muchas variantes–). La enorme influencia de estos tres fantasmas femeninos ha llegado hasta nuestros días, de modo que aún podemos ver reflejados algunos aspectos de sus leyendas en novelas o películas de terror japonesas como *Ringu*, *Ju-on* o *Dark water*, todas ellas con sus correspondientes reelaboraciones estadounidenses (Zack Davisson ofrece un análisis mucho más profundo de todo esto en su obra de 2015).

de aquel libertino: su virtud había resistido a las seducciones, al oro y a las amenazas» (1845: 50). Es una mujer cándida, engañada para casarse con un hombre que únicamente la desea como un capricho. Si esto ya la convierte en víctima, lo es más cuando su marido decide asesinarla con la intención de desposar a otra mujer por intereses económicos. El regreso de Magdalena es una retribución por su violento homicidio que sirve para sellar el destino fatal de quien le arrebató la vida sin compasión, pero perdonando a la nueva esposa, pues la considera inocente debido a que siempre fue ajena al crimen cometido por el hombre con quien se había casado.

En el caso de Felisa en «La correidora», vemos otro ejemplo de traición amorosa. De nuevo, nos encontramos ante una mujer de gran virtud: «Felisa, niña de diez y siete abriles, de cabellos rubios, rostro pálido, hermosos ojos azules de dulce y triste mirada, siendo además tan inocente como cuando de niña jugaba con Pelayo» (1865: 341). Las descripciones físicas son importantes para resaltar la psicología de los personajes, pues esta hermosura inusual, resplandeciente, a la vez que algo misteriosa y melancólica, además de ser el prototipo de belleza romántico, se asocia a una análoga hermosura interior.

Las fuerzas que acaban en este relato con la vida de la muchacha son puramente sentimentales, pues su amado Pelayo no la ataca físicamente en ningún momento, pero el dolor que ella siente cuando él contrae matrimonio con otra mujer es suficiente para aniquilarla:

Felisa con una mano apoyada en el suelo y la otra en el corazón, escuchaba respirando con anhelosa angustia los cohetes que se oían hacia la casa de Loriga. Cada estallido, que a través del callado aire llegaba, era una puñalada al corazón de Felisa. Bien sabía ella que en casa de Loriga celebraban la boda de Pelayo con Marica la Reina (1865: 342).

Felisa se venga por un desprecio. El hombre al que ella ha amado sinceramente desde su infancia prefiere casarse con una mujer desagradable, basta y usurera, pero muy rica, antes que con el amor de su vida solamente porque ella no tiene tantos bienes que ofrecerle y porque sería demasiada molestia pelear contra los deseos de su propia familia y enfrentarse a la de Felisa para conseguir su amor.

El intenso sufrimiento de Felisa se materializa en un fenómeno climático que posee las mismas magnitudes: un rayo que se descarga sobre la mujer que le ha robado a su amado y una riada que arrastra a Pelayo a la muerte, pese a que él trata de pedirle perdón cuando ya es demasiado tarde.

En los dos casos anteriores, el lector ya puede intuir que se hará justicia antes de llegar al desenlace del relato. El malvado esposo de Magdalena jura «a la faz del cielo, que te amo, y que serás mi esposa, y si te engaño, quiero que tu sombra me persiga eternamente» (1845: 50), mientras que Felisa advierte a Pelayo de lo que ocurrirá si rechaza su amor: «¡ah ingrato, quiera

Dios que siempre que pases por este sitio, caigan sobre tu cabeza las lágrimas que desde ayer, y sin que nadie lo vea, estoy derramando por ti!» (1865: 342). Se anticipan las terribles consecuencias que acarrearán las malas acciones realizadas contra estas mujeres.

Un ejemplo de personaje masculino con estas mismas características es Arturo, el joven enamorado en «Luisa». Su descripción concuerda con las de las mujeres, hasta el punto que el narrador le compara con una de ellas:

Su rostro, perfectamente ovalado, mostraba aquella inocente serenidad que tanto nos hechiza en el semblante de los niños; y aunque era alto de cuerpo y gallardo como mancebo, se traducía en todo él una delicadeza mujeril [...].

Los reflejos azules de sus cabellos negros como el azabache se veían cubiertos de un sudor casi cuajado [...]. Porque en efecto era supersticioso y débil como una mujer (1835b: 41-42).

Arturo mantiene un amor sincero y correspondido con Luisa hasta que su padre, un aristócrata cuya adoración por su hija le hace sentir celos de cualquier otro hombre que se le acerque, decide asesinarle para evitar que sigan viéndose. En ese momento, mediante la intervención de una ondina –que se revela como la madre de Arturo según la leyenda popular–, el cadáver esquelético del muchacho regresa para llevarse a Luisa con él hacia su destino fatal. Esto, a su vez, sirve para arrebatarse al padre de la joven lo que más ama, del mismo modo que él no dudó en matar al inocente y puro hijo de la ondina.

Si ignoramos que –probablemente– se trata de una alucinación, el espectro de don Fadrique en «La sombra ensangrentada» puede servirnos para ilustrar un caso más de espíritu vengativo masculino. Aunque no ejerce ningún tipo de violencia física sobre su hermano y asesino Pedro I, su aterradora aparición ante el monarca en plena noche de tormenta es suficiente para enloquecerle y conseguir que se hiera a sí mismo en medio de ataque de pánico. La impresión que esta visión ejerce sobre Pedro I es tan fuerte que, un día después, ordena su propia ejecución para expiar su culpa de una vez por todas. Tanto si el fantasma es real como si no, poco importa, pues sirve para ejemplificar cómo la mala conciencia también puede vengar a quienes sufrieron un trato injusto.

Aunque entre el corpus seleccionado no hay ninguna historia como la de Magdalena y Felisa, sí existen casos similares en la tradición japonesa. Hearn no recogió la historia de O-Iwa²⁷, pero ella es un buen ejemplo de mujer inocente y *onryō* terrible.

²⁷ La información sobre *Tōkaidō Yotsuya Kaidan* proviene del capítulo «Ghosts of hate», incluido en el volumen *Yūrei: the japanese ghost* de Zack Davisson (2015, pp. 87-97). Un resumen más detallado del argumento de la historia de O-Iwa puede consultarse en el anexo, a partir de una traducción de Davisson.

