

*Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Córdoba*

*El Fantasma
en el Cine japonés
de Posguerra*

*De Rasgo Folclórico
a Icono Feminista*



Doctorando: Antonio Míguez Santa Cruz

Directores: Enrique Soria Mesa y

Ana Melendo Cruz

Facultad de Filosofía y Letras.
Universidad de Córdoba

*El Fantasma en el Cine Japonés de Posguerra.
De Rasgo Folclórico a Icono Feminista.*

Doctorando: **Antonio Míguez Santa Cruz**

Directores: **Enrique Soria Mesa**
y **Ana Melendo Cruz**

Diseño y Maquetación: **Macarena
Torralba García**



TITULO: *El fantasma en el cine japonés de posguerra. De rasgo folclórico a ícono feminista*

AUTOR: *Antonio Míguez Santa Cruz*

© Edita: UCOPress. 2016
Campus de Rabanales
Ctra. Nacional IV, Km. 396 A
14071 Córdoba

www.uco.es/publicaciones
publicaciones@uco.es

*Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Córdoba*

El Fantasma
en el Cine japonés
de Posguerra

*De Rasgo Folclórico
a Icono Feminista*



Doctorando: Antonio Míguez Santa Cruz
Directores: Enrique Soria Mesa y
Ana Melendo Cruz

Resumen

Con el estreno de “The Ring” (Hideo Nakata, 1998) el cine japonés de fantasmas comenzó a popularizarse a nivel global, en una cadencia de películas deudoras que se prolongó hasta la segunda mitad de la década siguiente. La llamada J- Horror wave alcanzó un éxito sin precedentes por varias razones, aunque quizá la más destacada respondiese a las novedades aportadas en los usos del terror, con la importancia concedida al cabello como elemento perturbador, o la sugerente atmósfera que impregnaba aquellas cintas. Sin embargo, lejos de ser una moda coyuntural, ese fenómeno hundía sus raíces en el mundo de las mentalidades japonés, y según nuestro juicio presentaba algunos puntos de interés que merecían ser resueltos. El más importante. ¿Por qué los fantasmas japoneses son mujeres en su enorme mayoría?

Así, nuestro empeño primordial consistirá en dilucidar, entre otros temas, las razones de la obvia feminización del espectro japonés. Con ese objetivo estudiaremos algunas de las obras de literatura fantástica referenciales del país, especialmente en el caso “Genji Monogatari” de Murasaki Shikibu. En esa novela hallaremos la clave que estamos buscando con el personaje Rokujō no Miyasudokoro, una noble de la corte de Heian cuyo espíritu se desdoblaba del cuerpo para atacar a las amantes de su querido pero desconsiderado Genji. Dicha tipología creó un referente que se asentaría de pleno durante las dictaduras militares, en lo que es una clave fundamental para entender por qué los yūrei responden a esas características tan marcadas. A partir de aquí haremos un repaso por la figura fantasmal sumergiéndonos en las Artes escénicas o la Literatura, hasta llegar a los films estrenados durante la segunda mitad del s. XX, ya decisivamente influenciados por diversos fenómenos sociales surgidos a raíz de la derrota en la II Guerra Mundial.

En conclusión, la coyuntura de desventaja que la mujer ha padecido en una sociedad tan militarizada como fue la japonesa es más que evidente. Ese menoscabo social terminó por repercutir en la forma que los japoneses imaginaron sus espectros, tal vez en una muestra inconsciente de miedo o remordiando entre otras emociones de reacción, ya fuere consciente o no. La cuestión relevante en nuestro estudio es que, dependiendo de la situación histórica vivida en Japón, los fantasmas podían llegar a ser mujeres en su enorme mayoría, además de adoptar un comportamiento más o menos vengativo en función de su conciencia de grupo. El fenómeno alcanza el colmo del paroxismo con Sadako y todo el J-horror de aquella época, en el cual decenas de espectros buscaban compensar tras su muerte los horrores que, por el simple hecho de ser mujeres, habían sufrido en vida.

Abstract

When "The Ring" (Hideo Nakata, 1998) was released, the Horror Japanese cinema became a popular phenomenon around the world with a serie of films reaching a huge success until the second half of the next decade. The So-Called " J-Horror wave " proved to be very successful due to several reasons, but maybe the most prominent one could be the new uses in Terror films dealing with how hair is treated as a disturbing element in the plot, or the suggestive atmosphere included in all of these films. Nevertheless, far from being a conjunctural tendency, that phenomenon was undoubtedly joined to the purest Japanese cultural background and from our point of view, it presents some interest points; The most important one is : Why are Japanese ghosts mainly women?

Thus, our main aim in this study will be to elucidate (between several issues) the reason why a feminization of the " Japanese Spectrum". Following this goal, we will analyse some of the most relevant Fantasy Japanese Literature works, but especially Murasaki Shikibu's work called "Genji Monogatari". in that novel we will discover the key we are trying to find with the help of a character named Rokujo no Miyasudokoro, a noble lady from the Heian court whose spirit splits from its own body with the intention of attacking her unconsiderable husband's mistresses. His name (the husband) is called Genji. This typology created a new reference figure properly established during the military dictatorships in the country, and this fact was also essential for the understanding of the Yurei characteristics or behaviour. From now on, we will revise the Ghost presence getting into Japanese Literature as well as Performing arts until the second half of the 20 th century film releases which are deeply influenced by several social phenomena emerged after the Japanese Second World War defeat.

It is quite evident that Japanese women suffered a disadvantaged situation if we compare them with men due to a highly militarized society in those years. That same social impairment ended up affecting the way in which Japanese population could (consciously or not) imagine their Ghosts. The outstanding topic discussed in our Thesis is that, depending on the historical situation lived in Japan, Ghosts were mainly women and they might also assume a more or less vengeful role according to their group unity. The phenomenon reached its highest level of paroxysm with authors such as Sadako and the "J- Horror" movies at that time in which hundred of spectra tried to balance the pain suffered during their lives after their death, just for being women.

Índice

| | |
|---|----|
| INTRODUCCIÓN | 19 |
| Algunas consideraciones previas | 21 |
| Metodología | 25 |
| PRIMERA PARTE. NUEVAS TENDENCIAS CINEMATOGRAFICAS EN JAPÓN TRAS LA SEGUNDA GRAN GUERRA | 29 |
| Capítulo 1. El séptimo arte como imagen histórica | 31 |
| 1.1. Una reflexión sobre el Japón de posguerra | 31 |
| 1.2. El “ <i>Tercer Impacto</i> ” | 32 |
| 1.3. Las nuevas tendencias narrativas..... | 33 |
| 1.3.1. El miedo hacia el Holocausto nuclear: de <i>Godzilla</i> a <i>Tatsumi</i> | 36 |
| 1.3.2. Los nuevos tópicos japoneses y el nacimiento del <i>Neokaidan</i> | 38 |
| 1.3.3. El <i>cyberpunk</i> japonés..... | 40 |
| 1.3.4. El ecologismo de Akira Kurosawa y la aparición de Ghibli..... | 43 |
| 1.3.5. Reacción hacia Occidente y temáticas extremas..... | 46 |
| 1.4. El “ <i>Tercer Impacto</i> ” en Sitges 2015..... | 49 |
| SEGUNDA PARTE. ORIGEN DEL MUNDO INVISIBLE JAPONÉS | 57 |
| Capítulo 2. La proclividad hacia lo sobrenatural de los japoneses | 59 |
| 2.1. Introducción | 59 |
| 2.2. El clima | 60 |
| 2.3. Las religiones..... | 62 |
| 2.3.1. El <i>shinto</i> | 62 |
| 2.3.2. El budismo | 63 |
| 2.3.3. Las religiones excéntricas..... | 65 |
| 2.3.4. La imbricación religiosa | 65 |

| | |
|--|------------|
| 2.4. Sociedad y Política..... | 66 |
| Capítulo 3. El <i>ikiryō</i> como origen de lo fantasmal y la venganza femenina. | |
| <i>Lady Rokujō</i> en el <i>Genji Monogatari</i>..... | 69 |
| 3.1. Introducción | 69 |
| 3.2. El fantasma de la dama de <i>Rokujō</i> | 70 |
| 3.3. Las posesiones..... | 74 |
| 3.3.1. <i>Yugao</i> | 74 |
| 3.3.2. <i>Aoi</i> | 76 |
| 3.3.3. De <i>Ikiryō</i> a <i>Onryo</i> | 80 |
| 3.4. <i>Rokujō</i> y el inicio de la vindicación de género | 85 |
| 3.5. <i>Rokujō</i> en el cine, anime y otros medios | 88 |
| 3.5.1. El Cine..... | 88 |
| 3.5.2. El Manganime..... | 94 |
| 3.5.3. Teatro y otras artes escénicas | 100 |
| TERCERA PARTE. LOS BESTIARIOS | 107 |
| Capítulo 4. Tipologías de criaturas sobrenaturales del Japón..... | 109 |
| 4.1. El desafío de la definición..... | 109 |
| 4.1.1. Incongruencias en las nomenclaturas | 110 |
| 4.2. <i>Kami-gami</i> ¿los dioses del Japón?..... | 113 |
| 4.3. <i>Yōkai</i> : apariciones extrañas, espíritus, duendes y monstruos | 117 |
| 4.3.1. Los tipos de <i>Yōkai</i> | 121 |
| 4.3.1.1. Tipo duende | 121 |
| 4.3.1.2. Tipo animal místico..... | 125 |
| 4.3.1.3. Tipo objeto animado | 132 |
| 4.3.1.4. Tipo fantasma | 134 |
| 4.4. Los <i>Oni</i> . ¿Demonios de malignidad subjetiva? | 141 |
| 4.4.1. Algunas tipologías de <i>Oni</i> | 146 |
| Capítulo 5. <i>Yūrei</i>: el fantasma japonés | 151 |
| 5.1. El primer <i>yūrei</i> y la relación con los muertos..... | 151 |
| 5.2. Lugares de aparición y aspecto del fantasma..... | 157 |
| 5.3. Tipologías de <i>yūrei</i> | 161 |
| 5.4. <i>Más allá</i> del Cine y la Literatura. El fantasma japonés en los videojuegos..... | 166 |
| CUARTA PARTE. SEXO Y SOPORTE | 171 |
| Capítulo 6. Los <i>yūrei</i> son mujeres | 173 |
| 6.1. Un breve estado de la cuestión bibliográfico..... | 173 |
| 6.2. Las etapas históricas..... | 176 |

| | |
|--|-----|
| 6.2.1. De <i>Kofun</i> a los <i>shogunatos</i> (siglo III d.C. – siglo XII d.C.)..... | 176 |
| 6.2.2. De <i>Kamakura</i> a <i>Tokugawa</i> (1185 d.C. – 1690 d.C.)..... | 179 |
| 6.2.3. De <i>Genroku</i> a la Segunda Guerra Mundial (1690 d.C.- 1945 d.C.)..... | 183 |
| 6.2.4. El Japón de posguerra (1945 d.C. – Act.) | 185 |
| 6.3. El Cine | 187 |
| 6.3.1. Algunas notas sobre el <i>shoshimin-eiga</i> y el auge femenino..... | 187 |
| 6.3.2. Del <i>Pinku Eiga</i> al <i>Raped Avenger</i> | 190 |
| Capítulo 7. Algunas consideraciones de base: del kaidan al creepypasta | 195 |
| 7.1. ¿Qué es <i>Kaidan</i> ? | 195 |
| 7.2. El Teatro | 197 |
| 7.3. Lafcadio Hearn..... | 200 |
| 7.4. El <i>yūrei-eiga</i> de preguerra | 202 |
| 7.5. La nueva ola de tópicos japoneses | 205 |
| 7.6. El nacimiento del <i>J-Horror</i> y la diversificación temática | 207 |
| 7.7. El <i>Neo-kaidan</i> | 212 |
| 7.8. ¿ <i>K-horror</i> y <i>Cia</i> ?..... | 213 |
| 7.9. La leyenda Urbana..... | 214 |
| 7.10. El <i>creepypasta</i> | 217 |
| QUINTA PARTE. INTERACTUANDO CON EL GÉNERO A ESCALA UNIVERSAL | 219 |
| Capítulo 8. Breve historia del terror cinematográfico y la irrupción del <i>J-Horror</i>. El Auge y Caída | 221 |
| 8.1. Cine y miedo van de la mano | 221 |
| 8.2. Terror mudo | 222 |
| 8.3. Terror Clásico | 224 |
| 8.4. La <i>serie B</i> | 226 |
| 8.5. Terror neoclásico..... | 227 |
| 8.6. El <i>Slasher</i> | 228 |
| 8.7. Terror popular..... | 229 |
| 8.8. Los 90's..... | 231 |
| 8.9. Auge y fin del <i>J-Horror</i> | 232 |
| Capítulo 9. De fantasmas indios y otros olvidados | 235 |
| 9.1. Brujos, animales y terrenos sagrados..... | 235 |
| 9.2. El “ <i>Resplandor</i> ” del género..... | 238 |
| 9.3. Folk indígena en el terror del s. XXI | 242 |
| 9.4. Negros, gitanos y judíos | 244 |
| 9.5. Un fenómeno pancultural | 247 |

| | |
|---|-----|
| SEXTA PARTE. LOS ANÁLISIS CINEMATOGRAFÍCOS | 249 |
| Capítulo 10. La luna de las lluvias, o las relaciones entre vivos y muertos: | |
| <i>Ugetsu Monogatari</i> | 251 |
| 10.1. Datos de la película | 251 |
| 10.2. Resumen..... | 252 |
| 10.3. Kenji Mizoguchi..... | 253 |
| 10.4. Los orígenes narrativos de <i>Ugetsu Monogatari</i> | 255 |
| 10.5. Mensaje antimilitarista..... | 257 |
| 10.6. La religión..... | 259 |
| 10.7. La mujer en Kenji Mizoguchi y Ueda Akinari..... | 261 |
| 10.8. Corporeidad y sexo | 264 |
| 10.9. Los lugares de <i>Ugetsu Monogatari</i> | 265 |
| 10.10. El teatro noh en <i>La luna de las lluvias</i> | 268 |
| 10.11. Factores técnicos | 270 |
| 10.12. Algunas muestras de <i>Pinku kaidan-eiga</i> | 273 |
| 10.12.1. <i>Kwaidan</i> , la mujer de las nieves | 273 |
| 10.12.2. <i>Kaidan Botan Doro</i> | 275 |
| 10.12.3. <i>Kuroneko</i> | 277 |
| 10.12.4. <i>Nang Nak</i> , la esposa fantasma..... | 279 |
| 10.12.5. <i>Journey to the shore</i> | 281 |
| Capítulo 11. Tokaido Yotsuya Kaidan, o la segunda historia | |
| más veces jamás contada | 283 |
| 11.1. Datos de la película | 283 |
| 11.2. Resumen..... | 284 |
| 11.3. Nobuo Nakagawa..... | 286 |
| 11.4. Diferencias con la obra <i>Kabuki</i> | 287 |
| 11.5. <i>Tamiya Iemon</i> y <i>Chusingura</i> | 290 |
| 11.6. Ascenso social y violencia en <i>Tokaido Yotsuya</i> | 292 |
| 11.7. <i>Oiwa</i> , el <i>onryō</i> por concenso..... | 294 |
| 11.8. Factores técnicos | 296 |
| 11.9. Algunas otras <i>oiwas</i> y el terror <i>jidaigeki</i> de Nakagawa..... | 299 |
| 11.9.1. El fantasma de <i>Oiwa</i> | 300 |
| 11.9.2. <i>Over your dead body</i> | 301 |
| 11.9.3. <i>Samurai horror tales: Yotsuya kaidan</i> | 302 |
| 11.9.4. La mansión del gato fantasma | 303 |
| 11.9.5. La maldición de la mujer serpiente | 306 |

| | |
|---|-----|
| Capítulo 12. Ringu y el Neo-kaidan. El auge de la mujer y el cambio social | 309 |
| 12.1. Datos de la película | 309 |
| 12.2. Resumen..... | 310 |
| 12.3. Hideo Nakata | 311 |
| 12.4. Estética, trasfondo, ritmo e influencias..... | 312 |
| 12.5. El canon del <i>neokaidan</i> | 315 |
| 12.5.1. La familia..... | 315 |
| 12.5.2. La <i>female avenger</i> | 317 |
| 12.5.3. El video maldito | 318 |
| 12.5.4. La tecnología..... | 321 |
| 12.5.5. La TV..... | 323 |
| 12.6. Símbolos de <i>Ringu</i> | 326 |
| 12.6.1. El <i>kabuki</i> y el <i>butoh</i> | 326 |
| 12.6.2. El agua | 327 |
| 12.6.3. El tiempo | 329 |
| 12.6.4. El pelo | 331 |
| 12.7. Otros films <i>neo-kaidan</i> | 334 |
| 12.7.1. <i>Kairo</i> | 334 |
| 12.7.2. <i>La maldición</i> | 335 |
| 12.7.3. <i>Dark water</i> | 337 |
| 12.7.4. <i>Phone</i> | 340 |
| 12.7.5. <i>Shutter</i> | 342 |
| SÉPTIMA PARTE. CERRANDO EL CÍRCULO | 345 |
| Conclusiones | 347 |
| Entrevista a Takashi Miike | 351 |
| Glosario de términos | 355 |
| Cuadro cronológico | 359 |
| Bibliografía | 361 |
| Filmografía | 373 |
| Piezas teatrales | 381 |
| Videojuegos | 383 |

Agradecimientos

Naturalmente, he de comenzar este escrito agradeciendo los empeños de varias personas que, directa o indirectamente, han sido básicos en la concepción de este trabajo. Así pues:

Gracias a Enrique Soria Mesa, más que director mi gran amigo, y quien siendo como es una eminencia en su temática, se pliega a dirigir trabajos más heterodoxos en un ejercicio de libertad a la altura de su condición.

Gracias a Ana Melendo Cruz por enseñarme a usar el lenguaje técnico propio del análisis cinematográfico, y por ser quien me propuso emprender esta aventura que mezcla Historia, Cine y Fantasmas.

Gracias a Julio Ángel Olivares Merino, primero que oteó en España la grandeza del terror japonés a máximo nivel, y esencial para transmitirme muchas claves interpretativas y pasionales en torno al género.

Gracias a los miembros de mi Tribunal de Tesis, todos ellos investigadores consumados, por dedicar parte de su valioso tiempo a la lectura de este trabajo.

Gracias a las asociaciones *Akiba-kei* y *Akatsuki* de Córdoba, pues mi relación con ellas durante los últimos cuatro años ha sido beneficiosa para configurar plenamente mi percepción sobre Japón.

Gracias a mis compañeros y amigos de *CoolJapan.es*, a quienes nombro en conjunto y sin embargo recuerdo individualmente. Hablando con cada uno de ellos durante el último año he aprendido más sobre Japón y su cultura que leyendo decenas de libros.

Gracias a Diego Bejarano Palma, mi compañero de aventura en Sitges, y amigo con el que disfruto hablando horas muertas sobre el género del terror cinematográfico. Sin esas conversaciones, el trabajo que tiene entre sus manos hubiera sido probablemente distinto.

Gracias a José Álvarez Soria, a quien le reservo un cariño especial por conocerle desde la infancia, y cuya ayuda en las traducciones al japonés ha sido esencial para dar un acabado profesional a la tesis.

Gracias a mis compañeros de Área y amigos de carrera, siempre prestos a alentarme en los momentos más difíciles, y ejemplos constantes de cómo conjugar la excelencia humana y la creatividad en sus diversas formas.

Gracias por encima de los demás a mis padres, Antonio y Mercedes, ya que sin su *apoyo* en toda la amplitud del término yo ni siquiera hubiera emprendido estudios superiores. Este trabajo va para ellos.

Y gracias a Isabel Fernández Martínez, mi compañera hasta hace no tanto tiempo, porque me respaldó cuando fue menester, además de soportar estoicamente los cambios de humor de quien desarrolla una investigación tan minuciosa.

Ella es, por tanto, la última víctima femenina del *J-horror*.

En el Cine japonés la mujer abre la puerta y entra en las tinieblas...

Sam Raimi.

No hay cosa más terrible que una mujer celosa y un samurái con la espada afilada.

Tokaido Yotsuya Kaidan.

Introducción

Algunas consideraciones previas

Si el lector alberga ciertos conocimientos sobre cine japonés rápidamente identificará a Donald Ritchie como tal vez el mayor especialista en ese ámbito. Los méritos de este periodista nacido durante los años 20 en Ohio fueron en efecto inmensos, y empezaron a retumbar tan pronto como llegó al Japón de posguerra aprovechando la ocupación norteamericana. Entonces, se preocupó de que Occidente se beneficiara de visiones distintas con él ejerciendo como intermediario, en una labor encomiable de deconstruccionismo cinematográfico y difusión cultural que contribuyó a restañar la imagen internacional de aquel país. Es más, nuestra opinión acerca de trabajos como *Ozu: His Life and Films* o *The Films of Akira Kurosawa* está próxima a ser inmejorable, lo cual también se halla en estrecha relación con el pensamiento de Paul Schrader, guionista de la inolvidable *Taxi Driver*, quien llegó a afirmar que *todo lo conocido en Occidente sobre cine japonés se lo debemos probablemente a Donald Ritchie*.

Para bien y para mal, añadiríamos, pues si como decimos su labor fue decididamente admirable, también lo fue su devoción casi reverencial hacia el cine más clásico y realista, en un ejercicio de encumbramiento tendencioso a directores como Ozu, Naruse, o Kurosawa, y que implicó el ostracismo de otros al menos tan destacados como aquellos, entre los que podemos nombrar a Kaneto Shindō, Hiroshi Teshigahara o Masaki Kobayashi. Así, la proclividad de los cineastas anteriores hacia una confección fantástica de los entornos narrativos indispuso a parte de la crítica más académica, casi siempre confusa a la hora de asimilar las diferencias existentes entre los conceptos *realismo* y *verosimilitud*. La cuita derivaba directamente del bagaje cultural de los primeros críticos americanos, para quienes *el fantástico* conformaba un *género menor* despojado de interés intelectual y vinculado con el *pulp*. En este sentido lo *real* siempre sería más digno de estudio por ser el lienzo donde discurrían los verdaderos sentimientos humanos, mientras que las fantasías o las ficciones, si bien coloristas e ingeniosas, apenas podrían originar empatía sencillamente por construirse a base de *imposibles*.

Aparte debemos comprender lo natural que fue prestar mayor interés a filmes influenciados por los EE.UU, ya sea en la forma de rodar o en las temáticas explotadas –Naruse, Kurosawa– o bien en los procesos que directa o indirectamente suscitó la impronta occidental en la sociedad japonesa –Yasujirō Ozu–. Añadámosle al *cocktail* la nula conveniencia de promocionar el *yūrei-eiga* durante el inmediato periodo de posguerra, ya que como veremos a lo largo de nuestro estudio, en él la venganza de los fantasmas podría interpretarse como un mensaje implícito peligroso en un pueblo tan recientemente vejado por extranjeros.

Ahora se comprenderán los motivos por los que Donald Ritchie se refiere al film de fantasmas *Kwaidan* de Masaki Kobayashi en los siguientes términos:

Después de unas pocas películas más Kobayashi tuvo que buscar trabajo. Toho le dejó hacer la tradicional y decorativa Kwaidan (1965) con guión de Yoko Mizuki sobre cuatro cuentos de Lafcadio Hearn.

El fragmento pertenece a la página 163 de *Cien años de Cine japonés*, acaso la última obra de éxito internacional de nuestro autor. Ejerciendo de metacríticos, la primera conclusión a resaltar es el testimonial espacio dedicado a la película más exquisita de temática sobrenatural jamás rodada en las islas. Ritchie, quien se desvivía por *cronicar* las hazañas de Ozu, erraba hasta en la fecha de lanzamiento de la película de Kobayashi, lo cual, unido a la gran carga de condescendencia presente en el párrafo, da una medida del carácter secundario que ha padecido este tipo de cine con toda la ristra de consecuencias inherentes. Las paradojas surgidas a causa de estas preferencias injertadas por los críticos extranjeros fueron numerosas, pero ninguna tan perjudicial como el olvido de un rasgo casi tan característico de Japón como las geishas de Akasaka o los samuráis de Muromachi: su profundo diálogo con el *Más Allá*. No deja de ser curioso que el último trabajo de entidad en la vida de Ritchie, fallecido a la edad de ochenta y ocho años durante el aún cercano 2013, se dedicase por entero a *Botan Dōrō*, archiconocido relato fantasmal y única concesión al género dentro de la enormidad de su producción.

Dando un salto a través de las décadas llegamos a 1998, un año crucial para el *J-horror* porque Hideo Nakata estrenó *The Ring*. Estamos sin lugar a dudas ante la película que relanzaría el cine de fantasmas nipón a nivel internacional, pero en una medida coherente con todo lo anterior Ritchie ni estimó a bien citarla en su reconocido estudio. Afortunadamente el irrefrenable éxito de la cinta invitó a no pocos autores a adentrarse en aquel subgénero del terror con pautas tan originales, máxime después de todo el caudal de producciones deudoras que inundó las carteleras del mundo. Y es que en las postrimerías del s. xx las circunstancias habían cambiado y el cine japonés se diversificaba con la misma celeridad que nacían nuevas sensibilidades en crítica y público. A pesar de esto, aquellos estudiosos libres de prejuicios terminaron por enfrentarse a una realidad mucho más compleja de lo que a priori parecía en superficie, en gran medida por la inmensa carga folclórica y religiosa subyacente en esta serie de películas.

Nosotros pensamos que la mayoría de trabajos sobre *J-Horror* en EE.UU o Europa se centran en lo que llamaremos *rasgos universales*, es decir, aquellos realizados por expertos en cine de terror con poco conocimiento específico sobre historia y cultura japonesas. Cabrían aquí los aspectos formales de montaje, *racord*, fotografía, aportes conceptuales respecto al género, o en el mejor de los casos, observaciones descriptivas y condicionadas por el *relativismo cultural*. En ningún momento negamos la posibilidad de que tales análisis pudieran resultar notables o inclusive sobresalientes –es excepcional por ejemplo el libro de Julio Ángel Olivares sobre *The Ring*– aunque por fuerza suelen dejar a un lado cuestiones que sólo un especialista en *japonología* podría abordar convenientemente. Paradigma es el exiguo tratamiento dado a quizá el hecho más evidente dentro de este tipo de historias: la abrumadora superioridad femenina en el sexo de los espectros. Gran parte de los intereses del texto que leerá a continuación estarán dedicados a dilucidar ese asunto, prestándole un total protagonismo en el *capítulo seis*, en el cual desarrollaremos un breve –por ser casi inexistente– estado de la cuestión.

A estas alturas el lector tendría derecho a preguntarse por qué los japoneses han escrito tan poco, por no decir nada, al respecto de este punto. Naturalmente, no comparto en absoluto las cuadrículadas ideas de Donald Richie, y más bien debería confesar que mi pasión hacia las narrativas de fantasía y terror no conoce límites. Bajo mi perspectiva, algunas de estas fábulas esconden realidades históricas y culturales de un valor incalculable, sólo que nos son mostradas tras un complejo tapiz de figuraciones y metáforas. Al fin y al cabo, un sinfín de inquietudes espiritua-

les, sociales, estéticas o filosóficas han conseguido filtrarse por medio del Arte *trascendental* en multitud de civilizaciones, y disponemos por supuesto de los mitos como una fuente inagotable de conocimiento codificado sobre las mismas sociedades que los crearon. De este modo, la obra artística, el *mythos*, no puede dejar de ser hijo *primogénito* de su tiempo, pues se constituye en un reflejo de las inquietudes de un pueblo en un momento concreto. Como una película no deja de ser en sí misma un objeto artístico, por consiguiente también se trata de un documento social e histórico a desentrañar, aunque en ocasiones la realidad que subsiste implícita en la creación sea demasiado incómoda como para abordarla sin más. Pues bien, los japoneses disponen de tantas virtudes como nación que sería poca cosa catalogarlos de ejemplares, pero eso es tan cierto como sus problemas a la hora de indagar en temas delicados, o su menguada actitud crítica en un sentido *nacional* y *nacionalista* del término.

Hemos de dejar claro que, durante los siguientes cientos de páginas, desfilarán en cuerpo de texto conceptos como la *desproporción de género* o el *feminismo*, además de hablar sobre la concienciación de las mujeres como grupo social agraviado. Por otra parte, estoy lejos de caer en la candidez de la ingenuidad. Conozco lo embarazoso que podría ser para un pueblo tan reservado como los japoneses que un *gaijin* hurgue en aspectos tan escabrosos de su cultura. Empero, sirva este texto no como una crítica malintencionada, sino como alegato de mi absoluta admiración hacia el país de los espíritus, los kami, y los budas, donde lo *fantasmal* es tan vigoroso como para susurrarnos con una voz ahogada, pero a la vez sugestiva y sincera.

Metodología y fuentes

Durante el epígrafe actual debemos dejar patente el marcado carácter interdisciplinar del trabajo que nos disponemos a emprender. No podía ser de otra forma si deseamos desentrañar las múltiples figuraciones del fantasma japonés, al punto presente en un sinnúmero de estratos culturales en aquella sociedad, y como intentaremos demostrar, casi siempre reflejo de la situación social vivida por la mujer durante las distintas etapas históricas. Los análisis independientes o compartimentados de obras literarias, cinematográficas, o procedentes del arte *ukiyo*, tan a menudo huérfanos de contextualizaciones a la altura de su complejidad, no albergarán ningún tipo de interés o valor para nuestro estudio. Nosotros, más bien, partiremos desde el análisis y el conocimiento de los procesos históricos, otorgándole especial protagonismo a aquellos denominados de *ritmos lentos*, para así conseguir una óptima panorámica a la hora de estudiar la multitud de soportes culturales que desfilarán por las siguientes páginas. Llegando a la contemporaneidad, sí concederemos una importancia capital al conjunto de fenómenos sociológicos, artísticos, religiosos, antropológicos o tecnológicos surgidos a consecuencia de la derrota japonesa en la II Gran Guerra y los desastres de Hiroshima y Nagasaki.

Mi condición de historiador especializado en Japón me ha facilitado enormemente la selección de fuentes consultables a este respecto. Entendemos que es ocioso enumerarlas, pero sí estamos en disposición de situar a *The Cambridge History of Japan* como origen más probable de la mayoría de asertos históricos –en un sentido genérico– que se expondrán aquí. Tampoco podremos evitar acudir a la suculenta *Literatura de Avisos*, una serie de misivas escritas por religiosos durante el siglo xvi en su mayor parte, y que perseguían informar de todos aquellos rasgos definitorios de las islas del Japón. La oralidad de estos documentos, en ocasiones rayana con la literatura, trasciende el simple componente histórico hasta presentar sucesos anecdóticos de corte social, espiritual, o religioso, probablemente válidos como constataciones y sustentos de parte de nuestras teorías. El acceso a la bibliografía será hartamente complicado, pues si bien podemos conseguir algunos libros interesantes en el *Catálogo Mezquita* de nuestra universidad o incluso a través del préstamo inter-bibliotecario, la enorme mayoría de trabajos habremos de obtenerlos por otros medios. Respecto a las cartas, las hallaremos fácilmente digitalizadas en varios fondos *en red*, como son los casos, entre otros portales, de la *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes* o la sección *online* de *La Biblioteca Foral de Bizkaia*.

Una vez interiorizados los conocimientos históricos como campo de operaciones de nuestro estudio, acudiremos a algunas de las fuentes literarias de temática fantástica más relevantes de aquel país. Capital en este sentido será la disección casi quirúrgica de las dos últimas ediciones en castellano de *El cuento de Genji*, principio y fin de todo impulso estético y emocional de la

cultura japonesa, además de presentarnos a un personaje *matriz* para justificar nuestra dialéctica a lo largo de la tesis. Por importancia tampoco podemos dejar de lado *El Kojiki*, prístino escrito a medio camino entre la mitología y la pseudo-historia, de forma semejante a como ocurre con las *obras completas* de Lafcadio Hearn o Ueda Akinari, a su vez cruciales para la coherente asimilación de las bases fundamentales en el *fantástico* de la narrativa japonesa.

Dado el alto componente de subjetividad que gira en torno al concepto *fantasma* en Japón trataremos de diferenciarlo de otra serie de criaturas sobrenaturales con las que a menudo es confundido. Para ello usaremos algunos bestiarios clásicos del periodo Edo, así como diversos trabajos modernos de índole académica que se esfuerzan por sistematizar toda esta cohorte de seres del más allá. Para nosotros es esencial este punto, puesto que para trabajar convenientemente sobre el *yūrei* y sus implicaciones de género, hemos de saber identificar a la perfección dicha figura. Cuando hayamos sido capaces de conseguir lo anteriormente expuesto, pensamos desarrollar un estudio sobre el género –sexo– de los fantasmas según las distintas etapas históricas de Japón. Como fuentes usaremos cuentos transmitidos por tradición oral, compilaciones de relatos, películas, enciclopedias de historia japonesa, y por supuesto obras teatrales. Así pretendemos conocer si la obvia feminización del espectro en Japón se da desde el comienzo de su Historia o bien fue forjándose al calor de procesos determinados. De darse el segundo de los casos, intentaremos poner el acento sobre aquellos elementos que actuaron perfilando esa dinámica tan privativamente japonesa.

Aún antes de la concepción misma de nuestra tesis también somos conscientes de la relación efectiva entre el cine japonés y sus diversas formas de teatro. De esta manera damos por hecho que nuestra familiarización con artes escénicas tales como el *Bunraku*, el *Butō*, y sobre todo el *Noh* y el *Kabuki*, se antoja una necesidad perentoria con el fin de no solo establecer *intertextos* con el Cine, sino también para observar con perspectiva la evolución del universo interpretativo dentro de las islas. Adquirir bibliografía relativa a dicha temática y estudiarla será entonces una medida importante, aunque no tanto como analizar íntegramente algunas de estas representaciones a través de canales específicos de *You Tube*.

Como no podía ser de otra forma procuraremos visionar el mayor número de películas *J-horror* posible, intentando extraer las máximas conclusiones en función de sus patrones culturales, pero siempre prestándole especial atención a todo lo concerniente a la mujer japonesa. A pesar de la obvia heterogeneidad del presente trabajo nuestro deseo consiste en conceder a las referencias fílmicas un tratamiento casi omnipresente, por lo que no será extraño que aparezcan comentarios sobre Cine en lugares a priori inesperados. Por su parte, durante el último tercio de nuestro escrito analizaremos con mayor profundidad tres películas que a estas alturas ya consideramos capitales, a saber: *Cuentos de la luna pálida en Agosto* de Kenji Mizoguchi; *La historia de fantasmas de Yotsuya* de Nobuo Nakagawa; y *The Ring* de Hideo Nakata. Para ello emplearemos los conocimientos de análisis cinematográfico obtenidos durante el transcurso del Máster de Cine de la Universidad de Córdoba, más allá de orientarnos mediante algunos manuales específicos firmados por autores como David Bordwell o Pedro Poyato.

Bajo ningún concepto buscamos caer en el inmovilismo y refugiarnos dentro del cine clásico o simplemente más reconocido. Asumimos pues la conveniencia de estar al tanto de los estrenos japoneses de temática fantástica, por lo que intentaremos acreditarlos para asistir a algún Festival Cinematográfico como pueda ser *Nocturna*, *Madrid International Fantastic Film Festival*, o el reconocido mundialmente *Festival Internacional de Cinema Fantàstic de Catalunya* celebrado cada año en Sitges. Si disfrutamos de esta posibilidad, lo ideal sería tratar de conseguir una entrevista en exclusiva con algún director japonés relevante, con el fin de poder formularle cualquier cuestión que ayude a complementar nuestras teorías. Nuestra pertenencia a la iniciativa consular *CoolJapan.es* podría facilitarnos los trámites a este respecto.

No obstante, sería un ejercicio de vanidad suponer que durante el lapso de nuestra tutela académica fuéramos capaces de concretar una tarea tan ambiciosa sin conocimientos preexistentes. Desde mi niñez he sido un amante de la cultura japonesa en sus más variadas facetas, por lo que en la actualidad cuento afortunadamente con un bagaje más que considerable para impulsar nuestras por ahora simples hipótesis.

Esperemos que dentro de unos años dejen de serlo.

Primera parte

**Nuevas tendencias
cinematográficas en Japón tras
la Segunda Gran Guerra**

Capítulo 1

El séptimo arte como imagen histórica

1.1. Una reflexión sobre el Japón de posguerra

Los días 6 y 9 de Agosto de 1945 supusieron un *despertar* para la sociedad japonesa.

Según la doctrina budista, la vida de las personas se halla condicionada por una serie de factores sensoriales que coartan la verdadera realidad. Japón, en un intento de autodeterminarse después de la modernización, pretendió adoptar una postura de preeminencia en el panorama global, pero el proceso acabaría de facto cuando lo *real*, es decir, la todavía inferioridad militar y técnica respecto a Occidente, ocupó el lugar de lo *falso*: Japón es el país de los dioses, y como tal debía interactuar con su entorno. La creencia folclórica de que todo japonés alberga un conato de divinidad deriva del origen mismo de la Casa Imperial, hecho mítico forzosamente negado por el mismo emperador Hirohito en su discurso radiado de 1945.

Así, no sólo la expansión militarista de entreguerras¹ veía cómo su dialéctica se diluía rápidamente, sino que su *karma* –las bombas de Hiroshima y Nagasaki– originó traumas nacionales tan acuciantes que supusieron el suicidio masivo de muchos integrantes del ejército por medio del *seppuku*. Se podría decir que el miedo histórico hacia los occidentales, elemento a veces vacío o secundario, actuó como distorsión en el natural desarrollo nacional japonés, de igual forma que la sociedad de consumo influye en las prioridades de nuestra escala de valores actuales. Qué es lo verdaderamente importante para el individuo ¿Lo necesario a secas, lo que el resto de personas piensan que es necesario para ellos mismos, o lo que la mercadotecnia nos hace necesitar? De igual forma podríamos preguntar ¿El Japón después de Meiji fue una nación con un carácter definido, fuerte e independiente? ¿Pensaban esto sus habitantes aunque fuese falso? O digo más ¿Se practicó una propaganda política para que los japoneses pensaran que eran racialmente superiores al resto?

De la misma manera que un monje alcanza el *satori* mediante años de introspección, el pueblo nipón vio cómo, en un proceso comparable, su realidad se reveló implacable y severa, aunque en este caso fuera una comprensión de lo existencial hosca y no deseada. Todo ello se aceleraría con la presencia de los EE.UU. en suelo japonés durante los años posteriores a la guerra.

1 FORTES GUERRERO, R. Nacionalismo e imperialismo en el cine de animación japonés antes y durante la segunda guerra mundial. *Kokoro. Revista para la difusión de la cultura japonesa*. 2013. N° extra 1. pp. 18-30.

1.2. El “Tercer Impacto”

De cualquier forma, no nos interesa el cambio que sufrió la sociedad japonesa a raíz de la derrota en la *Segunda*, sino las manifestaciones y reflejos culturales propiciados por este hecho, sobre todo en el mundo de la narrativa aplicada al Cine. A toda esta amalgama de nuevas tendencias hemos convenido llamarla *Tercer Impacto*,² pues desde luego que lo fue en los ámbitos cultural, social y político, aunque también es cierto que el concepto no tendría sentido sin explicar cuáles fueron los dos anteriores.

De forma más o menos expresa, Japón ha sufrido cuatro grandes influencias externas a lo largo de su Historia. La primera de ellas, sin embargo, no constaría como *impacto*, pues fue del todo consentida y la ejerció la China de la dinastía Tang sobre el Japón de Nara y *Heian-kyo*. Los japoneses asumieron la mayor eficacia de los sistemas de administración chinos³ unas décadas después de la entrada del confucianismo y el budismo durante Asuka⁴.

La sombra de Clío habría de sobrevolar hasta mediados del siglo xvi para el segundo gran contacto. En este caso serían los ibéricos los que ejercerían un influjo dividido en tres vertientes: la religiosa por la impartición del catolicismo a través de las distintas órdenes⁵; la bélica con la introducción del arcabuz por los mercaderes portugueses; y por último la técnico/científica, procedente del desfase en este ámbito entre dos culturas que mantuvieron relaciones más o menos directas casi durante cien años. A pesar de que algunos estudiosos infravaloren el *impacto* de la cultura *namban*⁶ sobre el Japón de Azuchi-Momoyama⁷ y Edo⁸, lo cierto es que se tradujo en hechos históricos tan importantes como la aceleración en el desenlace de las guerras civiles o el aislamiento de Japón producido en 1639. Precisamente, estos más de doscientos diez años sin relación con el exterior *larvaron* muchos de los rasgos fundamentales de la sociedad japonesa actual, por lo que bien se pudiera decir que los ibéricos, aunque sea indirectamente, fueron algo culpables del carácter tan particular que hoy presenta la nación nipona. Al fin y al cabo, el clan Tokugawa pronto comprendió que el estado de cosas por el que había luchado podría romperse con la irrupción de una religión extranjera, máxime cuando ésta promulgaba la igualdad entre los hombres dentro de un sistema de castas tan rígido como el samurai. Aparte, los japoneses supieron de las conquistas europeas en América y con razón pensaron que lo mismo podría ocurrir con su territorio. Esto fue motivando con el tiempo un miedo endémico hacia el foráneo, tan fomentado por el carácter insular del país como por la derrota de China ante el imperio británico en la primera guerra del opio (1839-1842)⁹.

2 Este término fue defendido en la SELGyC mediante una comunicación que extractaba este apartado de la tesis.

3 CRANSTON, E. A. Asuka and Nara Culture: literacy, literatura, and music. En John Whitney Hall, Marius Jansen, Madoka Kanai, Dennis Twitchett (coords.) *Cambridge History of Japan Vol. I*. Cambridge University Press. 2008. Cambridge. pp. 453-503.

4 Periodo de la historia japonesa que transcurre entre los años 552 y 710 D.C.

5 TAKIZAWA, O. *La historia de los jesuitas en Japón. (siglos xvi y xvii)*. Universidad de Alcalá de Henares. Servicio de publicaciones. 2010. Alcalá. p. 43.

6 Literalmente, *bárbaros del sur*. Se conoció por este nombre a los primeros portugueses y españoles llegados a Japón.

7 Periodo de la historia japonesa que comprende el último cuarto del siglo xvi

8 Época del shogunato Tokugawa. Aquí se instauró la capital del país en Edo, por lo que algunos autores llaman al tercer shogunato *periodo Edo*.

9 Para saber más, WAKEMAN, F. The Canton Trade and the Opium War. En Denis Twitchett y John K. Fairbank (coords.) *The Cambridge History of China. Vol. 10*. Cambridge University Press. 1978. Cambridge.

El *Segundo impacto* llegaría forzado por el Comodoro Perry y un tratado de Kanagawa (31/03/1854) que pondría fin a la política *Sakoku*¹⁰; tal medida permitiría recuperar en apenas unos años los siglos de globalización que los japoneses habían perdido por el camino. Así, las islas del *Sol Naciente* se insertaban de lleno en la *Economía Mundo* por medio de convenios de comercio y colaboración firmados con las principales potencias extranjeras¹¹. Pero esto sólo fue el principio; las contradicciones que ostentaba un sistema totalmente nuevo hicieron replantearse a muchos intelectuales qué era ser japonés en medio de una contextura de occidentalización masiva. Al igual que la tendencia político/filosófica del *sonno joi*¹² unos siglos antes, la solución fue la de radicalizar el amor hacia la patria y el emperador hasta el nacionalismo extremo del periodo Showa, intensificado, además, por el colapso del capitalismo y el ascenso del comunismo chino. Todo este periodo de ofuscación nacional acabaría con la anteriormente citada derrota militar y el desastre de las bombas nucleares.