Según lo relatado en *Tōkaidō Yotsuya Kaidan* (una obra para teatro kabuki escrita en 1825 por Tsuruya Nanboku IV), O-Iwa estaba casada con Iemon, un samurái venido a menos que deseaba salir desesperadamente de su pobreza y que nunca había sido feliz en su matrimonio. Pretende casarse con una muchacha más joven, hermosa y rica, pero para ello debe deshacerse de su actual esposa. Su primera opción es intentar envenenar a O-Iwa, aunque calcula mal la dosis y sólo consigue que su cara quede terriblemente desfigurada. O-Iwa muere en un violento ataque de desesperación cuando se da cuenta de la traición de su marido al ver su espantoso rostro en un espejo, no sin antes maldecirle. Iemon asesina también a un criado de la casa y hace que claven el cuerpo de los dos fallecidos en el reverso de una puerta de madera y que luego arrojen la tabla al río. De ese modo, pretende disfrazar la relación de O-Iwa y del criado como adulterio para librarse él de la pena por asesinato.

A partir de este momento, el fantasma de O-Iwa perseguirá a Iemon allá donde vaya, convirtiendo su vida en un constante tormento, enloqueciéndole y aterrorizándole con horribles apariciones hasta el momento de su muerte.

Pero como ya se ha anunciado, no todos los casos se corresponden con el maltrato de un inocente en vida, pues no faltan las personas que fueron perversas y sólo vuelven para atormentar a sus víctimas. El regreso de estos personajes suele conllevar una venganza sobrecargada de rencor que no distingue entre culpables e inocentes. Por la parte hispánica, en «La dama blanca de Badén» aparece la condesa Olamunda, cuya ambición por casarse para ascender en la escala social la lleva a matar a sus propios hijos. Cuando su noble prometido conoce dicha atrocidad, renuncia a casarse con ella y Olamunda, sintiéndose traicionada, le maldice a él y a todo su posterior linaje antes de suicidarse. Aunque su descripción física resalta su belleza, no es tan dulce ni melancólica como la de las muchachas inocentes. Al contrario, crea en el espectador una siniestra sensación de sobrecogimiento:

Sus labios, tan admirables en este dibujo, parecían animados por el soplo de terrestres pasiones; su ojo, sin lágrima alguna, y brillante como el acero, tenía su misma dureza; su palidez era un sudario más bien que un velo.

El joven sumergido en un éxtasis de horror, sentía palpar su corazón al aspecto de tan triste y soberana belleza. La juzgaba ideal como Ofelia, terrible como Lady Macbeth, y vacilaba entre el amor y el terror (1853: 289-290).

Podemos encontrar un ejemplo masculino en «El castillo del espectro». Este caballero, «muy poderoso, que durante su vida había ejercido las más tiránicas violencias sobre todos los habitantes del país circunvecino, devastando los campos, asesinando a los hombres, y robando las esposas y las doncellas» (1835a: 16), decide secuestrar a la dulce y hermosa Irene sólo para poseerla por capricho.

El novio de la muchacha, un mancebo fuerte y de buen corazón, se infiltra en sus dominios para liberar a la joven y asesinar al vil caballero, lanzándole desde la ventana al río que pasa junto al castillo. Sin embargo, el día de la boda entre los dos enamorados, el espíritu del caballero regresa arrastrado por la corriente y se lleva con él a Irene. El novio, pese a que intenta recuperarla, fallece también ahogado por la fuerza del torrente. De este modo, el espectro consigue que aquello que no pudo ser suyo, no lo sea de nadie.

En este segundo grupo, los cuentos japoneses resultan mucho más brutales que los hispánicos. Y no debe extrañarnos, pues las emociones de los *yūrei* son muy poderosas, hasta el punto de que se cobran vidas inocentes si están en el lugar y el momento equivocados. Veamos un ejemplo:

La esposa del daimio²⁸ en esta historia siente una profunda envidia de la sorprendente belleza de Yukiko, la concubina más joven de su marido, y no puede permitir que sea ella quien la suplante tras la muerte. Tras conseguir que la muchacha la cargue a sus espaldas con dulcoradas palabras, la mujer maldice a Yukiko mientras sujeta sus pechos con las manos justo antes de morir, de modo que las palmas del cadáver quedan pegadas a la carne viva para siempre, mancillando la hermosura –y la existencia– de la concubina.

Otro caso similar e igual de violento ocurre con la esposa de un samurái en el cuento «Of a promise broken». Su esposo le promete que ninguna mujer la reemplazará una vez haya muerto, pero termina rompiendo su palabra presionado por su familia, pues aún es joven y no ha tenido descendencia. En ese momento, el *yūrei* vengativo regresa todas las noches, amenazando a la nueva esposa para que abandone al marido y se marche de la casa. Finalmente, la asesina por no cumplir con las exigencias. En comparación con un fantasma como el de Magdalena, la muchacha asesinada en «El vivac», que maldice a su ex marido homicida pero perdona la vida de la otra mujer con la que se ha vuelto a casar pues considera que la joven es totalmente ajena a la venganza, «Of a promise broken» nos muestra el caso en el que el marido de la muerta rompe su promesa y es la pobre nueva esposa la que resulta decapitada por la falta de fidelidad del hombre. El espectro de Magdalena busca una justa retribución, el *yūrei* es una bomba de relojería que alcanza a cualquiera que se encuentre entre él y el depositario de sus sentimientos.

Un último ejemplo nos lo proporciona el espíritu que posee el kimono en el cuento «Furisodé», que eleva al espectro vengativo a la categoría de «*yūrei* asesino en masa». En este relato se nos habla de una maldición impuesta en un objeto por el espíritu de una muchacha fallecida por mal de amor. El kimono encantado con este resentimiento amoroso acaba con la vida de cualquier otra muchacha que se lo ponga. La maldición llega hasta el punto de que,

²⁸ El daimio (*daimyō*) era un importante rango dentro de la aristocracia feudal japonesa.

cuando un sacerdote intenta quemarlo para liberar el encantamiento, el poder de este *yūrei* es tan fuerte que consigue calcinar hasta los cimientos una ciudad entera, partiendo de las cenizas incandescentes que el aire eleva hasta el tejado del templo y de otras casas vecinas durante la incineración. Lo más cercano que tenemos entre nuestros cuentos son la tormenta y la riada que invoca Felisa en «La corredoira» para terminar con la vida del hombre que la rechazó y de la mujer que le robó a su amado. El dolor del espíritu es lo suficientemente fuerte como para concederle poderes cuasi divinos, pero Felisa los canaliza exclusivamente contra quienes destrozaron su felicidad.

Aparte de esta imparcialidad en la venganza, en los *kaidan* pocos personajes pueden salvarse de las garras de la muerte. Uno de ellos es el esposo negligente de «The reconciliation», que tras hacer las paces con el espíritu de su esposa, al encontrarse la mañana siguiente con una pila de huesos y cabello enmarañado a su lado, logra salir vivo de la casa en ruinas (no sin llevarse un buen susto primero). Esta excepción viene dada por el tipo de *yūrei* (como veremos a continuación dentro de este mismo apartado), el de una mujer amable que no guarda rencor a su marido pese a que la abandonó y sólo ha estado esperando su regreso para comunicarle que jamás ha dejado de amarle y que le perdona por lo que hizo. Incluso en este caso en el que el fantasma es benevolente, el hombre debe enfrentarse al sobresalto más grande de su vida, y sólo después de salir airoso del encuentro con el espectro de su esposa se permite el beneficio de la duda, probablemente para no enloquecer y así poder continuar con su vida: «slowly, –as he stood shuddering and sickening in the sun, –the icy horror yielded to a despair so intolerable, a pain so atrocious, that he clutched at the mocking shadow of a doubt» (1900: 11).

Otro caso sería el del protagonista de «The corpse-rider», que sobrevive, ileso, tras pasar la noche cabalgando a lomos del cadáver de su ex mujer. El propio Hearn no está contento con el resultado *satisfactorio* de esta historia: «the conclusion of this story I do not think to be morally satisfying. It is not recorded that the corpse-rider became insane, or that his hair turned white: we are told only that “he worshipped the *inyōshi* with tears of gratitude”» (1900: 37).

Los revisaremos con más detalle en breve, pero algunos otros personajes, como el del samurái cuya esposa continúa visitándole todas las noches, restándole salud paulatinamente tal y como se cuenta en «The story of O-Kamé», sólo se libran de su *yūrei* correspondiente con la ayuda de sacerdotes budistas capaces de liberar a los muertos de sus cargas y rencores mediante rituales como los revisados en el segundo apartado de este trabajo. Sin la intervención de la religión (como ya hemos visto en el apartado «Los fantasmas y la religión»), sería imposible librarse de un fantasma, y aun así a veces el destino impide alejar la maldición de los muertos, como le ocurre al joven Shinzaburō en «A passionnal karma». Por mucho que utilice sellos,

talismanes y mantras contra la presencia de la enamorada O-Tsuyu, debido a las acciones de su desleal criado, fallece sin remedio.

6.3. Espíritus neutros: asuntos pendientes

Este segundo tipo es el menos abundante en las historias de fantasmas propiamente dichas y, probablemente, es el espectro que más parentesco tiene con el aparecido de raíces puramente folclóricas, ya que su regreso no implica ningún tipo de amenaza para los vivos.

De hecho, entre los cuentos que conforman el corpus de este trabajo por la parte hispánica, no hay ningún relato donde el fantasma pertenezca a este tipo. David Roas ofrece una explicación clara a por qué no hallamos espíritus neutros en nuestros relatos decimonónicos:

Así, habrá que esperar al romanticismo para que el fantasma alcance todo su esplendor, instalándose en el Olimpo de lo sobrenatural junto al vampiro y al diablo, los otros grandes mitos fantásticos del momento [...].

Este tipo de relatos, además, no debe distanciar al lector, sino crear en él una inevitable y, por lo tanto, terrorífica sensación de posibilidad. Se debe crear la sensación de que el mundo imaginado en el relato es un perfecto reflejo del mundo real, *su* mundo, que de pronto se ve asaltado por la presencia sobrenatural del fantasma.

Junto a esto, la conducta del fantasma, lejos de lo que imponen la tradición oral y las teorías espiritistas [...], debe ser siempre malvada, tal y como reconoce M. R. James: «Otro requisito, en mi opinión, es que el fantasma sea malévolo o aborrecible; las apariciones amistosas y milagrosas están muy bien en los cuentos de hadas y en las leyendas locales, pero no sirven para nada en las historias de fantasmas» (1999: 104-105).

Al igual que ocurre en los *kaidan* japoneses, los relatos románticos buscan la verosimilitud para conseguir un efecto de desconcierto en los personajes (y en el lector). Sin embargo, en los cuentos orientales siguen recogándose muestras de estos «fantasmas benévolos» (o, por lo menos, no malignos), probablemente porque los *kaidan* y sus espectros nunca rompieron del todo con sus raíces folclóricas ni morales o religiosas, al contrario de lo que ocurrió con la fantasía en Europa durante la Ilustración (este asunto también se ha comentado con anterioridad en el apartado «Los fantasmas y la religión»).

Debido a esto, entre los relatos recopilados por Hearn, sí nos encontramos con cuentos como «A dead secret» o «Shiryō», donde los muertos regresan únicamente para poner fin con asuntos que dejaron pendientes antes de fallecer. En el primer caso, el fantasma de una mujer se aparece todos los días ante la cómoda de su dormitorio hasta que un sacerdote la ayuda a deshacerse de una carta íntima que permanecía allí oculta, evitando que sus secretos puedan ser revelados. En el segundo, el espíritu de un hombre posee a una sirvienta para comparecer ante las autoridades y evitar que destierren injustamente a su familia.

Incluso existen clases de *yūrei* que se adaptarían concretamente a este segundo tipo de espíritus. Las conocidas como *kosodate yūrei* (en ocasiones llamadas también *ubume*) son los espíritus de mujeres fallecidas durante el parto, pero cuyos hijos han sobrevivido. Ellas regresan para cuidarlos, buscándoles alimento y ofreciéndoles refugio para que puedan continuar viviendo. Sólo pueden descansar en paz si alguien encuentra al bebé y decide quedárselo para cuidarlo, acto al que ellas mismas suelen contribuir cuando tratan de guiar a otras personas al lugar donde se encuentra el infante.