1.3. Las nuevas tendencias narrativas

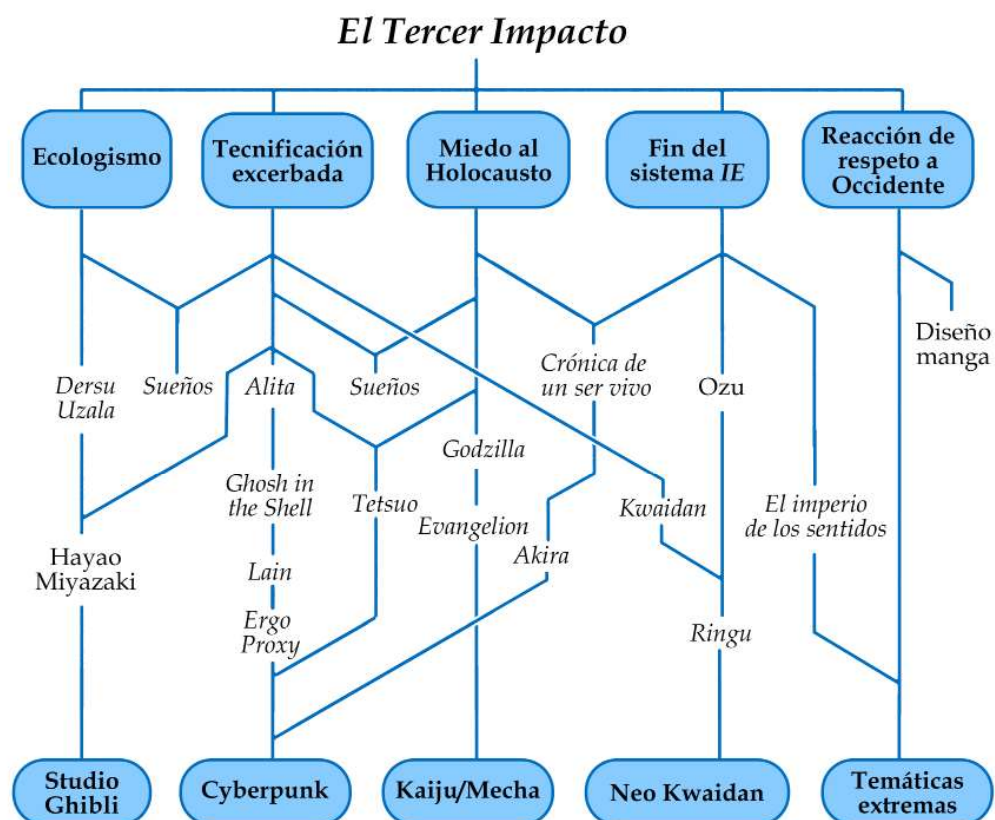


Imagen 1. Esquema del “Tercer Impacto”. Elaboración propia.

- 10 Política de no relaciones exteriores ejercida por los shogunes Tokugawa. Literalmente quiere decir *país encadenado*.
- 11 BEASLEY, W.G. The foreign threat and the opening of the ports. En Marius Jansen (Coord.) *The Cambridge History of Japan. Vol. V*. Cambridge University Press. 2008. Cambridge. pp. 259-307.
- 12 Filosofía política de corte nacionalista surgida a mediados del siglo XIX. Se originó debido al temor originado por la expansión occidental y al rebrote de movimientos shintoístas y confucionistas.

Pero como decía, ¿Qué se originó a partir de este *Tercer Impacto* en el mundo de la narrativa japonesa? *Grossomodo*, cinco fenómenos nacionales de carácter general, que, obviamente, se verían plasmados en las obras surgidas a partir de 1950. No deseamos inducir a la creencia de que todas estas tendencias nacen indefectiblemente a partir de estas fechas, puesto que alguna ya se venía observando desde el primer cuarto del siglo veinte o más atrás, pero es ahora cuando se terminan de configurar, y, sobre todo, cuando empiezan a ser palpables desde un punto de vista cinematográfico.

Miedo al Holocausto Nuclear

Es ocioso nombrar que la hecatombe atómica conllevó un pavor generalizado del pueblo japonés hacia todo lo relacionado con la fisión. Esto es algo muy comprensible y coherente. Pero abandónese por un momento el dato en sí, doscientas cuarenta mil víctimas civiles, e inténtese poner en el lugar de uno de los japoneses que vivieron el Terror, y decimos *vivieron*, pues no es lo mismo morir en el acto que hallarse con la deformación y la enfermedad, con la ausencia de familiares y bienes muebles, traumatizado enteramente por haber conocido el infierno en la tierra. Aún hoy, tantos años después, quien camine por Hiroshima podrá observar cómo muchos de sus habitantes están marcados físicamente, y esto no lo cambiarán las ceremonias anuales para recordar a los muertos, de igual forma que Japón ya no pudo contemplar su realidad como lo hacía antes de *La solución Truman*.

Tecnificación exacerbada

Cuando Iemitsu Tokugawa –tercero de su dinastía– decidió que Japón le diese la espalda al mundo, seccionó la posibilidad de beneficiarse de la técnica europea. En este caso lo únicamente importante era el control absoluto, la unidad de pensamiento, y por ello, a la altura de 1850, *las islas de naciente* disfrutaban de un desarrollo comparable al del Occidente *tardomedieval*. A partir de Meiji todo cambió, y en el corto lapso de cien años Japón se puso al día de cualquier tipo de progreso tecnológico. Es incluso muy probable la existencia de personas que contemplaran ochocientos años de avance en tan sólo un ciclo vital. Los nipones demostraron estar a la altura de la *neoconcepción* de su entorno, pero claro está, dicho *techno shock* dejaría secuelas.

Ecologismo

Desde los albores de su civilización el respeto hacia lo natural ha sido inherente a la nación japonesa. Su religión nacional, el shintoísmo, de marcado carácter animista, defiende que cualquier objeto puede tener espíritu. Este politeísmo *integral* no sólo confería divinidad a los animales o los árboles, al punto seres vivos, sino también a hitos geográficos como rocas, montañas, lagos o ríos. Dicha deificación del medio inculcó un respeto connatural hacia el entorno, recordémoslo, en un imperio donde el *Dairi*¹³ era el máximo sacerdote shintoísta.

El budismo, por su parte, también contribuyó al fenómeno; para esta religión el objetivo era comprender la *Verdad* mediante el equilibrio entre el cuerpo y la mente, el hombre y la naturaleza. Por supuesto, cualquier vida era sagrada para la doctrina budista, y son muchos los cuentos ejemplarizantes donde se narra que la compasión hacia los animales, por abyectos que éstos fueren, podía garantizar una reencarnación mejorada dentro del ciclo *Rinne* o *Samsara*.¹⁴

13 Emperador japonés.

14 Ciclo de nacimiento, vida, muerte y reencarnación en algunas religiones asiáticas.

Fin del sistema *Ie*

El confucionismo fue una religión excéntrica¹⁵ dentro de la nación japonesa, pero adquirió importancia paulatinamente durante el bakufu Tokugawa. Remontándonos a sus orígenes, se introdujo en Japón junto al taoísmo en algún punto del periodo Yamato.¹⁶ Ahora bien, si la ley de Confucio es formalmente una religión, en la práctica se consideró realmente como una doctrina socio/filosófica. La *japonización* de su mensaje incluiría ciertos cambios conceptuales y tergiversaciones, pero tanto el confucianismo chino como el japonés perseguían un reverencial respeto al orden social establecido por nacimiento. A partir de 1898 el sistema se afianzó tomando la familia tradicional japonesa como núcleo primordial; para ello se enarboló una rígida subestructura donde la jerarquía se regía por patrones de masculinidad y edad. Esto volvía a colocar a la mujer en una posición residual, o bien *esclavizante*, dentro de una comunidad que casi siempre fue de carácter militar y masculino. Finalmente, el *sistema Ie* (家) fue abolido del código civil por los aliados tras la ocupación, lo que traería consecuencias decisivas para el tema que queremos estudiar¹⁷.

Reacciones respecto a Occidente

Es fácil entender que la derrota militar originase rencor hacia los occidentales y particularmente en el caso de los americanos. Hasta aquí nada sorprendente. Además, los ciudadanos japoneses fueron conociendo el papel que jugó su ejército en Manchuria, protagonista de un verdadero genocidio a la altura de asesinos de masas como Hitler o Stalin. La sensación de que Japón no había actuado bien y que la estancia de los estadounidenses era la justa medida de castigo ante tales hechos, fue forjando la idea de que EE.UU. actuaba como un juez universal, semejante a un *Pantocrátor* que castiga a quien se ha sobrepasado en sus límites. Así fue naciendo un sentimiento lleno de matices hacia los americanos, mezcla quizá entre el odio, rencor, respeto, y esto es lo verdaderamente llamativo, admiración.

El pueblo japonés, sometido por los *vencedores*, fue víctima de un *síndrome de Estocolmo* que elevó a la sociedad americana como ejemplo de a lo que Japón debía aspirar para resurgir de sus cenizas. La admiración hacia la *otredad* llegó a tal extremo que el occidental se convirtió en un patrón sexual deseado tanto por los hombres como por las mujeres; el pelo rubiasco, los ojos claros, la mayor corpulencia o espesura de las barbas, y, esencialmente, el tamaño de los senos, constituyeron fetichismos tan potentes que incluso hoy día pueden ser observados en algo tan cotidiano como el diseño de un manga.

Como el lector se podrá imaginar, estos cinco sentimientos nacionales influyeron hondamente en el Cine que estaba por venir, y es de recibo comenzar un leve repaso por algunos de los títulos surgidos a raíz del fenómeno que estamos estudiando.

15 MIGUEZ SANTA CRUZ, A. De Santos, Kamis y Hotokes. La religión japonesa a través de las relaciones jesuitas del s. xvi. En Eliseo Serrano (Coord). *De la Tierra al Cielo*. FEHM. 2013. Zaragoza. pp. 207-222.

16 Etapa de Japón que comprende los periodos Kofun (250-538 D.C) y Asuka (538-710 D.C).

17 MATSUBARA, H. The family and japanese society after World War II. *The developing economies*. 1969. N° VII. pp. 499-526.

1.3.1. El miedo hacia el Holocausto Nuclear: de Godzilla a Tatsumi

Partiendo desde el elemento de consternación central, es decir, el miedo al Holocausto, podríamos empezar destacando la inauguración de un género como el *Kaiju* (怪獣) literalmente bestia rara¹⁸. Por haber trascendido hasta llegar a ser un icono nacional, hasta los neófitos conocerán *Godzilla* (Gojira, 1954) monstruo que hizo su primera aparición gracias a un director que llegaría a colaborar con Akira Kurosawa en *Sueños* (Yume, 1989). Hishiro Honda, especialista en el género con decenas de producciones, quiso plasmar con esta película el miedo de los nipones hacia las bombas atómicas, aunque ofreciendo nuevos planteamientos y perspectivas. Y es que, la cuestión no era ya la catástrofe originada por la explosión en sí, sino la imprevisibilidad de cómo la radiación podía influir en los seres vivos.

La génesis de *Godzilla*, no obstante, siempre estuvo abierta y según la película su origen podía variar ostensiblemente. Es común atribuir el efecto a la radiación ejercida sobre un dinosaurio congelado, pero en algunos filmes se especula con que el origen del monstruo pudiera ser extraterrestre¹⁹. De una forma u otra, algo verdaderamente interesante en *Godzilla* es su influencia occidental, a pesar, claro está, de ser un personaje eminentemente japonés. Por ejemplo, es insoslayable el papel que ejerce como *gigante bueno*, un perfil naciente en la misma mitología judía con personajes como Sansón, y que habría de ser muy explotado en las producciones italianas de bajo presupuesto en 50's y 60's²⁰. Dicha tipología de ente benefactor en un territorio -en este caso Japón- confronta con su naturaleza inestable y antinatural, es decir, la influencia de la mutación y el componente artificial, algo ya visto alrededor de 1818 en la obra de Mary Shelley *Frankenstein*.

Por si fuera poco, es destacable la apariencia del monstruo en sí, un dragón occidental que escupe fuego, de claro componente maligno en nuestra cultura por descender de la serpiente bíblica, pero adoptando una pose de guardián elemental²¹ como sucede en el folclore asiático. Ya en *Godzilla, Mothra and King Ghidorah* (Gojira, Mosura, Kingu Gidorâ: Daikajû sôkôgeki, 2001) incluso se sugiere la teoría de que el lagarto gigante procediera de una fusión de almas en pena a raíz de las bombas atómicas, asumiendo leyendas de los Apalaches como pudiera ser la del *Mothman*.²² Así pues, *Godzilla* es tan hijo de la radiación como de la cultura occidental; un fruto, en definitiva, de la mixtura resultante entre los vencedores y los vencidos.

Asimismo, al cine de Akira Kurosawa ni muchos menos le fue esquivo este fenómeno nuclear. Dos episodios de sus *Sueños* abordan el *desarrollo mal entendido* desde una perspectiva profundamente pesimista. En el primero de ellos -*Fujiyama en rojo*- se muestra la erupción del Monte Fuji a raíz de varias fugas en plantas nucleares adyacentes. Aquí es importante observar cómo se execra uno de los mayores iconos del Japón tradicional por medio de un mal derivado de la tecnología. Por su parte, el siguiente capítulo -*El Demonio lastimero*- bien podría ser una evolución fantástica del relato anterior, ya que nos cuenta el viaje de un hombre de negocios a través de un mundo postapocalíptico regido por seres deformes y demonios²³. Son evidentes las críticas emi-

18 El concepto ha conseguido tanta aceptación fuera de las fronteras nipones que ha sido capaz de originar franquicias tan importantes como Pacific Rim.

19 CASAS, Q. *Godzilla*. Aliento radiactivo. *Dirigido por...Revista de Cine*. 2014. Nº 445. p. 26.

20 MIGUEZ SANTACRUZ, A. Del Dios Cine y otros Héroes. El mito griego a 24 fotografías por segundo. *Ambitos*. 2012. Nº. 27. pp. 53-65.

21 En la última versión americana de Gareth Edwards el monstruo no es fruto de la radiación, sino directamente un macro-depredador cuya finalidad es equilibrar el mundo aniquilando otros kaijus.

22 Según la leyenda, monstruo naciente de la *pan-negatividad* anterior o posterior a un tragedia. El tema fue abordado en *Mothman: la última profecía* (2002, Mark Pellington).

23 HEREDERO C. F. Los sueños de Akira Kurosawa. La elocuencia de un Testamento. *Dirigido por...*



Imagen 2. Fotograma perteneciente a *El demonio lastimero*.

tidas hacia el capitalismo y nuestros usos de vida actuales, constituyendo una ejemplificación figurada de un posible futuro de no establecer un desarrollo sostenible.

Pero las fábulas morales y ecológicas en Kurosawa no sólo son de corte onírico, sobre todo si retrocedemos en el tiempo y nos detenemos en *Crónica de un ser vivo* (Ikimono no kiroku, 1955). Aquí un como de costumbre excepcional Toshiro Mifune recrea el malestar de un anciano obsesionado con construir un bunker antiatómico. Ante las dificultades burocráticas de tal empresa decide viajar a Brasil para evitar la amenaza nuclear, pero su decisión tropieza con la incompreensión de no sólo la sociedad que le rodea, sino también de sus propios familiares. Esta fricción surgida entre el *pater familias* y el resto del clan ya fue mostrada años atrás en el cine de Yasujiro Ozu²⁴, principalmente por la libertad que adquirió la mujer durante el periodo Taisho; sin embargo, es ahora y no antes cuando asistimos a la disolución del sistema, no ya por las medidas legales tomadas por los americanos, que también, sino por la descohesión y agotamiento que metafóricamente encarna el protagonista Kijji Nakajima: un ser vivo, pero además incapacitado para afrontar la nueva coyuntura social a la que Japón habría de adaptarse.

Andando el tiempo sería Shohei Imamura, autor de obras tan destacadas como *La balada de Narayama* (Narayama Bushi-ko, 1983), quien abordara la cuestión con la sobresaliente *La lluvia negra* (Kuroi ame, 1989), adaptación de la novela homónima de Masuji Ibuse. La película, especialmente sobrecogedora por la crudeza de sus escenas, se centra en la historia de Yasuko, una joven que se ve sorprendida por una lluvia radiactiva después de la explosión de Hiroshima²⁵. La verdadera crueldad de su situación se sintomatiza con el rechazo que la presunta enferma despierta entre las personas de su entorno, familia y pretendientes incluidos. A pesar de caer en el prurito de lo escatológico, Imamura roza la sublimación fílmica con algunas escenas, sobre todo en la que la protagonista se acaricia el cabello y observa cómo se desprende a jirones quedándosele entre las manos.

Revista de Cine. 1990. N° 180. pp. 62-67.

24 Por ejemplo, en *Cuentos de Tokio* (1953) o *¿Qué olvidó la señora?* (1937).

25 FERNÁNDEZ, F. *Historias de Cine. ¿y si...? Pánico nuclear*. *Clío. Revista de Historia*. 2012. N° 127. pp. 92-93.

Para acabar con este primer apartado es indispensable nombrar la más reciente aportación de *Tatsumi, una vida errante* (Tatsumi, 2011). La cinta, a medio camino entre el *Gekiga*²⁶ y la animación formal, aborda la vida del autor Yoshihiro Tatsumi, aunque combinándola con algunas de sus primeras historias de cómic. La narración comienza con Tatsumi acudiendo al séptimo aniversario de la muerte del célebre *mangaka* Osamu Tezuka. En un punto de la ceremonia el autor decide salir y tomar un café, momento que le sirve para bucear melancólicamente entre los recuerdos de su maestro y los suyos propios. Ya retornando hacia su casa recuerda una obra de juventud llamada *Hell*, donde un militar fotografía los restos carbonizados de una madre y un hijo después de la explosión de Hiroshima. La historia evoluciona de tal forma que la foto se convierte en un icono de unión entre los japoneses, aunque, paradójicamente, ello acaba implicando el descenso hasta los infiernos de nuestro protagonista.

1.3.2. Los nuevos tópicos japoneses y el nacimiento del neo-kaidan

Con su estancia en suelo japonés, los estadounidenses se preocuparon de controlar todo despunte patriótico en las islas. Medidas tales como la proscripción del *Hinomaru* –la bandera japonesa símbolo del imperio– o la prohibición del *jidaigeki* –películas de época que bien podían evocar el espíritu tradicional del *Yamato*– trataron de negar la identidad de un país que años atrás se vio consumido por movimientos de nacionalismo radical.

Sin entrar a considerar si la decisión de los americanos fue la correcta, lo cierto es que después del *Tratado de San Francisco* (28/04/1952) asistimos a despuntes folklóricos y nacionalistas que hacía tiempo no se observaba en Japón²⁷. Y precisamente el género sobrenatural es, como explicaremos más adelante, uno de los más característicos del país.

Así, retomando el fin del sistema patriarcal y el tema de la paulatina liberalización social de la mujer, llegamos a los cambios acaecidos en otro de los géneros más importantes de la tradición narrativa japonesa: el *kaidan*, o cuento de fantasmas. A este respecto, es difícil explicar en pocas líneas la relevancia que alcanza *El más allá* en la tradición étnica japonesa, pero baste con apuntar que algunos estudiosos como Benito Elías llegan a comparar la cotidianeidad fantasmagórica en las leyendas populares niponas con la metalingüística del *realismo mágico*²⁸.

En la evolución histórica del *kaidan* podemos diferenciar diversas etapas. A continuación haremos un levísimo repaso por algunas de ellas, para así percatarnos de los cambios fundamentales que el *Tercer Impacto* ejerció sobre el último de ellos:

Fantasmas históricos (s. VIII)

En Japón existen episodios paranormales tratados como *pseudo-históricos*, es decir, presentes o relatados en algún tipo de documentación oficial. Podríamos nombrar por ejemplo el caso del espíritu vengativo del príncipe Sawara, principal culpable de que la familia Fujiwara decidiera

26 Género alternativo de Manga para adultos creado por Yoshihiro Tatsumi en 1957. Se desarrolló y encontró la aceptación general a partir de 70's, influyendo decisivamente en el escenario del Manga. El *Gekiga*, por el carácter de sus temáticas, es hijo directo del Tercer Impacto.

27 PUIGDOMENECH, P., EXPÓSITO, A., GÍMENEZ, C. *Akira Kurosawa, la mirada del samurái*. Ediciones JC. 2010. Madrid. p. 28.

28 ELÍAS GARCÍA-VALERO, B. Realismo Mágico, física cuántica y Japón. *Inter Asia Papers*. 2012. Nº 26. pp. 1-30.

trasladar la capital desde Nagaoka a Heian. Desde luego no estamos en el mejor lugar para desarrollar este episodio histórico, pero da para entender cómo un motivo que atañe al mundo de las mentalidades fue suficiente para algo tan “capital” como un traslado urbano. Cabe destacar el carácter masculino del espíritu en cuestión, tendencia que se invertirá por completo en las etapas siguientes.

La tradición oral (s. IX-XIX)

Aquí podíamos nombrar toda la amalgama de cuentos conservados de generación en generación por medio de la cultura popular. Lafcadio Hearn, grecoirlandés que llegaría a las islas a finales del siglo XIX, los aglutinaría en obras tan trascendentales como *Kwaidan*, llevada a la gran pantalla por el maestro Masaki Kobayashi allá por 1964. En este tipo de historias predominan los casos de amores correspondidos o no, pero que, de cualquier forma, van más allá de la muerte e incluso de las diferencias sociales. Éste es el caso de *Linterna de peonía*, -Botan Dōrō- fábula donde un samurái llamado Shinzaburo mantiene una relación antinatural con su amada ya fallecida. El cuento, despojado de cualquier tipo de connotación romántica y más cercano tanto al tabú como al mundo de lo escatológico, explica que las relaciones con los muertos tan sólo pueden llevar a la corrupción, influencia claramente shintoísta y que veremos en el cine de Kaneto Shindō con *El gato negro* (Kuroneko, 1968). A partir de esta etapa los fantasmas serán casi siempre femeninos, pero no buscan la venganza en sí, sino más bien el deseo de permanecer en el mundo de los vivos a pesar de que ello conlleve la caída de las personas que los rodean.²⁹

El teatro (s.XIV-XXI)

Comienza durante el siglo XIV con el noh, pero explotaría con el auge cultural en Edo a finales del siglo XVII y las escenificaciones Kabuki de los cuentos populares. La obra más paradigmática en este periodo es *Yotsuya Kaidan*, pieza escrita por Tsuruya Nanboku IV directamente para su representación en 1825. En ella, un samurái llamado Iemon causa la muerte de su mujer Oiwa con el fin de casarse con una amante más rica. A partir de entonces el fantasma de su antigua esposa lo ofusca hasta el punto de que Iemon mata a la nueva mujer y a su suegro. En este sentido asistimos a una evidente tentativa de venganza del espíritu en cuestión hacia su asesino, algo que acabaría de concretarse definitivamente en la siguiente etapa. De entre las más de treinta adaptaciones cinematográficas de la historia destaca *La historia de fantasmas de Yotsuya* (Tokaido Yotsuya Kaidan, 1959), hito del J-Horror³⁰ moderno y que tanto influiría en las futuras producciones de 90's.

Etapa cinematográfica (segunda mitad s. XX)

Si bien antes de la Guerra Mundial el *yūrei-eiga*³¹ se nutrió de películas decisivamente influenciadas por el teatro, la estancia de los americanos y la liberalización parcial de la mujer configuraron la forma en que se iba a mostrar en adelante el J-Horror. Sin duda alguna vertebrada por *The Ring* (Ringu, 1998,) el film supuso un antes y un después para el género del terror universal.

29 Aunque hay algunas excepciones. Recuerdo por ejemplo la historia de un kimono maldito que ocasionaba la muerte de todo el que estaba a su alrededor. Dicho concepto de maldición fue utilizado por Takashi Shimizu en su película *The Grudge* (1999).

30 Género cinematográfico de terror japonés.

31 Literalmente *cine de fantasmas* en romaji. Más adelante nos detendremos sobre los kanjis que conforman *yūrei*, así como en diferenciar este género del más extendido *J-Horror*.

No sólo su renovada estética, tan alejada del *mainstream* americano, sino más bien la universalización de elementos hasta ahora casi desconocidos³², como el tratamiento del cabello como mecanismo aterrador, hicieron de esta adaptación filmica un *hito* al igual que tiempo atrás fue la obra de kabuki Yotsuya Kaidan.

Ahora sería Sadako, una niña con poderes extrasensoriales asesinada por su padre, la protagonista de una maldición que introducía por vez primera elementos tecnológicos en la narrativa. El mundo ya no es el mismo, y si Oiwa se aparecía a través de una lámpara, Sadako lo hace saliendo de la TV, del mismo modo que la emancipación de la mujer parecía tomar cada vez más cuerpo.

Por otra parte, la inclusión de tópicos modernos no implica que *El círculo* de Nakata olvide los guiños hacia el folklore popular; como ejemplo nombraremos el pozo donde se aparece Sadako, clara evocación del cuento de *Okiku*.³³ Es por esto precisamente, el mantenimiento de las líneas fundamentales del género junto a la inclusión de elementos sociológicos y técnicos, por lo que se considera a “*The Ring*” el principal exponente del llamado *Neo-kaidan*³⁴, subgénero tan abundante como breve en su amplitud cronológica.

1.3.3. *El cyberpunk japonés*

Como se aprecia en el esquema donde se desglosa el “Tercer Impacto”, la tecnificación exacerbada y la incertidumbre social se erigieron en caldo de cultivo para otros muchos géneros. Fue normal que en medio de esta contextura mentes divagasen e imaginaran de qué forma podría evolucionar Japón. Respecto al *Cyberpunk*, es muy cierto que obras como *Blade Runner* (*Blade Runner*, 1982) o *Neuromante* (1984, William Gibson) asentaron las bases del género, pero también lo es que pocos años después las islas terminarían de glosar sus particularismos fundamentales. Y es que, en el mismo año del estreno de la película de Ridley Scott³⁵, daba a la luz el manga *Akira* (1982, Katsuhiro Otomo) obra clave dentro de la cultura nipona moderna, sobre todo por tratar temáticas en boga como el miedo al colapso capitalista o, nuevamente, el desarrollo desproporcionado. Apenas seis años después el mismo Otomo dirigiría su adaptación a la gran pantalla, lo cual constituyó un antes y un después para el mundo de las películas de animación.

El universo de *Akira* nos presenta un futuro distópico donde la tecnología avanzada fue la causa de un conflicto nuclear entre las grandes potencias. Tiempo después de esta tercera guerra mundial se alza la megalópolis de Neo-Tokio, un gigante de metal y luz azotado por continuos conflictos a causa de las bandas juveniles, el desempleo, el terrorismo o las incipientes sectas religiosas. En este contexto de caos, el ejército estudia a unos niños con poderes psíquicos que parecen ser una evolución natural del hombre, recurso visto años antes en el sugerente relato corto de Philipp K. Dick, *El informe de la minoría* o en la reciente película *Looper* (*Looper*, 2012). La verdadera paradoja en la historia es que dicha telequinesis puede ser potencialmente peligrosa

32 Masaki Kobayashi ya abordó este concepto en *Pelo negro*, primero de los cuatro medimetrajes que componen *Kwaidan*.

33 Sirvienta que según la tradición fue torturada, violada y asesinada por romper el plato de su señor.

34 Algunos autores extranjeros se han referido al concepto neo-kaaidan, pero ninguno ha asentado las bases de lo que verdaderamente significa. Aquí, según lo visto, daremos por sentado que está compuesto por historias sobre espectros femeninos vengadores en una contextura tecnológica actual o bien futurista. Ejemplos muy claros podrían ser la ya citada *The Ring*, *The Grudge* o *Kairo*.

35 RIAMBAU, E. ¿Por qué sueñan los cinéfilos con *Blade Runner*? *Fotogramas y DVD: la primera revista de Cine*. 2007. Nº 1966. p. 8.

para la humanidad, al igual que lo fue la ciencia atómica, si no se sabe utilizar y controlar. De este modo, el *know how* es el *leitmotiv* principal en Akira, como se da a entender a lo largo de la narración una especie de energía universal latente en cada ser vivo.

A pesar de lo anterior no se puede soslayar el componente *punk* de la obra. Ya vimos cómo afectó la erradicación del *sistema le* a la comunidad japonesa, para ciertas tendencias el fin de la atomización familiar y el comienzo del desconcierto colectivo. Dicho proceso finalizaría con la frustración y despersonalización del individuo japonés, algo que podríamos aplicar al personaje de Tetsuo, joven desarraigado, siempre a la sombra de su amigo Kaneda, y en suma, hijo del caos social que es Neo-Tokio.

Visto lo anterior ¿perseguía Otomo criticar el Japón actual y advertir sobre un hipotético futuro?

La ansiedad del hombre moderno por conquistar un entorno tecnificado sería hiperbolizada en *Tetsuo, el hombre de hierro* (Tetsuo, 1988)³⁶. Su director, Shinya Tsukamoto, sin duda uno de los *tótems* del cine japonés actual, persigue mostrar mediante una narración surrealista la paulatina suplantación de lo *natural* por medio de lo *artificial*; en otras palabras, el film busca presentar la realidad paralela del hombre contemporáneo, aquella fundada en torno a cualquier necesidad presuntamente solucionada por el avance tecnológico. Para ello utiliza la *kafkiana* historia de un trabajador medio, Tomoro Taguchi, quien tras atropellar a un extraño individuo ve cómo su cuerpo se va transformando en un amasijo de metal y carne³⁷. La metáfora, semejante en cierto modo a la mostrada por Cronenberg dos años antes en *La mosca* (The fly, 1986), advierte sobre los riesgos que implica la tecnología innecesaria o mal aplicada. En un principio, Taguchi se desorienta ante su nueva situación³⁸, pero acaba no sólo asimilándola, sino además embriagado por la posibilidad de ser consumido por ella.



Imagen 3. Fotograma perteneciente a *Tetsuo, el hombre de hierro*.

A partir de entonces las temáticas inauguradas por Akira y Tetsuo empezaron a adquirir mayor protagonismo: *Megazone 23* (Megazone 23, 1985), *Neo Tokyo* (Meikyū monogatari, 1986), *Bubblegum Crisis* (Baburugamu kuraishisu, 1987), ésta última con influencias notables de Blade Runner³⁹, y sobre todo *Alita, ángel de combate* (Gunnm, 1993) tuvieron un gran éxito, pero no sería hasta la aparición de *Ghost in the Shell* (Kokaku kidotai, 1995) cuando el *cyberpunk japonés* llegara a su punto álgido⁴⁰.

36 ALARCÓN, T. Tetsuo, the bullet man. Acero contra carne. *Dirigido por...Revista de Cine*. 2012. N° 421. pp. 62-63.

37 El director Sam Peckinpah también acabó con su descontextualizado antihéroe Cable Hogue por medio del atropello de un coche (The Ballad of Cable Hogue, 1970). El simbolismo en ambos casos no puede ser más obvio: el hombre anulado por el desarrollo industrial y tecnológico.

38 Recordemos aquí el tránsito entre la sociedad japonesa tradicional

39 Unos robots llamados *Boomers* resultaron esenciales para la reconstrucción de Tokyo después de un terremoto. Sin embargo, la empresa que los creó, Genom, también utilizará a los androides para el dominio del país. Para contrarrestarlos surgieron los *Knight Sabers*, una suerte de Blade runners cuyo objetivo era *retirar* a estos robots de apariencia humana.

40 ARIEL DEL VIGO, G. Ghost in the Shell. Nueva carne, viejas dolencias. *Question*. 2015. Vol. I. N° 47. pp. 111-118.

También deudora de la trilogía de *Sprawl*, se enfatiza mucho más, sin embargo, sobre el componente filosófico y ético emanado de las diferentes posibilidades que ofrece la I.A. ¿Tiene alma un robot que siente? ¿Son sus recuerdos verdaderos o fueron implantados? Las respuestas dadas por Mamoru Oshii están lejos de esconderse tras una pose *moralizante*, pues según la religión japonesa lo normal sería defender que todo objeto alberga alma, y, según las visiones liberales occidentales, cualquier ente capaz de sentir y razonar de forma elevada, ya sea artificial o no, es susceptible a tener espíritu. El director de *El huevo del ángel* (Tenshi no tamago, 1985) deja entretener con su obra que, a tal nivel de imbricación entre humanos y máquinas, discernir qué es una cosa y qué es otra pertenece al campo de la perspectiva particular. Dicho de otro modo, en un mundo donde individuos se injertan partes robóticas, donde se alteran sus recuerdos o amplían su capacidad cerebral por medio de chips, humano es quien *sienta* serlo, independientemente de si su origen fue biológico o artificial.

Secuelas y series de corte similar siguieron proliferando, saga *Matrix* incluida. La cada vez mayor automatización del ciudadano japonés, la masificación de internet junto a la difusión de las primeras redes sociales, o la pérdida del contacto humano real, dieron lugar a *Lain* (Shiriaru Ekusuperimentsu Rein, 1998), anime de tendencias surrealistas que planteaba cuestiones como qué es la realidad y si merece ser vivida, dadas las pesimistas circunstancias de Japón. La alternativa sería el *Nexus*, la red del universo de *Lain*, donde las mentes, desprovistas de la carga que supone el cuerpo, se ven capaces de unirse con Dios y asumir una realidad alternativa en teoría más gratificadora. Es muy interesante observar cómo las temáticas futuristas se entremezclan con mensajes eminentemente religiosos. Porque ¿qué es el budismo sino el abandono paulatino del cuerpo para la unión con el *Nirvana*?

La mecanización del componente social, así como la deshumanización del ciudadano, serían presentadas también en *Ergo Proxy* (Ergo Purakushî, 2006), donde lo que apriorísticamente pudiera parecer la muestra de una comunidad ideal, en realidad no es más que una antinatural alienación del ciudadano. Romdo, pues así se llama la ciudad-estado de la serie, es una alegoría de lo que pudiera ser Japón en el futuro; sus habitantes disfrutaban de un modelo de vida *cuasi perfecto*, ya que las labores de mantenimiento, trabajo, y administración, son desarrolladas por *autoraves*, una especie de robots con I.A. suficiente como para interactuar con los humanos.⁴¹

La parte negativa de la ciudad la conforma su gobierno, incitador a un consumo radical por medio de pantallas gigantes, o promocionando ideales de comportamiento a través de premios mensuales al *ciudadano ejemplar*. Así pues, detrás del presunto idealismo social de Romdo se halla la manipulación de los gobernantes, verdaderas *almas libres* de la ciudad, y contrapartida de unos ciudadanos que, por no tener, ni tienen problemas ni inquietudes. Ello les supone entrar en una vorágine de *idiotización* que impide percibir la terrorífica realidad del mundo en *Ergo Proxy*. En este sentido es muy revelador el título del primer episodio, *The Awakening* –el despertar al que aludimos en la primera frase del capítulo– según el budismo, la experimentación del verdadero significado existencial de la vida.

41 Estos robots guardan ciertas similitudes con los androides de protocolo de *Ghost In The Shell*, con la diferencia de que los autoraves poseen funciones del lenguaje, por lo que, en un principio, es posible mantener conversaciones con ellos. Recordemos el capítulo de *Ghost In The Shell: Stand Alone Complex*, donde un *Tachikoma* destruye a una camarera androide proponiéndole una paradoja.

1.3.4. El ecologismo de Akira Kurosawa y la aparición del Studio Ghibli

Como denominador común, en casi todos los *cyberpunks* japoneses existe una conceptualización *postapocalíptica* de su universo. En la mayoría de las ocasiones dicho colapso se debe a la guerra nuclear o bien a la contaminación y extinción de los recursos naturales. Es muy *natural*, y creo que nunca estuvo mejor utilizado el término, que surgiera un cine fomentando precisamente la cara contraria del avance tecnológico. A mediados de 70's sería de nuevo el maestro Kurosawa quien utilizara el recurso del *flashback* –ya utilizado en *Rashōmon*– para contar la historia de *Dersu Uzala, el cazador* (Dersu Uzala, 1975), un *buen salvaje* que cambió para siempre la percepción sobre la vida de las personas de su entorno. La narración, que comienza alrededor de 1910, nos presenta al capitán Arseniev buscando de forma infructuosa la tumba de Dersu, literalmente barrida por el avance de la civilización en la taiga rusa. La siguiente escena, ya en retrospectiva, muestra el mismo paisaje diez años antes, desprovisto de influencia humana, bello e imponente, telón de fondo para la interacción de dos personajes tan antagónicos como decisivos el uno para el otro.

Dersu, nativo solitario y ya castigado por las inclemencias de la edad y los elementos, vive en total armonía con la naturaleza. En su vida cotidiana ocupan lugar prácticas tan alejadas de nuestro entendimiento como hablar con el fuego y el agua, o dejar comida para sus antepasados. Dichas costumbres, perdidas en la bruma de la *protohistoria* para los europeos, se hallan *aún* interiorizadas por el pueblo japonés, luego Kurosawa desea poner en valor un tipo de comportamiento que él considera se está perdiendo⁴². Aquí no sólo subyace el deseo de mantener una tradición eminentemente japonesa y milenaria, sino la consecución de un *modus vivendi* respetuoso con la naturaleza. Recordemos la escena de Dersu construyendo una cabaña de juncos para no morir congelado por la noche, o cuando él mismo se ve obligado a acabar con Amba, el tigre, acción que lo dejará traumatizado el resto de su vida por haber roto el equilibrio natural. En la primera se aprecia el ingenio adquirido mediante la *necesidad*, esculpido a cincel por las circunstancias adversas que la *naturaleza bruta* le ha hecho vivir anteriormente.⁴³



Imagen 4. Fotograma perteneciente a *Dersu Uzala, el cazador*.

42 PUIGDOMENECH, P. *Akira Kurosawa, la mirada* p. 85.

43 SEGURA, A. "Dersu Uzala", un relato sobre la dialéctica entre arcaísmo y modernidad. *Filmhistoria online*. 2010. Vol. XX. Nº 2. <http://revistes.ub.edu/index.php/filmhistoria/article/view/13517>.

Estas exigencias naturales implican no sólo que el individuo conozca los entresijos del medio, sino también el sufrimiento cuando éstos no pueden llegar a predecirse o bien se violan. De ahí el profundo malestar por dar muerte a un animal que no tenía por qué haber muerto. Es éste componente noble, ésta mimetización con el medio, lo que despierta la fascinación de Vladimir Arseniev, científico culto y hombre de sociedad, pero obnubilado por la grandeza de alguien, tan sólo a *priori*, humilde y sencillo. Compárense los matices de este personaje ermitaño y sin educación urbana, probablemente sin ninguna gracia que disfrutar, salvo aquellos instantes mágicos percibidos tan sólo por el hombre sensible en medio de la tierra, con el ciudadano colmado de ocio presentado por Murase en *Ergo Proxy*. ¿Qué le ha ocurrido a Japón para refugiarse en la arcadía de sus rituales étnicos? ¿Cuál es el motivo de criticar la sociedad de consumo irrefrenable que ya sufren? De nuevo el componente occidental, casi vírico diríamos, es la respuesta a la mayoría de nuestras preguntas.

En suma, *El Cazador* cercioró el vigor artístico de un director en horas bajas debido al fracaso de *Dodeskaden* (Dodesukaden, 1970), al tiempo que iniciaba una etapa donde adquieren importancia el *fantástico* y el *ecologismo*. La visión del fantasma de Amba o la relevancia dada a los espíritus del bosque serán recursos oníricos también recurrentes en *Kagemusha, la sombra del guerrero* (Kagemusha, 1980), *Ran* (Ran, 1985), por supuesto en la ya citada anteriormente *Sueños*, e incluso en *Rapsodia de Agosto* (Hachigatsu no kyôshikyoku, 1991) o *Madadayo* (Madadayo, 1993), fundándose así un compromiso deontológico del cual Kurosawa ya nunca podría desprenderse:

“...La gente de hoy en día se ha olvidado de que son realmente sólo una parte de la naturaleza. Sin embargo, la destruyen y eso que nuestras vidas dependen de ella. Ellos siempre piensan que lo pueden hacer mejor, sobre todo los que desean el dinero por medio de la ciencia...”⁴⁴

Akira Kurosawa.

A seguir con la inercia ecologista vino Hayao Miyazaki y su *Nausicaa del Valle del Viento* (Kaze no Tani no Naushika, 1984), film de tanto éxito que originó la aparición del ya mítico Estudio Ghibli. Caracterizado por crear películas de un corte muy específico, hasta hace poco era la única compañía que ocupaba el vacío dejado por *Disney* en la irremplazable animación tradicional. *Nausicaa* asentó el gusto de Miyazaki por los planos aéreos, tan explotados en *El castillo en el cielo* (Tenkû no Shiro Rapyuta, 1986), *Nicky, la aprendiz de bruja* (Majo no takkyûbin, 1989) y, por encima del resto, *Porco Rosso* (Kurenai no Buta, 1992); pero sobre todo imbuyó de un protagonismo inusitado a los personajes femeninos, algo tan sólo visto anteriormente en Kenji Mizoguchi, aunque desde una perspectiva muchísimo menos fuerte y vital que en el caso del *shachou*⁴⁵ del estudio Ghibli⁴⁶.

Películas como *Mi vecino Totoro* (Tonari no Totoro, 1988), de narrativa pausada y sugerente, con historias donde parece no suceder nada, están bendecidas, sin embargo, por un encanto difícil de explicar⁴⁷. Pensamos en la composición artística como secreto del éxito; y es que un dibujo de diseño seductor y trazo depuradísimo, acompañado de las excelsas melodías de Joe Hishaiishi, no puede sino crear escenas mágicas como en la que Totoro alienta al árbol gigante a que siga creciendo, o en la que los dos protagonistas realizan un imaginativo baile volador en *El castillo ambulante* (Hauru no Ugoku Shiro, 2004)⁴⁸.

44 <http://www.frasesypensamientos.com.ar/autor/akira-kurosawa.html>. Consultado 17/8/2012.

45 Jefe de empresa. Dicha figura tiene connotaciones paternalistas en Japón.

46 FORTES GUERRERO, R. *Guía para ver y analizar “El viaje de Chihiro”*. Ediciones Octaedro. 2011. Barcelona. p. 15.

47 MONTERO PLATA, L. *El mundo invisible de Hayao Miyazaki*. Dolmen Editorial. 2012. Mallorca. p. 233.

48 FERNÁNDEZ VALENTÍ, T. Hayao Miyazaki. El anime como arte total. En Navarro, J. A. (coord.) *Cine de animación japonés. Semana de cine fantástico y de terror de San Sebastián*. 2008. San Sebastián.

Pero lo llamativo de Ghibli es su compromiso con la cultura japonesa; por ejemplo, en sus películas el *mono no aware*⁴⁹ siempre está muy presente, y no hay nada más que observar algunos planos de *El Viaje de Chihiro* (Sen to Chihiro no kamikakushi, 2001) o *Arrietty y el mundo de los diminutos* (Karigurashi no Arietti - Yukashita no kobito-tachi, 2010) para percatarse de ello. Otro ejemplo es la ausencia de marcadamente buenos y malos en sus historias, en lo que es un claro débito –otro más– hacia la cultura budista⁵⁰.

Nosotros pensamos que el relanzamiento definitivo del estudio se debió al éxito sin precedentes de *La princesa Mononoke* (Mononoke Hime, 1997). A nuestro entender pocos films abordan de forma más adecuada los fenómenos sociales tratados en el esquema, aunque es obvio que aquí se incide especialmente sobre dos de ellos. No obstante, sería positivo esclarecer algo desde el principio: hoy día es muy complicado encontrarse con una cinta de corte ecologista donde se soslaye el binomio naturaleza/progreso, y puede que el asunto incluso pueda parecer sobre-explotado. Esto, sin embargo, es simplemente un problema de percepción; durante siglos han existido en Japón temáticas *ecologistas* donde no aparece la cuestión técnica simplemente por no haber existido la problemática. Las historias de entonces serían más bien cuentos ejemplarizantes de propensiones religiosas, donde se intentaban inculcar valores de buen comportamiento y respeto hacia el entorno. Ahora, la necesidad de hallar un escenario vital donde el desarrollo sostenido predomine exige otro perfil. Uno nuevo en términos absolutos, de apenas sesenta años, y en el cual lo ecológico y lo técnico conforman las dos caras de una misma moneda.

La princesa Mononoke es especial en este sentido, pues aporta un matiz trascendental al género: aquí, el marco natural *bruto* conlleva la incorporación del elemento fantástico. Dicho de otro modo, la naturaleza descontaminada de elementos artificiales, tan sólo invadida residualmente por los humanos, es germen de criaturas mágicas, seres fabulosos o espíritus benefactores del bosque. Hayao Miyazaki deja clara esta tendencia desde el primer fotograma del film, un paisaje montañoso, insignia de lo agreste en la cultura japonesa y, por ende, lugar donde habitan los *kami-gami*⁵¹. Esta impregnación animista de la historia se rompe con la utilización del hierro por parte de los hombres, símbolo del avance tecnológico, y motivo de que un Gran Espíritu protector como Nago se convirtiera en un demonio. También Okoto afirmó que la cantidad de humanos redundaba en que los jabalíes parecieran cada vez más simples animales: *...mira mi tribu Moron, somos cada vez menos y más estúpidos... pronto no seremos más que unas presas rebudiantes que el hombre cazaré para comer...*

Así, la intromisión de la tecnología metalúrgica, la deforestación, y la presencia de lo urbano en el hábitat natural, hace decrecer el componente mágico o bien lo pervierte.

En suma, Miyazaki introduce en su historia animales gigantes como Moron o Nago, vestigios de una época en donde se adoraban este tipo de divinidades. La paulatina modernización repercute en la descreencia religiosa, y, metafóricamente, en las características de estas bestias, cada vez menos mágicas, más pequeñas y sin tan siquiera la capacidad de hablar. Los animales que nos rodean en la actualidad serían el resultado final de ese proceso de *desacralización*, simples piezas criadas para consumo humano, siendo tratadas más como una cosa que como los seres vivos

pp. 333-344.

49 Sentimiento de melancolía ante el paso del tiempo y la inflexibilidad del destino. El *mono no aware* se halla muy presente en todo el arte japonés, pero necesita de una gran sensibilidad por parte del que observa para ser identificado. Salvando las casi insalvables distancias, recuerda al *Síndrome de Ozymandias*, popularizado a raíz del célebre poema de Percy Bysshe Shelley.

RUBIO, C. *Claves y textos de la literatura japonesa. Una introducción*. Cátedra. 2015. Madrid. p. 205.

50 FORTES GUERRERO, R. *Guía para ...* p. 14.

51 En el shintoísmo existe la dualidad entre lo urbano y lo rústico. Los *kamis* no habitaban normalmente en la ciudad, sino en el campo.



Imagen 5. Fotograma perteneciente a la *La princesa mononoke*.

que son. Pero en realidad, dicho comportamiento también se podría aplicar a los árboles, océanos, montañas y a todo componente natural del que se pueda extraer beneficio. Se diría que el abandono religioso implica también la ausencia de toda moral inherente. Por todo esto, y por la vinculación que el creador japonés establece entre lo natural y el componente fantástico, pienso que “La princesa Mononoke” inaugura⁵² un nuevo subgénero ecológico⁵³ que bien se podría adjetivar “mágico”, y del que tan sólo formaría parte, además, la oscarizada *El viaje de Chihiro*⁵⁴.

1.3.5. Reacción hacia Occidente y temáticas extremas.

Cambiando radicalmente de tercio, y ya para ir concluyendo este repaso sucinto, llegamos al escabroso punto de *reacción hacia occidente* y el surgimiento de temáticas de corte radical. Ya lo expusimos páginas atrás, la estancia de los americanos originó diversas reacciones en el seno de la creatividad japonesa. Como una de ellas no nos interesa,⁵⁵ centrémonos en las demás, aquellas surgidas a la luz del rencor, fuente de complejos y carcoma, manifestadas a través de un cine en ocasiones provocador, otras reivindicativo, la mayoría de las veces, *enfermizo*⁵⁶.

Es muy común la aparición de cristianos como villanos en series o películas japonesas a partir

52 No obstante se podrían establecer bastantes paralelismos con el tratamiento de lo natural presentado por el escritor Tolkien en su celeberrima obra *El Señor de los Anillos*.

MIGUEZ SANTACRUZ, A. ¿Un camino de ida y vuelta? El ecologismo en Tolkien y Hayao Miyazaki. En Gutierrez Carreras, P. (ed.) *J.R.R. Tolkien. El árbol de las historias*. CEU ediciones. 2015. Madrid. p. 219-230.

53 MÍGUEZ SANTA CRUZ, A. Lo que Miyazaki nos quiso decir. Ecologismo y hermenéutica detrás de Mononoke Hime. *Fotocinema. Revista de Cine y Fotografía*. 2014. N° IX. pp. 190-220.

54 Recordemos cómo Haku, el dios río, olvida su nombre al haber sido dragado para construir un edificio.

55 La de admiración hacia todo lo que representa los EE.UU y occidente.

56 CASAU, G. ¿Qué película estoy viendo? En Ángel Sala y Desireé de Fez (Coords.). *Takashi Miike. La provocación que llegó de Oriente*. Calamar Ediciones. 2013. Madrid. pp. 23-32.

de 50's. Esto se remonta sin duda a la proscripción del cristianismo durante el bakufu⁵⁷, cuando la religión por antonomasia de los europeos pasó a ser tratada como un virus pandémico por los japoneses. La literatura universal ya nos ha dejado muestras de esta animadversión, y si Gulliver pide al emperador de Japón que le exima de pisar un crucifijo – rito usado para averiguar quién era cristiano – el mundo del cine y los videojuegos ha colocado a personajes como Oda Nobunaga⁵⁸ o Amakusa Shiro⁵⁹ en el bando de los malos. Recordamos con una mezcla de simpatía y desazón cómo Amakusa es convertido en demonio en la saga de películas de *Samurai Reincarnation* (Makai tenshō, 1981) y hechicero maligno en la serie de videojuegos *Samurai Shodown* (1993, SNK), o cómo un descendiente de Francisco Javier es ridiculizado en un episodio de la excelente *Samurai Champloo* (Samurai Chanpurū, 2004). La cuestión alcanza cotas de paroxismo en el caso de la celeberrima *Neon Genesis Evangelion* (Shin Seiki Evangelion, 1995), donde un Japón futurista es asolado por unos monstruos colosales llamados ángeles. Así pues, y a pesar de la capilaridad de ritos globales como la navidad, el ser cristiano es un motivo más que suficiente para ser *el malo de la película*. Y esto, en el caso del país del Sol Naciente, es muy significativo.

La prohibición de señas de identidad japonesas tras la guerra, junto a la censura internacional a raíz de ciertas extrañezas artísticas venidas desde las islas, supuso, como es obvio, una potenciación de todas estas expresividades en vez de al contrario. Si la manera tan natural que tenían los japoneses de afrontar la sexualidad abochornaba a los occidentales, Nagisha Oshima rodaría *El imperio de los sentidos* (Ai no korīda, 1976), piedra de toque para un rebrote de lo *sexual grotesco* que germinaría en géneros tan populares como el *ecchi*⁶⁰ y el *hentai*.⁶¹ La década de 80's sería fecunda en este aspecto, surgiendo entre otras *Urotsukidoji, la leyenda del señor del mal* (Chōjin densetsu Urotsukidōji, 1989) film de culto mezcla entre *gore* y *hentai*, donde diferentes razas de demonios violaban a colegialas humanas.

Como la legislación japonesa prohíbe el visionado explícito de los órganos sexuales, Takayama ingenió el recurso de usar los tentáculos de los monstruos a guisa de penes, en lo que sería la re-inauguración del llamado *tentacle rape*, género ya recreado por Hokusai en sus grabados *ukiyo-e* y con claras impregnaciones del *bondage*. Este concepto, es decir, una estudiante siendo forzada por un ser monstruoso, halló tal éxito de público que la colegiala japonesa es a día de hoy un fetiche sexual muy extendido. *Urotsukidōji* no hizo más



Imagen 6. Fotograma perteneciente a *El imperio de los sentidos*.

57 Dictadura militar o Shogunato. Significa *gobierno detrás de la cortina*.

58 CABAÑAS MORENO, P. *Héroes de la gran pacificación*. Satori. 2013. Gijón. p.

59 Oda Nobunaga fue uno de los tres grandes unificadores de Japón. Su baja popularidad con respecto a otros personajes históricos se debe a que mantuvo un contacto de amistad con las órdenes religiosas, en especial con los jesuitas. Por su parte, Amakusa Shiro fue el líder de una revuelta de carácter agrarista llevada a cabo por cristianos a mediados del siglo XVII. Muchos de estos cristianos japoneses pensaban que Shiro era la reencarnación de Cristo en la tierra.

60 Literalmente significa *pervertido*. Aunque *softcore* en comparación con el *hentai*, se trata de un género de mangas o animes con alto contenido erótico.

61 Literalmente quiere decir *depravado*. Como el *ecchi*, es un género de manga y anime, pero con connotaciones pornográficas en el mejor de los casos.



Imagen 7. Fotograma perteneciente a *Urotsukidōji*, la leyenda del señor del mal.

males, y es muy notorio que entre los samuráis y los bonzos estaba extendidísimo el gusto por la pederastia. Por ejemplo, Tokugawa Ieyasu, padre de la nación japonesa, frecuentaba entre sus concubinas a muchachas y muchachos de entre diez y trece años, afición de la que no se hallará ni una línea en los libros de historia japoneses⁶³.

Y ahora cabría preguntarse ¿A qué se debe esta contradicción? ¿Qué hay entre eso y los genitales *pixelados* de las películas porno? ¿Acaso los libros de texto en Grecia obvian que Sócrates practicó relaciones sexuales con su alumno Alcibíades? La respuesta se encuentra acomodada en el ámbito de la contradicción, en la dicotomía surgida cuando una mímica nacional se mezcla con una moral extranjera. En efecto, la paulatina implantación de valores occidentales ha causado que actividades anteriormente aceptadas estén mal vistas hoy en día. Es decir, para el japonés de veinticinco años en Showa era normal cortejar a una niña de catorce, pero eso, en la actualidad, está considerado como una *degeneración*.

Si a este gusto reprimido de los japoneses por las adolescentes le unimos la influencia de los medios, la preeminencia de las redes sociales respecto a lo *social*, la falta de contacto humano, o la exigencia del sistema capitalista, obtendremos a un individuo alienado, psicológicamente *impropio*, predispuesto, si se diera el caso, a convertirse en un *hikikomori* o a frotar sus genitales con mujeres en el metro. De este modo Japón se ha convertido en una nación eufemística en cuanto a lo sexual, donde oficialmente está prohibida la prostitución pero se encuentran multitud de servicios alternativos; donde la natalidad y el sexo de pareja cada vez venden menos, pero el sexo a secas cada vez vende más; y por supuesto, donde los productos que adoptan temáticas pederásticas e incestuosas multiplican su rentabilidad todos los años.

Aunque eso sí, *son sólo dibujos*.

Esta serie de complejos eminentemente masculinos se extienden al tiempo que la mujer se revaloriza.⁶⁴ La aparición de tribus urbanas como las *Harajuku*, las *Decora*, o las más conocidas *Lolitas*, son sólo una muestra de que las mujeres son capaces de *decidir* donde antes no podían hacerlo⁶⁵.

62 PALACIOS, J. Hentai, sexo, anime y fantasía. En Navarro, J. A. (coord.) *Cine de animación japonés*. Semana de cine fantástico y de terror de San Sebastián. 2008. San Sebastián. pp. 237-264.

63 CABEZAS, A. *El Siglo Ibérico de Japón*. UVA. 1994. Valladolid. p. 281.

64 Recordemos de nuevo aquí el fin del sistema Ie.

65 <http://japonismo.com/blog/perdida-hegemonia-masculinidad-del-sarariiman>. Consultado 28/12/2015.

También el protagonismo en los contactos de pareja se ha invertido, y ahora son las mujeres quienes concluyen quien será su compañero en la mayoría de los casos. Muchos hombres maduros, incapaces de encontrar pareja por sí mismos, se afilian a organizaciones que facilitan el contacto con señoritas. En este tipo de encuentros varios hombres y mujeres disponen de cinco minutos para conocerse en una especie de compartimentos; cuando trascurre el tiempo el cliente se levanta y acude al departamento contiguo, observando cómo un desconocido ocupa el lugar donde él mismo estaba hace un momento conociendo a una futurible esposa. Recordamos con particular tristeza el caso de un granjero de mediana edad rechazado por más de quinientas de estas mujeres durante casi tres años de sesiones⁶⁶.

Si como dijimos el *neo-kaidan* contiene en parte de su expresividad un conato de venganza hacia lo masculino, hubo también un cine marginal de reacción ante el feminismo creciente. Films *pseudo-snuff* como la saga *Guinea Pig* podrían responder a este sentimiento de rabia incontentada, fruto de la frustración naciente por perder privilegios que hasta hace poco se disfrutaban⁶⁷. Allá por 1986, el actor norteamericano Charlie Sheen se puso en contacto con las autoridades japonesas para denunciar una presunta *snuff movie* llegada hasta sus manos⁶⁸.



Imagen 8. Fotograma perteneciente a *Guinea Pig 2*.

La cinta en cuestión resultó ser *Guinea Pig 2: Flowers of flesh and Blood* (Ginî piggu 2: Chiniku no hana, 1985), película gore a lo que parece de un realismo inusitado. En la historia un hombre vestido de samurai rapta a una joven para descuartizarla viva, suministrándole fármacos para tal efecto. Es muy esclarecedor el detalle de la armadura, símbolo nacional, y masculino añadiría, del Japón tradicional. Finalmente, el cine de corte grotesco seguiría proliferando en los años venideros, aunque desprovisto ya de tanta *disconformidad fálica* y asentándose más en el campo de la provocación gratuita. Es aquí donde habríamos de encuadrar el talento natural de directores como Takashi Miike, uno de los más productivos de Japón, y director de películas de culto tan abruptas como *Audition* (Ôdishon, 1999) o la innecesariamente escatológica *Ichi The Killer* (2001)⁶⁹.

1.4. El Tercer Impacto en Sitges 2015

Lejos de estar en retroceso, el fenómeno que acabamos de desarrollar no hace más que tomar cuerpo a cada año transcurrido, lo cual se puede comprobar en la selección de títulos proyectados durante los Festivales de Cine fantástico más importantes del mundo. Paradigma de ello fue *Sitges 2015*, evento al que tuve la suerte de asistir en calidad de acreditado gracias a la iniciativa *CoolJapan.es*.

66 <http://www.verdocumental.com/2013/05/la-sexualidad-en-japon.html>. Consultado 17/03/2011.

67 A este respecto se refiere Takashi Miike en la entrevista que le realizamos durante el último festival de Sitges. Ver Apéndice I.

68 ALEJO ÁLVAREZ, M. A., *Más allá del J-Terror*. Dos gatas producciones. 2014. Granada. P. 146.

69 CEBALLOS, N. Sonrisas abiertas con cuchillas de afeitar. En Angel Sala y Desirée de Fez (Coords.). *Takashi Miike. La provocación que llegó de Oriente*. Calamar Ediciones. 2013. Madrid. pp. 83-90.

Si nos atenemos al pánico nuclear, ahí se estrenaron las dos primeras partes de *Ataque a los titanes* (Shingeki no kyojin: Zenpen, 2015), adaptación *live* del notable anime de Tetsuro Araki. En el original, una ciudad amurallada de ambientación *steampunk* es asediada por un ejército de gigantes deformes llamados titanes. Debido a que la serie de animación no ha finalizado y por ello se desconocen algunas claves del guión e incluso su mismo desenlace, los guionistas Yuusuke Watanabe y Tomohiro Machiyama han intentado resolver la mayoría de las incógnitas en función de una hecatombe nuclear que destruyó nuestro mundo conocido. Tampoco nos deja indiferente la idea de una ciudad cerrada al exterior, quizá comparable al Japón de Tokugawa y sus medidas Sakoku, siendo asediada por seres temibles y monstruosos.

Tanto la inclinación por el *jidaigeki*, así como por el mundo sobrenatural o el revisionismo de género, se pueden apreciar de manera evidente en la ganadora a mejor película de animación, *Miss Hokusai* (Miss Hokusai, 2015). La designación del film como ganador fue controvertida porque más allá del céfiro poético que impregna su narrativa, el muy novedoso diseño de personajes, o el hecho de no escatimar empeño alguno para conseguir una animación sobresaliente, su narrativa es complicada de asumir para quienes no estén imbuidos de pleno en el folclore japonés a un nivel elevado. Ahora bien, no ser un experto ni mucho menos supone que *Miss Hokusai* sea del todo inaprensible, pero es obvio que tratándose como se trata de un filme sutil y construido a base de pequeños detalles sublimes, lo ideal sería disfrutarlo con la profundidad que una obra maestra merece.

Otro problema que el espectador medio deberá solventar es la extravagancia y discontinuidad del guión. Es muy probable que la historia transmita la impresión de no definirse hacia ninguna vertiente, tal vez proyectando la confusa sensación de que *no sucede nada*. A ello debemos sumarle importantes dosis de *realismo mágico*, capaz de desorientar con escenas difícilmente concebibles si se es ajeno a la mitología o espiritualidad japonesas. Sin embargo, nosotros creemos que son precisamente estos episodios fantásticos los más hermosos y sugerentes de todos. Resalta por ejemplo el *flashback* de Hokusai apreciando la pata de un dragón entreviéndose por las nubes, razón por la que arguye es capaz de representarlos de forma tan precisa en papel; aunque también es inolvidable el encuentro con la geisha *rokurokubi*⁷⁰, y cómo el maestro le hizo creer que en su juventud sentía el espíritu de sus manos desprenderse del cuerpo y viajar por la noche.

Como vemos, a pesar de tratarse de un *biopic* más o menos libre sobre Oei, su progenitor, Katsushika Hokusai, se erige en el evidente elemento vertebrador de la historia. A este respecto es esclarecedora la parte en que una clienta se queja a Oei por haberle pintado un biombo sobre el infierno que provocaba pesadillas. El hecho de que una pintura infernal genere miedo es óptimo desde un punto de vista técnico, pero está claro que algo fallaba en el encargo para satisfacer a la señora. Rápidamente, Hokusai se dispuso a remediar la “negligencia” de su imperfecta hija dibujando un *bodhisattva*⁷¹ en el panel, encargándolo simbólicamente de contener a los demonios del *Jigoku*. A partir de entonces, la dama pudo descansar por las noches sin mayor problema, demostrando el valor taumatúrgico de la pintura y la caligrafía en el continente asiático. Por detalles como el anterior no pensamos estar ante un canto exclusivamente feminista que enaltece la figura de una mujer olvidada, sino que más bien se hace hincapié en el desarrollo vital de alguien excepcional, sin importar el sexo, pero a la sombra de uno de los mayores artistas de la historia: su padre mismo, Hokusai.

Siempre recordaremos Sitges 2015 por haber disfrutado de la primera y segunda parte de *Parasyste* (Kiseijû: Sei no Kakuritsu, 2014, 2015), probablemente el mejor *live-action* de los rodados

70 Pronto estaremos sobre este ente sobrenatural.

71 Según la cosmovisión budista, ser que ha alcanzado la iluminación, pero que en vez de llegar al Nirvana, prefiere seguir dentro de Samsara para ayudar al resto de criaturas.



Imagen 9. Fotograma perteneciente a *Miss Hokusai*.

hasta la fecha. Es cierto que gran parte del mérito hemos de atribuírselo al anime de Kenichi Shimizu, pero son innumerables las versiones de series extraordinarias que han resultado ser despropósitos llevadas a la imagen real, como fue el caso de *Mushishi* (Bugmaster, 2006).

Parasyte nos sitúa en un mundo afectado por una invasión de seres extraterrestres que necesitan un huésped para sobrevivir y desarrollarse. Cuando infectan a los humanos, los aliens toman no solo posesión de sus mentes, sino que son capaces de manipular sus células hasta adquirir prácticamente cualquier forma física. Así, un parásito puede vivir oculto asumiendo el rol social de su anfitrión; también adoptar la forma de otros humanos; o incluso convertir sus cuerpos en armas punzantes o filos mortales. Pues bien, el co-protagonista de nuestra historia lo es porque resistió la intentona de su parásito de dominar su cerebro. Migi, que también ejerce como personaje principal, se vio obligado a introducirse en el brazo de su “víctima”, desarrollando una inusitada relación de amistad y colaboración con ella.

El filme presenta una inmejorable dinamización dramática entre los intereses de los humanos y sus presuntos rivales extraterrestres, y es notable cómo el protagonista va adoptando paulatinamente rasgos de parásito por tener a Migi hospedado en una extremidad. Al hilo de esto, también es muy relevante el papel de Tamiya –interpretada por la siempre excepcional Eri Fukatsu– por recorrer el camino inverso, pues a pesar de estar infectada se va humanizando debido a su embarazo y el hecho de tener al niño.

Las influencias en *Parasyte* de algunos hitos de la Sci-fi y el terror en general son más que evidentes. Desde *Terminator 2* (*Terminator 2: Judgment Day*, 1991) hasta el cine de David Cronenberg y su filosofía de la nueva carne, destacan sobre todo las referencias a John Carpenter en *La cosa* (*The Thing*, 1982) y *Están Vivos* (*They Live*, 1988). De la primera es obvio el parecido en el diseño de los monstruos; y de ambas podemos extraer el desasosiego de no saber la identidad e intenciones reales de las personas que nos rodean. La cuestión es que, a diferencia de aquellas películas, el guión desemboca en un final inesperado, ya que los parásitos no son al punto malignos, sino que solo buscan expandirse como raza de una forma sostenible. Si nos damos cuenta, ese comportamiento los eleva incluso por encima de los humanos, el verdadero cáncer del planeta, como se desliza en varias ocasiones a lo largo del metraje.

Eternamente opuesta en fondo y forma es *El niño y la bestia* (Bakemono no Ko, 2015), quizá fuera de competición para evitar las suspicacias que se generarían si su director, Mamoru Hosoda, hubiera ganado por cuarta vez el premio a mejor animación en Sitges gracias a uno de sus trabajos. Aquí el creador jefe de Studio Chizu explota de nuevo la dicotomía entre lo humano y lo animalístico que tan buen resultado dio con *Los niños lobo* (Ōkami Kodomo no Ame to Yuki, 2012), aunque poniendo aún más énfasis en la vertiente ecologista y el carácter avieso de los hombres. El guión en sí trata sobre *Kyuta*, un joven desatendido por sus padres en el Tokio actual, y *Kumatetsu*, un oso antropomorfo procedente de un universo paralelo. La cuestión es que el chico pasa a ser el alumno de artes marciales de la “bestia”, creándose una inusual relación donde el niño, de forma paradójica, es quien verdaderamente enseña a su maestro muchos de los aspectos esenciales de la vida.

La historia se desarrolla basculante entre el mundo real y el fantástico, en este caso más influenciado por la mitología china que la estrictamente nipona, e incidiendo sobre diversos aspectos de la contención emocional propios del budismo. Es decir, la ira y el rencor son los principales contaminantes del alma humana, una veta que por cierto ya explotó más y mejor Hayao Miyazaki con su *Princesa Mononoke* casi dos décadas antes. Para representar esto se hace una obvia analogía entre los personajes humanos principales y el Capitán Ahab de la conocidísima novela *Moby Dick* que, como el lector sabrá, es capaz de hipotecar su existencia debido a la furia padecida hacia un animal inconsciente de sus actos.

Nunca me atrevería a negar la eficiencia de una producción construida milimétricamente para agradar –excelente animación, música, etc.–, pero tal vez lo haga de una manera menos intuitiva y más acartonada que en otros trabajos anteriores del director. Algunas de las razones podrían ser las superficiales críticas emitidas hacia el individualismo del Japón contemporáneo, tópico sobreexplotado hasta la extenuación; demasiada influencia del *shōnen*⁷² o el *fanservice*⁷³ en la confección de ciertos personajes –mascota *kawaii* que no aporta nada, diseño del *villano* demasiado infantil, evolución muy esperable del protagonista–; así como un desacertado planteamiento visual en el mundo paralelo de las bestias o *Jutengai*, extrañamente concebido al estilo de un pueblo mediterráneo, en una decisión que rompe el llamado *Sense of Wonder*⁷⁴ desde, al menos, nuestra perspectiva occidental. Aun así, lo último que pretendemos es descatalogar una cinta a buen seguro ideal para cualquier tipo de público por su mensaje ecologista y de concordia entre razas, pero sí subrayar la ausencia de un aire genuino capaz de elevarla por encima de otros títulos preexistentes.

En Sitges no podían faltar títulos tan abruptos como *Fires on the Plain* (Nobi, 2014), adaptación ejecutada por Shinya Tsukamoto de la conocida novela *Nobi* de Shohei Ooka, ya versionada a su vez por Kon Ichikawa en 1959. Como sendos directores no guardan ningún paralelismo entre sí y al cine le ha dado tiempo para evolucionar, no hemos de suponer que la película guarde similitudes con su predecesora más allá de la premisa argumental. En ella, un militar japonés enfermo de tuberculosis –interpretado por el mismo Tsukamoto– es rechazado por el hospital de campaña de su unidad. Débil, sin alimentos y ante el inminente desembarco de los estadounidenses, deambula sin rumbo fijo por una isla filipina intentado sobrevivir.

El creador de *Tetsuo* coloca al espectador en el lugar del protagonista minimizando su diálogo hasta lo indispensable, despojándolo así de cierta personalidad con el objetivo de que parezca simplemente un avatar. El uso de planos subjetivos que nos introducen directamente en la visión y sufrimiento del soldado Tamura también deberían entenderse en ese sentido. Por ello,

72 Categoría de manganime típica de un público juvenil y caracterizada por la acción y los combates.

73 Conjunto de elementos guionísticamente prescindibles en una obra manganime pero introducidos para complacer los gustos de la audiencia.

74 CSICSEY-RONAY, I. On the grotesque in Sci-fi. *Science Fiction Studies*. 2002. Vol. 29. N° I. pp. 71-99.

se nos plantea un viaje metafórico en primera persona atravesando los horrores de la guerra, salvando las distancias como ya planteó Joseph Conrad en el *Corazón de las Tinieblas* y su más reconocida adaptación al celuloide *Apocalypse Now* (*Apocalypse Now*, 1979).

Sin duda menos elegante pero igual de angustiosa que en la película de Ford Coppola, la atmósfera de *Fires on the Plain* consigue el objetivo de ser casi tangible, presentando un microcosmos húmedo y decadente, donde las leyes de los hombres no valen nada y en el cual prospera la corrupción tanto física como moral. Los soldados con el rostro cubierto de lodo e inmundicia pierden su esencia individual para degenerar en otra cosa, quizá piezas sacrificables de una partida que no entienden, o tal vez espectros temerosos cuya humanidad les ha sido bestialmente arrebatada. Imposible no hacer mención ahora al episodio El túnel de *Sueños* de Akira Kurosawa, donde un oficial da explicaciones sobre su muerte a un desorientado pelotón de almas incapaces de descansar en paz. Fantasmas de soldados que no entienden su fatal destino y soldados casi espectrales que tampoco son capaces de hacerlo.

El único *pero* al trabajo de Tsukamoto son sus dificultades para definirse claramente entre un drama antibelicista y un filme *gore* para amantes de la casquería. Si nos inclinamos hacia la primera opción, es obvia la desmesura con la que se abordan ciertas escenas, y si abrazamos la segunda, probablemente la cinta resulte algo *softcore* para quienes estén acostumbrados a *disturbing movies* visualmente aún más radicales. En todo caso, ahí queda Nobi como un ejercicio de estilo reconocible, disfrutable y en algunos aspectos casi poético, lo cual cobra mucho más valor al evidenciar su estrecha relación con nuestro tercer impacto.



Imagen 10. Fotograma perteneciente a *Fires on the plain*.

No faltó la ya clásica aportación del excéntrico Sion Sono gracias a *Tag* (Riaru onigokko, 2015), un inverosímil alegato profeminista directamente deudor de Kinji Fukasaku y su *Battle Royale* (Batoru Rowaiaru, 2000). En esta ocasión, el guion comienza con un autobús de chicas dirigiéndose a su destino de vacaciones para fin de curso. La escena, premeditadamente edulcorada a nivel audiovisual, da paso a un suceso grotesco e inexplicable, pues una ráfaga de aire secciona la parte superior del vehículo acabando con todas las pasajeras excepto con la protagonista. A partir de este punto el filme revisita lugares comunes en la obra del director Toyokawense –sexo, crítica religiosa, violencia– pero hacia el desenlace, todo descarrila al mezclar sin sentido recursos *gore* de Tsukamoto, visuales del J-Horror más convencional, narrativos de David Lynch, o conceptuales de los hermanos Wachowski y su saga *Matrix*. En suma, un experimento supeditado, eso sí, a una idea meridianamente explícita: los hombres deben dejar de jugar con las mujeres y respetarlas como se merecen. Francamente, nosotros pensamos que a esa conclusión han llegado diversos autores anteriormente y sin necesidad de tanto arabesco.

Finalmente, en la sección *Midnight X-treme* se proyectó un maratón de dos películas de temática ninja profundamente violentas. El asunto no deja de ser relevante en el sentido de que Japón nunca ha explotado este subgénero de acción hasta hace bien poco, posiblemente debido en parte a la popularidad alcanzada por el manganime *Naruto* (Masashi Kishimoto, 1999). Hasta entonces, las producciones de shinobis estuvieron casi monopolizadas por Hollywood (*American Ninja*, 1985) y la industria hongkonesa (*Leopard Fist Ninja*, 1982), tratándose en ambos casos de trabajos inverosímiles, de presupuesto escueto, la mayoría de las veces en clave cómica y contextualizados por el *boom* de las artes marciales a nivel global que supuso el cine de Bruce Lee y Jackie Chan.



Imagen 11. Fotograma perteneciente a *Tag*.

La primera de las películas proyectadas fue la mediocre *Ninja Hunter* (*Ninja Gari*, 2015), fallido pastiche de ínfulas retrofuturistas muy influenciado, además, por el ultragore de Yoshihiro Nishimura y su *Tokyo Gore Police* (*Tōkyō Zankoku Keisatsu*, 2008). Aquí un ninja del clan Iga se despierta sin memoria rodeado de cadáveres y se dispone a averiguar qué ha ocurrido. Deliberadamente de serie B, el filme discurre con más pena que gloria entre combate y combate, predominando los planos medios y cortos para disimular la falta de recursos en los decorados y exteriores.

Precisamente de Yoshihiro Nishimura es *The Ninja War of Torakage* (*Ninja Torakage*, 2014) que, sin ser nada del otro mundo, se halla a años luz de *Ninja Hunter* en cuanto a estilo y técnica de rodaje. Por otro lado, debemos sumar el aliciente de encontrar como antagonista a la estrella de culto Eihi Shiina, célebre por su interpretación de Asami Yamazari en *Audition*. En cuanto a la premisa argumental de *Ninja Torakage*, es la misma de la que parten un gran porcentaje de películas de artes marciales: el secuestro o asesinato de un familiar, en este caso el hijo del protagonista. A partir de aquí se sucederá una búsqueda que pondrá en liza a nuestro héroe con una serie de enemigos menores y los correspondientes subjefes, en una disposición guionística que podría haber pertenecido tranquilamente a un manga o un videojuego. Aunque es notorio que no estamos ante una gran producción, el uso de filtros y planos con encuadres imaginativos consiguen hacernos olvidar ese factor sin mayor problema, como en su momento consiguieron productos de sesgo comparable como *Dororo* (*Dororo*, 2007) o *Shinobi* (*Shinobi*, 2005).

En definitiva, a lo largo de Sitges 2015, apreciamos cómo el cine japonés más actual no deja de lado su obsesión narrativa por los desastres pos apocalípticos; tampoco se olvida de los films de época que enaltezcan su Historia y su Arte, tendencia nacionalista que, como novedad, incorpora la figura femenina como eje de la acción; sigue emitiendo críticas mordaces hacia el desarrollo insostenible, además de acudir puntuales a su cita con historias de trasfondo budista; y por supuesto, expresa su frustración, ahoga sus complejos, en un ejercicio exorcizador al presentar episodios durísimos visualmente, e incapaces de ser disfrutados por la enorme mayoría del público común.

Segunda parte

Origen del mundo invisible japonés

Capítulo 2

La proclividad hacia lo sobrenatural de los japoneses

2.1. Introducción

Obviamente, el protagonismo del fantasma en las Artes Universales se explica porque todas las culturas y civilizaciones han creído en el *Más Allá*. Si recopilamos, los sumerios tuvieron el honor de crear a Enkidú, el primer fantasma recogido en un texto escrito; Homero también lo demostró en la Odisea cuando Ulises bajó al Hades y habló con la melancólica sombra de Aquiles; Séneca lo hizo a su vez plasmando a las *umbrae* y *simulacra* en sus Tragedias; están los múltiples relatos medievales de los *navie* eslavos; los varios espectros presentes en las obras de un tal Shakespeare; y eso por no hablar de la literatura gótica o el terror moderno. Todos y cada uno de estos *retornados* representaban los temores y anhelos de sus respectivas sociedades, lo cual ni mucho menos es óbice para que actualmente, en la época de las telecomunicaciones e internet, de la *Globalización* y la técnica, no se siga creyendo en los seres del otro mundo¹. Veámoslo.

Una encuesta realizada por la empresa *Harris* sostiene que el 42% de la población de EE.UU cree en los fantasmas² –recordemos, la aún primera potencia económica del mundo–. Si volamos hasta Europa los británicos aumentan esa superstición hasta el 52% según la edición digital del magazine *The Atlantic*³. Pero llevemos la cuestión a un nivel superior; otros estudios concluyen que el 28,5% de los universitarios occidentales sostienen haber experimentado algún suceso paranormal a lo largo de sus aún jóvenes vidas. Por otra parte, un escrutinio de 2006 refleja que uno de cada cinco estudiantes europeos decían haber visto espíritus en alguna ocasión⁴.

En un ámbito mucho más doméstico, el profesor Gabriel Laguna Mariscal buscó resolver si los universitarios cordobeses creían o no en la existencia de fantasmas. La indagación realizada en

1 La figura del fantasma a lo largo de la Literatura Universal fue tratada los días 16, 17 y 18 de Mayo de 2013 en un Simposio celebrado en Córdoba. Nosotros participamos con la contribución *Kaidan. Historia viva en un género de muerte*.

2 <http://www.abc.es/sociedad/20140906/abci-seguimos-creyendo-fantasmas-201409061255.html#>. Consultado 20/01/2015.

3 <http://www.theatlantic.com/health/archive/2014/09/why-do-people-believe-in-ghosts/379072/>. Consultado 20/01/2015.

4 <http://www.abc.es/sociedad/20140906/abci-seguimos-creyendo-fantasmas-201409061255.html#>. Consultado 20/01/2015.

2008 arrojó un sorprendente resultado: el 62% de su alumnado defendió que las entidades paranormales no sólo formaban parte del mundo de las mentalidades o la fantasía, sino que también podían interactuar con los vivos según las circunstancias⁵.

Por absurdo que parezca queda bastante claro que la creencia en los fantasmas sigue formando parte esencial de la primitiva explicación de la Naturaleza, así como de nuestros inconscientes instintos de perpetuación. Y si ello es así hoy día ¿cómo no iba a serlo en *Las Islas del Sol Naciente* con los datos que a continuación vamos a desarrollar?

2.2. El clima

En la *Breve Relación de las Cosas y Reinos de Japón* un jesuita anónimo supo captar la esencia climática del archipiélago a la temprana altura de 1551, es decir, tan sólo dos años después de la llegada de Francisco Javier a Kagoshima:

La isla de Japón está puesta al Norte y le tiene casi a cuarenta grados a la altura de la cabeza (se refiere a Hokkaidō, la ínsula más septentrional). Está de Goa, principal ciudad de la India, según la navegación que los portugueses hacen, a mil y trezientas leguas. Es tierra por la mayor parte de grandes fríos, nieves y yelos y vientos rezios, sujeta a muchos terremotos (...) pero otrosí es tierra sana y cálida en partes allende del cuarto mes⁶.

En efecto, estamos estudiando un territorio de clima áspero y sin apenas transición entre el calor húmedo de los meses estivales y la severidad del gélido invierno. A ello debemos sumar su comprometida situación tectónica, pues las islas se hallan cerquísima de las *Grandes Placas Filipina y Pacífica*⁷. Como es público y notorio, la coyuntura genera múltiples terremotos y *tsunamis* en la zona, por no hablar de la profunda inestabilidad energética del *manto superior*, causa principal de la ingente cantidad de volcanes existentes en la tierra del *Fujiyama*. Por cierto, el director Shiro Moritani imaginó el fin de Japón debido precisamente a los terremotos en su escabrosa cinta *El hundimiento de Japón* (Nippon Chibutsu –Japan Sinks, 1973)⁸.

Por supuesto, el hecho ineludible de hallarnos en una ínsula también implicó que gran parte de su población viviese de cara al mar, representante de lo desconocido, razón constante de respeto, inquietud, e incluso temor para los hombres⁹. No hay más que recordar las múltiples leyendas fantásticas surgidas en torno al océano en todas las culturas históricas. El mismísimo Hideo Nakata hizo mención a lo anterior diciendo que: *al vivir en una isla pequeña tenemos un pavor subconsciente al agua. Una contradicción, ya que el agua es el fundamento de la vida, pero también puede quitarla como hemos visto con el tsunami de 2011*¹⁰.

5 Agradezco al profesor Laguna su gentileza al permitirme usar los datos de aquella consulta de la que formé parte en calidad de encuestado. *Alumnado de Mitología Clásica; encuesta realizada el 20 de noviembre de 2008; Facultad de Filosofía y Letras de Córdoba; profesor titular Gabriel Laguna Mariscal.*

6 ANÓNIMO. *Breve Relación de las Cosas y Reinos de Japón*. Iñigo de Laquerica. 1975. Alcalá. 1975. p. 79.

7 <https://geografiavert.wordpress.com/2013/05/12/placas-tectonicas/>. Consultado 13/01/2015.

8 El director de la esperadísima versión *live* del manga *Shingeki no Kyojin* rodó en 2006 un remake de este film.

9 RUBIO, C. *Claves y textos de la literatura japonesa. Una introducción*. Cátedra. 2015. Madrid. p. 25.

10 ALEJO ÁLVAREZ, M.A., *Más allá...* p. 33.

Por su parte, el especialista David Aguilar resumió lo anterior en un poderosísimo párrafo:

*La omnipresencia de la Naturaleza, con su carácter telúrico o numinoso constituyó un elemento central en la forja del carácter local primigenio. Se trata nada menos que la vida en un archipiélago donde el día menos pensado el suelo ondula y se resquebraja bajo los pies, la montaña vomita fuego, y ese omnipresente depósito de recursos alimenticios que es el mar se abalanza sobre nosotros para engullirlo todo en forma de aniquilador tsunami...*¹¹

Tampoco debemos obviar que todas las características anteriores se ven exponencialmente incrementadas por dos factores fundamentales; el primero de ellos, reincidentes, es el hecho de no situarnos en pleno continente, matiz que aumenta la inestabilidad del terreno; y el segundo corresponde a la gran influencia *zen* de la casa tradicional japonesa, cuyo fin de insertarse en medio de la naturaleza, de formar parte del entorno y no ser un objeto ajeno a él, es casi tan importante como el de procurar protección al ocupante¹². De ahí que la gran cantidad de puertas, jardines, o espacios vacíos, favorezcan a ciertos elementos del clima y el paisaje a la hora de interactuar con la vivienda misma.



Imagen 12. La casa tradicional en Japón siempre interactúa con el entorno.

De tal forma, si los primeros dioses de la humanidad fueron el sol y las estrellas, el viento y la lluvia, ¿qué decir de un pueblo cuya relación con el Medio ha sido y es de corte tan extremo? Es *natural* que ante tan apabullantes manifestaciones del entorno los primigenios habitantes de la isla desarrollasen una mayor tendencia a explicarlos por medio de la sobrenaturalidad. Todo ello prepararía una estructura mental *más* dispuesta a dialogar con *el otro mundo*, a falta de que llegasen las religiones elaboradas a terminar de configurar la complicada espiritualidad japonesa.

11 AGUILAR, D. *Japón sobrenatural. Susurros de la otra orilla*. Satori. 2013. Gijón. p. 18.

12 Este tema fue desarrollado por Pedro Luis Gallego Fernández en la última reunión científica de la AEJE en la intervención *La casa japonesa como jardín*. (26/03/2014).

2.3. Las religiones

La propensión a creer en criaturas sobrenaturales o del más allá en las islas del sol naciente también se explica por su marcada diversidad religiosa. A continuación haremos un brevísimo repaso por estos credos asiáticos, y así entender cual es el mundo de las mentalidades del que surgen los fantasmas, *yōkai* y el resto del bestiario fantástico nipón.

2.3.1. El shinto

Sería muy complicado encontrar un experto en teología, filosofía de las religiones, o antropología religiosa, cuyo conocimiento acapare las creencias más significativas del mundo. La tendencia siempre lleva a la especialización, y en esas circunstancias es difícil juzgar lo oriental desde una perspectiva *occidentalista* y viceversa. Pero si existiera y pudiera compararlas, probablemente llegaría a la conclusión de que la japonesa es la más compleja de todas. Y lo pensamos no sólo porque uno de sus dos grandes soportes, el budismo, sea *per se* una doctrina profunda e inextricable, sino porque su centenaria convivencia con otros tipos de pensamiento ha originado una imbricación única y desconocida en otros lugares del planeta.

Una de ellas es el shinto, la religión de corte animista autóctona del país¹³. Si atendemos a esta definición, la historia de Japón y el shinto son del todo inseparables, ya que en sí mismo es un culto de origen remoto, fresco y cándido a un tiempo, y típico de las sociedades en formación. Sin embargo, uno de sus rasgos distintivos es su permeabilidad a la hora de asimilar nuevas corrientes, así como su capacidad adaptativa. De lo contrario sería incomprensible su actual vigencia.

Según la tradición el primer emperador Jinmu¹⁴ desciende directamente de *Amaterasu*, gobernante del cielo, diosa del sol y principal *kami*¹⁵ de la nación. El carácter semidivino de Jinmu derivó en la creencia de que los Emperadores japoneses eran dioses, matiz fundamental para justificar su posición de preeminencia en el contexto asiático, así como las consecuentes políticas de conquista amparadas en una supuesta superioridad racial nipona. Luego si los japoneses han asumido hasta 1945 que su máximo representante es una deidad en la tierra, ¿cómo no considerar lo extraterrenal una parte esencial de su cosmogonía?

Por otra parte, el shinto ofrecía una clara diferenciación entre lo urbano y lo agreste, ya que el mundo de los espíritus comenzaba en la naturaleza bruta, esto es, sin dominar por el hombre. Es paradigmática la importancia de los montes para el shinto, ya que a un tiempo sirven como objeto de veneración y como territorios sagrados donde moran los *kami-gami*. Se podría considerar la montaña como una especie de *torii* gigante, una suerte de portal que separa el mundo terrenal del *otro*. Este componente místico del territorio era explotado por una serie de monjes ascetas llamados *shugendō*¹⁶, practicantes, además, de liturgias de limpieza como el *misogi*¹⁷. Próxima-

13 LETONA, R. *Historia universal: Japón*. Firms Press. Madrid. 2010. p. 17.

14 ONO, S. *Sintoísmo*, Gijón, Satori, 2008, p. 23.

15 Sobre este tipo de deidad nos detendremos más adelante.

16 Si bien se trata de una secta budista, el sincretismo japonés hace que su tradición mística busque la unidad con los *kami-gami* shintoístas.

17 MIYAKE, H. *The mandala of the mountain: Shugendō and Folk Religion*. Keio University Press. 2005.

mente observaremos cuan indispensable son tales ceremonias para el culto a la divinidad, ya no sólo por la importancia de la *renovación*,¹⁸ elemento central en el shinto, sino por el mantenimiento a lo largo de generaciones de diversas tradiciones mitológicas.¹⁹ Por el contrario, la suciedad y la putrefacción eran conceptos a erradicar en *el camino de los dioses*, y su fomento y propagación inducían a la perversión figurada del individuo y su *rei*²⁰.

Por lo demás, e incluso con la losa de su poca elaboración trascendental, el shinto cuenta con un mundo *post mortem*. Pero el *yomi* es un plano de sombras, en el cual la esencia se diluye en una cáscara insustancial y poco representativa de su individuo anterior²¹. De hecho, no nos hallamos ante un lugar amable de descanso eterno, lo cual queda meridianamente claro al estudiar el significado de sus *kanjis* (黄泉- *Manantial Amarillo*). Así, es obvia la referencia a un distrito de podredumbre o enfermedad, y donde abunda la corrupción inherente a los recién fallecidos. Es fácil, por su parte, entender la parte contraria del fenómeno: el agua en movimiento que arrastra la inmundicia, ya sea literal o figurada.



Imagen 13. Monje practicando el Misogi.

2.3.2. El budismo

Para la forma de vida japonesa el budismo hubo de ser un complemento necesario, puesto que terminaría por sofocar las ansias místicas que la simpleza étnica de las creencias nacionales no podía cubrir. Obviamente, hablamos de dos pensamientos antagónicos, aunque como veremos más adelante también complementarios; así, si uno es optimista, el otro no lo es tanto; si uno es *multiteísta*, el otro es *no teísta*; si uno buscaba saciar las pasiones humanas, el otro, precisamente, pretendía anularlas.

Hemos subrayado más atrás que el budismo es una religión colmada de matices y complicaciones metafísicas. Naturalmente, el matiz derivó en la proliferación de varias sectas en Japón, algo explicable entendiendo la subjetividad de un mensaje que puede ser interpretado de maneras diferentes²². Debemos partir precisamente desde esta base; cuando el *practicante* cultivaba su espíritu según los preceptos de Buda llegaba a un *despertar* individual, alcanzado mediante sus medios y condiciones propios. Entonces, si uno de estos monjes se hallaba capacitado para expresar a otros su experiencia personal, así como la forma en que entendía el mensaje de Buda, quizá crease una secta nueva, y de consuno, otra forma de entender *La Ley*.