6.4. Espíritus afectivos: hasta que la muerte nos separe, o no

El enlace afectivo de algunos muertos con personas que aún siguen vivas es suficiente para que no sean capaces de partir hacia el más allá, aunque a diferencia de las *kosodate yūrei* que acabamos de mencionar, el contacto entre los espíritus afectivos y los vivos no augura un final feliz.

Algunos de estos espíritus motivados por los sentimientos son Margarita de «El gabán verde», la esposa del cuento «The reconciliation», O-Kamé de «The story of O-Kamé» y la joven O-Tsuyu de «A passionate karma».

En «The reconciliation» y «A passionate karma» se nos presentan un par de damas que amaron intensamente en vida, pero cuyo afecto nunca resultó adecuadamente correspondido. El caso de O-Tsuyu casi podríamos diagnosticarlo como *hereos* o *mal de amor*, esa grave «enfermedad» sentimental que tan bien conocemos en la tradición hispánica y occidental en general. La humilde esposa de «The reconciliation» espera pacientemente y sin rencor a que su marido vuelva con ella (arrepentido tras haberla abandonado por pura ambición) para hacer las paces, demostrarle que nunca ha dejado de amarle y poder marcharse definitivamente al más allá. O-Tsuyu no tiene intención de poner en peligro a Shinzaburō con cada una de sus visitas nocturnas, pues lo único que busca es satisfacer el deseo de amor que se le negó en vida y que causó su muerte.

La especial relación de O-Kamé con su marido es descrita desde el principio de la narración: «O-Kamé [...] was very fond of her husband, Hachiyémon. She was so fond of him that people imagined her to be jealous. But he never gave her the least cause for jealousy; an it is certain that no single unkind word was ever spoken between them» («The story of O-Kamé», 1902: 47).

Las sospechas se confirman cuando, durante sus últimos minutos de vida, O-Kamé le hace prometer a su marido que no se casará de nuevo. Tras su muerte, el hombre parece dispuesto a cumplir su promesa, pero al mismo tiempo se le nota consumido y cansado. Nadie

conoce qué le está ocurriendo hasta que él le confesa a su madre que O-Kamé sigue visitándole cada noche, incapaz de dejarle tras la muerte.

El daño (o el temor) que estos espíritus ocasionan a sus amados es un efecto colateral de sus pasiones, pues ninguna regresa para vengar su despecho: «el contacto con los fantasmas, aunque éstos no tengan interés por dañar a la otra persona, sólo puede desembocar en tragedia por lo antinatural del contacto entre vivos y muertos» (Sakamoto y Martín Onrubia, 2014: 244).

En cuanto a la tradición hispánica con Margarita, lo que pervive de ella en el gabán es un recuerdo. En vida, amó al protagonista del relato (el sentimiento era mutuo, pero ninguno pudo expresárselo al otro) y sólo consigue confesarse en el instante anterior a su fallecimiento. La incineración espontánea del gabán sería un símbolo de la liberación espiritual, aunque para el protagonista sea un momento especialmente doloroso: «aquel gabán era para mí un emblema de felicidad: la memoria de mi padre y el amor de Margarita» («El gabán verde», 1860: 384).

De hecho, podríamos suponer que la trascendencia al estado de fantasma es una liberación absoluta de la persona. La conversión tras la muerte permite a los humanos adquirir poderes sobrenaturales para realizar todo aquello que se les prohibió en vida, o para castigar a los maltratadores contra los que no pudieron sublevarse.

Las muchachas inocentes, deshonradas, reprimidas por hombres crueles que no han sabido apreciar su ternura o que las han tratado como meros objetos con los que jugar a su antojo, tienen la oportunidad de volver para sembrar el pánico en quienes las injuriaron, llevándoselos con ellas a la tumba. Es impensable que estas mujeres, carente de apoyo en su ámbito social, hubieran tenido una mínima oportunidad de defenderse mientras pertenecían al mundo de los vivos, pero cuando sólo queda su espíritu, no existe obstáculo que las detenga:

El personaje de la *mujer abandonada* es uno de los más logrados en estos relatos de aparecidos. Posee la fuerza de la heroína romántica que tras su abandono y muerte regresa al mundo de los vivos para llevar a cabo su venganza. De víctima pasa a verdugo y es precisamente en este último papel en donde irrumpe lo fantástico. La mujer adquiere entonces el poder de la acción que se le ha negado con anterioridad (Trancón Lagunas, 1999: 155).

En casos masculinos podríamos citar el ejemplo de Arturo en «Luisa» como el espíritu que regresa para llevarse a su amada, rompiendo (y vengando) por fin la prohibición amorosa paternal. Pero es en los espectros femeninos donde se ve con más claridad, en parte porque son los más abundantes.

Esta idea es universal, aplicable también a los *yūrei*. Al fin y al cabo, como hemos comprobado hasta ahora, hay pocas cosas más terroríficas en la cultura japonesa que la ira de los muertos.

7. CONCLUSIONES: EL FANTASMA EN LA LITERATURA Y EN OTRAS ARTES DE LA MODERNIDAD

Como ya se evidenció al principio de este trabajo, nuestros fantasmas occidentales de tradición gótica/romántica no son tan diferentes de los *yūrei* japoneses, salvo por un importante matiz que va más allá de la apariencia o de su unión con el mundo de los vivos: la interpretación cultural. Mientras que en occidente (y muy especialmente dentro de la literatura hispánica) los cuentos de fantasmas y sus espectros son contemplados con cierto escepticismo, el *yūrei* de los *kaidan* japoneses supera el plano de la ficción y convive, aún en el presente, con la sociedad japonesa como un elemento más de la realidad.

Al ser apreciado como una amenaza real si no se encuentra en paz, es lógico que sobre el *yūrei* recaigan enormes connotaciones religiosas, de las que el fantasma hispánico carece. A los fantasmas japoneses hay que apaciguarlos con el fin de evitar que atormenten a los humanos con su presencia en el mundo de los vivos (procedimiento que sólo puede ser realizado por un hombre cercano a los asuntos divinos como un monje o un sacerdote, ya que el ciudadano medio japonés no tiene el poder espiritual suficiente para enfrentarse a un airado espectro), algo que no es necesario hacer con el fantasma hispánico, cuya existencia no sólo no trasciende más allá de la ficción literaria, sino que por norma general le es negada su autenticidad hasta por los propios narradores de los relatos en los que aparece.

Estas convicciones tan dispares sobre la creencia en los fantasmas afectan también a su representación visual. Los *yūrei* tienden a presentarse con formas corpóreas, mientras que los fantasmas hispánicos suelen ser etéreos o, directamente, forman parte del mundo onírico o de la enajenación mental, reduciéndose a simples alucinaciones de un atormentado. Su caracterización física, en el caso de los fantasmas hispánicos es mucho más variable que en el *yūrei*. La iconografía del fantasma occidental (incluyendo al hispánico) ha variado bastante desde la Antigüedad y aunque es cierto que se ha creado un estereotipo a partir de un primer modelo descrito por Plinio el Joven, rescatado posteriormente por la literatura gótica y heredado por el Romanticismo, cada fantasma presenta sus propias variaciones en el momento de la aparición, mientras que el *yūrei* ha mantenido siempre los mismos rasgos, inmutables, desde que Ōkyo Maruyama pintase el primer retrato de un fantasma japonés y el teatro kabuki terminase de fijarlos.

En cuanto a los motivos tras el regreso de los espíritus al mundo de los vivos, si bien los hay de todos los tipos en ambas tradiciones, siguen existiendo algunas diferencias fundamentales. Una de ellas es el sexo de los fantasmas, más compensado en la tradición hispánica entre aparecidos masculinos y femeninos, mientras que los *yūrei* son de naturaleza fundamentalmente femenina. La otra cuestión a señalar es la peligrosidad y la violencia que

acompañan al *yūrei* (sobre todo si es vengativo, pero presente incluso en deseos amorosos). Si bien los fantasmas hispánicos suelen diferenciar entre amigos y enemigos, convirtiendo la venganza en una cuestión puramente personal, los *yūrei* acabarán con cualquiera que se interponga entre ellos y sus objetivos, sin ningún tipo de consideración. Esto les hace llevar la desgracia a cualquiera que entre en contacto con ellos (aun si no lo hacen con mala intención) y los convierte en mensajeros de la calamidad sobrecargados de poder gracias a los sentimientos con los que murieron.

En la actualidad contamos con una rica combinación de tradiciones fantasmagóricas. Con la globalización hemos conseguido crear nuevas formas para el fantasma gracias a la combinación de dos tradiciones diferentes: ni más ni menos que la occidental (incluyendo, por supuesto, la hispánica) y la japonesa. Cabe destacar que esta amalgama es predominante, sobre todo, en las artes visuales (especialmente el cine y recientemente en el mundo de los videojuegos) y que no se ha desarrollado demasiado en novelas o relatos breves, aunque debemos tener en cuenta que los guiones cinematográficos también son textos y algunas de las películas de terror japonesas más influyentes en occidente son adaptaciones de novelas a la gran pantalla.

En Occidente aún conservamos algunos estereotipos derivados del primer espectro descrito por Plinio el Joven, pero por norma general estas formas ya no nos asustan al público (todavía menos a los jóvenes). En un momento de innovación, intentamos combinar nuestro espectro usual con el *gore* (algo que, por ejemplo, la literatura gótica supo aprovechar bastante con sus heridas abiertas y sus *sombras ensangrentadas*), pero las vísceras y la hemoglobina en cantidades masivas se asocian más a otros *monstruos* como pueden ser los asesinos en serie, los vampiros o cualquier variante de criatura antropófaga sacada de un manual de criptozoología. El terreno por definición del fantasma, desde la literatura gótica y el posterior Romanticismo, sigue siendo el del terror «psicológico», especialmente si tenemos en cuenta que a nuestro espectro tradicional le es algo difícil interactuar con su entorno, dada su tendencia a lo etéreo (si consideramos que un espectro no es el mismo tipo de fenómeno que los denominados *poltergeist*).

Gracias a la internacionalización de las artes, en este caso concreto el cine, el espectro occidental se ha remodelado, nada más y nada menos que con la incorporación de rasgos del *yūrei*. No les será difícil recordar a quienes disfruten del cine de terror el estallido que hubo hace ya unos años de películas hollywoodienses de fantasmas. La mayoría eran adaptaciones al público occidental de filmes japoneses como *Ringu* –que, además, parte de un original en novela– (*The Ring* en su versión americana de 2002), *Ju-On* (*The Grudge*, 2004) o *Honogurai*

Mizu No Soko a Kara (*Dark water*, 2005). A partir de aquí, el gusto por este nuevo tipo de fantasma híbrido entre dos culturas se ha extendido bastante. En muchos casos, la base del «*yūrei* moderno» es Sadako Yamamura, el espectro que aparece en *Ringu* y que también continúa con ciertos patrones del *yūrei* clásico como la melena negra que cubre la cara, el vestido blanco o el rostro deformado (que algunos identifican como una cierta reminiscencia de O-Iwa, el *yūrei* de *Tōkaidō Yotsuya Kaidan*, a quien tuvimos el placer de conocer brevemente en el apartado *Vínculos indestructibles*). Para la mezcla actual, este tipo de *yūrei* se suele combinar con otros personajes monstruosos que han marcado una época en el cine de terror en Occidente, como puede ser la forma poseída de Regan en *El exorcista*. La combinación es exitosa y fructífera, pues se funden ciertos patrones (presentes tanto en el *yūrei* como en el fantasma y otros monstruos occidentales) en una muchacha siniestra, usualmente vestida con un camisón blanco (reminiscencia de esos kimonos funerales o mortajas), el cabello suelto y enmarañado, cayendo sobre un rostro deformado y con una curiosa tendencia a arrastrarse o reptar como modo de desplazamiento.

Deberíamos suponer que nuestros espectros seguirán cambiando con el tiempo a medida que la sociedad requiera de otros estímulos para sentir el miedo. Con la aparición de los *yūrei* en pantalla, el público occidental descubrió un tipo de espectro novedoso con el que nunca antes había tenido contacto (tanto por su aspecto tan característico como por su inusitada imparcialidad en la venganza), hecho que le ayudó a renovar su horizonte de expectativas fantasmagóricas. Sólo queda esperar que la evolución del fantasma siga su curso para ver y leer qué es lo siguiente que nos depara.