Tokyo. p. 45.

18 Entiéndase la renovación como un concepto impregnado de vitalismo donde prima el *aquí* y el *ahora*. Esto se manifiesta en muchos ritos de la tradición japonesa, como en la ceremonia del *Sengu*, que afecta periódicamente al Santuario de Ise.

19 Según la tradición, cuando el dios Izanagi retornó del inframundo lavó su cuerpo efusivamente por haber mantenido contacto con los muertos. A partir de la compilación de esta mitología fundacional en el *Kojiki* la práctica adquirió tintes rituales para el shinto.

20 Espíritu.

21 El vivo.

22 YUSA, M. *Religiones de Japón*. Akal. 2005. Madrid. p. 47.

Asimismo, en el caso de Japón nos hallamos ante un budismo de tipo *mahayana*, donde diversos *bodhisatvas* y *hotokes* renuncian a la *budeidad* con el fin de impartir *La Verdad* al resto de seres vivos. Este sacrificio altruista de budas potenciales, unido a la reiteración verbal de los *sutras*, hace que el *mahayana*²³ sea una rama hasta cierto punto popular, alejada de la tipología intelectual y elitista²⁴ de los primeros brotes hindúes.²⁵ En ella eran comunes cuentecillos adocrinantes donde criaturas fantásticas de origen hinduista eran sometidas por los hombres santos o budas. De alguna forma tales enseñanzas ayudaron a introducir en el sistema de creencias lo que Daniel Aguilar llamó *la otra orilla*, o aquel plano paralelo al terrenal donde pulula la pléyade de seres mágicos.

Virando ya hacia una de las últimas realidades básicas del budismo, nos detendremos en un pasaje escrito por el jesuita Baltasar Gago:

*...ay otra cabeça fotoque que se llama Xaca, hijo de rey, que nació ocho mil veces en cada especie de cosa, y ansi nace Xaca, que quiere decir principio (...). Por tal entienden que los hombres muertos vuelven a nacer o en hombres o en bestias...*²⁶



Imagen 14. Buda gigante del templo de Tōdai ji, Nara.

También será fundamental asimilar conceptualmente el *samsara* o rinne, ciclo de un ser vivo a lo largo de sus diversas reencarnaciones²⁷. Éstas dependen de las acciones realizadas en vidas anteriores, por lo que un hombre abyecto podría reencarnar en un gato, un insecto o un *naraka*²⁸. Si por el contrario el usuario acumula un *karma* positivo irá reencarnando en seres más elevados hasta llegar al *Nirvana*, el estado libre de dolor y desvinculador del ciclo de renacimientos²⁹.

23 *Ibidem*... p. 32.

24 MANI JOSHI, L. *Brahmanismo, budismo, e hinduismo. Aspectos del budismo en la historia India*. Editorial Dipankara. 2011. Sabadell. p. 135.

25 El budismo de Siddharta Gautama, el buda histórico, albergaba características esotéricas donde la comprensión del mensaje exigía condiciones culturales e intelectuales. Esta revelación, siempre en línea directa de maestro a alumno, prescindía de escritos que popularizaran o tergiversaran el mensaje, como sí ocurría en el Japón de Muromachi y Tokugawa.

26 GAGO, B. De las sectas de Japón. Diciembre 1562. En J. Míguez de Laquerica (ed.), *Cartas que los padres y hermanos de la Compañía de Jesús escribieron*. 1575. Alcalá. pág. 2.

27 El término reencarnación es polémico o incluso negligente, pero por ahora lo utilizaremos hasta futuras especificaciones.

28 Las reencarnaciones en el Budismo contemplaban varios planos de existencia, llamados "Los seis reinos del Samsara". En este caso la esencia podría reencarnar en animales, devas, asuras, pretas o narakas, una especie de demonios condenados a un sufrimiento temporal. Sobre esto indagaremos más adelante.

29 Es de recibo destacar que no todas las sectas budistas concedieron relevancia a esta creencia. El Zen, sin ir más lejos, prestaba poca o nula atención a este fenómeno.

2.3.3. Las religiones excéntricas³⁰

El neoconfucionismo y el taoísmo, aunque secundarias, también jugaron un papel importante en el panorama religioso japonés. Ambas se introdujeron en el archipiélago en algún momento del periodo Yamato (200 d.C.-500 d.C.) pero no alcanzarían una preponderancia real hasta siglos más tarde.³¹

El neoconfucionismo fue mucho más una doctrina socio-filosófica que una religión al uso,³² y se relanzó cuando en el periodo Edo los shogunes quisieron afianzar el hermetismo social tergiversando demagógicamente la palabra de Confucio³³ y Zhu Xi. Sobre el papel esta adaptación a la japonesa tan sólo incorporó algunos cambios, como la sustitución en la cúspide social de los *eruditos* por los samuráis, aunque de hecho fueron muchas las alteraciones. Por lo demás, toda la tratadística en torno a este pensamiento se puede resumir por medio de un precepto fundamental: cumplir la función social según el *status* y obedecer a los escalafones superiores sin cuestionar nada.

El taoísmo, por su parte, fue una corriente residual que indagaba en prácticas y creencias esotéricas, muchas veces de tipo alquimista³⁴. Para la historia de Japón esta creencia no sería importante en sí misma, aunque hubo de ser capital cuando se asimiló con el *budismo chan*, secta que al llegar a suelo nipón sería reconocida como *zen*. No es tan extraño apreciar las similitudes; el *Tao* y el *Satori* son al punto dos estados de conciencia superiores, de tipo intelectual, muchísimo más afines a clases aristocráticas que como es sabido flirteaban constantemente con la muerte.

2.3.4. La imbricación religiosa y el bestiario japonés

Como estamos viendo la japonesa no es simplemente una religión diversa; nosotros iremos más allá, y si hubiéramos de definirla mediante un término diríamos que prima el sincretismo sobre la diversidad³⁵. Toda exposición anterior no sirve en lo absoluto sin entender la mezcla entre unas y otras tendencias, creadora de un híbrido entre el shinto y el budismo que el japonólogo Falero Alonso convino llamar *shintoisimo dual*³⁶. El fenómeno se dio tan marcado que muchos europeos confundían a los *kamis* con *hotokes* y al revés, cuando no creían que el shinto era una secta más del budismo.

La imbricación que tratamos se aprecia en varios niveles, aunque siempre dependiendo de la coyuntura histórica japonesa. Por ejemplo, con el inicio de los shogunatos y la pérdida de poder imperial, el budismo fue promocionado al tiempo que los grandes *kamis* nacionales fueron asi-

30 MÍGUEZ SANTA CRUZ, A. De Santos, Kamis y Hotokes p. 207-222.

31 Sendas religiones son de origen chino, aunque su introducción en Japón se debió a diversos contactos -diplomáticos, migraciones- con la península de Corea.

32 SMITH, S. Tokugawa Japan as field for the student of Social Organization. *Monumenta Nipponica*. 1998 N°1 pp 165-172.

33 YAÑEZ, M. *Confucio*. Ediciones Promo. 2003. Madrid p.9.

34 WONG, E. *Los siete Maestros taoístas*. NeoPerson Ediciones. 1999. Madrid. p. 10.

35 McMULLEN, J. *Religion in Japan: arrows to heaven and earth*. Cambridge University Press. 1996. Cambridge p.120.

36 FALERO, J. *Aproximación a la cultura japonesa*. Amarú Ediciones. 2006. Salamanca. p. 73.



Imagen 15. Hachiman en posición de loto. Rollo circa s. XIX

milados con *hotokes*. De esta forma, Amaterasu, y sobre todo Hachiman,³⁷ *kami* de la guerra, aunque paradójicamente representado en el arte al estilo de un buda en posición de loto, compartieron con Shaka, Amida, o Kannon el tratamiento de *daibutsu* – grandes budas – o *boddhisattvas*, según el caso. No acaba aquí la cuestión; a la muerte de Ieyasu Tokugawa, en 1616, el Mikado promulgó su elevación a los altares como *kami*. No obstante, treinta y nueve años después, la misma corte imperial le otorgó el título de *Tosho Daigongen*, traducido, *Gran Buda encarnado como Kami del gran Sol del Este*³⁸.

En suma, estamos viendo cómo las creencias japonesas desarrollaron una suerte de religiosidad mixta y compleja. Pero eso no es todo; también existió otra si cabe tan importante como las mismas devociones shintoístas o budistas, y resultante de la fusión de los bestiarios sobrenaturales que arrastraban cada una de aquellas religiones. Por ello, no es extraño pensar que, en respuesta a semejante caudal, los japoneses sintieran la inclinación de creer en seres fantásticos que los trascendían³⁹: ya

fuere el infinito torrente de *kami-gami* en el caso del shinto; los *devas*, *pretas* o *garudas* en el budismo; los mismos antepasados para el confucionismo; o los *ocho inmortales* taoístas.

Y por supuesto, en las cuatro religiones, aunque bajo su tamiz y perspectiva, se creía en la existencia de fantasmas.

2.4. Sociedad y política

Nunca, ni por un instante, mi alma se alejará del camino de la espada.

Dokkodo, Musashi Miyamoto.

Aunque la cita del *rōnin* Miyamoto Musashi sea más compleja de lo que pueda explicarse aquí, sirve al menos para empezar a comprender otro concepto clave; sencillamente pocas civiliza-

37 BENDER, R. Metamorphosis of a Deity: The Image of Hachiman in Yumi Yawata. *Monumenta Nipponica*, 1978. N° 33. pp. 165-78.

38 A finales del siglo XVIII y principios del XIX diversas tendencias intelectuales de corte xenófobo-nacionalista, como *La escuela de Aprendizaje Nacional*, promocionaron el shinto como la única religión eminentemente japonesa. Esta búsqueda de los auténticos valores del primer *Yamato* respondía, de una parte, a la cada vez más notable influencia China en Japón por medio del Budismo y Confucionismo; del otro, al miedo que cada vez más originaban las potencias occidentales. Recordemos que nos hallamos en el contexto de la guerra del opio entre China y la Inglaterra Victoriana, la aproximación del Imperio Ruso a través de las islas Kuriles, así como del hostigamiento de los EE.UU. por medio de sus balleneros.

39 TERRADES VICENS, E. Japón Fantástico: folclore cinematográfico. En Robles Ávila, A. (coord.) *Cine fantástico 100% Asia*. UMA. 2010. Málaga. p. 27.

ciones históricas han sentido tanta inclinación natural hacia los usos bélicos como la japonesa. Si consideramos el paréntesis que supuso el periodo Nara (710-794) y gran parte del Heian (desde 794 hasta la rebelión de Hōgen en 1156) el archipiélago nipón han sido escenario de las más enconadas luchas por el poder, algunas entre partidarios de distintos emperadores, otras con el fin de someter levantamientos de tipo agrarista, la mayoría de ellas fundamentadas en la vanidad naciente del corazón de muchos guerreros, sobre todo cuando éstos especulaban hasta dónde les podría proyectar su avidez de territorios y títulos. Salvo excepciones sonadas como Oda Nobunaga, hombre objetivo y racional donde los haya habido, lo natural en una sociedad castrense en la que la muerte puede acechar en cualquier momento sería tener fe en diversas formas de trascendencia, ya sea religiosa, o procedente del ámbito de la superstición.

Pero cualquiera con un poco de sentido común puede adivinar que la llamada casta *buke*, o la élite samurai, tan sólo formaba menos del 10% de aquella sociedad. Así pues, las decenas de millones de habitantes restantes –principalmente los *hyakusho*– fueron las víctimas de probablemente una de las más extremas presiones fiscales que se han conocido: en general, dos tercios de las ganancias pasaban a gestión del daimiato⁴⁰ de turno, y de lo restante habría que descontar un diezmo para la boncería local⁴¹. A hilo de lo anterior debemos poner en *negro sobre blanco* que no nos hallamos ante esclavos o peones por deuda; tan sólo ante campesinos que viven *exclusivamente* para el trabajo de la tierra⁴². Sería muy complicado explicar la docilidad de estos trabajadores del campo japoneses sin entender la norma neoconfucionista. A medio camino entre la religión y la doctrina filosófica, quizá más lo segundo que lo primero, el confucionismo era, como hemos visto, un sistema de relaciones sociales que en la práctica se reducía a una idea fundamental: obedecer al de arriba.⁴³

Ahora quizá sea más fácil asimilar cómo la enorme mayoría de la masa social japonesa se agarró a las religiones y superchería por un simple mecanismo de *causa y efecto*; causa porque resistir una vida de trabajo y esfuerzo ímprobo sin la esperanza de un más allá sería algo más que desalentador; y efecto porque precisamente la falta de posibilidades condenaba al individuo común a un estado de ignorancia donde era habitual que prosperaban las fantasmagorías de todo tipo. Por si fuera poco, dicha estructura social, junto a sus propios sistemas de creencias, tuvo la posibilidad de perpetuarse en el tiempo más de lo que hubiera sido normal gracias al aislamiento de *Sakoku*⁴⁴. El hecho de que la economía japonesa fuese aún a mediados del s. XIX de carácter feudal, su carácter inmóvil y arcaico en comparación con su entorno, ocasionaron que la tradición y el folklore imbuyesen muy hondamente al pueblo. Luego llegarían la occidentalización y la tecnología, pero ninguno de esos fenómenos pudo solapar una mímica ancestral que aún hoy es discernible.

40 Territorio casi independiente regido por un daimyo. Desaparecieron con la Restauración Meiji.

41 KYOHEI, O. Medieval Shoen. En John W. H., Marius, B. J. (coords.) *The Cambridge History of Japan*. Vol. III. *Medieval Japan*. Cambridge University Press. 2008. Cambridge. p. 89.

42 KOHACHIRO, T. *Del feudalismo al capitalismo*. Editorial Crítica. 1986. Barcelona. p. 116.

43 Si bien el Confucianismo se introdujo en Japón durante el periodo Yamato (200 d.C.- 500 d.C.) no fue hasta el siglo XVII y XVIII cuando los gobernantes tergiversaron su ideario con motivo de justificar el duro sistema social japonés. No obstante, los padres ya pudieron observar en la segunda mitad del siglo XVI cómo el proceso iba tomando forma.

44 Cierre de las fronteras japonesas (1639) a manos del tercer *shōgun* Iemitsu (1623-1651) para evitar el contacto con los extranjeros, sobre todo a raíz de los problemas con los cristianos.

El Ikiryō como origen de lo fantasmal y la venganza femenina. Lady Rokujō en el Genji Monogatari

3.1. Introducción

Tan troncal es el *Genji Monogatari* para su país que podría usarse como referencia en prácticamente cualquier ámbito cultural o humanístico. El mundo de lo trascendental, de la fantasía o semi-religión, no es distinto en este sentido, y bien podríamos afirmar que la obra de Murasaki Shikibu es básica para entender el universo de lo *espiritual*¹ en la historia de Japón. En aquel periodo de Heian, cuando aún no existían las geishas y los samuráis, una gran mixtura de creencias condicionaba directamente la vida y pensamientos del individuo. Por ejemplo, la influencia del taoísmo y diversos *tabúes* originados por flujos invisibles de energía *yin yang* llegaban a disponer un orden esotérico al que los creyentes debían adaptarse². Recordemos aquí el episodio *Hahaki-gi*, cuando el protagonista Genji debe abandonar la casa del Ministro Sanjo³ por una mala disposición del planeta Saturno⁴. Pero no sólo la astrología era influyente en este aspecto, sino que, como hemos visto anteriormente, una legión de criaturas fantásticas terminaba de configurar la compleja mitología japonesa ya a la altura del año 1000 d.C. De entre todas ellas una destaca especialmente por trasfondo, significado, y probablemente por ser el origen del trauma femenino subyacente en lo fantasmal: el ikiryō.

El análisis de los dos *kanjis* que forman el concepto apenas deja lugar a dudas sobre su naturaleza; 生 (ikiru sig. vivir) y 靈 (ryō sig. *espíritu; relativo a la muerte*) vendrían a significar conjuntamente algo así como *fantasma de un vivo*⁵. En la tradición y literatura de las islas existen varias referencias a esta entidad, como la aparecida en el capítulo XX del volumen vigesimoséptimo

1 En todas sus acepciones.

2 MORRIS, I, *El mundo del príncipe resplandeciente*. Atalanta. 2007. Girona. p.133.

3 Su yerno, padre de Aoi.

4 SHIKIBU, M. *La Novela de Genji I. Esplendor*, Ediciones Destino. 2006. Madrid. p. 128.

5 Este tipo de espíritu no es común en otras culturas, pero hay leyendas hasta cierto punto comparables en el folklore alemán y su *Doppelgänger*. Según lo visto resulta coherente que Kiyoshi Kurosawa –sin duda uno de los *Masters of Horror* de Japón– llevase a la gran pantalla esta figura en la película *Doppelgänger* (2003). El film trata sobre un científico que intenta diseñar una silla de ruedas capaz de moverse mediante los impulsos eléctricos de la mente. Incapaz de acabar el proyecto a tiempo, un doble propio se le aparece con objeto de acabar la tarea.

del *Konjaku Monogatari*, texto escrito un siglo después⁶ de la obra de Murasaki. En él una mujer que se aparecía recurrentemente en un cruce de caminos resultó ser el fantasma de una recién divorciada en la provincia de Ōmi⁷.

Pero más conocida y actual es la adaptación cinematográfica de Kaneto Shindō con *The Iron Crown* (Kanawa, 1972), versión moderna de una pieza de teatro noh donde el espíritu de una mujer se desdobra para hostigar a la amante de su infiel marido. Como vemos las relaciones sentimentales frustradas, o los complejos surgidos a la luz de la desproporción de género, se constituyen en elementos clave para asimilar plenamente el fenómeno inaugurado por el *ikiryō* de Lady Rokujō no Miyasudokoro en el *Cuento de Genji*.

Veámoslo.

3.2. El fantasma de la dama de Rokujō

La historia de “El príncipe resplandeciente”⁸ es en gran medida la narración de sus variaciones afectivas. Esto plantea una situación compleja y contradictoria, pues el tránsito de deseos de toda índole se incrustaba de lleno en medio de una colectividad budista cuyas directrices perseguían justo lo contrario: la omisión voluntaria de la apetencia y el paulatino abandono del dolor inherente a *desear*. De esta forma, la Corte palaciega de Heian estaba compuesta por una sociedad tan escrupulosamente jerarquizada como ávida de proyectar su nobleza por medio de distintas variedades artísticas⁹. Estamos, por qué no decirlo, ante una casta inconstante y superficial, embriagada por disciplinas como la caligrafía, la música, la moda, o la poesía, aún a costa de una hipotética dispersión moral y una mala reencarnación en el ciclo de renacimientos o *rinne*.

No son una ni dos las veces que la autora de la obra ensalza las virtudes físicas y sociales de Genji, a quien se define prácticamente como un ser *divino*¹⁰. Introducir este personaje en un mundo refinado y estrictamente sensorial provoca lo que Lord Byron llamó la *movilidad del deseo*¹¹, o la alterabilidad, en definitiva, de muchos elementos susceptibles al atractivo del príncipe. Entre ellos había hombres¹², pero sobre todo una gran variedad de mujeres para las que constituía un objeto de aspiración inalcanzable. Ahí tenemos a Fujitsubo, que sufría en silencio la atracción

6 Sin embargo, la mayor cantidad de apariciones de *ikiryō* en la literatura japonesa corresponden al periodo Edo. Destaca sobre el resto el cuento *Matsutōya Yūrei*, de la colección de ensayos Okinagusa. Aquí el amor desproporcionado o mal entendido de una mujer propició que su *desdoblamiento* poseyera a un amante y que éste cayera enfermo. Sobre la enfermedad y las posesiones incidiremos más adelante.

7 ANÓNIMO. *Konjaku monogatari*. Tuttle. 2015. Berkeley. p. 197.

8 Así llamó Ivan Morris -*the shining one*- a Genji, el protagonista de la novela de Shikibu.

9 MIKISO, H. *Breve Historia de Japón*. Alianza editorial. 2000. Madrid. p. 32.

10 Decía la autora que siendo Genji el hijo de un emperador: *sólo podía ser perfecto*.

SHIKIBU, M. *La Novela de Genji ...* p. 181.

11 Esto ya lo apuntó Xavier Roca-Ferrer en el prólogo de “La novela de Genji” en la editorial Destino.

12 La carga homosexual en la obra deliberadamente existe. Cuando un personaje masculino sentía atracción por otro hombre recurría a comentarios tales como: *si hubiera sido mujer, hubiera despertado mi deseo*. Recordemos, por otra parte, el encuentro sexual que mantuvieron Genji y su alcahuete al final del episodio *El árbol escoba*.

hacia su hijastro; Murasaki, que a pesar de ser *la favorita* padecía la informalidad de su amante/tutor; o la resignación de la Dama de Akashi, madre de la hija de Genji, pero soslayada por su origen provinciano.

Sin embargo, la gran damnificada en esta historia fue sin duda Lady Rokujō, viuda de un príncipe imperial, y situada en la más alta consideración dentro de la censura *nobleza de grado*¹³. Quizás esto, junto al reto que representaba cortejar a la *arbitra elegantiae*¹⁴ del momento¹⁵, fueran las razones que motivaron a Genji para emprender una relación finalmente traumática y desfavorable. La galanura exquisita, cualidad considerada el sumun en una sociedad ecoica y competitiva, resultaría insuficiente para sustentar una reciprocidad estable y mucho menos monogámica. De hecho, el protagonista admite en cierta parte de la historia que el amor sentido hacia la viuda se inició merced a la irrefrenable admiración por su excelsa caligrafía, un motivo muy inconsistente y que acabaría por provocar los desastres que estaban por venir¹⁶. Digámoslo de otro modo, la fascinación intelectual que despertó Rokujō en Genji se diluyó rápidamente, pero la obsesión de ella fue creciendo de manera proporcional a la indiferencia mostrada por él.

...Lo que su padre le había dicho acerca de Rokujō era verdad: aquella historia era la comidilla de toda la Corte. En los primeros tiempos –Genji– pensaba mucho en ella, pero nunca se había decidido a tomarla por esposa. Poco a poco la relación se había ido enfriando, y, con el paso del tiempo, la diferencia de edades¹⁷ resultaba cada vez más notoria...¹⁸

En el Japón de este periodo no estaba prohibido que un príncipe disfrutara de escauceos amorosos extraoficiales, aunque sí era hasta cierto punto censurable. El inconveniente principal no residía en la falta de respeto a la primera o segunda esposa –en este caso Aoi– ni tan siquiera en la posibilidad de parecer frívolo o cruel, sino más bien en la mala elección de la amante. Un caballero de tercer grado podría yacer con muchachas de inferior categoría más o menos libremente, pero sería de mal gusto emprender una aventura amorosa con una dama de la élite y maltratarla de forma sistemática como fue el caso de Rokujō. De cualquier forma, la peor parte siempre les tocaba vivirla a las mujeres; las cortesanas de clase media se sentirían frustradas por saberse sin la capacidad de despertar un interés efectivo más allá del consuelo eventual, así que debemos entender cómo se hubo de sentir una potencial emperatriz ante un trato vejatorio análogo. De nada sirvieron todos los años de instrucción para ser considerada una mujer *perfecta*, pues Rokujō pasó de los halagos en consenso a ser objeto de comentarios humillantes.

Observemos este ilustrador fragmento que narra el incidente sucedido entre Aoi y Rokujō en el festival de *Kamo*:

Los coches que llenaban la explanada impedían el paso a la comitiva que salía del palacio de Sanjo. Algunas damas reconocían a Aoi, y ordenaron a sus lacayos y cocheros que retrocedieran un poco

SHIKIBU, M. *La Novela de Genji* ...p. 140.

13 De esta forma se definió a una élite palaciega compartimentada en diversas categorías y sub-categorías en la conferencia *La fascinación por la diferencia. Una visión de la Corte en Heian a través del Genji Monogatari*, insertada en el Curso *La imagen de la Nobleza*. (Córdoba, 20/03/12).

14 En su exilio en Suma Genji llegó a la conclusión de que la cultura, elegancia y caligrafía de la dama de Rokujō eran sencillamente insuperables.

SHIKIBU, M. *La Novela de Genji* ...p. 368.

15 Si bien muchos expertos piensan que el episodio donde se conocieron Genji y Rokujō se perdió, coinciden en apuntar que la dama se hubo de mostrar reticente a entablar una relación con alguien tan libertino como el protagonista. Motoori Norinaga escribió este capítulo titulándolo “*El Reposabrazos*”.

16 SHIKIBU, M. *La Novela de Genji* ... p. 792.

17 Rokujō era siete años mayor que Genji.

18 SHIKIBU, M. *La Novela de Genji* ...p. 278.

para dejarle paso. En medio de aquella multitud destacaban dos coches contruidos con mimbre un tanto pasados de moda aunque adornados con cortinas propias de un personaje importante. Detrás de las cortinas se recortaban las siluetas de damas vestidas con ropajes magníficos, seguramente el cortejo de una figura principal que no deseaba ser reconocida.

Cuando les tocó el turno de desplazarse para dejar paso a la esposa de Genji, los dos cocheros no movieron un dedo como si estuvieran al margen del asunto (...) Los dos coches de mimbre pertenecían a la princesa Rokujō, que había decidido ir al festival a distraerse un poco. A pesar de sus esfuerzos por mantener en secreto su identidad, unos criados de Aoi acabaron por descubrirla, pero fingieron que la ignoraban.

¡No pueden obligarnos a hacer marcha adelante o atrás según su conveniencia! ¿Qué se ha creído? ¿Será que la esposa del príncipe se cree con más derechos que los demás? –gritaron los hombres de Rokujō.

Entonces unos hombres de Genji se pusieron delante del lado de los de Aoi, y al fin fue el cortejo de la hija del ministro de la izquierda el que se salió con la suya y avanzó hasta colocarse en primera fila, mientras que la otra dama quedaba abandonada en medio de un laberinto de coches, carretas y palanquines que no dejaban ver nada. Rokujō se sintió profundamente humillada, no sólo porque se perdió el espectáculo sino porque estaba convencida de que Aoi la había reconocido e insultado premeditadamente.

Se preguntaba, furiosa, por qué había ido y a punto estuvo de regresar a casa sin ver el desfile, pero todos los caminos estaban bloqueados. Cuando todavía luchaba por partir, apareció el desfile. Al fin consiguió distinguir a Genji, pero Genji no la vio a ella. El joven pasó montado a caballo, y la mujer se sintió mucho más desgraciada que si hubiese permanecido en casa...¹⁹

Debemos poner en relevancia el escarnio público que supondría para Rokujō el hecho de verse forzada a abandonar su posición de privilegio en el festival. Al fin y al cabo ella llegó primero, y no tendría por qué plegarse como el resto de carruajes de status inferior, ya que la categoría social de Aoi y la viuda del príncipe Zembo era prácticamente equivalente²⁰. Todo cobra mayor dramatismo si atendemos al motivo de la dama para acudir al desfile de Kamo: ver a su amado “príncipe resplandeciente”. El resultado de la escena es en sí dantesco, pues significó la execración pública de una mujer de alta categoría por parte de la esposa²¹ de un hombre que no corresponde su amor.

Lo más coherente en un mundo donde la infidelidad era la norma sería reprimir los celos. Carecía de sentido sufrir por una mímica cultural irrefrenable y asentada, pero en el caso de la *princesa viuda* este sentimiento de complejo y pasión mal entendida no hizo más que crecer cada vez que Genji la acompañaba para desdeñarla poco después. A ello debemos sumar el presunto componente avieso²² de la mujer, un ser menor en comparación con el hombre al formar parte de un estadio inferior en el ciclo de reencarnaciones²³. Todo esto aumentaría el malestar y la proliferación de sensaciones indeseables, además de gestar un mal al calor de los sentimientos más viscerales, instintivos y primarios. A pesar de que éstos fuesen tenazmente reprimidos en sociedad, tarde o temprano habrían de quebrar la voluntad de Miyasudokoro.

19 SHIKIBU, M. *La Novela de Genji* ... p. 280.

20 Nótese, sin embargo, la decadencia de Rokujō en el estilo anticuado de los carruajes.

21 La inquina de Aoi hacia Rokujō se debía más a la humillación pública que representaba su presencia en el festival que a unos celos reales. Paradójicamente, la primera mujer de Genji nunca estuvo enamorada plenamente de su marido, pero sí era sensible a las habladurías que suscitaba su comportamiento licencioso.

22 Según algunas interpretaciones del Sutra del Loto.

23 Obviamente el hombre también sentía celos, pero dado el tipo de sociedad de aquella época estos sentimientos estaban desprovistos -sobre el papel- de la malignidad femenina.



Imagen 16. Anónimo, Aoi jō, Genji monogatari emaki, periodo Edo.

No obstante, no debemos caer en la confusión; esta lucha incesante no era admirable, sino pecaminosa según la cosmovisión budista, que buscaba como hemos dicho la anulación de las pulsiones mundanas que imposibilitaban la realización espiritual del individuo²⁴. Sin embargo, tal moral religiosa no impediría que casi la totalidad de personajes que pululan por la novela cayeran presos de sus deseos o de pensamientos enfermizos, lo cual genera un sentimiento de culpa cuyo peso oprime la conciencia constantemente. Esta sensación de aislamiento y desorientación se ve incrementada por el ya de por sí etéreo mundo de Heian, un lugar con poca o nula movilidad, constreñido por centenares de códigos sociales, y donde la nostalgia artística y estética constituían lo primordial en el seno de un colectivo con mecanismos afectivos insuficientes.

El caso de Rokujō es especial porque soportó un fuerte desequilibrio entre su *honne* y *tatema*. El *honne* (本音) atañe a todo el conjunto de sentimientos y anhelos perseguidos por alguien según la compleja cultura japonesa. La princesa de la Sexta Avenida ansiaba el amor de Genji por encima de todas las cosas, y, una vez dado por perdido, proyectó la venganza como método para paliar sus angustiosos celos. Por el contrario, su *tatema* (建前), literalmente *superficie* o imagen proyectada en público, había de ser intachable dada su pertenencia al tercer rango. Así, las pasiones y la apariencia pública iban por separado hasta un límite incomprensible para la mentalidad occidental, y debido a esta descompensada confrontación, junto al hecho de que el ímpetu y los celos fuesen un pecado central para el budismo, nació el *ikiryō* en el seno de Rokujō, una fuerza esencialmente maligna escindida del cuerpo en forma de fantasma o espíritu, salvo con la particularidad de que surgió de alguien *muerto en vida*.

24 El código *Taiho*, un sistema de leyes promulgado a finales del periodo Asuka (701 d.C) sostenía que los celos eran una de las siete causas posibles de divorcio. Este tema fue bien estudiado por Kanichi Asakawa en "The Early Institutional Life of Japan: A Study in the Reform of 645 a. D"

3.3. Las posesiones

3.3.1. Yugao

El inicio de los sucesos paranormales los sufrió una bella joven de baja condición llamada Yugao. Ex-amante de To no Chujo²⁵ y defenestrada a Gojo, uno de los barrios peor conservados de Heian, el protagonista se interesó por ella cuando se disponía precisamente a hacer una de sus visitas a la amante “oficial” Rokujō. Luego de varias pesquisas realizadas por Koremitsu²⁶, la *dama de la flor de luna*²⁷ monopolizó las atenciones del joven príncipe hasta un nivel rayano la obsesión:

El joven se aficionó mucho a ella y decidió que la seguiría visitando a pesar de la diferencia de rangos, de modo que iba a verla con enorme frecuencia. En aventuras anteriores –unas aventuras capaces de confundir al hombre más serio del mundo–, Genji había sido capaz de conservar siempre el dominio para evitar la censura de los de su clase. Ahora, por primera vez en su vida, en cuanto, tras una visita nocturna, abandonaba la casa de Yugao por la mañana, empezaba a preguntarse si sería capaz de aguantar un día entero sin regresar a ella. Por más que se riñera casi con violencia, no podía actuar de otro modo. “Es una locura, no hay razón alguna para obsesionarse tanto...”, se reprochaba, incapaz de entenderse a sí mismo. (...) No parecía de muy buena familia (...) ¿Qué tenía pues que tanto le fascinaba? ¿Por qué no era capaz de prescindir de ella?²⁸

El fragmento es claro respecto a la incómoda situación sufrida por el joven; de un lado pesaba la bajísima condición social de la amante, algo mal visto y que podía dar lugar a suspicacias de toda índole; pero incluso más grave fue el inexplicable grado de devoción hacia Yugao, una excentricidad para alguien perteneciente a la élite y sin duda bendecido con un gusto exquisito. Si por el contrario intentamos comprender a un príncipe melancólico, sufriente y condicionado por la búsqueda del *eterno femenino*, quizá todo podría cobrar sentido. Yugao no satisfizo las aspiraciones de Genji por su cultura o por una refinada educación cortesana, sino más bien por todo lo contrario. La muchacha carecía de la impostura de las nobles, pero también de las exigencias que constantemente acarrea una relación de ese tipo. La espontaneidad, la frescura e ingenuidad, inoculaban optimismo a cada encuentro, una sensación apartada de la sobriedad hierática mostrada por Rokujō, que además reclamaba prerrogativas inalcanzables incluso para la propia esposa de Genji²⁹, Aoi:

¿Qué comentarios estarían circulando ya por la corte? (...) Seguro que la princesa Rokujō estaba furiosa, aunque le sobraban razones para sentirse ultrajada. Sus ataques de celos no eran en absoluto agradables. En todo eso pensaba Genji mientras contemplaba a la muchacha que yacía a su lado -Yugao- tan sencilla y poco exigente... Rokujō en cambio no le dejaba nunca en paz. ¡A veces deseaba librarse de ese yugo de una vez por todas!³⁰

25 Hermano de Aoi ergo cuñado de Genji.

26 Ayudante de confianza del protagonista.

27 Así llamaba Genji a la dama por las flores que adornaban la fachada de su humilde casa.

28 SHIKIBU, M. *La Novela de Genji* ...p. 158.

29 El fragmento correspondiente a la nota 64 es muy esclarecedor en este sentido.

30 SHIKIBU, M. *La Novela de Genji* ...p. 164.

Al mismo tiempo la dama de la Sexta Avenida contemplaba cómo su cotidianeidad se convertía en un infierno. Ella era una mujer extraordinaria sin duda, fruto de un centenario proceso de perfeccionamiento cívico, pero nada de esto le sirvió para competir con una “mujerzuela” sin virtud³¹ alguna. Paradójicamente, estamos ante un elemento que habría de encajar perfectamente en un *todo* pero que por el contrario resulta disfuncional. ¿Qué terribles acciones hubo de acometer en vidas anteriores para ser mujer, enviudar, y, a pesar de sus más que probadas cualidades, verse humillada por una rival inferior?

Sabedor de que le era conveniente llamar la atención lo menos posible, Genji decidió establecer un lugar de encuentro discreto y situado a las afueras de la ciudad. Allí podría disfrutar tranquilamente de su nueva amada. Se trataba de un pabellón derruido e invadido por las alimañas, con puertas carcomidas por la bruma del lugar y un jardín colmado de vegetación salvaje que indicaba décadas de abandono³².

A pesar de que el shinto y el budismo sean dos religiones ecologistas, en el Japón tradicional el dominio de la naturaleza sobre un territorio antes urbanizado representaba algo peyorativo y de mal agüero. Recordemos que según la religión nacional lo agreste es el hogar de los espíritus, en contraposición con la ciudad. De este modo, y salvando las distancias culturales y geográficas, este contexto sería equivalente al castillo en la colina matizado con jirones de niebla tan explotado en la literatura gótica. Sin saberlo, Murasaki Shikibu creó un escenario ideal para la aparición de uno de los fantasmas más importantes de la literatura universal³³.

Y he aquí lo que ocurrió:

...Pasada la media noche se le apareció al lado de la almohada una mujer alta y majestuosa que se puso a increparle:

¿Por qué no acudes nunca a visitarme cuando me paso la vida pensando en ti? Y mientras tanto pierdes el tiempo al lado de una criatura sin mérito alguno... ¡Es un juego cruel y no voy a tolerarlo!

Le pareció que la mujer misteriosa iba a hacer daño a la muchacha, pero en ese instante de su sueño despertó con la sensación de que se había apoderado de él un ser maligno. La lámpara se había apagado...³⁴

Aunque escueta, la descripción sobre el fantasma que acabamos de leer alberga un gran valor, ya que es la única que nos presenta una leve adjetivación en cuanto a rasgos “físicos”. En realidad, no sabemos qué aspecto presentaría un *ikiryō*; al ser una proyección espiritual de un ser humano se da por sentada una apariencia equivalente a la que poseyera la persona en aquel momento. Eso se deduce de las primeras dos líneas, pero más adelante la figura del espíritu irá evolucionando. También existe la posibilidad de que Genji visualizase a Rokujō tal y como la conocía al sentir su influencia. Después de todo, y como veremos ya con el protagonista despierto en el siguiente fragmento, la autora se refiere a la entidad sobrenatural mediante la subjetiva expresión “forma vaga”. Así pues ¿la imagen de la Dama en sueños correspondía con la apariencia real del espíritu? Este tema intentaremos desarrollarlo unas páginas más adelante.

31 Entiéndase, desde la perspectiva cortesana.

32 SHIKIBU, M. *La Novela de Genji* ...p. 162.

33 De hecho algunos personajes especulaban con la presencia de zorros en los alrededores del pabellón abandonado.

SHIKIBU, M. *La Novela de Genji* ...p. 166.

34 *Ibidem*...p. 165.

En cuanto al hecho de que Rokujō se manifestase mediante esta vía respondería a la incapacidad de comunicación del espíritu sin poseer previamente un cuerpo físico. Por ello abordó directamente la mente de Genji cuando aún estaba durmiendo, un estado de conciencia inferior que la entidad podía dominar más fácilmente.

Pero sigamos:

*El príncipe se acercó a Yugao: no respiraba. La levantó de la cama y le pareció un peso muerto. Desde el primer momento había visto en ella una criatura indefensa y ahora estaba seguro de que un poder maligno se había apoderado de su cuerpo (...) A la luz de la tea vislumbró la sombra errática de una figura al lado de la almohada. Correspondía a la mujer de su sueño. Súbitamente, aquella forma vaga se disolvió como las apariciones de las consejas antiguas. Asustado y confuso, sólo le preocupaba la muchacha, de modo que se arrodilló a su lado y se puso a llamarla, pero estaba fría y había dejado de respirar...*³⁵

El cuento de Genji es una exploración infructuosa del deseo, pues cuando éste se roza con los dedos desaparece y la búsqueda comienza de nuevo. Esto lleva a la autodestrucción de los personajes, aunque es cierto que la actitud frente al fracaso es distinta en cada uno de ellos. Si bien el protagonista cae en un estado de depresión extrema a riesgo de su salud, terminaría olvidando a la pobre Yugao para centrarse en otros objetivos. No obstante, ninguna mujer colmaría plenamente las expectativas de forma duradera, y si lo hace, el interés que despertaba una nueva empresa amorosa implicaba el descuido de la anterior. Así el personaje se introducía en una vorágine de insatisfacción general, donde el único aliciente, al igual que acontecería al ingerir un narcótico, se hallaba en el breve momento del cortejo y consecución del objetivo.

De cualquier forma, Genji siempre se preocupó de “sus mujeres” y llegó a desarrollar amor y cariño por muchas de ellas. Por el contrario el ardor vengativo de la despechada princesa viuda no remite con la muerte de su rival, sino que se acrecentaría al comprobar que con ello su malestar y sufrimiento no mejoraban en lo absoluto. Más bien al revés. Es llamativa la perversión del fantasma de Rokujō, pues a pesar de la esterilidad de sus ataques³⁶ los refrendaba y se enorgullecía de ellos. En este sentido cabe recordar cómo el espíritu se hizo visible ante el protagonista al día siguiente del último funeral de Yugao, en lo que pasará a ser un recordatorio sádico e indeleble de quién había provocado la caída de una mujer inocente³⁷.

3.3.2. Aoi

El transcurso de las estaciones y el paso de los años no acercaron a Rokujō y Genji, pero sí ayudaron a estabilizar una relación de amistad y respeto. De cualquier modo no todo era positivo; la ya madura dama de la Sexta avenida seguía enamorada y la situación empeoró cuando se extendió por la corte la noticia del embarazo de Aoi³⁸. Desorientada y sin saber muy bien qué hacer, la viuda se debatía entre acompañar a su hija a Ise³⁹, lo que confirmaría su fracaso pú-

35 *Ibidem...*p. 166.

36 Por no cambiar la dinámica de Genji, siempre interesado en nuevas mujeres.

37 SHIKIBU, M. *La Novela de Genji* ...p. 180.

38 La mujer de Genji estaba embarazada de Yugiri, primogénito y protagonista de la historia a la muerte de su padre.

39 Pues fue nombrada vestal.

SHIKIBU, M. *La Novela de Genji* ... p. 286.

blico, o quedarse en la capital donde seguía siendo ignorada. Casualidad o no, Aoi comenzó a enfermar al mismo tiempo que Rokujō sufría nuevamente. Genji, quizá imaginándose los infortunios que estaban por venir, quiso animar a la viuda a que se quedase en la capital:

*Comprendo que tengas ganas de perder de vista a un réprobo como yo y pienses en abandonarme (...) pero si te quedas a mi lado, demostrarás la grandeza de tus sentimientos.*⁴⁰

Es evidente la manera en que actúan los pensamientos egoístas de los personajes avivando un círculo vicioso de karma negativo. Por un lado Genji alimenta infundadamente las esperanzas de su enamorada con el fin de salvaguardar la salud de su esposa y futuro hijo –pues era consciente de que si seguía soslayando a Rokujō su fantasma podría volver a atacar–; por el otro la viuda aumentaba el odio irracional hacia su directa competidora arriesgando la salud de un nonato que ningún mal había hecho a nadie. En ambos casos, y aunque uno esté más justificado que el otro, se transgrede la norma del budismo *mahayana*, escuela que no sólo buscaba la realización del individuo, sino que también perseguía la implicación de éste para alcanzar el *despertar* de la gente en su entorno. Así las cosas, ambos personajes eran igualmente pecadores por partida doble. De una forma u otra el espíritu de los celos de Rokujō entró en Aoi para atormentarla, y pronto cayó enferma.

En el Japón de Heian la enfermedad y la posesión de espíritus mantenían una estrecha relación. Para resolver sendas problemáticas se podrían administrar indiferentemente hierbas medicinales o recomendar la recitación de fórmulas mágicas llamadas *dharani*⁴¹. El desequilibrio de energías en forma de decaimiento emocional, el influjo de las estaciones y la colocación de los astros, o la relación existente entre la infección del cuerpo y la suciedad del alma, podrían predisponer a pensar que los síntomas de un enfermo se debían a la acción de un ser del *más allá*⁴². Si para tomar contacto con los dioses el creyente shintoísta practica el baño ritual *misogi* –liturgia donde figuradamente el cuerpo se limpia–, o debe lavarse la boca y las manos con agua para saludar al Sol⁴³ al despertarse por las mañanas, es coherente pensar que la suciedad, la infección, o la enfermedad en definitiva, implicarían la atracción de espíritus malignos cuando éstos no eran considerados en sí la dolencia misma. Por ello mismo, las autoridades exigían formas superiores de purificación como el *o-harai*, que literalmente significaba *expulsión del mal*⁴⁴. Tampoco debemos olvidar la analogía existente entre el pecado y la enfermedad para el budismo⁴⁵, aunque aquí la variedad de casuísticas es ingente.

Quedémonos por el momento con la causa/efecto más simple de toda la religión *dhármica*: quien es moralmente inconstante lo acaba pagando en esta vida o en la siguiente⁴⁶. Aoi nunca fue una mujer virtuosa en este sentido, aunque cumplía con creces los requisitos sociales⁴⁷ para ser la madre del hijo de Genji. Por lo demás, si no fue amable o cariñosa con su marido, tampoco lo sería con el resto de personas de su alrededor⁴⁸, por lo que tan sólo se limitó a cumplir su papel superficialmente en un lugar donde el linaje y la familia constituían un concepto básico.

40 *Ídem.*

41 De hecho, en algunos casos era difícil discernir la línea que separaba al médico del exorcista.

BARNES, N. Lady Rokujō's ghost: spirit possession, Buddhism, and healing. *Japanese Literature & Medicine*. 1989. Volume VIII. pp. 106-121.

42 Esto no era tan extraño. Los virus son al punto seres vivos pertenecientes a *otro mundo*, el de la microbiología, al menos en la Asia de este periodo.