8. BIBLIOGRAFÍA

A) Cuentos hispánicos²⁹

ANÓNIMO (1845). «El vivac» (en dos entregas). *Semanario Pintoresco Español*, año X, nº. 6 y nº.7, Madrid, pp.45-47 y 50-52. Disponible en: <http://hemerotecadigital.bne.es/details.vm?q=parent%3A0003120686&s=0&t=%2Bcreation&lang=es> (primera parte) y <http://hemerotecadigital.bne.es/details.vm?q=parent%3A0003120727&t=%2Bcreation&lang=es&s=0> (segunda parte) [Consultados 20-07-2018].

ESCAMILLA, Pedro (1860). «El gabán verde». *El Museo Universal*, año IV, nº. 48, Madrid, pp. 383-384. Disponible en: http://prensahistorica.mcu.es/es/catalogo_imagenes/grupo.cmd?path=4057424 [Consultado 20-07-2018].

FULGOSIO, Fernando (1865). «La corredoira». *El Museo Universal*, año IX, nº. 43, Madrid, pp. 541-542. Disponible en: http://prensahistorica.mcu.es/es/catalogo_imagenes/grupo.cmd?path=4056473 [Consultado 20-07-2018].

OCHOA, Eugenio de (1835a). «El castillo del espectro». *El Artista*, año I, nº. 1, Madrid, pp. 16-19. Disponible en: <http://hemerotecadigital.bne.es/details.vm?q=parent%3A0003644405&lang=es&s=0> [Consultado 20-07-2018].

___ (1835b). «Luisa». *El Artista*, año I, nº. 2, Madrid, pp. 40-45. Disponible en: <http://hemerotecadigital.bne.es/details.vm?q=parent%3A0003646979&s=0&lang=es> [Consultado 20-07-2018].

PASTOR DE LA ROCA, José (1863). «La sombra ensangrentada». *El Museo Universal*, año VII, nº. 52, Madrid, pp.414-415. Disponible en: http://prensahistorica.mcu.es/es/catalogo_imagenes/grupo.cmd?path=4057078 [Consultado 20-07-2018].

B) Cuentos japoneses

HEARN, Lafcadio (1899). «Furisodé». *In Ghostly Japan*. Boston: Little, Brown and Company, pp. 11-15.

___ (1899). «A passional karma». *In Ghostly Japan*. Boston: Little, Brown and Company, pp. 73-113.

___ (1899). «Ingwa-banashi». *In Ghostly Japan*. Boston: Little, Brown and Company, pp. 205-212.

²⁹ En el caso de los cuentos hispánicos, insistiré en que el número de páginas ofrecido en la referencia se corresponde con la paginación original y no con la indicada por el visor de documentos.

- ___ (1900). «The reconciliation». *Shadowings*. Boston: Little, Brown and Company, pp. 5-11.
- ___ (1900). «The corpse-rider». *Shadowings*. Boston: Little, Brown and Company, pp. 33-38.
- ___ (1901). «Of a promise kept». *A Japanese miscellany*. Boston: Little, Brown and Company, pp. 5-11.
- ___ (1901). «Of a promise broken». *A Japanese miscellany*. Boston: Little, Brown and Company, pp. 15-26.
- ___ (1902). «In a cup of tea». *Kottō: being Japanese curios, with sundry cobwebs*. Nueva York: The MacMillan Company, pp. 11-17.
- ___ (1902). «The story of O-Kamé». *Kottō: being Japanese curios, with sundry cobwebs*. Nueva York: The MacMillan Company, pp. 45-54.
- ___ (1903). «A dead secret». *Kwaidan: stories and studies of strange things*. Boston, Nueva York: Houghton Mifflin Company, pp 103-107.

C) Otros cuentos de apoyo

- ANÓNIMO (1853). «La dama blanca de Badén». *Museo de las Familias*, año XI, n.º. 34, Madrid, pp. 288-294. Disponible en: <http://hemerotecadigital.bne.es/details.vm?q=parent%3A0002556736&s=0&lang=es> [Consultado 20-07-2018].
- DAVISSON, Zack (2015). «Tōkaidō Yotsuya Kaidan». *Yūrei: the Japanese ghost*. Seattle: Chin Music Press, pp. 184-186.
- EL AVENTURERO (1859). «La dama blanca de Lares o el cerro de Masatrigo». *El Mundo Pintoresco*, año II, n.º. 20, Madrid, p. 158. Disponible en: <http://hemerotecadigital.bne.es/details.vm?q=parent%3A0003974809&s=0&lang=es> [Consultado 20-07-2018].
- ESCAMILLA, Pedro (1873). «El cuadro de maese Abraham». *El Periódico para Todos*, año II, n.º. 39, Madrid, pp. 615-617. Disponible en: <http://hemerotecadigital.bne.es/details.vm?q=parent%3A0003441444&lang=es&s=0> [Consultado 20-07-2018].
- HEARN, Lafcadio (1902). «Ikiryō». *Kottō: being Japanese curios, with sundry cobwebs*. Nueva York: The MacMillan Company, pp. 29-35.
- ___ (1902). «Shiryō». *Kottō: being Japanese curios, with sundry cobwebs*. Nueva York: The MacMillan Company, pp. 39-43.

- ___ (1903). «The story of Mimi-nashi-Hōichi». *Kwaidan: stories and studies of strange things*. Boston, Nueva York: Houghton Mifflin Company, pp 3-20.
- ___ (1903). «The story of O-Tei». *Kwaidan: stories and studies of strange things*. Boston, Nueva York: Houghton Mifflin Company, pp 29-35.
- ___ (1903). «Diplomacy». *Kwaidan: stories and studies of strange things*. Boston, Nueva York: Houghton Mifflin Company, pp 45-49.
- ___ (1903). «Jiu-roku-zakura». *Kwaidan: stories and studies of strange things*. Boston, Nueva York: Houghton Mifflin Company, pp 139-141.
- LÓPEZ GUIJARRO, Salvador (1893). «El espectro». *El Liberal*, año XV, nº. 4 967, Madrid. Disponible en: <http://hemerotecadigital.bne.es/details.vm?o=&w=julian+ardos&f=text&a=1066755&t=%2Bcreation&l=600&l=700&y=1893&lang=es&s=0> [Consultado 20-07-2018].