43 Recordémoslo, símbolo de Amaterasu y del Emperador de Japón.

44 HEARN, L. *Japón un intento de interpretación*. Satori. 2009. Gijón. p. 82.

45 Y otras muchas religiones.

46 De hecho el karma suele ser la justificación para cualquier hecho según los personajes.

47 Era la hija del Ministro de la Izquierda, de facto el hombre más influyente del país.

48 Recordemos la vanidad mostrada ante Rokujō en el incidente de los carruajes.



Imagen 17. *Genji y Aoi*, circa 1850. Impresión en madera por Utagawa Hiroshige.

Si a ello le unimos su naturaleza femenina –ya comentamos anteriormente los problemas de este *status* religioso–, además de ser el centro de las iras de un fantasma celoso y encolerizado, nos percataremos de que Aoi reunía todas las condiciones para ser poseída en su embarazo. Pero esto no es todo:

*Ninguno de los espíritus interrogados parecía sentir un resentimiento especial contra Aoi, y todo apuntaba a que, al introducirse, en su cuerpo, habían actuado obedeciendo al azar y no a un propósito concreto. Entre ellos pudo identificarse el espíritu de su difunta nodriza, como es natural, y otros que habían convivido con la familia a lo largo de generaciones y que se habían limitado a aprovecharse de su debilidad física. Pero la pobre dama pasaba los días llorando ruidosamente, y era continuamente presa de ataques de náuseas y de ahogos. Por ello en Sanjo reinaban la confusión y la tristeza.*⁴⁹

Anteriormente vimos cómo el fantasma de Rokujō se comunicó con Genji cuando éste dormía. Es decir, la posesión requería de un estado de vulnerabilidad por parte de la víctima como por ejemplo el sueño, donde la cognición, el tiempo, el espacio o las leyes naturales no existen. Asimismo, otra coyuntura peligrosa la constituía la misma gestación de un individuo. Cuando un niño se aproximaba al momento de su nacimiento diversos espíritus pululaban alrededor de él y su madre con el propósito de ocuparlos como recipientes. Queda claro que un estado de conciencia menor facilitaba la posesión, pues una criatura recién nacida apenas tendría noción sobre sí misma. Ante tal eventualidad las familias solían contratar el servicio de exorcistas o *genza*. El procedimiento a seguir era más bien sencillo; los sacerdotes rezaban –*kaiji*– en voz alta fragmentos del sutra del loto hasta que doblegaban a los espíritus causándoles dolor o quemazón⁵⁰. En ese preciso instante la entidad huye del cuerpo huésped y se adentra en una *médium*

49 SHIKIBU, M. *La Novela de Genji* ...p. 287.

50 Aquí observamos una de las mayores paradojas derivadas del sincretismo de las islas. Un fantasma fruto del culto shamánico nativo -shinto- es reducido por el canto procedente de una religión extranjera y que no cree en los espíritus de los muertos -budismo-.

especialmente preparada para recibirlo *-yorimashi-*. Una vez confinado, el ente se veía en la obligación de responder a ciertas preguntas con el objeto de esclarecer su identidad. Después de varios interrogatorios la familia del ministro de la izquierda descartó la posibilidad de que las posesiones estuvieran relacionadas con la venganza de los espíritus, salvo, claro está, en un caso específico. En efecto, entre los fantasmas se hallaba uno especialmente pertinaz y obstinado, dispuesto, a pesar de las medidas tomadas contra él, a llevar hasta el límite la fuerza física y mental de la dama Aoi. La situación cada vez iba a peor.

En el palacio de Sanjo el espíritu maligno se mostraba cada vez más activo y Aoi empeoraba de día en día. No faltaban rumores que apuntaban a Rokujō, insinuando que el espíritu torturador era el de ella (...) Mientras, la acusada -Rokujō- trataba de analizar minuciosamente sus sentimientos hacia Aoi: aunque se sintiese muy desgraciada nunca había deseado conscientemente daño a nadie. ¿Era posible que el espíritu de una persona tan postrada como Rokujō abandonase su cuerpo para ir a molestar a los vivos? (...) no dejaba de ser cierto que la otra - Aoi - la había insultado gravemente al pasar por alto su existencia y su dignidad el día de las lustraciones...⁵¹

Si analizamos el texto observaremos cómo la corte empezaba a sospechar la identidad del espíritu vengativo. Lo anterior era algo en conocimiento de Genji desde hacía tiempo, aunque nunca se hubiese decidido a afirmarlo con rotundidad. Empero llama más la atención la frase en que se detalla la extrañeza de Rokujō cuando conoce que ella es la señalada; después de todo, y como se dice en el texto, nunca deseó un mal “consciente” hacia su competidora. Así las cosas, la presunta culpable era capaz de jurar su inocencia, pero también admitir cierta envidia oculta tras mecanismos sociales ideados con el fin de bloquear las verdaderas emociones. Pero entonces ¿la actuación del espíritu es independiente a la voluntad de Rokujō? ¿Era la aversión sentida tan profunda como para agredir inconscientemente a Aoi? ¿Podían ser sus celos capaces de generar una entidad exenta que acometiese sus más profundas aspiraciones? Atendamos a las líneas siguientes:

Pese a que durante años había sondeado las profundidades de la desesperación, jamás se había sentido, como le ocurría ahora, totalmente destruida y, después de la Purificación, cuando en aquel estúpido incidente⁵², pareció como si la hubieran elegido para ser objeto de desprecio y tratada como un ser carente de valor, sabía que su mente, que se había apartado brevemente de ella, estaba ahora más allá de su control, y tal vez por ello, al dormir, tenía repetidos sueños en los que se dirigía al lugar donde aquella dama (suponía ella) yacía vestida con sus galas, la empujaba a empujones y tirones y la sacudía con una funesta violencia que le era del todo ajena cuando estaba despierta⁵³.

Poco a poco va configurándose conceptualmente la figura del fantasma japonés y deducimos que su esencia guarda ciertas afinidades con el ámbito de lo psicoanalítico. El *ikiryō* es la esencia del primitivismo humano, una entidad nacida al calor de la desorganización en la personalidad. Probablemente Rokujō compartiera muchas de las características de su *ikiryō* en los primeros años de su vida, pero paulatinamente las fue sepultando tras capas y capas de autocontrol y moderación. El *ikiryō* es el mal porque para el budismo los impulsos, las codicias, e incluso algunas de las necesidades más elementales, también lo son. Reprimir en una comunidad tan censora ademanes propios del *ser común* –recordemos que la *nobleza de grado* no lo era– constituía la diferencia primordial respecto a los *inakabitaru*⁵⁴, personas rústicas, y que tan mal vistas estaban por la aristócrata élite de Heian. Aquí vienen a colación los problemas que Taifu –aquel militar procedente de la lejana isla de Kyushu– sufría en medio de una sociedad que lo consideraba un *outsider*. Si un poderoso gobernador de provincias era señalado por su grosera manera de andar

51 SHIKIBU, M. *La Novela de Genji* ...p. 289.

52 Recordemos el episodio de los carruajes.

53 SHIKIBU, M. *La historia de Genji*. Atalanta. 2006. Girona. p. 231.

54 Término despectivo que quiere decir *rústicos*.

o por su poca técnica al elaborar poemas, imagínese el lector cómo eran vistos los campesinos y peones, de los cuales apenas se podía decir que fuesen humanos⁵⁵.

Así pues, el conjunto de rígidas estructuras mentales que daban forma al comportamiento de la llamada por Ivan Morris *buena gente*, los hacía distintos y más evolucionados, capaces, hasta cierto punto, de reprimir el deseo, la concupiscencia, la incultura, e incluso sentimientos más arcanos como el odio y los celos. Ya hemos visto que Genji incumplía la segunda de estas pulsiones, aunque en todo caso ello era visto como un error menor al tratarse de un hombre. Por el contrario, la magnitud de los “pecados” de Rokujō no conocía límites, y por ello su esencia, incapaz de sufrir durante más tiempo enclaustrada⁵⁶ en una cáscara artificial e indolente⁵⁷, se separaba del cuerpo mientras éste dormía⁵⁸, y así realizar lo que en realidad deseaba pero tenía prohibido hacer⁵⁹.

Por supuesto, el hecho de que Rokujō albergase sentimientos agresivos en contra de Aoi no es privativo de que también le tuviera lástima o compasión. He aquí una de las razones que explican el complejo escenario vivido por la dama de la Sexta Avenida. Por una parte su lado “instintivo” cobraba poder e independencia torturando a Aoi, pero por el otro la parte “social” se avergonzaba de “sus” actos y lamentaba el dolor ocasionado a la esposa de Genji. Uno de los momentos donde mejor se observa este detalle es en el capítulo *Aoi*; en él la entidad prácticamente había conseguido el objetivo de asesinar a su competidora, pero eso también podría derivar en la muerte del primogénito Yugiri. Prestemos atención al siguiente fragmento:

Todavía era pronto para que Aoi diese a luz, y las mujeres que le servían no estaban preparadas, cuando, súbitamente, se presentaron los dolores del parto. Inmediatamente se aumentó el número de sacerdotes que rezaban con ella, pero el espíritu maligno seguía negándose a abandonarla. Los exorcistas repetían que aquella obstinación no era normal, y que no se sentían incapaces de expulsarlo. Al fin, después de una sesión de exorcismos más intensa que las habituales, el espíritu rompió a llorar, como sintiese un gran dolor.

Deteneos un momento, por favor –suplicó– quiero hablar con el general Genji.

Era tal y como habían imaginado. Las mujeres indicaron un lugar a Genji detrás de las cortinas que protegían el lecho de Aoi. Pensando (porque la enferma parecía a punto de morir) que quería despedirse de su esposo con unas últimas palabras, sus familiares abandonaron la estancia. El momento respiraba solemnidad porque los bonzos recitaban el sutra del loto en voz baja. (...)

¡Qué terrible! –susurró la moribunda– ¡Qué terrible resulta todo esto para ti! (...)

¡No hay razón para sufras tanto! –trató de consolarla (Genji)– Y si llega a suceder lo peor volveremos a encontrarnos. (...)

No, no...ordena que detengan las plegarias que de nada me sirven. Nunca hubiese imaginado que me acercaría a ti de este modo... Las almas angustiadas huyen de sus cuerpos...

55 MORRIS I. *El mundo del príncipe...*p. 128.

56 MARTIN ARIAS, L. Consideraciones en torno al fantasma. *Trama y Fondo, revista de cultura: Cine y manierismo*. 2001. X. p. 1-12.

57 Hasta cierto punto, el ikiryō podría compararse con el *ello* freudiano. La diferencia fundamental con las sociedades europeas es que el *superyó* adquiriría mucha más relevancia que el *yo*, principal estabilizador de los dos extremos normalmente. Para saber más:

BEDOYA OCAMPO, S. De lo inconsciente al ello. *Psuconex*. 2010. Vol 2. Nº 3. pp. 18-27.

58 De nuevo el sueño como elemento de tránsito para el fantasma.

59 Nótese aquí las semejanzas con el vampiro, el hombre lobo e incluso el Dr. Jekyll y Mr Hyde aparecidos en la literatura gótica, todos ellos salvajes y primitivos *alter egos* del culto y civilizado ciudadano de la Inglaterra Victoriana.

Y con voz suave y afectuosa (Rokujō) recitó:

*¡Anudad fuertemente mis dos camisas
para que no escape
mi espíritu dolorido
que quiere lanzarse a viajar por los cielos;*

Aquella no era la voz de Aoi ni su modo de hablar. (...) Era ella, Rokujō, estaba seguro. (...) En aquel momento dio a luz un niño. Todos saludaron el acontecimiento llenos de alegría, salvo los espíritus que se habían trasladado a la médium. Dolidos por su fracaso, se agitaban y hacían ruido...

Lejos de explicarse por el cántico de unos exorcistas incapaces durante semanas de mejorar la situación –en este sentido deberíamos encuadrar la frase “ordena que detengan las plegarias que de nada me sirven”⁶⁰ el llanto respondería a un arrebato de lástima hacia Aoi y su hijo. Si el fantasma surgió de la misma naturaleza de Rokujō es coherente pensar que una parte de esa sensibilidad humana podría quedar entre la amalgama de odios y rencores que dieron cuerpo a la sustancia vengativa. De alguna forma se sugeriría que tanto Rokujō como su *ikiryō*, dos partes de un todo original, albergan dentro de sí la esencia de lo opuesto. Al principio fue la mujer de malignidad latente y después el espíritu, aunque también con un conato de humanidad soterrado.

Aquí son insoslayables las influencias del taoísmo y su principio de dualidad *Yin Yang*. Según este pensamiento dos fuerzas complementarias conforman la totalidad de la materia, y del desequilibrio hipotético de ellas surge todo movimiento o cambio. El símbolo del *Yin Yang* muestra una disposición simétrica con una parte clara y la otra oscura. Dicha simetría, sin embargo, no es estática, sino más bien rotacional, apuntando de alguna manera un continuo movimiento cíclico. Los dos puntos en el símbolo representan el concepto de que, cuando una tendencia llega a su extremo, encarna figuradamente el germen de lo contrario –la muerte de Aoi y la vida de Yugiri, el odio y la misericordia–. Es cierto que para el Tao ninguna manifestación es superior moralmente a la otra, es decir, se da por hecho que en una vida de hombre lo normal es ceder y descompensar tal equilibrio de energías; pero si el budismo actúa sincréticamente el elemento Yang⁶¹ pasaría a ser maligno –pues todo lo instintivo había de ser reprimido– mientras que el Yin⁶² sería preferentemente bien considerado.

No se podría explicar de otra forma la lástima sentida por el ente ante la situación de Genji, y de ahí que, aunque Aoi muriese de agotamiento por las agresiones acumuladas, el fruto de la unión con su marido, el primogénito Yugiri, fuera respetado por un mal que fácilmente podría haberse deshecho de él. El poema recitado durante la posesión explica de forma cabal el desconsuelo sentido por la esencia viviente de Rokujō en el *ikiryō*, que no debemos confundir con la Rokujō misma. Ella nada sabía sobre los escabrosos sucesos del palacio de Sanjo, y sólo empezó a comprenderlos cuando relacionó su acusación con los perniciosos sueños sacados a flote por su subconsciente. Así, la buena moral del espíritu respecto a Yugiri se debe a la sombra de una sombra, a una copia borrosa de la buena voluntad que un día perteneció a una mujer ejemplar.

60 Entiéndase para purgar su espíritu corrompido.

61 El tigre o lo instintivo, primario, caluroso y masculino.

62 El dragón o lo racional, lo evolucionado, lo frío y lo femenino.

3.3.3. De Ikiryō a Onryō

Tras el exilio de Genji en Suma sobrevino una etapa mucho más positiva y que parecía culminar episodios vividos anteriormente. Una de las historias abocadas a un fin próximo parecía ser la de Rokujō, cercana a la muerte debido a cierta enfermedad contraída a su vuelta de Ise⁶³. Genji, obviamente, había estado mucho tiempo sin visitarla, pero la dama lo citó para encargarle la protección de su hija Akikonomu, previo juramento de *que no la haría objeto de un amor distinto al que un padre le reserva a su hija*⁶⁴...⁶⁵ El por entonces *Naidaijin*⁶⁶ aceptó gustoso dicho patronazgo, ya que, de alguna manera, se sentía en deuda con la mujer a la que tanto había hecho sufrir en vida.

Después del fallecimiento de Rokujō todo quedó en orden. Por un lado la consciencia de Genji se apaciguó encargándose de la hija de su ex amante, y por el otro ya no existía riesgo de un nuevo ataque del *ikiryō*, pues su matriz y anclaje en el mundo de los vivos había desaparecido para siempre:

*He de reconocer que, dejándome arrastrar por mi frivolidad de aquellos años, me porté muy mal con ella (Rokujō) y perjudiqué gravemente su reputación. No debe extrañarte, pues, que acabara odiándome. Y sin embargo poco antes de exhalar su último suspiro pareció perdonarme y me habló del futuro de su hija en unos términos impensables si no hubiese mejorado sensiblemente su opinión sobre mi persona*⁶⁷ (...) *Sus instrucciones pesan sobre mí como una losa y estoy dispuesto a hacer lo que haga falta para mostrarme digno de su confianza. Quiero que el espíritu de la dama descanse en paz y me acabe de perdonar del todo, si aún no lo ha hecho...*⁶⁸

Pero a pesar del buen trato de Genji hacia Akikonomu y de que éste la promocionase a emperatriz, el espíritu de Rokujō no descansaría a la vista de los acontecimientos que estaban por venir. Cierta día, en una “relajada” conversación mantenida con Murasaki, Genji hizo un análisis pormenorizado de algunas sus amantes más señaladas. Entre ellas estuvo su difunta mujer, Aoi, de la que dijo que era *admirable desde lejos, pero difícil de tratar en la intimidad*; también la consorte de Akashi, con quien Murasaki llegó a establecer una relación muy cordial, y cómo no, Lady Rokujō. Leamos lo siguiente con atención:

*El Refugio*⁶⁹, *la madre de Su Majestad*⁷⁰, *era una mujer de un refinamiento y una elegancia fuera de lo corriente, pero resultaba penoso estar con ella. Convento en que tenía razón al enojarse conmigo, pero*

63 Recordemos que acompañó a su hija cuando fue nombrada Gran Vestal. Su enfermedad la achacó a un hipotético castigo de Buda por el largo tiempo que pasó en un santuario shintoísta.

64 El incorregible Genji se vería no obstante atraído por Akikonomu, y no fueron ni una ni dos las veces que se le llegó a insinuar.

SHIKIBU, M. *La Novela de Genji*...p. 528.

65 *Ibidem*... p. 439.

66 Ministro del centro.

67 Recordemos que el *ikiryō* habría arrastrado consigo la enorme mayoría de pensamientos retorcidos contra Genji.

68 SHIKIBU, M. *La Novela de Genji* ...p. 444.

69 Muchos de los personajes creados por Murasaki Shikibu son designados en función del lugar donde habitan. Rokujō se llama así porque su vivienda estaba en “La Sexta Avenida”. En este caso, Jordi Fibla traduce literalmente a Royall Tyler y se refiere a Rokujō usando una referencia espacial completa: “El Refugio de la Sexta Avenida”, aludiendo al mismo palacio de la dama. Sin embargo, la versión de Xavier Roca Ferrer, la más usada en este trabajo, mantiene únicamente Rokujō, es decir, literalmente, sexta avenida.

70 En este momento Akikonomu era emperatriz.

su manera de rumiar el asunto, con un rencor tan profundo, era muy desagradable. Tenía un aire tan desalentador que nunca pude gozar con ella las intimidades cotidianas de la vida; nunca pude bajar la guardia, temeroso de que un trato informal provocara su desprecio, y por ello no tardamos en separarnos. Lamenté su aflicción cuando se produjo el escándalo y su buen nombre se vio comprometido, y lo cierto es que, por ser ella quien era, al final me sentí culpable, pero para compensar mi desliz me aseguré de que su hija, que de todos modos estaba destinada a ello, llegara a ser emperatriz, sin hacer caso de la difamación y el resentimiento, y espero que a estas alturas, en el otro mundo, me haya perdonado...⁷¹

Poco después de este comentario a todas luces sincero, cargado de asertos negativos hacia Rokujō, y cuando Murasaki cumplía treinta y siete años⁷², nuevamente una aflicción inexplicable se cernió sobre una compañera del protagonista. Como si de una reverberación se tratara, la casa de Sanjo se llenó otra vez de cánticos budistas y de incienso quemándose, eco de experiencias pasadas, aunque ahora el dolor sea más incisivo y doloroso que nunca por lo que representaba *la muchacha de púrpura*⁷³; de forma mayor o menormente expresa, la mujer más *bienamada* por Genji a lo largo de toda su vida. Después de meses de penuria, un día el espíritu maltratador se traspasó a la *yorimashi* y comenzó a hablar:

Salid todos –ordenó–. Quiero hablar a solas con Su Gracia⁷⁴ (...)

La figura llorosa con la cara oculta tras la cabellera parecía el espíritu que él había visto en aquella otra ocasión⁷⁵ (...)

¿Eres tú de veras? Dicen que los zorros⁷⁶ y otros animales salvajes, empeñados en hacer diabluras, a veces espetan cosas que difaman a los muertos. Di con claridad quien eres, o bien dime algo que lo evidencie, algo que nadie más podría saber. Entonces te creeré, por lo menos un poco.

El espíritu estalló en fuertes sollozos:

Sí, como soy ahora mi forma es nueva y extraña, pero no hay duda entretanto, que tú no dejas de ser el mismo que siempre rehúsa saber

¡Te detesto, oh, cómo te detesto!

Su aire de orgullosa reserva no había cambiado en absoluto, a pesar del llanto y los lamentos, y llenó a Genji de tal temor y aversión que sólo deseaba hacer que se callase.

Te vigilo desde lo alto y lo que hiciste por Su Majestad me satisfizo y te valió mi agradecimiento, pero tal vez no me preocupo ahora tanto por mi hija ahora que ella y yo habitamos en distintos reinos, porque esa amargura mía, que me hizo aborrecerte, permanece. Lo que me resulta en especial ofensivo, más que el hecho de que me rechazaras y prefirieses a otras cuando estaba entre los vivos, es que cuando conversabas con alguien (...) de la manera más insensible, me presentaras como una mujer desagradable. Había esperado, como en aquella ocasión, que por lo menos fueras indulgente con los muertos y me defendieras cuando otros me calumniaran, y por ello, puesto que tengo esta apariencia espantosa, finalmente las cosas han llegado a este punto...⁷⁷

Una vez Genji se cercioró de la identidad del fantasma por el tono cáustico del verso –el príncipe nunca quiso “saber” que Rokujō estaba locamente enamorada– cabría preguntarse cómo el *ikiryō*

71 SHIKIBU, M. *La historia de Genji*...p. 767.

72 La muerte de Fujitsubo, amor platónico de Genji, también acaeció a esta edad.

73 Murasaki significa literalmente *púrpura*.

74 El espíritu nombra a Genji mediante un tratamiento oficial.

75 Se refiere a la posesión de Aoi.

76 Ver apartado de kitsune más adelante.

77 SHIKIBU, M. *La historia de Genji*... p. 777.

de la Dama pervivió más allá de la muerte de ésta y qué lo trajo de nuevo hasta el mundo de los vivos. La primera de las preguntas es de fácil respuesta; el espíritu, en efecto, dejó de actuar con la desaparición de su contenedor, pero su esencia quedó anclada entre dos mundos, zona grísea, aleatoria e imprecisa, incapaz de reencarnar debido a las negligencias morales cometidas en vida, latente, y a la espera de que alguien pudiera invocarlo de nuevo a través de los medios con que fue creado: los celos y el oprobio. Recordemos el fragmento donde Genji confesaba a Murasaki lo incómodo del romance vivido con la princesa viuda, un dechado de posibilidades artísticas, sí, pero también complicada e insufrible en otros ámbitos necesarios para configurar una relación ideal. Este comentario fue suficiente para prender una mecha y así avivar viejos rencores. Rokujō volvería de *el más allá* insultada nuevamente por Genji, pero en forma de *onryō*, o espíritu vengativo ya despojado del cuerpo. Es ocioso apuntar que esta es la forma común no sólo del fantasma japonés, sino del fantasma universalmente entendido. De hecho, a lo largo del relato Miyasudokoro admite haber oído historias de entidades que regresaban para vengarse al mundo de los vivos, pero nunca, como fue su caso, antes de morir⁷⁸.

En cuanto a los viejos rencores y agravios, llama la atención la forma en que el espectro lamenta en mayor grado el daño causado a su imagen social que el rechazo amoroso mismo. Esto indica una clara evolución en la percepción del problema por parte del espíritu, trazando una personalidad cambiante y evaluadora en su cárcel eterna, y con tiempo para analizar las razones que lo han llevado hasta esa funesta situación. Si en un principio fueron los celos y el desamor, los largos años de reflexión en medio de la *nada* convirtieron la mofa pública que conllevó ser ignorada por Genji en el principal motivo para que éste fuera castigado. Así, la muerte de Murasaki respondía más a una medida disciplinante hacia el príncipe que a un arrebato de celos como fue el caso de Yugao, o de rencor ciñéndonos a Aoi. Queda señalada una vez más la relevancia de la estética y la imagen oficial en el mundo nobiliario de Heian, espacio donde la censura de los iguales podría alcanzar cotas tan dañosas como para hipotecar la vida –y la muerte– de un individuo en concreto.

Esta connotación *evolucionista* no sólo atañe al mundo de la psicología, sino que también afecta presuntamente a la apariencia del fantasma. Anteriormente observamos cómo Genji visionó al Ikiryō en sueños con una forma similar a la presentada por Rokujō en ese período. Sin embargo, en el segundo capítulo de *Wakana*⁷⁹ –cuyo fragmento acabamos de adjuntar– en reiteradas ocasiones se alude a un cambio “corporal”. En el poema se habla explícitamente de su imagen “nueva y extraña” para más adelante afirmar que directamente es “espantosa”. Es de suponer que, siendo el fantasma japonés de sustrato shintoísta, su figura sufriría una degeneración al morir el cuerpo e iría adquiriendo progresivamente un aspecto grotesco. Ya lo especificamos, la profunda relación establecida por las creencias nativas entre la muerte, la suciedad y la putrefacción, invitaría a pensar que, al igual que sucede con *El Retrato de Dorian Gray*⁸⁰, la proyección espiritual del individuo, su fantasma, iría “pudriéndose”⁸¹ en una figuración de lo que le hubiera ocurrido al cuerpo de no haber sido cremado. Así se reforzaría conceptualmente el sentido peyorativo del *onryō* mediante su marcada deformidad, un ente que con simplemente ser visto transmitiría una profunda sensación de malevolencia, odio y rencor. Por su parte, es insoslayable el detalle de la cabellera cubriendo el rostro de la *médium* cuando el espectro comenzó a manifestarse. Como ya hiciera en otros muchos campos, Murasaki creó un tópico arraigado en la imaginería del terror japonés: el pelo como máscara y elemento desasosegante. Sobre esto hablaremos largo y tendido durante el capítulo destinado a “*The Ring*”

78 SHIKIBU, M. *La Novela de Genji* ...p. 289.

79 Brotes de primavera.

80 WILDE, O. *El retrato de Dorian Gray*. Random House. 2016. Barcelona.

81 Sobre la corporeidad del fantasma hablaremos durante el análisis de la película *Ugetsu Monogatari*.

No acabaremos este repaso sin precisar lo que aconteció con Lady Murasaki. La dama moriría seis años después bajo una opresión sutil ejercida por Rokujō, sin dolores traumáticos, pero que poco a poco la postraba y drenaba la vida. Esto ocurrió en el episodio *Minori*,⁸² en alusión a la ley *dhármica* de que todo ocurre, incluso la desaparición de personas notabilísimas como la mejor compañera del príncipe resplandeciente. No mucho tiempo más tarde muere el mismo Genji en el capítulo perdido *Kumogakure*⁸³, momento en el que su hijo Yugiri cobra protagonismo en los llamados *Libros de Uji*.

Consumada su venganza, el espectro ya no aparecería más.

3.4. Rokujō y el inicio de la vindicación de género

El japonólogo escocés James Murdoch llegó a defender un supuesto carácter femenino implícito en la fastuosa sociedad cortesana de Heian⁸⁴. ¿Quería decir con ello que las mujeres gozaban de igualdad durante este periodo? Si lo comparamos con los siglos que estaban por venir, donde lo marcial coparía el interés de una sociedad profundamente masculinizada, el papel de las mujeres por supuesto fue relevante. Yendo más allá, resultaría difícil encontrar alguna otra sociedad histórica donde *ellas* hayan desarrollado una tan ingente producción cultural⁸⁵. Ahí tenemos a la misma Murasaki Shikibu, autora de una de las mayores producciones literarias jamás escritas, o a su rival Sei Shōnagon, cuya obra, *El libro de la almohada*, ha sido admirada universalmente tanto por la técnica de su prosa como por la agudeza de sus comentarios⁸⁶.

Pero la lista es mucho más amplia⁸⁷ y no tantos hombres⁸⁸, por su parte, pasaron a la historia por lo que escribieron durante este periodo⁸⁹. A priori esto se podría atribuir a sus obligaciones administrativas, y a que no dispondrían del tiempo de sus compañeras, dedicadas casi por entero a una vida de contemplación religiosa y cultural. Nosotros no quisiéramos sin embargo inducir a esta creencia, pues si la mujer del periodo Heian escribió mucho y bien no se debió a su tiempo libre, muy similar al que dispondría una noble en el *bakufu* de Kamakura. Por otra parte, insinuar que las tareas burocráticas y oficiales de un cortesano imposibilitarían la producción artística es insinuar mucho: el aristócrata en el Japón del siglo x apenas asumía responsabilidades laborales exigentes, más allá de algunas pocas asambleas y tramitaciones eventuales⁹⁰.

82 SHIKIBU, M. *La historia de Genji*...p. 889.

83 Literalmente "Desaparecido entre las nubes".

84 MURDOCH, J. *A History of Japan. Vol. I*. Kelly & Wash. 2013. Toronto. p. 206.

85 MORRIS, I. *El mundo del príncipe*...p. 259.

86 RUBIO, C. *Claves y textos*...p. 137.

87 Algunas de ellas podrían ser Yoshiko Joo, Izumi Shikibu o Akazome Emon, todas ellas representantes del auge de la literatura en Japón durante el siglo x.

88 Hay algunas compilaciones de relatos procedentes del periodo Heian escritas íntegramente por mujeres. Una de las más famosas es la reciente:

ANÓNIMO, *La dama que amaba a los insectos y otros relatos breves del antiguo Japón*. Satori. 2015. Gijón.

89 Recientemente se ha puesto en duda a Kukai, monje fundador de la secta budista Shingon, como autor del *Iroha*, uno de los poemas más significativos de la historia de Japón, y escrito en el último tramo del periodo Heian (1079). Nosotros pensamos que, al ser el kana su sistema de escritura, lo normal es que su autora fuese una mujer.

90 Lo anterior se observaba muy bien en el carácter ceremonial del ejército por estas fechas. Para redu-

Si acudimos a la obra de Ivan Morris⁹¹ rápidamente nos percataremos de la acomodada posición legal de las mujeres –siempre entre la élite– durante este periodo. Una dama tendría el derecho a gestionar sus posesiones con total libertad, además de poder heredar y legar su patrimonio libremente. El traductor de Shōnagon al inglés moderno apunta también que la mujer seguía conviviendo con su familia la primera etapa de su casamiento, lo cual le otorgaba de facto mayor libertad de actuación al no depender íntegramente de su esposo. En cuanto a la violencia de género, las leyes japonesas se hallaban a muchísima distancia de sus homólogas occidentales, si es que éstas existían. No es extraño que en una sociedad tan evolucionada estuviese penado el asesinato de la cónyuge,⁹² pero sí que los códigos penales censurasen la agresión física, algo considerado prácticamente un derecho del marido en sociedades no tan lejanas en lo geográfico o cronológico.

Como sucederá durante los ulteriores shogunatos, el emperador constituía una figura litúrgica y legitimadora del poder ya en esta época. Si en los siglos venideros el shogun sería quien tomase cualquier decisión importante, en el Japón de Heian diversas familias entre las que destacaban los Fujiwara copaban el poder real, situándose en puestos importantes de los ministerios y casando a sus mujeres con los emperadores. Así, el Mikado estaría influenciado por los miembros cercanos de su gabinete, o incluso por la figura de su abuelo materno, casi siempre nacido del poderoso clan de los Fujiwara. Siguiendo esta premisa la mujer se erigía en una pieza estratégica incluso más valiosa que el hombre; después de todo un Fujiwara no podría gobernar, pero fácilmente una fémina de esta familia podría engendrar un emperador. Incluso careciendo de una genealogía adecuada era posible un casamiento hipergámico para ellas, y en este sentido habríamos de encuadrar el caso de la Dama de Akashi, una mujer de provincias, pero cuya hija llegaría a ser emperatriz. Tampoco podemos precisar hasta qué punto estas emperatrices o mujeres preeminentes podían influir en las labores de gobierno, pero sí hay indicios de que algunas pudieron llegar a ser más que influyentes. Por todo lo anterior es obvio suponer que la *mujer* era un elemento activo y necesario para el óptimo funcionamiento de un sistema complejo. Y eso, antes del año mil, es mucho decir.

Nosotros, sin embargo, pensamos que el aserto de Murdoch se refiere más bien a cierta proclividad de la élite por la sensibilidad extrema; también a un gusto por la autoflagelación emocional tan insólito como enriquecedor y que los japoneses llaman *mono no aware*; y en suma, a todo el acopio de clichés nacionales relacionados con la liturgia, el orden, y el estatismo, conceptos centrales en el país japonés, pero muy matizados durante el aplastante monopolio masculino a partir de finales del siglo XII. Con lo anterior deseamos señalar que la mujer de Heian gozó de una situación acomodada hasta niveles solamente parecidos tras la II Guerra Mundial, pero en ningún caso que el Japón del siglo X fuese una sociedad igualitaria.

En este sentido cabe recordar que dicha situación es aplicable tan sólo a un reducidísimo extracto del total de población femenina⁹³. Además, dentro de ese selecto grupo muy pocas disfrutaban de una educación verdaderamente íntegra. A nuestro juicio, no era lo mismo instruir a una se-

cir las cada vez menos esporádicas rebeliones en las provincias pronto fue necesaria la contratación de mercenarios o pedir la colaboración de poderosas familias militares como los Minamoto. No es extraño que esta familia fuera finalmente la que acabase con el mundo cortesano de Heian e inaugurase el periodo de dictaduras militares. Esto sucedió después de derrotar a los Taira en las guerras Gempei (1185).

91 MORRIS, I. *El mundo del príncipe*...p. 259.

92 A menos que se descubriese en pleno acto sexual con otro hombre.

93 Según los cálculos, en el Japón del periodo tan sólo el 0,15% de las mujeres disponían de una posición acomodada. Un buen estudio sobre el tema nos lo ofrece:

WILLIAM, F. *Japan's medieval population: famine, fertility, and warfare in a transformative age*. University of Hawai Press. 2006. Honolulu.

ñorita en el aprendizaje del *koto*⁹⁴, o en la memorización de la poesía clásica china, que dotarla de los artilugios intelectuales para construir juicios de valor más allá de la simple imagen social. No muchas disponían de la posibilidad de conocer qué acaeció en el pasado, acceder al código de leyes, o dirimir cuestiones religiosas o de filosofía, y no porque les estuviera prohibido hacerlo, sino más bien debido al sexismo consuetudinario que especificaba lo que era conveniente para unos y para otras. Dicho de otra manera, la *formación* era común a hombres y mujeres pero el *conocimiento* no tanto. De este modo, va tomando forma un panorama donde la mujer es un objeto de lujo más, susceptible a ser maleado al gusto de una sociedad liderada por hombres. Este papel las relegaba a un lujoso encierro palaciego entre penumbras, detrás de numerosos cortinajes y biombos, con tan sólo el contacto de sus familiares más directos, pero a la vez dispuestas a demostrar sus virtudes adquiridas durante años en cualquier evento que las requiriese.

Además el lector ya comprobó unas páginas atrás las desventajas que la religión budista acarrea para el sector femenino. En el ciclo de reencarnaciones la mujer se encontraba por debajo del hombre, lo cual implicaba que los varones acumularían un mejor karma por su buen comportamiento en vidas pasadas. Si en esta coyuntura una dama demostraba un equilibrio adecuado sería recompensada siendo hombre en la vida ulterior. Es comprensible que siguiendo este esquema se dé por consumada una situación de inferioridad respecto al varón, de la misma forma que un buey lo es respecto a una mujer. Por otro lado, el neoconfucianismo tampoco contribuyó a equilibrar las diferencias entre sexos. Tal sistema de creencias, a medio camino entre la religión y la doctrina filosófica, establecía una jerarquización social extrema en función de la masculinidad y la edad del usuario. Asimismo, cada individuo debía ejercer el papel en el mundo que le había tocado vivir, honrando a sus antepasados y al mismo Estado del que formaba parte como entidad activa. Por ello, la mujer carecería de libertad y movilidad reales debido a un fenómeno chino llamado *las tres dependencias*, una subyugación vital hacia el padre en el inicio de su vida, al marido en su plenitud, y al hijo durante la última etapa. Las dialécticas surgidas en torno a estas formas de pensamiento resultaron decisivas para razonar muchas de las injusticias de género propias del periodo Heian. Y no digamos más adelante.

Por todo lo anterior pensamos que tras la figura literaria de Rokujō comienza a existir una crítica sutil contra aquella manera de entender las relaciones humanas. Y no desde un punto de vista *hipercrítico* al igual que sucederá en etapas posteriores, sino vívido y certero, consciente de sí mismo y articulándose en gran medida por y para una lectura femenina⁹⁵. Siguiendo esta teoría el *ikiryō* representaría el malestar de un género entero al igual que lo hacía con una mujer de la aristocracia en la ficción literaria. Al fin y al cabo el mensaje no podía ser más negativo; Rokujō representaba lo máximo a lo que podía aspirar una dama de la época, pero ya sabemos cómo se dieron las circunstancias. Una *supraestructura* social en donde se pueda dar tal situación sería sencillamente ineficaz para el normal desarrollo de la mujer, y esto Murasaki Shikibu lo manifestó usando entre otros recursos la representación de un fantasma sufriente. El *ikiryō* era el ejemplo de un individuo desvirtuado por una sociedad que induce a la desvirtuación, pero que castiga con diferente rasero según el género del infractor. Tal esquema no puede sino generar situaciones de desventaja para el sexo femenino, y es muy esclarecedor que el espíritu focalice su rabia contra sus congéneres y casi obvие al verdadero *tótem* de su desgracia: Genji. La figura del protagonista representaría la eficacia de un sistema masculino prácticamente inquebrantable, y que ya sólo podría ir a peor para las mujeres. De ahí que el *mal* incida con más vehemencia en un círculo femenino cuya mentalidad fomenta la autoinculpación en vez de criticar el estado de cosas vigente. Plasmar lo anterior de forma tan explícita en una novela de la magnitud del Genji Monogatari es en sí mismo un gesto mordaz, a pesar de las matizaciones que se puedan hallar y de la ausencia de críticas literales.

94 Instrumento de cuerda de origen chino.

95 Recordemos que la novela se escribió en Kana, la escritura silabaria propia de las mujeres, en contraposición al kanji, o pictogramas chinos.

Sin embargo, tampoco podemos afirmar que el fantasma esté aquí para ser un icono flagrante del maltrato masculino como ocurrirá en siglos posteriores, aunque sí como mecanismo para poder lamentarse indirectamente de un sistema muy mejorable. La diferencia fundamental en este caso sería la generación consciente de un elemento vindicador por parte de un individuo más o menos perjudicado. Por otro lado, antes de los shogunatos el fantasma japonés era indistintamente hombre o mujer y, ficcionales o no, existen no pocos casos de varones que podríamos nombrar como son el del Príncipe Sawara⁹⁶, el del célebre jugador de Go Fujiwara no Sai, o Sugawara no Michizane. Lo anterior vendría a decir que en el Japón de Heian la mujer aún no era un *paria*, debido a su situación relativamente apacible. No obstante, el hecho de que Rokujō fuese mujer tampoco es gratuito. Al fin y al cabo es el primer fantasma al que se dota de carácter, de emociones, y con el que el lector podrá llegar a empatizar. El valor de esta reflexión es de mucho peso si lo comparamos con el resto de casuísticas, meras historias de superchería poco profundas y marcadas por la inercia de la tradición popular. Por ello Rokujō, y a pesar de la complejidad de la tesis, representaría el inicio de la reivindicación de la mujer vinculada a la figura fantasmal en la cultura japonesa.

El único problema es que no tuvo continuidad hasta finales del siglo xvii.

3.5. Rokujō en el cine, anime y otros medios

3.5.1. El Cine

Al igual que sucede con *Don Quijote de la Mancha*, casi ningún film ha llegado a recrear plenamente la magnificencia del Genji Monogatari. Las causas pueden ser muchas, pero quizá las más concluyentes sean la extrema dificultad para plasmar la sensibilidad de la obra y su prolijidad narrativa. Con todo y ello, hablamos de uno de los relatos con más versiones “cinematográficas” en toda la historia del celuloide nipón, aunque es justo apuntar que la enorme mayoría de estas adaptaciones corresponden al primer cuarto del siglo xx. No obstante, la excesiva teatralización en los primeros *genjis* los alejaría tanto de las películas actuales que sería complicado hablar de Cine y no de teatro filmado, aunque nunca podremos llegar a debatirlo abiertamente debido a la pérdida de las copias en el catastrófico terremoto de Kanto de 1923⁹⁷.

Habríamos de esperar veintiocho años a que Kōzaburō Yoshimura dirigiese *The Tale of Genji* (Genji Monogatari, 1951) la primera adaptación de la obra de Murasaki con un lenguaje cinematográfico moderno. Aunque gran parte de la crítica internacional la considere una pieza cumbre del cine japonés, no obtuvo demasiado reconocimiento en su país. La fama de intérpretes como Kazuo Hasegawa –*Hikaru Genji*–, quien andando el tiempo pasaría a la historia por su papel en *Los amantes crucificados* (Chikamatsu Monogatari, 1954), o Michiyo Kogure –*Fujitsubo*– sin duda la *prima donna* del momento en Japón, no redimió a una película muy correcta pero que padecería frente a los trabajos de otros directores más talentosos como Kenji Mizoguchi. Entre

96 Sobre este caso hablaremos más adelante.

97 Nos podemos hacer una imagen de la repercusión alcanzada por el terremoto visionando el testamento filmico de Hayao Miyazaki *El viento se levanta* (2013).

los méritos de la cinta podemos nombrar el ejercicio de condensación del excelente guionista Kaneto Shindō⁹⁸, así como la supervisión del proyecto por parte de Junichiro Tanizaki, traductor al japonés moderno de la célebre y milenaria novela. Por ello mismo es sorprendente la poca importancia alcanzada por personajes centrales como es el caso de nuestra Lady Rokujō, opacada en *pro* de otras amantes del príncipe. ¿Las causas? Quizá sus escasos 121 minutos o la falta de valor para recrear el elemento fantástico en un cine que se estaba redefiniendo por la influencia americana. De cualquier forma, la película de Yoshimura consigue alcanzar algunos momentos evocadores, amparándose en el elegante uso de unos planos que siempre gravitan en torno a la mujer como elemento vertebrador y recurso emocional estático.

Dando otro gran salto –tanto cronológico como estilístico– llegamos a la que a nuestro entender es la mejor adaptación de entre todas las existentes. *The Tale of Genji* (Murasaki Shikibu: *Genji Monogatari*, 1987) fue dirigida por Gisaburo Sugii, uno de los padres de la animación japonesa, y hombre fundamental para entender la eclosión del *anime* ulterior. Nacido en Shizuoka durante plena Segunda Guerra Mundial, llegaría a colaborar con monstruos como Osamu Tezuka y Rintaro en la dirección de la pionera *Astroboy* (Tetsuwan Atom, 1963). Ya en plena madurez, y tras alcanzar el éxito con series de animación míticas como el *chambara* de corte fantástico *Dororo* (*Dororo to Hyakimaru*, 1969) o el aclamadísimo *spokon Bateadores* (Tatchi, 1985), adaptó el cuento de Murasaki por medio de una película de extensión media pero que plasma a la perfección el carácter melancólico del universo literario. Por otra parte, su excelente animación consigue frecuentemente crear ambientes bellos y lúgubres a un tiempo, casi siempre valiéndose de la noche y el crepúsculo como vías para el desarrollo de la acción, y aplicando una paleta de bellos colores fríos u ocres que imbuían de una solemne decadencia el entorno de los personajes –a esto los japoneses lo llaman *yūgen*⁹⁹. La cortedad de su metraje no impide que se recojan episodios icónicos e imposibles de hallar en otras adaptaciones, como pueden ser el coloquio de los señores sobre la idealidad de la mujer durante la noche tormentosa, el rapto de Murasaki¹⁰⁰ y, sobre todo, el incidente de los carruajes entre Aoi y Rokujō.



Imagen 18. Fotograma perteneciente a *The tale of Genji*, 1987.

Llegando aquí a lo que nos interesa, la Rokujō del film es prácticamente un fiel reflejo de su contrapartida literaria, una mujer atormentada tanto por el amor imposible sentido hacia Hikaru como por sus complejos sociales¹⁰¹. Respecto al resto de recreaciones fílmicas del personaje, destaca la moderación de Sugii al recrear el aparato *fantasmático*, que prácticamente se diluye en el profundo tono onírico y psicológico de la cinta. De no conocer previamente la historia el *ikiryō* sería difícil de discernir entre una manifestación sobrenatural o una de las varias ensoñaciones del protagonista. De hecho, Genji se ve acosado por dos ilusiones recurrentemente;

98 Shindo sería años más tarde director de dos películas fundamentales en el J-Horror de vindicación femenina: *Onibaba* (1964) y *Kuroneko* (1968). Sobre ellas acudiremos en otro momento.