D) Estudios, artículos y otros escritos de Lafcadio Hearn consultados

- HEARN, Lafcadio (1899). «Incense». *In Ghostly Japan*. Boston: Little, Brown and Company, pp. 11-18.
- ___ (1899). «At Yaidzu». *In Ghostly Japan*. Boston: Little, Brown and Company, pp. 225-241.
- ___ (1901). «Dragon-flies». *A Japanese miscellany*. Boston: Little, Brown and Company, pp. 81-121.
- ___ (1902). «Fireflies». *Kottō: being Japanese curios, with sundry cobwebs*. Nueva York: The MacMillan Company, pp. 137-169.
- ___ (1902). «Gaki». *Kottō: being Japanese curios, with sundry cobwebs*. Nueva York: The MacMillan Company, pp. 181-199.
- ___ (1903). «Butterflies». *Kwaidan: stories and studies of strange things*. Boston, Nueva York: Houghton Mifflin Company, pp 181-203.
- ___ (1903). «Mosquitoes». *Kwaidan: stories and studies of strange things*. Boston, Nueva York: Houghton, Mifflin and Company, pp. 207-212.
- ___ (1907). «At the market of the dead». *Glimpses of unfamiliar japan* (vol. I). Boston, Nueva York: Houghton, Mifflin and Company, pp 105-119.

___ (1907). «Bon-Odori». *Glimpses of unfamiliar Japan* (vol. I). Boston, Nueva York: Houghton, Mifflin and Company, pp 120-138.

___ (1907). «Of women's hair». *Glimpses of unfamiliar Japan* (vol. II). Boston, Nueva York: Houghton, Mifflin and Company, pp 417-429.

E) Bibliografía secundaria

DAVISSON, Zack (2015). *Yūrei: the Japanese ghost*. Seattle: Chin Music Press.

GAMER, Michael (2002). «Gothic fictions and Romantic writing in Britain». En: Jerrold E. Hogle (Ed.). *The Cambridge companion to Gothic fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 85-104.

GARCÍA JURADO, Francisco (2002). «La carta de Plinio el Joven sobre los fantasmas (Plin 7, 27, 5-11) releída como relato gótico». *Exemplaria: Revista Internacional de Literatura Comparada*, vol. 6, pp. 55-79. Disponible en: <http://rabida.uhu.es/dspace/handle/10272/1801?show=full> [Consultado 23-07-2018].

GONZÁLEZ-RIVAS, Ana y Mircala, Jack (2014). «Plinio el Joven y la imagen del fantasma en la ilustración literaria del siglo XIX». En: Mercedes Aguirre Castro, Cristina Delgado Linacero y Ana González-Rivas (Eds.). *Fantasmas, aparecidos y muertos sin descanso*. Madrid: Abada Editores, pp. 268-292.

HOGLE, Jerrold E. (2002). «Introduction: the Gothic in western culture». En: Jerrold E. Hogle (Ed.). *The Cambridge companion to Gothic fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 1-20.

ROAS DEUS, David (1999). «Voces del otro lado: el fantasma en la narrativa fantástica». En: Jaume Pont (Ed.). *Brujas, demonios y fantasmas en la literatura fantástica hispánica*. Lleida: Universidad de Lleida, pp. 93-107.

___ (2000). *La recepción de la literatura fantástica en la España del siglo XIX*. Tesis doctoral. Universidad autónoma de Barcelona. Disponible en: <https://ddd.uab.cat/record/63277> [Consultado 23-07-2018].

SAKAMOTO, Aiga y Martín Onarrubia, Miguel (2014). «Folklore y modernidad en el Japón Meiji: muertos sin descanso en la obra literaria de Lafcadio Hearn». En: Mercedes Aguirre Castro, Cristina Delgado Linacero y Ana González-Rivas (Eds.). *Fantasmas, aparecidos y muertos sin descanso*. Madrid: Abada Editores, pp. 233-247.

TRANCÓN LAGUNAS, Montserrat (1999). «La mujer fantasma y otros personajes del romanticismo». En: Jaume Pont (Ed.). *Brujas, demonios y fantasmas en la literatura fantástica hispánica*. Lleida: Universidad de Lleida, pp. 147-159.

ANEXO I: RELATOS PRESENTES EN EL TRABAJO QUE NO PERTENECEN A LA OBRA DE LAFCADIO HEARN

El mito de Izanagi e Izanami³⁰

Izanagi and Izanami stood on the Floating Bridge of Heaven and looked down into the abyss. They inquired of each other if there were a country far, far below the great Floating Bridge. They were determined to find out. In order to do so they thrust down a jewel-spear, and found the ocean. Raising the spear a little, water dripped from it, coagulated, and became the island of Onogoro-jima («Spontaneously-congeal-island»).

Upon this island the two deities descended. Shortly afterwards they desired to become husband and wife, though as a matter of fact they were brother and sister; but such a relationship in the East has never precluded marriage. These deities accordingly set up a pillar on the island. Izanagi walked round one way, and Izanami the other. When they met, Izanami said: «How delightful! I have met with a lovely youth». One would have thought that this naïve remark would have pleased Izanagi; but it made him incredibly angry, and he reported: «I am a man, and by that right should have spoken first. How is it that on the contrary thou, a woman, shouldst have been the first to speak? This is unlucky. Let us go round again». So it happened that the two deities started afresh. Once again they met, and this time Izanagi remarked: «How delightful! I have met a lovely maiden». Shortly after this very ingenuous proposal Izanagi and Izanami were married.

When Izanami had given birth to islands, seas, rivers, herbs, and trees, she and her lord consulted together, saying: «We have now produced the Great-Eight-Island country, with the mountains, rivers, herbs, and trees. Why should we not produce one who shall be the Lord of the Universe?».

The wish of these deities was fulfilled, for in the season Ama-terasu, the Sun Goddess, was born. She was known as «Heaven-Illumined-of-Great-Deity», and was so extremely beautiful that her parents determined to send her up the Ladder of Heaven, and in the high sky above to cast for ever her glorious sunshine upon the earth.

Their next child was the Moon God, Tsuki-yumi. His silver radiance was not so fair as the golden effulgence of his sister, the Sun Goddess, but he was, nevertheless, deemed worthy to be her consort. So up the Ladder of Heaven climbed the Moon God. They soon quarreled, and Ama-terasu said: «Thou art a wicked deity. I must not see thee face to face». They were therefore separated by a day and night, and dwelt apart.