99 La traducción literal del concepto *Yugen* (幽玄) es muy difícil. En algunos casos se trata de toda la complejidad que puede acarrear un concepto usado en poesía, mientras que en el teatro Noh es aplicado a la elegancia del movimiento de las mujeres y a la beldad en los estampados de sus vestidos. Sin embargo en el *Genji Monogatari* se refiere a un hondo y complejo sentido de la belleza que hay detrás del abatimiento y congoja propios del género humano.

100 Estamos ante la única adaptación que lo muestra.

101 En la primera escena junto a Genji se lamenta de no haber conocido a Hikaru unos años antes.

la de un *haori*¹⁰² rosáceo suspendido en el aire del que se desprenden hojas de cerezo y otra donde aparece un cerezo mismo de enormes proporciones.

Como vimos anteriormente, Yugao fue la primera víctima del espíritu de Rokujō, pero en la escena planteada por Sugii la dama muere cuando Genji percibe la aparición del citado haori. En este sentido ¿la prenda sería la forma en que se presenta el *ikiryō*?¹⁰³ Es difícil afirmarlo con rotundidad, máxime cuando Rokujō sí que poseyó convencionalmente a Aoi. El recurso utilizado por el director aquí fue muy elegante; de presentar el escenario del parto de la esposa de Genji se pasó al palacio de la Sexta Avenida, donde Rokujō escribía un poema. Al “sentir” que el nacimiento de Yugiri era inminente, su trazo descarriló hasta delinear una lengua de tinta corrida que invitaba a pensar que su *consciencia* la abandonaba. Es muy interesante este concepto, pues el ser social y artístico de Rokujō se quiebra durante el ejercicio pleno de sus facultades caligráficas para dejarse dominar por *su otro yo*, el *ikiryō*, su parte instintiva y asocial. A continuación se sucede un *plano entero* con la dama de pie e inmóvil en medio de su habitación, que se alterna con un bonzo rezando en el palacio de Sanjo; finalmente volvemos a la casa de la Sexta Avenida mostrando exactamente la misma imagen aunque esta vez sin Miyasudokoro. La soledad del encuadre sugiere que, de alguna manera, su propietaria abandonó el aposento para ofuscar a su rival, algo que se concreta más tarde, cuando el reflejo de Rokujō aparece en el agua¹⁰⁴ de un pequeño balde usado en el parto, para a continuación torturar a Aoi tirándole de su cabellera. Aquí la forma del fantasma es exacta a la del personaje, sin denotar ningún tipo de deformación más allá de la semi-transparencia insustancial¹⁰⁵. Esta será la última vez que Rokujō se aparezca de una forma tan explícita, ya que, si bien en la película no se muestra la muerte de Murasaki¹⁰⁶, sí que ésta se deja entrever por medio de un pétalo de *sakura* que le cae a la joven dama mientras duerme.

En este sentido es muy interesante poner en relación el trauma de Genji con las mujeres y el complejo de Rokujō, que parecen fusionarse mediante el recurso de los pétalos de cerezo y el árbol. Ello evoca una persecución de la belleza personificada en el ideal femenino del príncipe, rastreador de sombras que le proporcionasen el afecto que su madre nunca le dio, y deseando amar a Fujitsubo, o, en su defecto, a mujeres que se le parecieren por encima de cualquier cosa. Aquí es muy importante el papel de la *copia*, y de la frustración inherente a amar algo parecido al original pero que en realidad es tan sólo un reflejo. Tales sentimientos provocan un auto-compadecimiento del individuo, que cae preso de una profunda afectación e inestabilidad emocional, inoculadora de euforia coyuntural y momentos de colapso. Hasta cierto punto lo anterior se puede comparar con la caída de la flor del cerezo, imagen explotadísima en la poesía japonesa y que en esencia se reduce a un concepto muy simple: la mayor belleza es la efímera, aquella que se desborda durante un breve lapso y se acaba.

102 Prenda típicamente japonesa mezcla entre kimono y capa que se lleva por encima del kimono convencional. Sus estampados normalmente son más simples o bien no existen.

103 En el conocido kaidan *Furisode* un kimono maldito por una mujer celosa fue el culpable de la propagación del funesto incendio de Edo en 1657. Comprobando que existen precedentes que relacionan las prendas femeninas con su odio y ardor de venganza no sería tan descabellado que Sugii hubiera reincidido en el mismo esquema.

HEARN, L. *En el Japón...* p. 23.

104 Ya incidiremos sobre la importancia del agua y los espejos para el más allá en el folklore japonés.

105 Sin embargo luce a plena consciencia un cabello muy encrespado y descuidado. Sobre esto volveremos más tarde.

106 La película acaba con el exilio de Genji en Suma.

Las flores de cerezo ya caen como la nieve qué más puede pedirles el viento...

Oshikouchi no Mitsune¹⁰⁷

Ante esto sólo queda la búsqueda irracional de lo transitorio –irrepetible en tanto en cuanto la experiencia nunca se percibirá igual– o bien el culto a un recuerdo constante. Según lo anterior, Fujitsubo¹⁰⁸ representaría ese corto momento de perfección semejante a la caída de una flor de cerezo; pero el padecimiento derivado lo sufrió no sólo Genji, sino todas las mujeres que fueron juguete de amor en sus brazos, de las cuales Rokujō fue sin duda la más perjudicada. Por lo anterior es coherente que el *ikiryō* se manifestase adoptando la figura que tanto afligiría al protagonista hasta el final de su vida y que, finalmente, fue también el motivo de su descenso a los infiernos: un kimono rosáceo, prenda femenina por excelencia, y que se descompone en pequeños símbolos de belleza fugaz, los pétalos. Por su parte, el gran cerezo actuaría como reformulación del mismo patrón. Árbol, y por ende símbolo de fertilidad y regeneración, que es inaccesible al príncipe cuando éste intenta adentrarse en él por una cavidad que recuerda mucho a la vagina. Durante la película se suceden varias escenas en las que Genji danza alrededor del árbol cortejándolo figuradamente, en una frustrada liturgia de acercamiento a la matriz eterna de la mujer.



Imagen 19. Genji danzando. Fotograma perteneciente a *The tale of Genji*, 1987.

Muy poco de la excelencia de Sugii hallaremos en las dos últimas películas que abordan el cuento del príncipe resplandeciente hasta la fecha. En 2001 el semi-desconocido Tonkō Horikawa dirigió *La Historia de Hikaru Genji* (Sennen no koi - Hikaru Genji Monogatari) film de perfil medio y cuya principal voluntad fue la de acercarse de la mayor forma posible al texto escrito. En este sentido deberíamos encuadrar unos ciento cincuenta minutos de metraje que le permitieron indagar en aspectos poco más que anecdóticos, como por ejemplo la aparición de amantes hasta ahora desaparecidas en los *genjis* fílmicos –la hija del príncipe Hitachi con su prominente nariz– o el esfuerzo por recrear el periodo Heian y sus costumbres convenientemente –importancia de la poesía y el paso de las estaciones, el juego del *kemari*...–.

Sin embargo, la mayor novedad de la película fue la utilización de Murasaki Shikibu como un personaje más; la historia comienza presentando las crueles vicisitudes que llevaron a esta dama de la nobleza media a escribir su novela, entre las cuales destaca la turbulenta relación mantenida con su marido¹⁰⁹ y su viudez prematura. Así pues, el director se decanta por dar a

107 Compositor de *waka* y miembro de los llamados *treinta y seis poetas inmortales*. Mitsune fue además de creador literario gobernador de las provincias de Kai, Izumi, y Awaji hacia finales del siglo IX y comienzos del X. Una vez regresó a la capital fue instado a participar en la célebre compilación *Kokinshū*. Sus poemas llegaron a implantarse de tal forma en la cultura popular que muchos biombos fueron adornados con escenas derivadas de su literatura. Finalmente, uno de sus poemas fue incluido en la famosa antología japonesa *hyakunin isshu*. Para saber más,

MINER, E. *The Princeton companion to classical Japanese literature*. Princeton University Press, 1988. Princeton. p. 215.

108 Recordemos que Genji llegó a consumir su amor “forzando” a Fujitsubo tan sólo en una ocasión. Fruto de ese encuentro esporádico fue el emperador Reizei. Merece la pena destacar esta escena en la película de Gisaburo Sugii, sin duda recreada con un gusto y fidelidad sublimes.

109 Murasaki sería la segunda esposa y su marido -Ken Watanabe- siempre la desdénó. Incluso cuando éste murió no pudo velar su cadáver por ser privilegio de la primera.

entender que *El Genji Monogatari* fue un tratado feminista encubierto, resultado de las malas experiencias vividas por su autora en un mundo arduo para ellas. Tanto es así que, una vez llegada a la capital, comenzó a leer su obra a una joven princesa destinada a casarse con el emperador, con el objetivo de prevenirla sobre la volátil naturaleza de los hombres. ¿Cómo piensas que es el hombre perfecto? Le preguntó sarcásticamente a la niña antes de comenzar la lectura; *no como te imaginas* faltó decirle.

No debemos pensar que este alegato de compadecimiento femenino influya en el carácter avieso de Rokujō. Miyasudokoro es, en efecto, una víctima, pero también es culpable por no controlar sus sentimientos¹¹⁰. Explotando el cliché, la primera vez que la dama aparece se lamenta de su edad, aunque la inicial aparición del *ikiryō* sí cambia respecto a los otros filmes. Cuando Hikaru la besaba, comienza una sucesión de planos que alternan a Rokujō y su fantasma, aludiendo a la progresiva decadencia moral emanada del amor desmedido. La caracterización del espíritu bebe ya directamente de la imaginería instaurada por Hideo Nakata y su *Ringu* unos años antes, por lo que nos alejamos del minimalismo cercano al *realismo mágico* del trabajo de Sugii para caer en usos más groseros. Entre ellos se encuentran el papel otorgado al espejo, cuyo reflejo es revelador de la verdadera naturaleza de Rokujō, y la forma de neblina adoptada en el ataque a Aoi, elementos por otra parte deudores de la narratología occidental¹¹¹. Finalmente llama la atención el papel sesgado del fantasma, que sólo se ensaña con la esposa de Genji olvidándose de sus dos otras víctimas oficiales: Yugao y Murasaki. No somos capaces de razonar esto, pero quizá pesase el deseo de primar la desproporción de género como principal objeto de crítica, algo que, de haberse desarrollado normalmente el personaje del *ikiryō*, se habría visto empañado por muchas de las características propias de lo que el público medio identificaría como *un villano convencional*.

De la mano de Yasuo Tsuruhashi llegaría diez años después quizá la adaptación más estilizada del cuento. Diseñada deliberadamente para cautivar al público actual aún a costa de perder por el camino el purismo histórico, *El Cuento de Genji* (Genji monogatari: Sennen no nazo, 2011) es una versión fastuosa en la medida que puede serlo cualquier film de la productora *Toho*. La introducción forzada de luchas con katanas aún antes de su existencia¹¹², la exposición de varios desnudos parciales en un mundo donde la desnudez era desagradable, o la elección de un galán poco andrógino para interpretar a Genji –Toma Ikuta–¹¹³, no pesan tanto como el hecho de que la película no sepa interpretar los *tempos* cinematográficos, o explote en demasía el recargamiento de los planos y la saturación musical. Todo ello contribuye a generar una sensación de *horror vacui* en una historia que más bien hubiera de ser minimalista, cediendo la importancia escénica al *fondo* más que a la *forma*.

De cualquier modo, pensamos que hay algo muy interesante detrás de toda esa excesiva pompa estética. Al igual que sucedía con Horikawa, la película alterna la historia de Murasaki Shikibu con la narración de su propia novela, pero esta vez estableciendo una débil frontera entre realidad y ficción, entre los paralelismos de los “reales” Murasaki y su amado Michinaga¹¹⁴ y

110 De hecho Murasaki le dice a su pupila que *se cuide de las mujeres celosas*.

111 Recordemos la significación del espejo como oráculo en *Blancanieves* y otros cuentos, o el clásico poder vampírico para convertirse en niebla.

112 En el periodo Heian se usaba el *ken*, una espada con doble filo de influencia china y similar al *jian*. Las primeras katanas se elaborarían un siglo después.

113 Famoso por papeles como *No me lo digas con flores, el regreso* (Hana Yori Dango Returns, 2007) o la versión japonesa del musical de *Grease*.

114 Fujiwara no Michinaga representó el máximo esplendor del poder de su familia. El regente fue uno de los principales responsables de que Murasaki entrase en la esfera cortesana de la emperatriz Shoshi, pero entendemos que el amor mostrado hacia Michinaga en el film es simplemente un recurso narrativo del guionista.

los “ficticios” Genji y Fujitsubo. Si observamos un segundo, tanto Murasaki como Genji sufren por un amor imposible, pero las consecuencias en cada caso son muy distintas. Así las cosas ¿sería el protagonista de su propia novela una proyección de su *yo masculinizado*? La fantasía de una mujer que sueña con ser hombre en un mundo de hombres pero que igualmente genera sufrimiento por doquier nos parece sencillamente un ejercicio empático sublime. De esta forma, si estamos en lo cierto y el Genji de Tsuruhashi es una figuración de la misma Murasaki, y aun así nos encontramos con un comportamiento negligente ¿qué diferencia existe entre hombres y mujeres si eventualmente ambos padecen las mismas debilidades? Pocas se podría decir, lo cual deslegitimaría la enorme supremacía que *unos* han guardado sobre *otras*¹¹⁵. Aunque abordándose desde otro punto de vista, nuevamente estaríamos ante una crítica sagaz al sistema confuciano-budista del Japón del siglo x, puesto que *el Genji* sería al unísono una válvula de evasión para su autora, así como una ejemplificación flagrante del presunto¹¹⁶ martirologio femenino de la época. Tal vindicación contra lo masculino empieza a cristalizarse en la primera escena, cuando Murasaki –una genial Miki Takayama– es forzada sexualmente por un noble cortesano sin determinar –¿sería su marido?–¹¹⁷ hecho que le sirvió de acicate para escribir su libro y partir hacia la corte de Heian-kyō.

En cuanto a Rokujō no Miyasudokoro, se mantiene en la línea marcada por anteriores trabajos; de nuevo la manida escena de introducción al personaje donde éste se lamenta por su edad; de nuevo el espejo como plano paralelo capaz de reflejar la naturaleza sobrenatural de la dama¹¹⁸; y de nuevo los ataques vampirizados del espíritu, que si en la película anterior se transformaba en bruma, aquí directamente muerde en el cuello a Yugao al igual que lo haría un *nosferatu*. Es interesante apreciar dicha basculación en los usos del horror entre Occidente y Oriente, pues como vemos, no sólo la Sadako de Nakata japonizó el terror americano de comienzos del s. xvi, sino que también se dio el camino inverso.

Por su parte, estamos muy de acuerdo con el casting realizado con Rokujō, ya que tanto la edad como los agresivos rasgos faciales de Rena Tanaka – actriz que encarna al personaje – la convier-



Imagen 20. Rokujō en la película de 2011.

115 Es esencial destacar que esta lectura corresponde exclusivamente a la película que estamos comentando y nunca a la novela escrita.

116 Presunto porque, como hemos dicho, la situación de la mujer empeoraría muchísimo en siglos posteriores.

117 No debemos pensar que esto sea un apunte biográfico, y sí más bien una aportación propia del director.

118 HADLAND DAVIS, F. *Mitos y Leyendas de Japón*. Satori. 2008. Gijón. p. 143.

ten en una *Dama de la Sexta* visualmente perfecta¹¹⁹. Sí es cierto que existe un claro desequilibrio a la hora de implementar el elemento fantástico en el film, abordado mediante un estilo explícito y evidente. Nosotros hubiéramos preferido un tratamiento más psicológico y menos visual a este respecto, pues introducir un fantasma muy parecido a la *yuki-onna* en medio de una narración en apariencia realista, puede llegar a desorientar a quien no haya tenido contacto alguno con el cuento previamente.

En suma, a la *Rokujō* de Tsuruhashi le sucede como a su homóloga de 2001; si bien cumple con el canon, la cortedad de las películas impide desarrollar la psicología del personaje convenientemente. Como principales aportaciones, aquí, al igual que ocurre en el libro, Miyasudokoro siente lástima por Aoi después de su muerte –motivo hasta ahora descuidado– además de destacar sus creencias religiosas en mayor término que en el resto de adaptaciones. Lo anterior es muy reseñable en tanto en cuanto su declive derivaba directamente de la confrontación entre las pasiones terrenales y el pensamiento budista.

3.5.2. El manganime



Imagen 21. Rokujō torturando a Aoi.
Portada del manga de Yamato.

En el país del *Manga* y el *Anime* una obra de la notabilidad del *Genji* necesariamente tendría cabida en estos soportes, si bien es cierto que ambas versiones tardaron mucho en aparecer. Es fácil imaginarse cómo las solemnes características y la naturaleza adulta de una novela tan compleja dificultarían su adaptación en formatos presuntamente orientados hacia los jóvenes. Sin embargo, entre la enorme diversidad de géneros dentro del manga hay algunos en los que la historia de Hikaru se podría ejecutar sin ningún tipo de trauma; el *josei* (女性) y el *shōjo* (少女) cuyos significados son respectivamente *femenino* y *mujer joven*, desarrollan historias específicamente para la mujeres, y he aquí el lienzo perfecto para llevar nuestro relato al mundo del cómic.

Waki Yamato, artista *mangaka* reconocida por trabajos como *Mon Cherie CoCo* (1971), sería la encargada de adaptar el cuento de *Genji* a comienzos de la década de 80's. Puede resultar paradójico, pero *Asakiyume-mishi*, el nombre oficial del manga, es a nivel narrativo la adaptación *más fiel de cuantas se han hecho*, en gran medida porque la tipología de formato posibilitaba

recoger la totalidad del cuento. Así, mediante un dibujo estilo *shōjo*¹²⁰ y una trama con tendencias *josei* se nos narra la vida de *Genji* hasta su muerte, mientras que en los tres últimos tomos de la colección¹²¹ se aborda la vida de *Kaoru*. En términos generales el manga tuvo una

119 Aunque quizá los cuatro años que la separan de *Ikuta* pasen más desapercibidos de lo necesario. De ahí la crítica anterior por elegir a un actor sin aspecto juvenil.

120 De marcada estilización, los personajes se caracterizan por tener unos ojos brillosos desproporcionadamente grandes

121 En total la colección consta de trece tomos.

aceptación notable con más de catorce millones de copias vendidas a la altura de 1993, pero es cierto que la idealización de las relaciones entre hombres y mujeres propia del género distorsionó el espíritu pesimista del original.

Ya en 2007 surgió un proyecto de *Fuji Television* para llevar el manga de Yamato al anime, pero el encargado de la dirección, Osamu Dezaki,¹²² decidiría finalmente apoyarse en la obra original y no en el comic. Así nació dos años más tarde la serie de animación *The Tale of Genji* (Genji Monogatari Sennenki, 2009), bajo nuestro punto de vista la traslación más completa de entre las analizadas junto a la de Gisaburo Sugii. Al igual que sucede con aquella, la narración finaliza con el exilio en Suma, lo que para nada implica que la gran mayoría de sucesos anteriores no se respeten casi con total fidelidad. Y decimos *casi* porque es cierto que Dezaki opta por evitar algunos puntos escabrosos como puede ser el *rapto de Murasaki* –no lo olvidemos– una niña por la que según el libro Genji siente deseo a la prematura edad de diez años, pero que aquí es “adoptada” altruistamente al morir su abuela. Al fin y al cabo, este Hikaru es el *héroe* de una adaptación dirigida a un público de perfil medio, y que difícilmente llegaría a empatizar con un protagonista de gusto “tan amplio” por las mujeres. Lo anterior es tan sólo un ejemplo, pero sirve para imaginarse cómo actúa el tamiz *desmineralizador* de la serie.

En cuanto a la estética del anime, llama la atención tanto el colorido como el brillo visual de sus planos, que contrastan largamente con el tono tenue característico de Sugii. Si a esto le añadimos imágenes levemente difusas y emborronadas, como si la vista las percibiera justo después de un deslumbramiento, obtenemos una imaginación imbuida por la ensoñación y tendente al preciosismo. Sería natural cuestionarse si Dezaki cae en el prurito de dotar al trabajo de un excesivo recargamiento, aunque a diferencia de la película de Tsuruhashi pensamos que tal voluptuosidad estética no es extraña, sino más bien natural si nos remitimos al canon del *shōjo* clásico. Quizá por ello este Genji sea el que mejor plasme el papel de galán mostrado en el libro, noble bellísimo y cuya impostura arrebatava el corazón de cualquier dama con un mínimo de sentido común.

Al hilo de lo anterior, merece la pena destacar el momento en que Genji conoce a Murasaki no Ue: durante el episodio cuatro¹²³ la pequeña damita lloraba desconsolada debido a que uno de sus compañeros de juego había dejado escapar a su gorrión. Ofuscada, Murasaki escudriñaba el cielo intentando hallar el pájaro para terminar discerniéndolo entre las nubes. Corrió varias decenas de metros persiguiendo al pajarillo cuando, de pronto, observó cómo se posaba en el dedo de Genji, el resplandeciente, que miró junto a Koremitsu la escena desde lejos. Aún siendo una chiquilla que no ha dispuesto de tiempo fáctico para adquirir el gusto por los hombres o la estética, quedose anonadada mirando a *El Príncipe* como si fuera un Dios de Luz. Este recurso de mostrar un enamoramiento *prelógico* entre un hombre y una niña de apenas diez años, sirve para hacernos una idea de la infalibilidad del protagonista en cuestiones amorosas, lo cual sin duda ayudará a entender mejor el sufrimiento que Genji le dispensó a Rokujō.

Por cierto, una Miyasudokoro con un trasfondo psicológico profundísimo y no sólo superior al mostrado por el resto de *rokujōs* fílmicas, sino que incluso dibuja aristas ausentes en una novela de miles de páginas. Para empezar, ya comentamos anteriormente que en el libro no se recoge el episodio donde Genji y Rokujō se conocen. Las teorías para explicarlo son varias pero las más asentadas defienden una pérdida del rollo original o bien directamente una omisión por parte de la autora. Procurando remediar el problema algunos literatos subsanaron el vacío narrativo escribiendo este episodio perdido como fue el caso de Motoori Norinaga y su *Reposabrazos*. Pues bien, Osamu Dezaki hace algo parecido presentando un *capítulo dos* en el que aborda sin

122 Curiosamente colaborador en *Astroboy* con Gisaburo Sugii, director de la película de animación de 1987.

123 Llamado *Fujitsubo*.

complejos la manera en que Genji y Rokujō se vieron por vez primera: el episodio se llama *Sexta Avenida* y a nuestro juicio su valor es inestimable para terminar de configurar la personalidad de un personaje tan importante para nuestro estudio.

Desde el inicio de la serie ya se deja claro el amor sentido por Genji hacia Fujitsubo y es llamativo cómo uno de los motivos más influyentes –aparte del parecido que guardaba con su fallecida madre– es el hecho de que lo instruyese en caligrafía, ya lo vimos, medida *básica* para calcular el valor moral de una persona en el Japón de Heian. Así fue elevándose la fascinación por Fujitsubo hasta un nivel insano al tiempo que se iba concretando el consabido fracaso en su relación. Lo que siguió fue una *búsqueda de consuelo insatisfactoria en forma de amantes eventuales*. Ninguna de ellas lo saciaba plenamente, pero cierto día, mientras consultaba rollos en la biblioteca imperial, su ahora instructor de caligrafía le mostró cierto poema ganador en un reciente certamen firmado por una mujer llamada Rokujō no Miyasudokoro. Los trazos firmes y elegantes de la dama invitaban a imaginarla sin defecto alguno y, consecuentemente, Genji se propuso conquistarla, *aún a sabiendas* de su recio temperamento y de la conocida negativa a citarse con hombres desde que enviudara¹²⁴. Amparado en el anonimato que proporciona una tarde de tormenta, Genji acude al palacio de la Sexta Avenida y consigue contactar con Rokujō desde el jardín exterior. La dama le hace notar lo inapropiado de una visita en tales circunstancias, pero Genji contesta que *la tormenta le ha obligado a acudir a visitarla porque le incita a componer* y que no existía nadie mejor en la capital para instruirlo. Si bien a priori Rokujō se mostró hosca y renuente, al final le hizo a Genji una oferta: sería su maestra de poesía durante una sola noche, tiempo más que suficiente para comprobar si el famoso príncipe Hikaru era digno de su maestría continuada.



Imagen 22. Genji y Rokujō durante la noche tormentosa. Fotograma perteneciente a *Genji monogatari sennenki*.

La poesía en Heian no sólo se ceñía a un universo cerrado de escritura y lectura, sino que también se usaba en ciertos tipos de conversaciones cultas donde los interlocutores se replicaban creativamente con el fin de demostrar su grado de sensibilidad y capacidad de improvisación artística. Este sería el formato que Rokujō puso en práctica con Genji y que reproduciremos e iremos comentando a continuación:

El estruendo de la tempestad junto al resplandor de la luna que brilla... (Rokujō).

La dama inicia la sesión genéricamente describiendo el clima del momento, y otorgando de esta forma a Genji una gran diversidad de posibles réplicas.

Su voz apagada en medio de la mortecina luz del astro, silencia también el viento... (Genji).

El príncipe no se anda con rodeos y empieza alabando a Rokujō al elevar su voz por encima de la belleza de las manifestaciones naturales, principal centro de inspiración para la poética nipona.

En un mundo silencioso el viento baila y el agua travesesa... (Rokujō).

Miyasudokoro evade el primer agasajo, pues si bien Genji piensa que la voz de la dama es capaz de silenciar el viento, ésta le recuerda que su fuerza, así como la de otros elementos que el príncipe omitió, sigue intacta. Luego, ¿de qué serviría silenciarlo?

124 Al cuñado de Genji y compañero de aventuras To no Chujo le fueron denegadas varias citas con Rokujō, ya famosa en la capital por su belleza y cultura.

Y en la paz me contemplan, como tú lo haces ahora... (Genji).

Hikaru persiste en el cortejo haciéndose centro de una atención universal, tanto de parte de la naturaleza, como, según adivina por su forma de mirar y comportarse, de la Rokujō misma. En este punto Genji ya sabe que es objeto de deseo de la Dama de la Sexta Avenida.

¿Y sobre qué me detengo? En un pasado inflexible al que no puedo volver nunca... (Rokujō).

La viuda recoge el testigo y reconoce de alguna manera su interés por Genji, pero se compadece al recordar que es viuda y que no debería mantener contacto con hombres. De ahí su encierro en la mansión y su rechazo a muchos pretendientes, entre los que según Dezaki también se encontraba To no Chujo, el cuñado del protagonista.

He renunciado a un sueño en vigilia, cual nieve que se funde en lo alto del monte... Consternada, sugiéreme todo lo que pudo ser y achaca lo que no es a la inexperiencia propia del joven... (Genji).

El príncipe parece mostrarse contrariado por la contestación de Rokujō, aunque no podemos afirmar “si su sueño en vigilia” se refiere al frustrado amor por Fujitsubo o a un desánimo dramatizado por la frialdad de su tutora. En la segunda parte sí parece que Genji insta a Rokujō a imaginar cómo sería una relación con él, y achaca una eventual negativa a su excesiva juventud. Recordemos que la diferencia de edad entre los dos personajes es de siete años.

Hasta los hombres que cumplen mil años pueden perder su gallardía... (Rokujō).

Cada vez más vulnerable ante los encantos del que *resplandece*, Miyasudokoro resta importancia a la corta edad de Genji.

Entonces el que viva diez mil veces ¿no estará tan perdido como el joven huérfano? (Genji).

Abandonando la táctica de parecer inseguro, Hikaru le da la razón abiertamente a su compañera. El juego de seducción sigue.

Hablar del tiempo inexorable y la pérdida de juventud... ¿Y qué hay de la infancia? (Rokujō).

Es muy relevante percibir cómo Rokujō –quizá inconscientemente– hiciese suyo el problema de la edad, acomplejada al pensar que su mejor época ya había pasado. Sin embargo, decide dejar a un lado este factor y abordar otro de vital importancia: la problemática infancia de Genji, de la que sin duda le habrían llegado muchas habladurías. ¿Sería Rokujō conocedora de la afinidad sentida hacia su madrastra?? ¿Quizá hace referencia a una educación moral dispersa que derivó en un comportamiento libertino?

Angustia, Pasión, Vergüenza... los rubores sobrevienen con el recuerdo. ¡Qué desorientación creer que los niños son inocentes y no sienten...! (Genji).

Genji parece aceptar la puya y pretende hacer ver que ha cambiado. De cualquier forma también se justifica argumentando que los niños, a pesar de que a veces se pueda olvidar, pueden llegar a ser sensibles a los elementos de su entorno. Recordemos aquí cómo en la serie el pequeño príncipe besa a Fujitsubo con apenas nueve años¹²⁵.

Conozco que Su Excelencia sintió hondamente durante su vívida infancia... (Rokujō).

En efecto, parece que Rokujō es conocedora de todas las circunstancias que rodearon la infancia y juventud de Genji.

Entonces el capullo quebrado por el frío y maltratado por la lluvia será la única flor bella que llegue a crecer... (Genji).

125 Esto sucede durante el episodio uno llamado *Hikaru no Kimi*.

Genji defiende con este bellísimo fragmento que, a pesar de su difícil infancia y de todas las frustraciones amorosas posteriores, llegará a convertirse en un hombre recto y equilibrado. Rokujō pareció estar esperando escuchar esto.

Cruel el mundo que no permite a las flores ser bellas por siempre a voluntad... (Rokujō).

Mediante esta metáfora la dama admite por un lado el hecho de que Genji es en efecto una flor hermosa y por el otro lamenta no estar a su altura por ser mayor que él. Nótese cómo en apenas unas segundos la actitud de Miyasudokoro cambia de un tímido amago de rechazo a no sólo disculpar la “mala fama” de Genji, a no sólo creer en todas las promesas de cambio, sino a limitar la diferencia de edad y todos los complejos inherentes como único problema para iniciar una hipotética relación sentimental.

Pues heme aquí delante de esa flor que amo... (Genji)¹²⁶.

Aquí el príncipe se preocupa de conjurar cualquier tipo de duda en Rokujō y admite frontalmente que la ama más allá de impedimentos menores.

Después de este encuentro otros empezaron a sucederse y la pasión de la mujer se acrecentó cada vez más. En una de las citas el muchacho decidió hacer una propuesta de amor oficial mediante un papel doblado por debajo del kicho¹²⁷. Rokujō comprobó que no había nada escrito en él, a lo que Genji replicó que le fue imposible hallar las palabras adecuadas para declarar su amor desmedido. El cortejo siguió su curso cuando el príncipe manifestó el deseo de mostrarle un retrato que preparó para ella imaginando su rostro. A tal respecto debemos recordar que las reuniones entre la pareja se hacían siempre con cortinajes de por medio y a una distancia de protocolo, por lo cual los rasgos sólo se podían entrever más allá de la oscuridad de la noche y la *semilimpidez* de los visillos. En el momento que la viuda se acercó a la cortina para recoger el dibujo de la mano de Hikaru, éste la sujetó por la muñeca sometiéndola y haciéndola suya.

Hasta aquí el vacío narrativo cubierto valiosamente por Dezaki.

A comienzos del episodio tres –llamado *Yugao*– Miyasudokoro ya aparecía consumida por el amor en los brazos de Genji. Tal vez fue una vulnerabilidad momentánea, pero la amante pronunció unas palabras que a la postre resultarían desacertadas.

El amor alberga muchos misterios. Hasta hace poco, deambulábamos por distintos senderos... sin embargo nuestros corazones se han buscado el uno al otro. Y ahora (...) después de pasar varias noches en tus brazos, siento como si hubiese atravesado esta vereda solitaria porque mi destino era encontrarte... Eso es lo que siento... ¿No me dirás “yo también siento lo mismo”...? Incluso si es mentira... por favor, dílo.

A lo que el príncipe contestó:

Yo también... quizá sienta lo mismo.

Durante este fragmento destaca un *contrapicado* donde Rokujō se aferra a la espalda de un Genji, que parece un gigante enfermo de frialdad e indiferencia. El abismo comenzaba a mediar entre ambos y tras el decaimiento en la pasión del amante sobrevino el interés por Yugao, a la sazón elemento sustitutivo o bien mero complemento emocional. Mientras tanto, en el palacio de la Sexta Avenida, la servidumbre comenzaba a especular sobre la retrocesión en las visitas del príncipe. Una de las noches, mientras Rokujō paseaba por los pasillos, escuchó a una asistente pronunciar

126 Traducción propia.

127 De función similar al más conocido biombo, se trata de una cortina normalmente estampada y sujeta por una estructura de madera que servía para separar partes de una misma estancia. Su uso se extendió durante el periodo Heian.

lo siguiente: *nuestra señora no puede competir con una mujer más joven*. Aquí se dio el estímulo definitivo para la aparición del ikiryō en la serie de Dezaki, que a partir de ahora empezaría sus ya para nosotros archiconocidas tropelías. Como aportaciones principales destacan algunos diálogos breves en la línea de lo que llevamos visto. En el caso de Yugao, el ikiryō le transmite a Genji un mensaje antes de acabar con la muchacha: *una bella flor está condenada a marchitarse al igual que una luna llena mengua*¹²⁸. Se observa muy claro uno de los grandes quistes que fueron capaces de pervertir la moral de una persona recta: el complejo de creerse caduca y en conjetural desventaja con Yugao. Incapaz de resistir una comparación en la que apriorísticamente Rokujō vencía en todo pero que sin embargo acabó perdiendo, decidió erradicar, ilusa, el presunto origen del conflicto. Más tarde, cuando le llegó el turno a Aoi, el fantasma se presentó en su recámara afirmando que era *una mensajera de ella misma*, en clara alusión a la separación en dos partes *diferentes* de un todo anterior, pero que finalmente albergaban anhelos similares¹²⁹.



Imagen 23. Fotograma perteneciente a *Genji monogatari Sennenki*. Imagen 24. Miyasudokoro en su forma espectral. Fotograma perteneciente a *Genji monogatari sennenki*

Por otro lado, la importancia del sueño como vía de escape del ikiryō cobra aquí una vital importancia. En el libro este hecho se deja entrever en varias ocasiones pero no sabíamos cómo afectaba a la salud de Rokujō. Con Dezaki el personaje se muestra somnoliento por mucho que duerma, como si de alguna manera el espíritu la incitase a descansar para poder ser libre de su cáscara de vida. De este modo, si el fantasma arremete cuando sus víctimas son más vulnerables – durante el sueño – ¿por qué no iba a despertar en circunstancias parecidas? Al fin y al cabo, al ser el ikiryō una manifestación pura del inconsciente tabú, es coherente que surja mientras el contenedor duerme y desestructura su moral social. Apréciense aquí de nuevo la relación con el psicoanálisis de Freud y sobre todo con su obra *Interpretación de los sueños*. Después de todo el sueño siempre ha sido reconocido como el *deseo del otro yo*:

Los sueños son un reflejo alucinatorio de los deseos y por ende una vía privilegiada de acceso al subconsciente.

Para acabar este sub-apartado nos gustaría concretar algunos detalles más de la apariencia del ikiryō. Por ejemplo, durante el incidente con Yugao, el fantasma irrumpe en el mismo lecho de los dos amantes y llama la atención por su luminosidad. De hecho cuando Genji se despierta percibe una luz azulada e informe a través del kicho. Ninguna de las *rokujōs* anteriores emanaba luz como ésta. Otros aspectos destacables son la marcada deformación en sus rasgos, donde predomina una nariz enorme, así como un maquillaje que recuerda en gran medida a los usados en el *kabuki*. Yendo más allá, en el capítulo siete –*Aoi no Ue*– el ikiryō muestra una bizquera evidente, recurso de dramatización infalible en este tipo de teatro.

128 Traducción propia.

129 Recordemos aquí la influencia taoísta.

3.5.3. Teatro y otras artes escénicas.

Al igual que sucede con el manga y el anime, otras dinámicas artísticas arraigadas en Japón han sido refugio para recrear episodios del *Genji Monogatari*. En este caso nos centraremos en el Teatro¹³⁰ por su relación con el Cine y porque las obras adaptadas de de Shikibu siempre han usado a Rokujō como elemento central de la escena. Paradigma bien claro puede ser la pieza de Noh *Nonomiya* (野宮) escrita por un autor anónimo quizá a mediados del siglo xiv. En ella un monje budista errante llega para orar al santuario shintoista de Nonomiya¹³¹ durante comienzos del otoño. Si recordamos el capítulo diez del *Genji Monogatari* Rokujō viajó a Nonomiya para purificarse antes de acompañar a su hija hasta Ise. Allí recibió la visita de Genji que, a título de despedida, le regaló una ramita de *sakaki* para recordarle lo bueno de los momentos vividos juntos¹³². Pues bien, cierto día alguien vestido con andrajos interrumpió la oración rutinaria de nuestro monje. Cuando éste levantó la vista se encontró con una bella pero descuidada mujer con claros indicios de haber llorado, y que apretaba contra el pecho una rama de *sakaki*. El sacerdote le preguntó las razones de su estado y ella adujo que la pena la embargaba por un triste evento ocurrido en el santuario tiempo atrás. El religioso se mostró muy interesado y entonces la desconocida narró la cruel historia de amor entre Genji y Miyasudokoro. Afligido, le preguntó a la extraña mujer su nombre y ésta le contestó que era el espíritu de Rokujō. A partir de entonces el budista oró todas las noches por la salvación del alma de la dama, hasta que una madrugada apareció en medio del santuario un arcaico carruaje tirado por bueyes. En ese mismo instante el atónito monje observó cómo Rokujō, vestida ahora con una elegancia sublime, se montó en la carroza y abandonó el santuario rayando el alba.

La obra anterior alberga un gran valor porque muestra al espíritu de Rokujō despojado de todas sus ansias de venganza. Ahora *ella* es más víctima que nunca, tendencia muy en la línea de las historias de fantasmas elaboradas durante los shogunatos. En una sociedad eminentemente machista hay menos cabida para el fantasma vengativo, pues la constrictión de la mujer era tal que un espíritu femenino tan sólo podría padecer en muerte como lo hizo en vida: es decir, lamentándose de su situación internamente pero sin tomar represalias por ello. Lo vamos a ver a lo largo de nuestro estudio, aquí es fundamental el nulo conocimiento que las mujeres, como grupo social, poseían sobre su situación de desventaja frente a lo masculino. En Kamakura, Ashikaga y Tokugawa el sector femenino no se cuestiona si su situación es buena o mala simplemente porque carece de los mecanismos para hacerlo. En este proceso de castración emocional actuaron muchos factores de índole política y religiosa que originaron una sumisión total hacia el hombre. Tal estado de cosas era lo natural en la sociedad japonesa, y así lo especificaban las leyes de los dioses y los hombres, ergo ninguna mujer tendría razones para quejarse a pesar de los sistemáticos maltratos. Y si nadie se quejaba en vida, mucho menos habría de hacerlo en la muerte. De ahí la connotación más pasiva del *yūrei* después de 1185.

Por otra parte, existen varios detalles interesantes en la obra *Nonomiya*. Observemos cómo en este sentido la ramita de *sakaki* sirve de anclaje para el espíritu en el mundo de los vivos. Cuando Rokujō fue capaz de reunir el valor necesario para evadir su amor por Genji, cuando tomó la difícil determinación de acompañar a su hija Akikonomu a Ise y perder su vida urbana, aparece *el resplandeciente* poniendo a prueba su voluntad por *penúltima* vez. Así, la pequeña rama verde desorienta a la dama a aferrarse a ella de igual forma que al mismo recuerdo que evoca.

130 SHIRANE, H. *Traditional Japanese literature: An Anthology, begginins to 1600*. Columbia University Press. 2008, Columbia. pp. 925- 936.

131 Por el profundo sincretismo de la religión japonesa esto no debería sorprender a

132 SHIKIBU, M. *La historia de Genji...*p. 253.



Imagen 25. *Nonomiya*, ukiyo-e, circa 1900. Tsukioka Kogyo.

Cierto es, Hikaru fue un hombre cruel con Rokujō, pero también el único que consiguió llenarla plenamente. Esta dicotomía creció hasta convertirse en un bucle desestabilizador de la armonía necesaria para morir en paz, y de ahí el origen de un fantasma condenado a sufrir como lo hizo aquel siete de septiembre en que se despidió de Genji.

Siguiendo con los traumas, es insoslayable la aparición de un carro de bueyes al final de la historia, quizá en alusión al desagradable suceso acaecido durante el festival de Kamo. De cualquier forma, no sabemos si la despedida de la mujer en el carruaje implica la salvación de su alma o no¹³³, pero ahí está como recordatorio inefable de su caída o bien como símbolo de catarsis y regeneración.

Quizá el título más famoso de todo el repertorio teatral japonés¹³⁴ sea *Aoi no Ue* (葵上) cuya historia se ocupa de recrear el conocido episodio de posesión de Rokujō a la esposa de Genji, Aoi. La acción comienza cuando el *Ministro de la izquierda* contrata los servicios de un exorcista para purificar a su hija, que en escena es representada por un kimono vacío. De pronto aparece el *mononoke*, o espíritu maligno, desde la parte izquierda del escenario, pisando la prenda en clave figurativa de tortura y humillación. A partir de aquí empieza el pleito entre el espíritu y el bonzo a través de cánticos y bailes propios de este tipo de recreaciones, en lo que sería el cenit de la pieza, de forma hasta cierto punto similar al *agón* en la Tragedia Griega. Finalmente, las plegarias surtirían efecto y el fantasma alcanza la iluminación del Nirvana por la gracia de Buda.

Estamos tan sólo ante un ejemplo, pero son multitud las obras de Noh cuyo tema central son los celos femeninos¹³⁵. Podríamos afirmarlo abiertamente, Rokujō creó tendencia hasta tal pun-

133 ¿Habrían surtido efecto las oraciones del monje?

134 WALEY, A. *The Noh Plays of Japan*. Tuttle Classics. 2009. Vermont. p. 183

135 Estos géneros se conocen como *kazura-noh* y *kiri-noh* y suelen abordar historias de espíritus de muje-



Imagen 26. *Aoi no Ue* en el teatro Noh de Kashu-juku, 25 de Marzo de 2011.

ejemplificar el grado de celos que sufre la mujer en ese momento¹³⁹, y creemos oportuno nombrar algunas de las más importantes¹⁴⁰:

to que el concepto *celos* alberga en sí mismo un gran número de matices para esta tipología teatral. Quien tenga la suerte de disfrutar de *Aoi no Ue* en el *Teatro Nacional de Noh en Tokio* comprobará que el actor que interpreta al fantasma cambia de máscara durante la representación. En la primera parte lleva una *namanari*, cambiando durante el último fragmento a la más célebre máscara de *hannya*. El factor relevante es que cada una de ellas muestra un nivel mayor de quemazón, de malignidad, o, si queremos, de celos¹³⁶. De hecho, en el Noh¹³⁷ existen más de diez *nō-men* –máscaras–¹³⁸ para

Deigan

Quien porte la deigan sospecha de la infidelidad de su amado, pero aún no sabe nada a ciencia cierta. El personaje ya va mostrando signos anómalos, como es una dentadura de oro y una cabellera descuidada, símbolo inequívoco del abandono paulatino del mundo humano. También es muy característica la profunda sensación de tristeza que desprende la máscara, pues el sentimiento de incertidumbre quizá sea el que más pesa en un alma cuya esencia es aún en gran parte humana.

Hashihime

Representa el momento mismo en que se descubre la infidelidad del amante. Los rasgos anteriormente lastimeros tornan a iracundos, mientras que la piel adquiere una antinatural tonalidad roja que por todos los medios se intenta ocultar bajo el cosmético. Por ello este tipo de máscaras suelen ser de colores rojo –sobre el que volveremos en un instante– y blanco –típico del maquillaje femenino en el Japón tradicional–.

res desechadas que se convierten en demonio.

136 <http://nohmask.jp/>. Consultado 16/04/2014.

137 RUBIO, C. Claves y textos...p. 293.

138 La creencia en los espíritus en el Japón tradicional era tal que los actores de teatro noh portaban máscaras para evitar ser poseídos mientras desempeñaban su trabajo. Así el no-men no sólo respondía a un uso escénico o dramático, sino que también era una especie de fetiche protector dentro de la superchería sobrenatural. Supuestamente cuando se abandonaba la personalidad propia para abrazar la de un personaje real o ficticio se estaba más expuesto a eventuales posesiones, pues de alguna manera, y aunque sea tan sólo por unos instantes, cambiabas de *alma* al encarnar a un ser distinto.

139 Javier Vives habla quizá de forma un tanto laxa de *máscaras de fantasmas*, aunque como vemos realmente se corresponderían con estados de ánimo por influencia demoniaca.

VIVES, J. *El teatro japonés y las artes plásticas*. Satori. 2010. Gijón. p. 38.

140 RATH, R. *The ethos of noh- Actors and their art*. Harvard University Asia Center Press. 2004. Cambridge. p. 158.

Namanari

Esta es la primera máscara que porta Rokujō en *Aoi no Ue*. Aquí el personaje ha abandonado completamente su naturaleza humana, aunque como veremos puede llegar hasta un grado de corrupción aún mayor. Se caracteriza por unos pequeños cuernos que crecen desde las sienes.

Hannya

Representa la expresión máxima de malevolencia y rencor sentido hacia el amante. Rokujō lleva esta máscara durante su enfrentamiento contra el exorcista y en ella se pueden apreciar los rasgos atrofiados propios de un espíritu consumido por el dolor: ojos enormes, piel de diversos colores¹⁴¹, una boca inmensa provista de colmillos desarrollados, y sobre todo una frente coronada por prominentes cuernos¹⁴². Dependiendo del color puede representar a una mujer de la aristocracia como Rokujō -blanco- o de extractos sociales más bajos -rojo-¹⁴³.

Empero, no sólo las máscaras disponen de un simbolismo y lenguaje propios dentro del Noh, y si nos ceñimos a algunas de las características mostradas por el kimono de Rokujō podríamos extraer algunas valiosas conclusiones. Por ejemplo, el color rojo es sintomático de alguien consumido por la furia, el rencor y la inestabilidad espiritual. Si hacemos memoria ninguno de estos padecimientos era extraño a la Dama de la Sexta Avenida. Otro simbolismo muy presente es el estampado de triángulos en las prendas, recurso que intenta evocar la piel de una serpiente. De manera muy similar a la cultura de occidente, dicho reptil es el símbolo de los celos y la venganza en Japón¹⁴⁴, motivo por el que se le relaciona con un fantasma cuya caída se originó



Imagen 27. Fotograma perteneciente a *El imperio de los sentidos*.

141 Sobre todo blanca, roja y azul.

142 En ocasiones la máscara representa una manifestación demoniaca per se en forma de cabeza flotante. Así aparece por ejemplo en el videojuego *Shin Shinobi Den* (Sega, 1995).

143 http://www.thenoh.com/sub/jp/index.php?mode=db&action=e_view_detail&data_id=11&class_id=1. Consultado 16/04/2014.

144 Aunque dependiendo de la etapa. En origen la serpiente era símbolo de inmortalidad y prosperidad, pero su significado fue evolucionando negativamente.

precisamente por tales motivos. La importancia que fue adquiriendo la mujer serpiente la llevó a ser considerada como un icono del folklore japonés. El Cine también dejó constancia de esto por medio del Maestro Nobuo Nakagawa con su *La Maldición de la mujer serpiente*, o más sugerentemente a través de Nagisa Oshima y su *Imperio de los Sentidos*, pues si recordamos la protagonista vestía un kimono rojo con triángulos en el momento que extirpó el pene a su compañero.

No podemos acabar este pequeño repaso por la figura teatral de Rokujō sin hacer una leve mención a algunas adaptaciones contemporáneas. En este sentido, es insoslayable la versión de Yukio Mishima *Lady Aoi*, insertada en la colección *Cinco piezas de Noh moderno* que el controvertido autor escribió entre 1950 y 1955. En ella, Genji es un *playboy* del Japón de Posguerra que sufre las consecuencias de un triángulo amoroso destructivo entre él, su esposa y una tórrida enfermera. Salvo algunas estridencias propias de la bizarra mente del autor –como es su elevado erotismo–



Imagen 28. Cartel de la obra *Lady Aoi* de Yukio Mishima.

la historia es en gran medida reconocible por su resolución fantástica. Precisamente el hecho de que la obra esté adaptada a un lenguaje actual y sea subversiva ha derivado en un éxito internacional sin precedentes. De entre estas exportaciones destaca la dirigida por el joven Matthew Lutton, donde la *performance*, y los efectos de luz e iluminación, adquieren tal relevancia que lo visual acaba predominando sobre otros tipos de valores escénicos.

La tendencia de la Sexta Avenida

A lo largo de este trabajo pretendemos demostrar cómo la evolución en la figura del fantasma en Japón es reflejo de la situación social femenina según cada momento histórico. Rokujō no Miyasudokoro es trascendental en el proceso, pues rompe la paridad sexual en los fantasmas propios de Heian configurando el primer personaje sobrenatural complejo de la mitografía japonesa. Lejos de los cuentecillos adoctrinantes que intentaban impedir a los niños acercarse a un río al llegar la noche, el mensaje que trasciende a Rokujō es de un calado inmenso. Detrás de ella se esconde un frontal alegato pro-feminista, así como una crítica abierta al obtuso sistema de castas de Heian. Y es que, como hemos visto, a la mujer de nada le servía alcanzar una plenitud cívica o moral, disfrutar de la excelencia artística, o ser admirada por todo el mundo si ésta caía en los brazos del hombre equivocado. Cuan terrible podría ser vivir en un mundo hecho por y para hombres.

La respuesta de Murasaki Shikibu a este contexto hostil fue escribir una obra magna donde quedase patente el desequilibrio de género. Su obsesión fue crear decenas de mujeres distintas pero patéticas a su modo, albergando cada una de ellas un conato de sí misma –Murasaki– en su caracterización. Rokujō, el paradigma de la desventaja hecho mujer, no soportó la situación como sí hicieron otras, quizá porque precisamente su mayor preparación la hacía más consciente del mundo que la rodeaba. Así, a la luz de los muchos agravios que Hikaru le dispensó creció el ente vindicador, aquel que se iría cobrando la deuda por tanto sufrimiento inoculado. Nótese la inviolabilidad de la estructura patriarcal por medio de la figura de Genji, que en vez de ser el foco de las iras del fantasma seguía constituyendo un objeto de deseo inalcanzable. Cuanto menos resulta paradójico.

Ya lo vimos, Rokujō se convertirá en un rasgo folclórico nacional, en una tendencia observable tanto a escala narrativa como en lo que respecta a la imaginería del fantasma –a partir de ahora el 90% de los espectros serían femeninos–. Pero reincidimos, su principal valor es que reivindica

por medio de su situación y actos un contexto crítico para la mujer, un papel que el fantasma japonés irá ejerciendo según la consciencia que la sociedad demuestre de la problemática. Y esto no tiene mayor misterio; cuando una colectividad persigue un objetivo es normal que éste se reclame por medio de las distintas expresiones artísticas, pero para ello es requisito indispensable tener *consciencia de grupo*. Por consiguiente, la preeminencia masculina inherente a los shogunatos rebajaría el nervio del espíritu vengativo –por pasividad, porque la mujer está sometida íntegramente– pero con el tiempo la *female avenger* se iría recuperando con la explosión burguesa de *Genroku* y sobre todo después de la salida de los americanos de Japón tras la *Segunda*.

La eclosión de la clase *chōnin* en el primero de los casos implicó una relajación en la cerril sociedad japonesa, que antepuso en cierta medida el poder del dinero a la nobleza de la sangre. Esto supuso de facto que las mujeres adquirieran un leve protagonismo donde hasta hace poco antes no importaban nada. Así surgió una sociedad liberal con dinero para gastar y tiempo para emplearlo, la cual demandaba todo tipo de entretenimiento, y he aquí el auge del kabuki y el nacimiento de otro fantasma esencial para nuestro estudio, el de Oiwa en *Tokaido Yotsuya Kaidan*. Su historia quizá pueda evocar el daño que Genji le hizo a Rokujō y, salvando las distancias, también recordar los desagrazos ulteriores protagonizados por el espíritu. Mucho tiempo después, a partir de 1953, la emancipación de la mujer japonesa, ahora con la posibilidad de votar y de incorporarse al mundo laboral, fue fundamental para percibir la posición de *semiesclavitud* a la que había estado sometida durante la mayor parte de su historia. En este momento el cuento de fantasmas japonés, ya cinematográfico, mirará de nuevo a Rokujō como referencia, aunque esta vez para vengarse indiscriminadamente de todo un conjunto, de toda una sociedad, la misma que contribuyó a la caída de Oiwa, Okiku, o la más popular Sadako. La misma que supuso la caída de la dama de la Sexta Avenida.

Tercera parte

Los bestiarios

Capítulo 4

Tipologías de criaturas sobrenaturales del Japón

4.1. El desafío de la definición

Siendo este un estudio cinematográfico sobre el fantasma femenino japonés es esencial definir su figura fehacientemente, además de diferenciarla del resto del bestiario mitológico nativo. Aunque para llegar a esa conclusión primero deberíamos cuestionarnos qué es un fantasma. Si consultamos la primera definición de la RAE leeremos “imagen de un objeto que queda impresa en la fantasía”¹. A nosotros, sin embargo, nos parece una frase de fiabilidad dispersa, pero sobre todo carente del significado intrínseco que la cultura popular ha convenido otorgar al significante *fantasma*. En la segunda acepción encontramos “visión quimérica como la que se da en los sueños...” y por fin en el tercer caso hallamos “imagen de una persona muerta que (...) se aparece a los vivos”. Podemos apreciar la dificultad para sintetizar un concepto más o menos concreto en lengua española, más allá de sus posibles usos en los campos de la metáfora y la figuración.

Lo anterior se añade a una conceptualización más bien pobre del término fantasma en nuestro país. Al fin y al cabo, y salvo algunas excepciones del norte peninsular, aquí siempre se ha sentido poca inclinación hacia las pequeñas mitologías de los lugares, apenas ha habido influencia de los bestiarios medievales², y por si fuera poco, la literatura de corte fantástico nunca llegó a proliferar por ausencia misma de materia prima. Pero ya lo hemos visto anteriormente, existe otro lugar cuyas características climatológicas, religiosas, o sociales, han propiciado una proclividad radical hacia el mundo de lo fantasmal; también cierta afinidad por los dobleces que solapan nuestro mundo con otros distintos, y de consuno, por toda una serie de criaturas fantásticas que integran la mitología religiosa más importante del mundo conocido: es decir, la japonesa.

Visto lo visto, y si en España ya asumimos dificultades para definir concretamente qué es un fantasma, ¿cómo podemos afrontar su categorización en un universo mucho más complejo en este sentido como es el japonés? La cuestión se complica cuando intentamos centrarnos en la figura del *lémur* femenino como objeto de estudio, pues hay entidades que sobre el papel “no serían” espectros de mujeres aunque lo parezcan, o demonios provenientes del budismo que también contribuirían a una posible confusión de ideas.

1 <http://lema.rae.es/drae/srv/search?id=w0qZcjPrODXX2SSmkCqo>. Consultado 23/07/14.

2 CLARK VILLENE, B. *The bestiary and its legacy*. University of Pensilvania Press. 1989. Pensilvania. p. 224.

4.1.1. Incongruencias en las nomenclaturas

Para designar toda la cohorte de fantasmas, duendes y demonios propios del folclore japonés se han utilizado diversos conceptos a lo largo de la tradición popular. Muchos estudiosos los llaman en conjunto *Ayashi*, y ya vimos cómo en el cuento de Genji al espectro de Rokujō se le llamó *Mononoke*, que literalmente vendría a decir *cosa espectral*. Por su amplitud, los términos podrían servir de alguna manera para englobar el *mundo invisible*³ de la mitología nipona, aunque ni de lejos llegarían a acotar la infinidad de particularismos específicos a cada grupo de seres fantásticos. Naturalmente, con el paso del tiempo irían apareciendo algunas subdivisiones tangibles como los *yūrei* y los *oni*, los cuales se equipararían respectivamente a nuestros fantasmas y demonios. Por su parte, también fue creciendo en popularidad el término *Yōkai*, cuyo esplendor total se alcanzaría durante el periodo Edo, y que se ocupaba de aglutinar a toda una heterogeneidad de seres con más diferencias que matices en común.

Por formar parte tan indisoluble de sus costumbres, los japoneses no se han desviado por sistematizar estos entes, al igual que un gran porcentaje de cristianos no se cuestiona si *San Miguel* es un arcángel o alguien martirizado por los romanos, o los irlandeses no se preguntan si la *banshee* es un espectro o un elemental de origen pagano. Simplemente se acomodan ahí, en su vida cotidiana, como telón de fondo, pero en pocos casos sobrepasan el límite de mero ornamento cultural.

La historiografía de nuestro país no mejora la problemática demasiado, pero disponemos de algunas obras que abordan más o menos profundamente la cuestión. Por ejemplo, el trabajo de Andrés Pérez Riobó y Chiyo Chida, *Yōkai: monstruos y fantasmas de Japón* se esfuerza en definir las características de cada criatura, a pesar de no desarrollar una clasificación clara de los monstruos. Esto sí ocurre en el libro de la profesora Cora Requena *El mundo fantástico en la literatura japonesa*, muestra de un calado cultural profundísimo por parte de la autora, y además preocupado en dividir los seres fantásticos de la siguiente forma:

Bakemono⁴: literalmente *cosa cambiante*. Según la filóloga chilena, aquí se incluirían todos aquellos seres capaces de cambiar su apariencia con el fin de ofuscar a los hombres, como es el caso del *kitsune* –zorro– o el *tanuki* –mapache–.

Yōkai⁵: estos monstruos son divididos a su vez en otras tres categorías; los animales, entre los que se incluyen el *tengu* y el *kappa*; los *oni*, como dijimos anteriormente entidades de naturaleza demoniaca; y finalmente los *gaki*, seres condenados a un perpetuo dolor por sus malas acciones cometidas en vida.

Yūrei⁶: en cuanto a los espectros de los muertos, se nombra a la *kuchisake-onna* y algunas versiones de *Botan Dōrō*⁷, poniendo énfasis en la importancia del *karma* para entender la situación de estos espíritus. Por otra parte, y ya un segundo epígrafe, se adentra en la diferenciación de distintos tipos de fantasmas, como pueden ser el *goryō* o el más célebre *onryō*.

Yendo por delante nuestra total admiración hacia los estudios anteriormente mencionados, es cierto que, a nuestro juicio, pueden presentar ciertas incoherencias de base. En la página 159

3 Entiéndase como *sobrenatural*.

4 CORA REQUENA HIDALGO. *El Mundo fantástico en la literatura japonesa*. Satori. 2009. Gijón. p. 73

5 *Ibidem*...p. 82.

6 *Ibidem*...p. 100.

7 Género cuyos fantasmas suelen tener contacto sexual con los vivos. Quizá el más famoso sea *Linterna de Peonía*, compilado por Lafcadio Hearn en *El Japón Fantasmal*. Sobre esto volveremos más adelante.

de *Yōkai: monstruos y fantasmas de Japón* comienza un epígrafe que reza: *Fantasmas que no son Yōkai: Yūrei*. Si bien nosotros estamos de acuerdo con Andrés Pérez Riobó en pensar que un *yūrei* no es un *yōkai* –en gran medida porque es el alma de un muerto– no entendemos cómo se incluye entre la lista de *yōkai* a seres de naturaleza fantasmal –*yūrei*– como el *furaribi* o el *noppera-bo*. En este sentido, sería fundamental establecer una diferenciación clara entre el origen sobrenatural diverso de los *yōkai*, y la perentoria necesidad de que exista una muerte de un vivo para llegar a ser un *yūrei*. Los primeros son duendecillos de la naturaleza, espíritus en gran medida deudores de la religión animista primitiva, pero en ningún momento se hallan relacionados con la muerte como sí es el caso de los *yūrei*. Por ello pensamos que llamar fantasma a un *yōkai* es una medida a priori incorrecta, y que podría inducir a “error” dada la compleja textura del mundo fantástico japonés.

En cuanto a la clasificación de Cora Requena disentimos con la categoría de “bakemono”⁸, pues la capacidad de cambiar de forma no es privativa de criaturas como el *tanuki* –por otra parte tradicionalmente integrada en el grupo de los *yōkai*– sino que también puede ser característica de diversos tipos de *yūrei*, e incluso de criaturas no fantásticas como se demuestra en *oshidori*⁹, relato donde una hembra de pato adopta forma humana para increpar al cazador que acabó con su compañero. De hecho, los japoneses anteriores al shogunato de Tokugawa solían referirse a la totalidad de *yōkai* como *bakemono*¹⁰, por lo que como vemos esta tipificación sería un tanto subjetiva. Por otra parte, en dicho estudio se trata a los *tengu* y *kappas* como animales a pesar de su obvio componente espiritual y mágico, e incluye entre los *yōkai* a los *oni* y *gaki*, seres con tantas influencias del budismo que es difícil poder integrarlos en una categorización casi plenamente autóctona¹¹. Respecto a los fantasmas, estamos muy de acuerdo con su tipificación, a pesar de que, como ocurre en el caso de Andrés Pérez, se deje de incluir entre los *yūrei* a entes tradicionalmente asignados a la enorme masa de los *yōkai*.

Ciertamente, no podemos culpar a los distintos autores por las contradicciones existentes en sus clasificaciones de criaturas fantásticas. La profunda complejidad sincrética japonesa imprime un carácter basculador en estos personajes hasta el punto de originar paradojas. Pensemos, por ejemplo, en la subjetividad inherente a calificar un zorro –*kitsune*– *yōkai* entre los más populares del folclore nipón, pero que bien podría ser confundido con un *kami*¹² –dios, espíritu– por su evidente parentesco con el dios¹³ de la prosperidad Inari¹⁴, o con un ser maligno –demonio– cuando éste degenera hasta convertirse en el diabólico *kyūbi no kitsune*, o zorro de nueve colas¹⁵.

8 David Aguilar llama a los bakemono o cambiaformas *henge*.

AGUILAR, D. *Japón sobrenatural*...p. 29.

9 HEARN, L. *Kwaidan*. Alianza Editorial. Madrid. 2007. p. 23.

10 DYLAN FOSTER, L. *Pandemonium and Parade: Japanese Monster and the Culture of the Yokai*. University of California Press. 2009. Berkeley. p. 6.

11 Es cierto que otras criaturas como el kitsune también se hallan estrechamente relacionadas con la cultura china, pero la fuerte japonización posterior los colocó en un lugar tan importante del folclore nacional que prácticamente se olvidaría su origen sinológico.

12 SMYERS, K. *The fox and the jewel : Shared and private Meanings in Contemporary Japanese Inari Worship*. University of Hawai Press. 1999. Honolulu. p. 20.

13 También un zorro/dios.

14 NOZAKI, K. *Kitsune, Japan's fox of mystery, romance & humor*. The Hokuseido Press. 1961. Tokio. p. 10.

15 Muy conocido en la cultura occidental por su protagonismo en el manga *Naruto*, su origen, sin embargo, se remonta a unas *Crónicas de Toriyama Sekien* que explican cómo devoraba a hombres, mujeres o niños, sin distinción. Según la cultura popular el Dairi Konoe (1139-1155 d. C.) necesitó de un ejército de más de 50.000 hombres para reducir al demonio.

Kitsune que es animal, espíritu, dios, o demonio según el viento que sople, un galimatías mitológico observable también en el título del film *Hiruko the Goblin* (Yōkai hantô: Hiruko, 1991) del genial Shinya Tsukamoto. En la película los protagonistas se enfrentan a un “duende” – traducción de *goblin* al castellano – tratado sin embargo como yōkai en el título original. Según lo anterior ¿los yōkai podrían ser también considerados duendes? Todo se complica aún más cuando indagamos en el origen de la criatura, hijo defenestrado de los dioses Izanagi e Izanami debido a su deformidad¹⁶. Aquí el director de *Tetsuo, el hombre de hierro* no se inventa nada, y sólo debemos acudir al *Kojiki*¹⁷ para cerciorarnos de la naturaleza “divina” del monstruoso Hiruko¹⁸. Del duende, geniecillo menor en la mayoría de las culturas, a una versión *niponizada* de Hefesto¹⁹ existe una gran distancia conceptual. Pero las incongruencias se extienden a los *Oni*, demonios de complicadas subcategorías, y llamados comúnmente ogros en occidente cuando en realidad dista un universo entre las naturalezas de ambos seres. Así pues ¿es el *hannya* un tipo de *oni* o más bien es un yūrei corrompido por algún sentimiento desbocado? Al convertirse en *kami* el espíritu de un jefe fundador de clan japonés ¿nos estamos refiriendo a un dios o a un fantasma?

Espíritus a medio camino entre los dioses y los duendes y ogros tratados como demonios. Podríamos seguir apuntando otros muchos ejemplos, pero creemos que los enumerados son suficientes para empezar a forjarse la primera *regla fundamental* a la hora de clasificar seres fantásticos del Japón tradicional: y ésta es precisamente la ausencia misma de reglas. Todo en la práctica puede ser considerado como una cosa u otra sin que podamos hallar argumentos definitivos para refutar o defender la teoría. Al fin y al cabo, los japoneses siempre se han relacionado de manera intuitiva con el conjunto de seres fantásticos, sin urgencia por forjarse una terminología y conceptualización inmóviles. Así pues ¿cómo definir claramente el mundo de lo sobrenatural si para los mismos nipones es una idea ambigua y abstracta?

Nosotros, sin embargo, deseamos hacer una pequeña aportación a la causa definiendo, según nuestra perspectiva, las distintas clases de seres sobrenaturales japoneses, por supuesto desde el mayor respeto, y asumiendo la complejidad de un asunto donde nadie ha sido capaz de sentar cátedra.

De esta forma creemos fundamental diferenciar entre cuatro grandes grupos de criaturas en un principio impermeables, aunque a su vez con varias subdivisiones, a saber: *Kami-gami*²⁰, *Yōkai*, *Oni* y *Yūrei*²¹.

Veámoslos:

16 No debemos confundir esta contradicción o negligencia con la arbitrariedad de los autores clásicos a la hora de imaginar hijos de origen múltiple para los dioses griegos. Aquí podríamos nombrar a *Polifemo*, cíclope hijo de *Poseidón* y la ninfa *Toosa*, como ejemplo de entre muchos otros casos.

17 YASUMARO. (traducción Carlos Rubio). *Kojiki*. Trotta. 2008. Madrid. p. 59.

18 También llamado Okoto oshi o no kami, Kotoshiro nushi no kami, Ebisu, o Yebisu.

19 Al igual que Hiruko, Hefesto fue defenestrado del monte Olimpo por su fealdad excesiva.

20 Correcta presentación del plural de la palabra *kami*.

21 Aunque a los yūrei los veremos en un capítulo aparte.

4.2. Kami-gami ¿los dioses del Japón?

El gran literato japonés del siglo XVIII Motoori Norinaga dijo en su madurez que aún no comprendía el significado del concepto *kami*. Por las mismas fechas, Arakida Hisaoyu iría más allá proclamando la invalidez de la totalidad de definiciones dadas sobre el término²². Nosotros no sólo estamos de acuerdo con las tesis anteriores, sino que, dada nuestra educación judeocristiana, auguramos una mayor dificultad a la hora de asimilar la verdadera textura de un término con un universo complejísimo.



Imagen 29. Amaterasu saliendo de la cueva, impresión sobre madera, circa 1850. Anónimo.

La palabra en castellano para traducir *kami* es dios. Sin embargo, debemos huir de toda connotación grecolatina, pues si bien en Japón existen grandes dioses como Izanagi, Amaterasu o Susanoo²³, al punto comparables con Zeus, Apolo o Ares, éstos compartían panteón con otra serie de “deidades” menores prácticamente sin culto y de un valor casi inapreciable. Algo hasta cierto punto normal si atendemos a la definición dada por el japonólogo Alfonso Falero sobre el shinto²⁴, una religión de politeísmo radical²⁵ merced a su marcado animismo añadiríamos, y en la que la inmensa amalgama de espíritus *-kami-gami-* comenzaron a sufrir un proceso de selección análogo al de los diversos clanes japoneses de los periodos *Yayoi tardío* (s. I-III d. C) y sobre todo *Kofun* (s. III-VII d. C)²⁶.

De este modo, el ascenso de algunos grupos poblacionales²⁷ llevó implícito el de sus mismos ídolos, primitivos dioscellos de la naturaleza que con el tiempo llegarían a ser grandes *kami-gami* como Amaterasu, al tiempo que los clanes más débiles desaparecían o se aculturaban diluyén-

22 Holtom, DC. The meaning of Kami. *Monumenta Nipponica*. Vol 3. N. 1. 1940. pp. 1-27.

23 KINGSLEY, R. *Japanese gods and myths*. Chartwell. 1999. Edison. p. 36.

24 Los kamis son las “deidades” del shinto, la religión nacional japonesa.

25 FALERO, J. *Aproximación...*p. 73.

26 LETONA, R. *Historia...*p. 22.

27 MIKISO, H. *Breve Historia de Japón*. Alianza editorial. 2000. Madrid. p. 20.

dose entre otros²⁸. Que algunos de estos espíritus evolucionaran hasta el punto de asemejarse estéticamente a nuestro concepto de *deidad* no implica que la palabra deba – o pueda – ser traducida como dios en nuestra lengua. Consecuentemente, los *kami-gami* adorados por los grupos deprimidos no evolucionaron, quedándose estancados y como recordatorio indeleble del ascenso de los pobladores de Yamato, lo cual no impediría que siguieran siendo objeto de un culto menor. Es importantísimo entender plenamente el profundo *clasismo* implícito del shinto, cuya dialéctica se preocuparía de fomentar una élite emparentada con los “dioses”²⁹ que creció apoyándose en la explotación del resto de grupos. Con el transcurrir del tiempo, tal proceso de sacralización nobiliario se terminaría por aplicar a la totalidad del país, contexto esencial para explicar una supuesta superioridad racial que legitimaría el militarismo de *showa*, así como el sórdido papel de los nipones durante la II Guerra Mundial.

No obstante, a nosotros nos interesan esos potenciales dioses que no llegaron a parecerlo, antiguo culto primitivo enquistado en una suerte de limbo folclórico, y que derivaría en una laxa clase de entidades espirituales difíciles de catalogar. Veamos el siguiente comentario del padre jesuita Baltasar Gago, a nuestro juicio muy esclarecedor para entender la dificultad de los occidentales para entender qué es exactamente un *kami*:

(Los japoneses) *adoran todas las cosas, adoran el Sol, adoran la Luna y las estrellas; adoran palos, piedras, culebras... es por cierto para llorar y haber dolor que gente tan aventajada en sus costumbres y tratamiento sean tan ciegos en el negocio de la salvación, adorando palos y piedras...*³⁰

Así pues, *kami* es cualquier objeto de culto de origen animista, ya proceda de un animal, de un hombre, o de cualquier hito geográfico; ya esté dotado de un carácter magnífico, o, simplemente, nimio. Para existir, el *kami* tan sólo requiere de una persona cuya voluntad por entender el medio y sobrevivirlo genere el deseo de *crear*. Estos *kami-gami* menores o *rei* –espíritus de la naturaleza– se hallaban relacionados según la shintóloga Sokyo Ono con aspectos como:

*...el crecimiento, la fertilidad y la reproducción; fenómenos atmosféricos como el viento o el trueno, elementos naturales como el sol, las montañas, los árboles, los ríos y las rocas; y también los espíritus ancestrales*³¹.

En el último caso deberíamos encuadrar a los emperadores, héroes nacionales o cualquier personaje de corte heroizado. Es muy fácil confundir tal tipología de *kami* con un fantasma y un ejemplo muy claro lo tenemos cuando el fallecido emperador Kiritsubo se apareció ante su hijo Genji en el episodio *Akashi*³². El lector occidental rápidamente asociaría esta figura con un espíritu *per se*, cuando en realidad el origen sería otro radicalmente opuesto. Ahora bien, siendo la línea aparente tan estrechísima ¿quiénes somos para corregir a quienes piensen que Kiritsubo era en efecto un espectro?

Nosotros pensamos más bien en el vitalismo, o en la connotación revigorizante y regeneradora del entorno, como elementos verdaderamente característicos de los *kami-gami*. No se entendería si no una relación cultural de tipo retribuyente, en donde los usuarios intentan complacer por medio de ofrendas a estos *elementales* para conseguir a cambio favores como un tiempo propicio para las cosechas, suerte en el juego, o buena salud. Si el *quid pro quo* se rompiera se corría el ries-

28 HEARN, L. *Japón, un intento de interpretación*. Satori. 2009. Gijón. p. 67.

29 Según el shinto Jimmu, el primer emperador, era pariente de Amaterasu, diosa del Sol en la mitología japonesa.

30 VILELA, G. 1575. Carta que el padre Gaspar Vilela escribió del Sacay a los padres del convento de Avis de la orden de San Benito de Portugal. Septiembre 1565. En J. Íñiguez de Laquerica (ed.), *Cartas que los padres y hermanos de la Compañía de Jesús escribieron*. Alcalá. p. 4.

31 ONO, S. *Sintoísmo...* p. 24.

32 SHIKIBU, M. *La Historia de Genji...* p. 329.



Imagen 30. Haku. Fotograma perteneciente a *El viaje de Chihiro*.

go de alterar el equilibrio de las cosas, un miedo atávico con el que habrían de convivir millones de japoneses de extracto humilde y bajo nivel cultural. Pero como veremos en el siguiente fragmento, la creencia en los *kami-gami* también podría estar íntimamente supeditada al utilitarismo más allá de la fe propiamente dicha. De ello dejó constancia el portugués Luis Froys en 1566:

*...ay un reyno por nombre Mino, del qual el rey que ahora es, estando su padre para morir mandó hazer muchos sacrificios a los camis (...) Murriendo el padre y en el hijo la confianza que en sus ídolos tenía, mandó asolar todos sus monasterios (...) pues en dioses de tan poco poder no se había de tener esperanza...*³³

Camis en uso y en desuso, una dinámica cada vez más visible en la sociedad japonesa actual y que fue muy criticada por Hayao Miyazaki a través de *El viaje de Chihiro*. En el film se muestra una diversidad ingente de monstruos en otro ejercicio más de capacidad creativa por parte del *Studio Ghibli*; desde simpáticos duendes del hollín, pasando por hombres rana y mujeres babosa³⁴, hasta llegar a “divinidades” más importantes como Haku³⁵, el misterioso guardián de Chihiro y sirviente de la bruja Yubaba³⁶. Con el desarrollo de la historia el espectador se percatará de que el muchacho es en realidad el espíritu de un gran río dragado para construir una urbanización. Al perder su anclaje con el mundo de los humanos Haku olvidó su nombre, pues ciertamente una parte de su naturaleza quedó sepultada bajo toneladas de griseo cemento. Tristemente, un gran río crucial para el cultivo de las tierras y por ello reverenciado siglos atrás ahora es una molestia para conseguir otros tipos de beneficio.

La alegoría en este sentido está muy clara. El shinto es una religión eminentemente vital, encargada de solucionar los problemas surgidos en sociedades primarias o poco desarrolladas. Si no

33 FROYS, L. Carta del padre Luis Froys a los padres y hermanos del colegio de Goa, de la ciudad del Sacay. Septiembre 1566. En Iñiguez de Laquerica (ed), *Cartas que los padres y hermanos de la Compañía de Jesus escribieron*. 1575. Alcalá. p.1.

34 Inspirados en los *yōkai keukegen*, los *gama* y las babosas de Tsunade del *Jiraiya Monogatari* respectivamente.

35 Aparte del obvio mensaje ecologista y de respeto hacia la tradición es muy interesante apreciar cómo muchos de los diseños de los *kamis* podrían pasar perfectamente por *yōkai*, en lo que es una nueva ejemplificación de la complejidad tipológica del mundo fantástico japonés.

36 FORTES GUERRERO, R. *Guía para ver...* p. 48.

llueve, pidamos al “dios” del agua que llueva; si no hay caza, roguemos a la montaña que nos la provea; si se es impotente, reza al *kami* de la fertilidad para no serlo. Pasado el tiempo, con la evolución de las sociedades y la aparición de la técnica, estos problemas ya no serían resueltos por deidades, sino mediante las diferentes formas de ciencia. Nos enfrentamos, por qué no decirlo, ante objetos en desuso que ya no resultaban útiles, y por lo tanto el hombre dejó de *creer* en ellos realmente. Este proceso se desarrollaría durante siglos en la mayoría de las culturas, pero como vimos la occidentalización acelerada en el caso de Japón hizo de este episodio algo mucho más traumático. Actualmente el shinto, la religión nacional, no es más que un retazo *identitario* mantenido por la inercia de la tradición, pero casi nunca un creencia real o efectiva. Así, de alguna forma, el temor de Miyazaki se está haciendo realidad y sus “dioses”, con todas las comillas que podamos poner, están desapareciendo junto a un culto milenario y toda una moral inherente.

Aparte de en *El viaje de Chihiro*, los *kami-gami* son protagonistas principales en *La princesa mononoke*, otra de las grandes producciones del mítico Estudio. El argumento se centraría en Ashitaka, príncipe de un pueblo emishi³⁷ que contrae una maldición al defender su tierra de un jabalí/demonio.³⁸ Una vez la bestia fue vencida, la matriarca de la aldea achacó el mal del gigantesco jabalí a un trozo de hierro hallado en sus entrañas. Obligado a encarar su destino, el joven héroe emprende un viaje hacia el Oeste con objeto de hallar una cura para su estigma. Pasadas las semanas Ashitaka conoce a San, una chica salvaje que convive con tres lobos/*kami* gigantes en perpetua pugna con la Ciudad del Hierro: el pleito, los humanos destrozan la montaña y los espíritus del bosque intentan protegerla. El príncipe Emishi intentaría convencer tanto a la princesa Mononoke como a Lady Eboshi, líder del enclave industrial, de que la convivencia y la paz eran las únicas salidas viables. Sin embargo las posiciones de ambos bandos son radicales y el enfrentamiento se hace inminente.

Nos gustaría detenernos aquí en la figura de lobos. Cualquiera con unos conceptos básicos del idioma podría relacionar las palabras japonesas *lobo* y *Gran Kami* o *Dios*, ya que se pronuncian igual aunque sus caracteres sean distintos: *Ōkami* (狼) significa lobo y *Ōkami* (大神) quiere decir “Gran Kami” o “Venerable Kami”. La explicación es más o menos simple; en japonés existen diversas fórmulas de respeto cuando alguien desea enfatizar la honorabilidad de un concepto.



Imagen 31. Moron herida de bala. Fotografía perteneciente a *La princesa Mononoke*.

Entendiendo que existen muchísimos *kami-gami*, un japonés no se referiría de la misma forma a uno menor que a uno importante. En este último caso el procedimiento de sumisión se ejecutaría colocando una *Ō*- justo antes de la palabra que se desea exaltar *-kami-*, luego el vocablo resultante adecuado para tratar a un Gran Kami sería *Ōkami*. Ya hemos visto cómo según la religión shintoista la gran diosa por excelencia es Amaterasu, por lo que no es descabellado pensar que Miyazaki esté estableciendo una relación entre Moron, una loba, con la diosa más importante del Panteón japonés³⁹. Todo lo que hemos explicado cobra relevancia al recordar que el animal gigante

37 Pueblo histórico japonés emplazado en el norte de Honshu, Hokkaido y las islas Kuriles. De economía neolítica, fueron reducidos por el Emperador durante el periodo Heian y reclusos al norte de Japón. Si bien no resultaron exterminados como se deja entrever en el film, actualmente quedan tan sólo unos 50.000 emishis, la mayoría de ellos mestizos.

38 También llamado *Tatarigami*.

39 Recordemos que Moron poseía dos colas. Los animales con más de una cola son “divinos” para la mitología japonesa.

muere por una herida de proyectil. Figuradamente, se nos querría explicar que la tecnología y los nuevos usos de vida están acabando con las señas de identidad tradicionales. La metáfora es tan potente que utiliza un arma de fuego, el primer utensilio occidental adoptado en Japón, como elemento para deshacerse de un avatar de Amaterasu, la “diosa” que justifica la divinidad de la Casa Imperial⁴⁰.

No deseamos acabar el apartado sin mencionar la obra de Hiroshi Inagaki *Los tres Tesoros* (Nippon Tanjo, 1959), única película donde se aborda canónicamente la figura de algunos grandes kami-gami. De corte similar a la posterior *Furia de Titanes* (Clash of the Titans, 1981), en ella se abordan las aventuras de un príncipe repudiado entremezcladas con algunas de las narraciones fundacionales del Japón mitológico. Sobremanera, destacan los relatos de Izanagi e Izanami, o el pleito entre Susano y Amaterasu causante del conocido encierro de la diosa en la cueva⁴¹.

4.3. Yokai: Apariciones extrañas, espíritus, duendes y monstruos

Si al definir qué es un *kami* nos hemos enfrentado a varias problemáticas, esclarecer correctamente el término *yōkai* no va a ser mucho más fácil. Existe una tendencia generalizada a usar este grupo como un *totum revolutum* donde cualquier criatura fantástica cabe, pero nosotros entendemos que la acotación debería estar mucho mejor definida. Si acudimos al significado literal de la palabra, *yōkai* es equivalente a *aparición extraña*. Sin embargo, el concepto va evolucionando con la historia de Japón, y no es lo mismo hablar de un *yōkai* en el periodo Kamakura, que en pleno Genroku o después de la II Guerra Mundial. Por ello, pensamos en la necesidad de *cronificar* los cambios que atañen al término, para a continuación establecer una relación de tipologías acompañada de una breve descripción de cada criatura.

Para nosotros los *yōkai* son resultado de figuraciones mentales *prelógicas* dadas a fenómenos en un principio inexplicables. Si alguien en una montaña escucha un susurro y al volverse no ve a nadie, probablemente su mente elabore una teorización fantástica para explicarlo. A raíz de un suceso parecido a éste, en apariencia intrascendente, se iniciaría un proceso de gestación de índole folclórica, donde incidirían creencias fruto de la superstición religiosa y del desconocimiento sobre el medio⁴². Por tanto, es esencial resaltar la relación del *yōkai* con fenómenos misteriosos ya sean naturales o cotidianos, por lo que en este aspecto tendrían cierto parentesco con los *kami-gami*. No obstante, cuando argumentamos que un *yōkai* es una “figuración mental preológica” estamos diferenciándolo del resto de manifestaciones sobrenaturales. Para un japonés del siglo xiv un encuentro con un fantasma en según qué contexto podría ser tan lógico

40 ONO, S. *Sintoísmo...* p. 30.

41 Por discrepancias sobre el resultado de una competición entre los dos dioses, Susano destruyó el hogar de Amaterasu y esparció los restos de su caballo descuartizado por todo el lugar. Al ver esto, la diosa del sol se sintió tan horrorizada que se encerró en una cueva, sumiendo al mundo en una noche eterna donde las cosechas se marchitaban y los demonios comenzaban a proliferar. Para remediarlo el resto de deidades colocaron un gran espejo ante la entrada de la gruta y organizaron un jolgorio. Amaterasu atisbó desde el interior de la tierra a una deidad de luz bellísima y decidió salir de su encierro para verla. Obviamente, el ser de luz resultó ser su misma figura reflejada en el espejo.

42 ASHKENAZI, M. *Handbook of Japanese mythology*. AbcClio. 2003. Santa Bárbara. p. 56.

como hallarse ante un jabalí en el bosque. Y no digamos frente a un *oni* si su karma era negativo y por algún mal comportamiento habría de ser castigado. A diferencia de esas situaciones aquí estaríamos, simple y llanamente, ante el acomodo de lo inexplicable en sus más diversas formas.

Por ello, el *yōkai* antes del periodo Edo no tenía forma o bien estaba mal definida, pues su existencia se debía a un mero argumento para expresar algo o sencillamente prevenir; por ejemplo, la cantidad de muertes de niños en las riberas de los ríos dio origen al *kappa*, pero miles de testimonios se contradecían al defender si eran tortugas de figura antropomorfa o más bien monos⁴³ con caparazón⁴⁴. Lo que a nosotros nos interesa, no obstante, es el hecho de fondo: no se debe acudir descuidado al río porque puede conllevar peligros. El *yōkai* tan sólo jugaba aquí un papel refrendador de una posición más o menos asentada entre una comunidad, lo cual no evita que la creencia en la criatura acabará siendo tan real como el hecho mismo de las desapariciones fluviales.

Pero ¿cuándo dejó de creer la sociedad japonesa en los *yōkai*? Ya a finales del s. xvii, durante la explosión urbana de *Genroku*, estos monstruos fueron banalizados al dárseles forma en muchas representaciones pictóricas de *emakis*⁴⁵, *ukiyo-e*⁴⁶, o incluso en juguetes para los niños. Entonces fue la primera vez que muchos monstruos eran concebidos visualmente, y de forma paulatina su connotación esotérica fue dando lugar a otra cuyas características principales eran la comercialización y el entretenimiento. Este fue el contexto donde habríase de encuadrar la obra de Toriyama Sekien (1712-1788), maestro de Utamaro, e impulsor de bestiarios pictóricos tan relevantes como el *Gazu Hyakki Yako* -ilustraciones del desfile nocturno⁴⁷ de los cien demonios-, el *Konjaku Gazu Zoku Hyakki* -ilustraciones de cien demonios del presente y el pasado-,



Imagen 31. Detalle de *Escuela para monstruos*, grabado sobre madera, 1872. Kawanabe Kyōsai

43 KINGSLEY, R. *Japanese gods and myths*. Chartwell. 1999. Edison. P. 43.

44 Obsérvese en este sentido el *kappa* representado por Sawaki Suushi en las ilustraciones de *Hyakkai Zukan* (1740).

45 Historia ilustrada horizontalmente en pergamino. Su existencia data desde el s. x. pero en el siglo xvii su comercio explotó definitivamente.

46 Grabados xilográficos surgidos en el s. xvii.

47 Probablemente el desfile de los cien demonios sea uno de los cuentos más famosos de toda la mitología nipona. Se tiene primera mención de él en un texto budista del siglo xiii y narra cómo una procesión de fantasmas, duendes, y demonios, atravesó la avenida principal de Kioto durante una madrugada del siglo xi. Obviamente el hecho se convertiría en un leitmotiv clave en el arte pictórico japonés.

el *Konjaku Hyakki Shui* –suplemento del anterior–, o el *Gazu Hyakki Tsurezure bukuro* –conjunto de ilustraciones de cien demonios al azar–.

La importancia de los anteriores dibujos llegó a ser tal que en gran medida se consideraría *yōkai* al monstruo que se viese reflejado en ellos, ergo de alguna manera Toriyama Sekien sentó un canon. Un siglo después el asunto rozaría el paroxismo con Kawanabe Kyosai (1837-1889) que prácticamente le daría a la temática un giro humorístico mediante obras como *Escuela para espíritus*, caricatura donde varios *yōkai* aprenden vocabulario moderno tras la implementación de enseñanza obligatoria de Meiji en 1872⁴⁸.

Ya lo dijo el padre Jorge de Burgos en *El Nombre de la Rosa*: “la risa mata el miedo” y precisamente eso ocurrió con unas criaturas que vieron cómo la razón de su existencia se diluía, de forma lenta pero inexorable, en pro de imágenes que objetivaban su naturaleza como si de algún extraño pájaro neozelandés se tratase.

Así, nos encontramos ante un fenómeno que fue haciéndose un hueco en la cultura *pop* japonesa hasta casi alcanzar el impacto de las geishas de *Yoshiwara*, los samuráis de *Muromachi*, o el kabuki de *Ginza*. Consecuentemente proliferaron estudios sobre los *yōkai* llevados a cabo por académicos como Enryo Inuoe (1858-1919), filósofo crucial para entender el budismo moderno, e interesado en desarbolar la endémica superstición de los japoneses a través de conferencias itinerantes. En ellas procuraba explicar el origen de estos seres desde un punto de vista proto-científico, al tiempo que incidía en su inexistencia⁴⁹. A partir de ahora, en la bisagra de los siglos XIX y XX la fenomenología *yōkai* sufriría un importante receso, aunque tras el repunte de tópicos nipones ulterior a la salida de los americanos en 1952, estos monstruos volvieron a ser explotados de diferentes formas por “su” sociedad. Por relanzarse en un periodo de autoafirmación nacionalista debemos reconocer la circunstancia como una manifestación de las más japonesas que existen. Ya en 1874 Kawanabe Kyosai criticó sarcásticamente algunas de las leyes surgidas a raíz de Meiji mostrando a *yōkai* intentándose adaptar infructuosamente a ellas en *La apertura infernal del país a la civilización* (estampa *Nishiki-e*)⁵⁰. Nótese cómo los japoneses son sustituidos por demonios en este alegato pseudo-nacionalista, de igual forma que en España podría haberse realizado con un toro.