³⁰ Hadland Davis, Frederick (1912). «Izanagi and Izanami». En: *Myths and legends of Japan*. Londres: George G. Harrap & Company, pp. 22-25.

The next child of Izanagi and Izanami was Susa-no-o («The Impetuous Male»). We shall return to Susa-no-o and his doings later on, and content ourselves for the present with confining our attention to his parents.

Izanami gave birth to the Fire God, Kagu-tsuchi. The birth of this child made her extremely ill. Izanagi knelt on the ground, bitterly weeping and lamenting. But his sorrow availed nothing, and Izanami crept away into the Land of Yomi (Hades).

Her lord, however, could not live without her, and he too went into the Land of Yomi. When he discovered her, she said regretfully: «My lord and husband, why is thy coming so late? I have already eaten of the cooking-furnace of Yomi. Nevertheless, I am about to lie down to rest. I pray thee do not look at me».

Izanagi, moved by curiosity, refused to fulfill her wish. It was dark in the Land of Yomi, so he secretly took out his many-toothed comb, broke off a piece, and lighted it. The sight that greeted him was ghastly and horrible in the extreme. His once beautiful wife had now become a swollen and festering creature. Eight varieties of Thunder Gods rested upon her. The Thunder of the Fire, Earth and Mountain were all there leering upon him, and roaring with their great voices.

Izanagi grew frightened and disgusted, saying: «I have come unawares to a hideous and polluted land». His wife retorted: «Why didst thou not observe that which I charged thee? Now I am put to shame».

Izanami was so angry with her lord for ignoring her wish and breaking in upon her privacy that she sent the Eight Ugly Females of Yomi to pursue him. Izanagi drew his sword and fled down the dark regions of the Underworld. As he ran he took off his headdress, and flung it on the ground. It immediately became a bunch of grapes. When the Ugly Females saw it, they bend down and ate the luscious fruit. Izanami saw them pause, and deemed it wise to pursue her lord herself.

By this time Izanagi had reached the Even Pass of Yomi. Here he placed a huge rock, and eventually came face to face with Izanami. One would scarcely have thought that amid such exciting adventures Izanagi would have solemnly declared a divorce. But this is what he did do. To this proposal his wife replied: «My dear lord and husband, if thou sayest so, I will strangle to death the people in one day». This plaintive and threatening speech in no way influenced Izanagi, who readily replied that he would cause to be born in one day no less than fifteen hundred.

The above remark must have proved conclusive, for when we next hear of Izanagi he had escaped from the Land of Yomi, from an angry wife, and from the Eight Ugly Females. After

his escape he was engaged in copious ablutions, by way of purification, from which numerous deities were born. We read in the *Nihongi*: «After this, Izanagi, his divine task having been accomplished, and his spirit-career about to suffer a change, built himself an abode of gloom in the island of Ahaji, where he dwelt for ever in silence and concealment».

Tōkaidō Yotsuya Kaidan³¹

The ronin Iemon was not happy with his present circumstances. After the death of his master, Iemon had made his way to Yotsuya in Tokyo to begin again, hopefully by an auspicious marriage to a wealthy woman. But his wife, Oiwa, was neither as bonny nor as wealthy as he has supposed, and he was filled with bitter regret at the dismal circumstances of their lifestyle. Eking out a small living as a maker of oilcloth umbrellas, the family barely supported themselves, much less their young child who was yet another mouth to feed.

For Iemon there remained but one ray of hope, one passage out of his hated life. Oume, the granddaughter of the wealthy Itō Kihei, was love-sick for Iemon, and her grandfather has promised both money and position should Iemon consent to take Oume for his bride. It was a beautiful plan, and only his ugly wife and hated child lay in his path. But, for Iemon to have some respect, he would have to carefully hatch his plan.

With the help of the Itō family, Iemon secured a source of poison that he administered to Oiwa in the night. The dose was not sufficient, however, and only disfigured the homely girl, causing her face to run like molten candle wax, her eye drooping over her whitened cheek. Oiwa herself was unaware of the effects of the poison and began to prepare herself for a formal visit from members of the Itō family.

Next, Iemon hired a rogue named Takuetsu to steal into the house and rape Oiwa, thus giving Iemon sufficient grounds for divorce. Takuetsu agreed to the plan, but when he entered Oiwa's room, he watched her as she attempted to comb her hair in preparation for the evening. Oiwa was in tears as her hair fell out in bloody clumps, torn from her fragile head by the teeth of the comb. In pity, Takuetsu could not go through with his crime, but instead held a mirror to Oiwa so she could see what she had become.

Overcome by her disfigurement and betrayal, Oiwa attempted to flee the room, but accidentally cut her own throat on Takuetsu's sword. She died cursing Iemon and the house of Itō.

Pleased with the success, Iemon also killed a servant, Kobotoke Kohei, whom he had caught stealing the traditional medicines of the household. In order to link Kobotoke to Oiwa and frame them as lovers, and disguise his own guilt, Iemon has their bodies nailed to the opposite sides of a door, which was then cast into a nearby river.

Free and clear now, Iemon soon made plans to marry. Oume, the granddaughter of Itō Kihei, and begin his new life. However, in their wedding day as he lifted the bridal veil of his new

³¹ Davisson, Zack (2015). «Tōkaidō Yotsuya Kaidan». En: *Yūrei: the Japanese ghost*. Seattle: Chin Music Press, pp.184-186.

wife, he saw not Oume's beautiful and delicate face but instead the monstrous visages of the murdered Oiwa. In a panic, Iemon draws his sword and lashed out at the fearsome face, only to look in horror as he saw Oume's head fall to the ground.

From there, Oiwa's vendetta begins in full. Iemon and the Ito family never know another restful night, as the onryōs of Oiwa and Kobotoke haunt them at every turn. In an attempt to satisfy them, Iemon kicks Oume's mother, Oyumi, into the Onbō canal. However, while later fishing in the same canal, Iemon catches not the delicious bounty of the river but the corpse-bound door that he had put into the river.

Driven close to madness, Iemon flees to the Snake Mountain Hermitage, where he seeks sanctuary from Jōnen, the master of the hermitage. Oiwa has been busy, causing the deaths not only of Iemon's companions and friends, but also the deaths of Iemon's natural parents. At last she comes for Iemon.