Entre las películas donde la temática *yōkai* es explotada en su generalidad destaca el trabajo de Kimiyoshi Yasusa *100 Monsters* (*Yōkai hyaku Monogatari*, 1968), inicio de una trilogía donde una banda de *yōkai* ayuda altruistamente a un poblado ante la avaricia de un mercader. Aparte de los obvios paralelismos con el film de Akira Kurosawa *Los siete Samurais* (*Shichinin no Samurai*, 1954), su metraje de ochenta minutos constituye la mejor ejemplificación del fenómeno en la Historia del Cine. Durante el mismo año se rodaría su secuela *La gran guerra Yōkai* (*Yōkai Dai-senso*, 1968) en la que una serie de monstruos autóctonos intentará expulsar a un gran dios ba-



Imagen 32. *La apertura infernal del país a la civilización, nishiki-e*, 1875. Kawanabe Kyōsai

48 Es al menos sugerente que la medida fuera aprobada en agosto, el mes de lo sobrenatural en Japón.

49 ENRYO, I. *Yokaigaku Zenshu*. Kashiwa shobo. 1999. Tokyo. p. 32.

50 KOYAMA-RICHARD, B. *Mil años de Manga*. Electa. 2008. Barcelona. p. 55.

bilonio con deseo de conquistar Japón. Por su parte, en *Yōkai Monsters 3* (Tōkaidō obake dôchû, 1969) se mezcla la temática fantástica con el *yakuza-eiga*, pues cierto *yōkai* debe acabar con un jefe del crimen por haber execrado su territorio sagrado asesinando un anciano sobre él. Más de tres décadas después el versátil Takashi Miike realizaría *La Gran Guerra Yōkai* (*Yōkai Daisenso*, 2005), producción que a pesar de su título no es un *remake* del film de 68. En ella, un niño ayuda a los espíritus japoneses contra el ejército de Yomotsu-mon, entidad que convierte a los *yōkai* en engendros mecánicos estableciendo una clara alegoría anti-tecnológica y pro-tradicionalista ya vista en varias obras de Ghibli.

Respecto al manga, destaca el clásico de Shigeru Mizuki *Hakaba Kitaro* (1959), cuya trama gira en torno a las aventuras de un niño *yōkai* llamado Kitaro, así como de la interacción de otras criaturas fantásticas con el mundo moderno. De hecho el primer episodio de la serie comienza con unos obreros de la construcción talando los árboles adyacentes al cementerio/hogar de los protagonistas. Es muy interesante resaltar cómo los monstruos son los “buenos” de la historia, erigiéndose en adalides de la tradición y la conservación de la naturaleza. No es gratuito resaltar el éxito de un manga que llegaría a ser adaptado a varias series anime (Gegege no Kitaro, 68,71, 85, 96, 2007, 2008) y decenas de películas tanto de animación como de imagen real⁵¹. Tampoco podemos evitar relacionar la siniestra estética implantada por Mizuki con el aire gótico tan explotado por el director Tim Burton en la mayor parte de su filmografía. Pensamos que las coincidencias nunca existen, al menos en cuanto a Cine se refiere.

Rumiko Takahashi, la autora de la magnífica *Ranma ½*, sería la culpable del exitoso anime *Inuyasha* (*Inu Yasha*, 2000), *shōnen* vertebrado por la historia de amor entre una humana y un *han'yō*, o híbrido entre humano y *yōkai*. Más allá de constituir una excelente muestra de la demonología japonesa, *Inuyasha* supone una eficiente mezcla entre épica fantástica y el humor propio del género. Una década después llegaría *Nura: Rise of the Yōkai Clan* (*Nurarihyon no Mago*, 2010) donde se narran los avatares de un líder *yōkai* cuya sangre se ha ido mezclando con la de los humanos a lo largo de las generaciones. Su naturaleza mestiza será el vértice del desarrollo narrativo, ya que supondrá problemas para su gobierno en el clan. Muy recientemente nos ha llegado *Ushio & Tora* (*Ushio to Tora*, 2015), tal vez uno de los animes con mayor presencia y diversidad de *yōkai* de entre todos los nombrados. Aquí el chico protagonista descubre en su desván un espíritu ensartado por una lanza mágica, inicio de una sucesión de eventos sobrenaturales con la acción y la aventura como telones de fondo. Otras series como *Kekkaishi* (*Kekkaishi*, 2006) y *Ghost Slayers Ayashi* (*Tenpouibun Ayakashiayashi*, 2007) también abordan de alguna manera este universo, aunque desde una perspectiva menos canónica estéticamente si se compara con los casos anteriores.

Hiroyuki Okiura, director de la película de culto *Jin Roh* (*Jin-Roh: The Wolf Brigade*, 1998) tardaría más de una década en realizar nuevamente una animación notable, pero la espera mereció la pena. Y es que *Una carta para Momo* (*Momo e no Tegami*, 2011) es uno de los trabajos que mejor siguen la estela del Ghibli más tradicional, siendo insoslayables sus paralelismos narrativos y estilísticos con *Mi Vecino Totoro*. En ambas películas las niñas protagonistas se trasladan a vivir al campo y entablan amistad con criaturas fantásticas, en lo que es una nueva muestra de los tópicos urbanidad/descreencia y ruralidad/creencia. En el caso de *Momo*, unos simpáticos *yōkai* ayudan a la joven a pasar el difícil trámite de la muerte de su progenitor a través de un tono costumbrista y un ritmo pausado. Paulatinamente la protagonista irá evolucionando en su estado de ánimo, e incluso sus nuevos amigos la ayudarán a conocer cómo finaliza la carta que dejó inconclusa su padre y que da nombre al film.

51 TERRADES VICENS, E. Japón Fantástico... p. 30.

Pero probablemente la mejor muestra del *Hyakki Yako* –desfile nocturno de los cien demonios– la hallemos en *Pompoko* (Heisei Tanuki Gassen Ponpoko, 1994) de nuevo un film de corte ecologista donde un clan de *tanukis* –mapaches– intenta proteger su bosque ante la inminente urbanización de la zona. Para ello utilizan multitud de tácticas, aunque la más llamativa consiste en adoptar la forma de demonios y así atemorizar la ciudad interesada en los terrenos. En este sentido, Isao Takahata recoge el testigo de algunos mitólogos japoneses y sostiene que los *yōkai* en realidad serían formas monstruosas adoptadas por los *bakemono*, y no seres propios en sí mismos.

Nos interesa nuevamente poner de relieve el uso de la figura del *yōkai* como símbolo nacionalista, garante de la naturaleza, y contrario al avance urbano y tecnológico. Después de todo, el *Medio*, o más bien el desconocimiento que sobre él existía, fue uno de los motivos generadores del fenómeno. Con la destrucción paulatina de su ámbito –la *naturaleza japonesa* en todas sus acepciones– es coherente el papel jugado por los *yōkai* como icono del tradicionalismo frente al efecto globalizador de EE.UU surgido a partir de 1950.

4.3.1. Los tipos de Yōkai

A continuación, y con el permiso de Toriyama Sekien, deseamos tipificar a los *yōkai* en cinco grupos distintos. Estos son: tipo duende, animal místico, objeto animado, fantasma y ya en un epígrafe distinto, demonio. Obviamente, es imposible clasificar todos los monstruos por su gran número, pero al menos nombraremos algunos de cada clase para que sirvan de muestra aplicable al resto. Se da por hecho que la pertenencia a alguna de las dos últimas categorizaciones específica que la criatura es considerada popularmente un *yōkai*, aunque para nosotros sea indefectiblemente una variante de *yūrei* u *oni*.

4.3.1.1. Tipo duende

Yōkai de carácter *féérico* a caballo entre la magia y la criptozoología. De peligro relativo y poder medio, muchos están limitados a un tipo de clima, espacio, o contexto geográfico muy específicos. A continuación repasaremos algunos de ellos.

Akaname

La principal función de este *yōkai* menor es lamer la inmundicia de los cuartos de baño⁵². Toriyama Sekien lo mostró en sus ilustraciones del *Gazu Hyakki Yagyō* como un duende antropomorfo de grandes extremidades y pelo ensortijado⁵³. Pero si algún rasgo físico destaca en la criatura es su larguísima lengua, capaz de llegar a cualquier recoveco imaginable.

Debemos pensar que los antiguos cuartos de baño japoneses estaban exentos del edificio principal, y por ello eran lugares sin ruido ni señales de vida durante la mayoría del tiempo. Era muy posible que alimañas se adentrasen de no cuidar la limpieza, y en efecto el Akaname vendría a significar el miedo a una potencial infección, o el surgimiento de un entorno favorable para nidos de ratas, insectos o serpientes. De hecho, el duende no era peligroso en sí mismo para los humanos, pero si se quedaba a vivir en el cuarto de baño serviría de reclamo para otros duendes

52 TORIYAMA, S. *Guía ilustrada de Monstruos y Fantasmas de Japón*. Quaterni. 2014. Madrid. p. 24.

53 *Ibidem*...p. 25.

y fantasmas, por lo que la casa podría pasar a estar embrujada. Si nos paramos a pensar, esto sería otra forma muy evidente de corrupción o contagio.

En el manga *NonNonBa*⁵⁴ de Shigeru Mizuki la entrañable anciana protagonista explica a unos niños la importancia de lavar bien la madera del baño y no dejar humedades, pues de lo contrario se arriesgaban a las incómodas visitas nocturnas del Akaname.

Kamikiri

El corta-cabelleras es un duende pequeño y de cuerpo abotagado cuyo interés consiste en alimentarse del pelo de las mujeres. Para ese efecto dispone de pinzas en vez de garras o manos, procurando encontrar situaciones de descuido para poder perpetrar su alevoso desempeño.

Es notoria la infame situación vital de la enorme parte de los japoneses durante los periodos Sengoku y Edo⁵⁵. En tales circunstancias proliferaron diversas redes de ladrones de pelo que, ante la necesidad, cortaban los moños de señoras para vendérselos a la *yakuza*, generalmente responsables de la gestión de los cada vez más exitosos *barrios rojos*. Los mafiosos utilizaban este cabello para la confección de extensiones que servirían para disimular la alopecia⁵⁶ fruto de los intrincados recogidos de las prostitutas y su alimentación deficiente.

Desgraciadamente, el *yōkai* surgido como explicación sobrenatural para estos sucesos no ha tenido una impronta importante en el Cine, el Manga o el Anime, pero es uno de los pocos que han aparecido en un periódico, más concretamente del día 20 de Mayo de 1874. En la noticia se contaba cómo una sirvienta llamada Gin fue atacada a las 9 de la noche por uno de estos duendes⁵⁷.

Kappa



Imagen 33. Kappa por Toriyama Sekien, 1781.

Literalmente *niño de río*. Se trata de tortugas antropomorfas con una cavidad en el cráneo destinada a contener agua⁵⁸. Si por alguna razón el líquido se vierte estos duendes fluviales perderían sus poderes mágicos⁵⁹. Tradicionalmente pueden llegar a ser problemáticos para el hombre, ya sea por travesuras o por actos más violentos como el asesinato de niños o violaciones a mujeres⁶⁰. En cuanto a su procedencia, algunos académicos sostienen que los kappa eran originalmente kami-gami de agua, pero debido al control de los ríos por medio de presas y otros sistemas de contención perdieron su culto y encarnaron en forma de duendes grotescos⁶¹. Como explicaremos más adelante, nosotros también pen-

54 MIZUKI, S. *NonNonBa*. Astiberri Ediciones. 2007. Bilbao. p. 12.

55 GAGO, B. Carta del padre Baltasar Gago de Japón para los padres y hermanos de la Compañía de Jesús de la India y Portugal. Septiembre. 1555. En J. Íñiguez de Laquerica (ed.), *Cartas que los padres y hermanos de la Compañía de Jesús escribieron*. 1575. Alcalá. p. 11.

56 *Oharu*, la mujer más galante de Kenji Mizoguchi, se encontró a lo largo de su duró periplo existencial con una dama que padecía esta problemática.

57 <http://yokai.com/kamikiri/>. Consultado 03/10/2013.

58 TORIYAMA, S. *Guía ilustrada...* p. 21.

59 HADLAND DAVIS, F.. *Myths and...* p. 350.

60 AGUILAR, D. *Japón sobrenatural...* p. 204.

61 PEREZ RIOBO, A. *Yokai. Monstruos y fantasmas de Japón*. Satori. 2012. Gijón. p. 51.

samos que estos seres serían una figuración maliciosa de los religiosos portugueses y españoles, en ocasiones con un corte de pelo muy similar.

De una forma u otra, estamos ante uno de los *yōkai* más famosos del folclore nipón, y aún hoy su arraigo es visible en la cultura popular. Su incidencia en el Cine es prontísima, y ya tenemos una muestra en el Japón de preguerra con *Kappa Deigasen* (1939), película muda donde el sirviente de un samurái acude a cazar kappas -con algún problema de por medio- para sanar la extraña enfermedad de su maestro. La visión sobre este duendecillo se suavizará para consumo del público infantil⁶² en *El Kappa de Sanpei* (Sanpei no Kappa, 1993) tierna historia de amistad entre un niño y una de estas criaturas, o en *El verano de Coo* (Kappa no ku to natsu yasumi, 2007), film irregular, nacido a rebufo del ecologismo de Ghibli, y finalmente un trasunto mal entendido de *E.T., el extra-terrestre* (E.T.: The Extra-Terrestrial, 1982). El *buenismo* del personaje se aparcará con el cambio de década y la llegada de *Death Kappa* (Death Kappa, 2010), producción bizarra de serie B en homenaje al tradicional género *kaiju*. En ella un grupo paramilitar ansía domesticar a estos seres asesinos para restablecer el Imperialismo Japonés. Aunque sea esbozando una sonrisa, no podemos dejar de recordar la relación entre los *yōkai* y el nacionalismo, aquí mostrada de manera inapelable.

Tengu

Si antes comentábamos que los *yōkai* tipo duende eran de capacidades medias, esto no se puede aplicar al caso del *tengu*, probablemente una de las criaturas japonesas más poderosas y cercanas a los dioses. Se conoce muy poco de su origen pero en función de su aspecto híbrido entre hombre y pájaro⁶³ algunos estudiosos lo han emparentado con la deidad budista *Garuda*⁶⁴. Por ejemplo, en el cuento *Historia de un Tengu* recogido por Lafcadio Hearn en su *Japón Fantasmal* se nos narra una oda a la contención espiritual de evidente moral budista⁶⁵. Otros defienden su relación con *Sarutahiko*, kami de la fuerza, la orientación y de las artes marciales, precisamente una de las grandes cualidades atribuidas a los *tengu*⁶⁶. Por nuestra parte, pensamos más bien en una solución mixta, aquella que presente al duende como un producto más de la profunda imbricación religiosa reconocible en la cultura de las islas, y no como un elemento formalmente hermético.

Respecto al hábitat, las grandes montañas y picos de Japón serían sus territorios⁶⁷ y quizá por ello se les represente en la iconografía vestidos como monjes ascetas o *yamabushis*. Según la tradición el trato de los *tengu* hacia los hombres siempre fue condescendiente, no dudando en aniquilar a quien no fuese respetuoso con ellos, aunque también se conocen relatos donde altruistamente ayudan a niños perdidos a volver a su hogar⁶⁸. También se les atribuye la capacidad de alterar la percepción mental de los humanos, o bien llevándola hasta un plano de consciencia más elevado, o bien trastornándola hasta la locura.

Ya durante el periodo Edo, al *tengu* se le sometió a algunos cambios “físicos” entre los que destaca la prominencia de su “nueva” nariz, signo evocador de lo extranjero si observamos

62 El kappa tuvo tanta aceptación entre los niños que Nintendo los usó como simpáticos enemigos de Mario en todos los juegos de la franquicia.

63 TORIYAMA, S. *Guía ilustrada* ...p. 8.

64 *Deva* menor representado como un águila gigante y antropomorfa. Básicamente su cuerpo era humano, pero tenía garras, pico de ave y alas gigantes.

65 HEARN, L. *El Japón* ...p. 163.

66 De hecho, en muchos videojuegos de lucha el *final boss* es un Tengu o bien un maestro de artes marciales con máscara de Tengu. Tal es el caso de *Art of Fighting* (Ryūkō no Ken, 1992), uno de los *one V.S one* más exitosos de SNK, junto a *Fatal Fury* y *Samurai Shodown*, a principios de 90's.

67 TERRADES VICENS, E. *Japón Fantástico*...p. 30.

68 AGUILAR, D. *Japón sobrenatural*...p. 208.



Imagen 34. Tengu tallado en madera, templo de Miyajima.

las representaciones de europeos en el arte *namban* de la época⁶⁹. En la línea anterior se halla *Tengu* (Tengu, 2009) film de bajo presupuesto dirigido por el documentalista suizo Roger Walch, y centrado en la fascinación de un occidental hacia este mito japonés. Sus pesquisas lo llevan a pensar que la leyenda pudo ser una estratagema para proteger la integridad de náufragos europeos durante el periodo *Sakoku*⁷⁰.

Ahora bien, es verdaderamente llamativo el hecho de que un símbolo tan importante para Japón no sea explotado de manera más exhaustiva. O de forma más directa mejor dicho. Porque si el centauro es tradicionalmente maestro de héroes como Aquiles, Teseo o Heracles en la tradición clásica, el *tengu* lo es a su vez en la mitografía japonesa con guerreros sobresalientes como Minamoto

no Yoshitsune, básico para entender el surgimiento de las dictaduras militares en el Japón medieval. Es decir, su principal papel en la narrativa japonesa es el de instructor o maestro, pero nunca como protagonista hegemónico. De hecho, según *el camino del héroe* establecido por el mitólogo Joseph Campbell, este *yōkai* sería icónico en la etapa *Encuentro con el mentor o ayuda sobrenatural*, en gran parte por sus ya conocidas virtudes en el desempeño de la magia y la lucha cuerpo a cuerpo⁷¹.



Imagen 35. Yoshitsune aprende artes marciales de Sojobo, rey de los tengu, tríptico oban, 1880. Taisho Yoshitoshi.

69 En efecto, a los europeos se los representaba con enormes narices, un rasgo físico que llamaba muchísimo la atención a los japoneses. Para saber más,

BARLÉS BAGUENA, E. Testimonios de un viaje y un encuentro durante el siglo ibérico en Japón (1543-1643). La imagen del otro. En las representaciones pictóricas del arte Namban. En Pilar Garcés García. (coord.) *Itinerarios, viajes y contactos Japón-Europa*. Peterlang. 2013. Valladolid. p. 119-150.

70 El cierre de fronteras en Japón no impidió que siguieran llegando náufragos europeos debido a la gran inestabilidad de esa parte del Pacífico. Obviamente, la pena para estos extranjeros era la muerte. Ya volveremos sobre el tema, pero Hideo Nakata relacionó el miedo atávico de los japoneses hacia el mar con la aparición de fantasmas en medios acuosos.

71 CAMPBELL, J. *El héroe de mil caras*. Fondo de cultura económica. 2001. México D.F. p. 34.

Si dejamos a un lado el tríptico anterior nuestro duende sigue ejerciendo el mismo rol en multitud de ejemplos, tales como *Kurama Tengu* (Kurama Tengu, 1928) o su remake⁷² *Goblin in stirrups* (Kurama Tengu, 1959), films que recogen las aventuras de un legendario guerrero del *bakumatsu*⁷³ supuestamente instruido por estos seres sobrenaturales. En la reciente y mediocre *La leyenda del samurai (47 Ronin)* (47 Ronin, 2013), el protagonista interpretado por Keanu Reeves debe acudir ante un grupo de tengus para potenciar sus aptitudes guerreras. Del mismo año es *El legado del Tengu* (Legacy of Tengu, 2013) producción de serie b donde el héroe defiende a la humanidad de los *akuma* – demonios – valiéndose de la espada que un *tengu* le cedió.

Pero sería el anime *Kabuto el guerrero Tengu* (Karasu Tengu Kabuto, 1990), adaptación del manga *Crow goblin Kabuto*, el que desplazase a esta criatura de mera comparsa narrativa a eje fundamental del desarrollo. Así, tanto en la serie como en el comic se narra la lucha entre un *han'yō* de *tengu* contra el clan *Kuroyasa*, ejército de demonios que ansía dominar Japón. Muy en la línea de *seinen* posteriores como *Ninja Scroll* (Jūbē Ninpūchō, 1993), la producción de Takashi Watanabe se erige en una muestra clásica del anime de la época, presentando un dibujo de trazo equilibrado, así como un protagonista de aspecto humano pero con alas y poderes sobrenaturales propios de su mestizaje. Para contrarrestar a los demonios, Kabuto invoca a cuatro *tengu* de pura raza guardianes de los puntos cardinales, por lo que obviamente, y a pesar de otras historias populares donde estos *yōkai* eran orgullosos e impredecibles, aquí sí podemos afirmar que son *los buenos de la película*.

4.3.1.2. Tipo animal místico

La particularidad de las criaturas de esta subdivisión es que existen como animales comunes en casi cualquier parte del mundo, pero dadas la religión, cultura y tradición de las islas japonesas, llegan a adquirir una connotación sobrenatural o fantástica. En unos casos la bestia es ya mágica *per se*, aunque en otros el poder se alcanzará cuando ya esté en una edad avanzada. En general su dominio e influencia son bastante superiores a los del género tipo duende.

Itachi

A diferencia del *kitsune* y el *tanuki*, la comadreja *despierta* como animal sobrenatural cuando es extremadamente vieja. Ello no implica necesariamente que su poder sea mucho menor, e incluso está asentada en Japón la idea de este *yōkai* como el *bakemono* con más facultades de *cambiaformas*; de ahí la frase *kitsune nana-bake, tanuki hachi-bake, itachi ten-ku-bake*, es decir, “zorro siete formas, mapache ocho formas y comadreja nueve formas”⁷⁴.

Si el mapache es más o menos “amable” en su relación con los humanos y el zorro impredecible, con la *itachi* no vamos a albergar ningún género de duda sobre sus motivaciones dañinas. Considerada símbolo de mal agüero, a ella se le atribuyen la quema de las cosechas, quizá por su influjo sobre el elemento fuego, junto a otra serie de catástrofes mayores. Al hilo de lo anterior se explica el temor de la gente ante una eventual reunión de varios *itachi*, pues son de los pocos *yōkai* capaces de generar una transformación de tamaño colosal si aúnan sus poderes. Así el *o-nyudo*, un sacerdote budista de más de diez metros, sería una de las formas adoptadas por muchos de estos demoniacos mustélidos para fustigar a sus odiados humanos.

72 Existe otra versión de 1942 pero no hemos podido acceder a ella.

73 Periodo final del shogunato de Tokugawa. Es aquí cuando se sucede el conflicto boshin (1868-1869), donde los partidarios del emperador y los del shogun se enfrentaron en una guerra civil que acabaría por definir el futuro Japón de Meiji.

74 <http://yokai.com/itachi/>. Consultado 15/09/2013.



Imagen 36. *Itachi* por Toriyama Sekien, 1781.

Como veremos en el caso del zorro, la comadreja puede evolucionar con el paso del tiempo a *kamaitachi*⁷⁵, un enorme monstruo del tamaño de un tigre con hoces en lugar de cuartos delanteros. Según el folclore popular la *comadreja falcada*⁷⁶ se aparecía ante quienes pisaban la fecha de la muerte de Buda en un calendario⁷⁷, aunque también atacaba a los humanos arbitrariamente para cortarlos y lamer la sangre que manaba de sus heridas.

En el cuento *El campesino y la comadreja*⁷⁸ uno de estos pérfidos seres se dedica a arruinar la vida de una pareja de ancianos. Hastiado por los pesares procurados por la diabólica criatura, el hombre finalmente consigue capturarla tras múltiples esfuerzos. En algunas versiones del relato el anciano mantiene cautivo al *yōkai* para que recapacite y deje de molestarlos, y en otros sencillamente el animal espera a ser cocinado. En ambos casos el agricultor debe acudir al día siguiente a cumplir con su labor en el campo y la *itachi* queda a solas con la mujer. Desde la jaula comienza a influir en la mente de la campesina gracias a su extraordinaria demagogia y capa-

cidad de oratoria. Pasado el día, el agricultor regresa a casa y se encuentra a su esposa con un succulento guiso de *comadreja* preparado. Al notar un extraño sabor se percató, horrorizado, de que estaba alimentándose de su propia compañera, por lo que obviamente la mujer de la habitación se trataba en realidad del *itachi* transformado.

Así pues, la existencia de este monstruo quizá no responda a una necesidad de explicar hechos materiales como hemos visto anteriormente, pero ahí está como justificación mística de muchos de los males del japonés tradicional, al igual que el resto de la humanidad, incapaz de razonar *la mala suerte* cuando la víctima es uno mismo.

Kitsune

Junto al *tanuki*, uno de los principales *bakemono*⁷⁹ de la mitología nipona. Su aspecto puede ser el de un zorro⁸⁰ común pero dependiendo de sus intereses es capaz de adoptar formas antropomorfas parcial o totalmente. En este último caso suelen llevar una hoja seca sobre la cabeza para reconocerse entre ellos, y es muy común que ante perros pierdan su concentración y afloren de repente algunas de sus facciones de zorro. Los motivos de las transformaciones pueden oscilar entre

75 TORIYAMA, S. *Guía ilustrada* ...p. 28.

76 La criatura aparecía como enemigo en la primera fase del conocido plataformas de Capcom *Daimakaimura* (Ghouls 'n Ghosts, 1988).

77 PEREZ RIOBÓ, A. *Yokai. Monstruos*...p. 45.

78 CORA REQUENA, *El Mundo fantástico*...p. 78.

79 Recordemos, *cambiaformas*.

80 Toriyama Sekien plasmó en su obra al kitsune-bi, un kitsune con la capacidad de expeler fuego por la boca.

TORIYAMA, S. *Guía ilustrada*...p. 33.

banalidades tan ingenuas como intercambiar orina⁸¹ por té o comer tofu gratis, hasta mantener relaciones sexuales con humanos⁸² o incluso asesinarlos.

En cuanto a los matrimonios entre zorros y personas, el desenlace suele variar según la impregnación religiosa del relato. Por ejemplo, en el *Kobatagitsune* perteneciente a la colección de cuentos de *Otogi-Zoshi*, la narración está desprovista de moral y por consiguiente es de sesgo eminentemente nativo⁸³. Por el contrario, hay cuentos⁸⁴ donde el hombre finalmente descubre la naturaleza sobrenatural de su “esposa”, ante lo cual el matrimonio, probablemente con hijos de por medio, se rompe de facto. De este modo la zorra puede volver al bosque o incluso hacerse monja⁸⁵ y así rezar por el futuro de su familia o clamar perdón a Buda por comportarse desequilibradamente.

Debemos destacar que la gran diferencia existente entre el zorro y el mapache – tanuki – es la capacidad de los primeros para embrujar lugares y poseer cuerpos de personas⁸⁶. He aquí una de las razones del mayor componente avieso de los zorros, algo discernible por ejemplo cuando el príncipe Genji achaca a estos seres el mal de su joven amante Yugao en el episodio *Flor de luna*⁸⁷.



Imagen 37. Príncipe Hanzoku siendo atormentado por un kitsune, ukiyo-e, 1844. Utagawa Kuniyoshi.

La asimilación del zorro con espíritus malignos o demoniacos ya la ejercieron los jesuitas a pocos años de empezar la evangelización japonesa. Pedro de Alcaceva explicó por medio de sus cartas⁸⁸ cómo una sirvienta de un *daimyō* de Kyushu era atormentada todas las noches por el demonio en forma de zorra. Muy en la línea de otros fenómenos fantásticos relatados por *La Compañía*, el problema se resolvió en cuanto la mujer abrazó el cristianismo, pero es muy espectacular que en una misiva de 1552, apenas tres años después de la llegada de Francisco Javier a las islas, el zorro ya se erigiera en una figura mitológica tan potente como para filtrarse en la primera literatura de avisos⁸⁹.

Como es de esperar las referencias al *kitsune* en el conjunto del Cine y el Anime son innumerables, pero si hubiéramos de elegir nos quedaríamos con el episodio de *Sueños, La luz del sol a*

81 PEREZ RIOBÓ, A. *Yokai. Monstruos...*p. 64.

82 AGUILAR, D. *Japón sobrenatural...*p. 209.

83 REQUENA HIDALGO, C. *El Mundo fantástico...*p. 74

84 HEARN, L. *Glimpses of Unfamiliar Japan*. Mifflin&Co. 1895. Boston. p. 310.

85 REQUENA HIDALGO, C. *El Mundo fantástico...*p. 74

86 NOZAKI.K. *Kitsune, Japan's fox ...*p. 211.

87 SHIKIBU, M. *La novela de Genji...*p. 149.

88 ALCACEVA, P. Carta del hermano Pedro de Alcaceva para los padres y hermanos de la Compañía de Portugal escrita en Goa en el año de mil y quinientos y cincuenta y cuatro, que cuenta algunas cosas de Japón del año de mil y quinientos y cincuenta y dos que allá estuvo. En Íñiguez de Laquerica: *Cartas que los Padres y hermanos de la Compañía de Jesús que andan en Japón escribieron*. 1575. Alcalá. p. 9.

89 Conjunto de misivas y relaciones, ya sean de origen religioso o seglar, cuyo objetivo era describir el contexto nacional de los países objeto de interés de algún grupo. Para saber más, SOLA CASTAÑO, E.: “Literatura de Avisos. Historia y literatura en la Frontera”. En Antonio Paba. (coord.) *Encuentro de Civilizaciones (1500-1750): informar, narrar, celebrar*. CIRS. 2003. Cagliari. pp. 255-278.



Imagen 38. El joven muchacho sorprende a los zorros en “La luz del sol a través de la lluvia”, episodio perteneciente a Suelos.

través de la lluvia. En este cortometraje de belleza profundísima, una madre conmina a su hijo a quedarse en casa, pues el día se ha despertado con una paradoja climática en la que llueve y hace sol, tradicionalmente el contexto idóneo para los casamientos entre zorros. A pesar de las indicaciones, el niño acude al bosque para presenciar el singular espectáculo de una procesión de *kitsune*. Embriagado por un clima onírico donde nuestro mundo se une con el de los espíritus – lluvia y sol – el pequeño *voyeur* es descubierto y huye hacia su casa. Al llegar, su madre le explica el enorme calado de su transgresión, al tiempo que le enseña un *tanto* – cuchillo – dejado por uno de estos seres para que se suicidase. El chico, sin embargo, decide buscar a los *yōkai* y pedirles clemencia en el lugar donde acaba el arcoíris.

Muy en la línea del *Maestro* Kurosawa, el zorro actúa en el cuento más como elemental de la naturaleza o siervo de Inari que como un duende travieso. Ya vimos el papel del *Gran Zorro* como dios de las cosechas, ergo es muy coherente que sus pequeños mensajeros se casen durante el momento en que la tierra puede obtener más beneficios en menos tiempo: es decir, cuando se vierten al unisonó luz y agua, los dos motores de la *generación* primordial. Metafóricamente, la sociedad japonesa es tratada como un infante inconsciente que ni siquiera sabe respetar los códigos ancestrales de respeto hacia el Medio. En este sentido no debemos pensar en una presunta crueldad de los *kitsune* por instar a un niño a acometer suicidio, de igual forma que no podemos culpar a la profundidad de un lago cuando algún imprudente se ahoga. La *Naturaleza* es elevada y nosotros briznas, parece decirnos el director, aunque aún quepa una mínima oportunidad de redención, merced a ese último plano del chiquillo dirigiéndose allí donde moran los zorros.

Bakeneko

Según la tradición popular un gato doméstico puede llegar a adquirir propiedades sobrenaturales si ha vivido muchos años⁹⁰. En este caso le crecerá la cola, signo inequívoco de su nueva naturaleza, pues el típico gato japonés o *bobtail* carece de ella. Si el ahora *bakeneko*⁹¹ llega hasta el siglo de vida

90 <http://www.obakemono.com/obake/bakeneko/>. Consultado 13/09/2013.

91 Literalmente monstruo – bake- gato – neko-.

su cola se le bifurcará en dos, adquiriendo un mayor poder y pasando a ser un *nekomata*. El poder de penetración de este mito es tal en la cultura nipona que derivaría en un género de terror específico⁹² llamado *kaibyō*⁹³. Prontamente empezamos a observarlo con *Legend of Ghost Cat in Nabeshima* (Nabeshima Kaibyō Den, 1949) pero se asentaría a finales de 50's tras el éxito de *The Mansion of the Ghost Cat* (Borei Kaibyō Yashiki, 1958), dirigida, cómo no, por el maestro Nobuo Nakagawa⁹⁴.

La tendencia cinematográfica anterior viene a quebrar un tópico pseudo-impuesto por la estética *kawaii*, y es que, a pesar del legado simpático y amable de *Hello Kitty*, o figuras de buena suerte como el conocido *Maneki-Neko*⁹⁵, el gato japonés tradicionalmente ha sido símbolo de mal agüero. Por ejemplo, existía la creencia de que los cadáveres debían ser protegidos de un posible contacto con los gatos, ya que supuestamente podían apoderarse del alma del difunto o bien corromperla. A partir de esta premisa nace la narración de *El gato negro*, joya innegociable del cine japonés en la que una mujer y su nuera son violadas y asesinadas por un grupo de *ashigaru*⁹⁶. Poco después un gato aparece en el escenario del horror y comienza a lamer los cadáveres, génesis del retorno de ambas mujeres al mundo de los vivos en forma de espíritus vengativos⁹⁷. En este sentido, el *bakeneko* sería un elemento *psicopompo inverso*, interesado en traer de vuelta las almas o, en su defecto, anclarlas a este mundo para que así consuman su resarcimiento.

Entre las capacidades del *yōkai* se encuentran la de cambiar de aspecto como el resto de *bakemono*, la de controlar a los muertos merced a su dominio de artes nigrománticas y, de forma similar al kitsune, poseer cuerpos humanos. Ejerciendo la dos últimas aparece en *The Haunted Castle* (Hiroku, Kaybio-den, 1969) película de Tokuzo Tanaka tan sólo un año posterior al film ya comentado de Shindō y evocadora por su atmósfera y presupuesto de las producciones de Corman y la Hammer. Siguiendo la línea de otros *J-Horror* donde un poderoso se ceba con los más débiles, en *El Castillo Encantado* la situación se desborda cuando Lord Nabeshima, un *daimyō* cruel y déspota, intenta acabar con la vida de dos hermanos pertenecientes a un débil clan bajo su cargo. Si bien el villano consigue acabar con el muchacho, su hermana, ya casi moribunda, logra establecer un pacto con una gata negra para que ésta le otorgue el don de convertirla en monstruo y así vengarse de sus enemigos. A partir de ese momento se comienza a escuchar por el castillo un sonido de cascabel que actúa como inquietante preludio de Sayo –la protagonista– ahora convertida en engendro gracias a la hechicería del *bakeneko*. Asimismo, y pesar de que el híbrido sea presentado en el film con estética obviamente japonesa –mujer de pelo enmarañado–⁹⁸ y con rasgos felinos –como el color de los ojos o los colmillos– sus actitudes son occidentalmente *vampíricas*, clara influencia de un cine de Terence Fisher que ya se filtraba en Japón desde la década anterior⁹⁹. El mismo ruego de Sayo al sombrío animal incita a recordar innumerables peticiones similares de humanos a *no muertos*, como por ejemplo la del periodista Molloy a Louis en la novela de Anne Rice *Entrevista con el Vampiro*.

92 MALPARTIDA TIRADO, R. *Espectros de cine en Japón. Entre la literatura, la leyenda y las nuevas tecnologías*. Satori. 2014. Gijón. p. 33.

93 O también llamado *bakeneko eiga*, literalmente películas de “gatos fantasma”.

94 La película destaca por el uso de la *analepsis*, recurso que se puso de moda a partir del éxito de Rashōmon a principios de aquella década. Aunque un poco ingenua vista con perspectiva, constituye sin duda alguna el relanzamiento total del género *kaibyō* en Japón.

95 Conocida escultura de un gato sentado con una moneda y que mueve su pata izquierda de arriba abajo. Tradicionalmente se cree que procura suerte a su dueño.

96 Soldado de a pie en los ejércitos japoneses medievales.

97 El periodista José Moscardó cree -a nuestro parecer erróneamente- que el espíritu de las mujeres transmigró al gato, motivo de una presunta conversión del animal en demonio.

MOSCARDÓ, J. *Horror Oriental. Las mejores películas de Cine Fantástico Asiático*. Arkadin Ediciones. 2012. Madrid. p. 50.

98 Sobre este rasgo característico del ser sobrenatural femenino japonés nos detendremos largo y tendido.

99 AGUILAR, D. *Japón sobrenatural*...p. 202.

Siguiendo con el repaso, es insoslayable la obra de Bakin Takizawa *Nansō Satomi Hakkenden*¹⁰⁰, literatura ingente en todos sus sentidos, y que muestra cómo el padre de uno de los protagonistas es poseído por un *bakeneko*. Todo empezó cuando Aikaku Akaiwa, uno de los samuráis más poderosos de la región, acude a las montañas para cazar un monstruo que según los campesinos masacraba a los animales por las noches. Poco tiempo después, Akaiwa vuelve victorioso de su encuentro con la criatura y los sucesos extraños remiten. Sin embargo, la forma de interactuar con su entorno cambia en el guerrero, volviéndose arisco, cruel y caprichoso. Como el lector se podrá empezar a figurar el samurái cayó bajo el influjo del gato, obsesionado con devorar al nieto *nonato* de Aikaku que nacería en el año del ratón. Días después el monstruo es desenmascarado al ser sorprendido lamiendo el aceite de una lámpara, tendencia común en varias especies de *yōkai*, pero aquí *más justificada al extraerse el combustible directamente del pescado*¹⁰¹. Acorralado, el *bakeneko* adopta la forma de un gato-espectro gigante y lucha contra el héroe Gem-pachi y Kakutarō Akaiwa, hijo del samurai-huésped¹⁰². En los excelentes OVA's¹⁰³ *El Hakkenden* (*Hakkenden: Legend of the Dog Warriors*, 1991) el desenlace de la historia varía levemente,

ya que el gato es descubierto al reaccionar de forma brusca ante las cuentas sagradas de los protagonistas¹⁰⁴.

Si observamos, los cambios en el comportamiento del samurai eran en sí mismos características *gatunas*. Desapego, mal carácter, bestialidad, todas ellas facetas cultivadas por un imaginario popular que, no sólo en Japón, ha tildado al gato como animal nocturno, maléfico, familiar del demonio, o heraldo de muerte. Toriyama Sekien ya plasmó a un *nekomata*¹⁰⁵ caminando sobre sus cuartos traseros¹⁰⁶ en actitud presuntamente fantástica, aunque realmente esa y otras muchas facultades motrices complicadas son viables para nuestros felinos protagonistas. De este modo, se fomenta aún más la idea de un animal a medio camino entre éste y *otro mundo*, sea cual sea. Después de todo en pocas ocasiones el *individuo urbano* rememora una inquietud tan primaria como observando fijamente los ojos de un gato, hecho cotidiano desde luego, pero también alusión inconsciente a otro tiempo, cuando quizá los hombres huían al ver esa mirada fija sobre ellos.

Como curiosidad, el escritor Stephen King rescató este mito para occidente produciendo y



Imagen 39. Aikaku poseído por el *bakeneko*. Fotograma perteneciente al episodio nueve de "El *hakkenden*". Imagen 40. *Nekomata* por Toriyama Sekien, 1781.

100 TAKIZAWA B. *Nansō Satomi Hakkenden*. Chūōkōron-shinsha. 1993. Tokio. p. 187.

101 En *La mansión del gato fantasma* de Kanagawa también aparece la sombra de un *bakeneko* lamiendo aceite vista al trasluz de un biombo de papel.

102 En referencia a la relación con el parásito.

103 Siglas de *Original Video Anime*. Se trata de animés lanzados directamente a video o DVD sin existencia de un Manga anterior.

104 Sobre esta obra volveremos más adelante.

105 TORIYAMA, S. *Guía ilustrada...* p. 18.

106 *Nekomata, El desfile nocturno de los cien diablos*. Toriyama Sekien. 1776. Colección particular.

guionizando *Sonámbulos* (Sleepwalkers, 1992), film menor donde una pareja de gatos monstruosos con capacidad de parecer humanos se alimentan de su vecindario. Mención aparte para la desasosegante BSO compuesta por Nicholas Pike y en concreto para el tema *Boadicea*, interpretado por la vocalista irlandesa *Enya*.

Tanuki

El perro mapache japonés es un cambiaformas muy dado a las travesuras¹⁰⁷. Su apariencia puede variar desde un animal convencional a una especie de híbrido con leves rasgos humanizados. Pero si algo destaca en la fisonomía del *yōkai* que nos ocupa son sus enormes testículos, dotados de la capacidad de incrementarse antinaturalmente hasta servir de capa, barco o incluso arma contundente¹⁰⁸. De lo anterior dejó constancia la escuela pictórica de Utagawa Kuniyoshi, aunque especialmente ilustradora es su obra *Tanuki pescando en el río*. En ella los mapaches utilizan su escroto para conseguir pescado como si de una red de arrastre se tratase.

Todas estas características fueron muy bien mostradas por la ya comentada obra de Isao Takahata *Pompoko*, sin duda la mejor ejemplificación fílmica sobre el *tanuki* hasta la fecha. En cuanto a la literatura, Cora Requena comenta en su obra la importancia de *El hervidor mágico*, quizá el cuento más famoso sobre mapaches de la tradición japonesa. En él, uno de estos *yōkai* se interna en un templo para buscar comida, pero a riesgo de ser descubierto por el abad debe convertirse en tetera¹⁰⁹. La historia evoluciona de tal forma que el *tanuki* soluciona varios problemas al religioso sin que éste se percate, pero llegado el momento la “tetera” es puesta sobre el fuego y el mapache huye despavoridamente.



Imagen 41. Detalle de *Tanuki pescando en el río*, 1843. Utagawa Kuniyoshi.

107 TORIYAMA, S. *Guía ilustrada...*p. 26.

108 Además de las obvias connotaciones de potencia sexual, el tamaño de los testículos está relacionado con la abundancia. Por ello mismo figuras de mapaches se suelen poner en la entrada de los comercios japoneses al igual que aquí se coloca la figura de San Pancracio.

109 Una versión parecida del cuento es *Bubukuchagama* -Olla del templo budista de Morin-, recogida por Isami Romero Hoshino en su traducción de Sekien Toriyama.

TORIYAMA, S. *Guía ilustrada...*p. 312.

Sin embargo, pensamos que en conjunto es incluso más definitorio el relato *Los mapaches del bosque del templo Shoji*¹¹⁰, cuentecillo popular donde se nos narra cómo el abandonado templo homónimo, lugar de divertimento para los *tanuki*, es invadido por tres monjes budistas ansiosos de probar su fe en un lugar encantado. Al primero de ellos lo consiguen ahuyentar adoptando formas de seres monstruosos como el *hitotsume Kozo*¹¹¹ o el *rokurokubi*. El segundo de los monjes no albergaba el menor tipo de miedo hacia las criaturas fantásticas, pero no consigue soportar el ruido provocado por los mapaches en sus fiestas nocturnas. El tercero ni tiene miedo a los monstruos ni le molestan los ruidos; de hecho salió de entre las ruinas para unirse al festival de los *tanuki*, momento en que el jefe del clan, intentando quedar por encima del monje, lo reta a un concurso de “tambores”. Ambos contrincantes comenzaron a golpearse la barriga de manera cada vez más contundente hasta altas horas de la madrugada, aunque ninguno de los dos pareció imponerse de forma clara sobre el otro y por ello la batalla quedó en tablas. Agradecido por el jolgorio, el monje budista esperó una nueva fiesta a la noche siguiente pero ningún mapache apareció. Ya sin alicientes, se disponía a marchar del templo abandonado cuando entre la oscuridad discernió un gran bulto negruzco que resultó ser el jefe de los *tanuki*. Humillado por no haber vencido a un humano en su especialidad, el mapache estuvo dándose golpes de tambor en el estómago hasta que murió exhausto¹¹². Afligido, el joven religioso levantó un túmulo en honor del gran mapache –Otanuki– y oró para que reencarnase en una criatura aún más noble.

Resulta impensable que un cuento a priori tan simple suscite tantas interpretaciones a luces distintas. No obstante, sirve para aprehender las tres características fundamentales de estos seres; su capacidad de cambiar de forma junto al hecho de que en ocasiones sean confundidos con espectros – primer monje – ; su tendencia a la fiesta y a pasarlo bien – segundo monje – ; y finalmente su orgullo y profundo engreimiento – tercer monje – . Por nuestra parte, vemos una profunda mezcolanza religiosa en el relato; de un lado está el componente shintoísta representado por los *yōkai*, seres dispersos y sin moral, ni buena ni mala, que son utilizados como prueba iniciática para tres jóvenes budistas. A pesar del desarrollo de la narración cada uno de los monjes marra en una cualidad distinta, ya sea la fe en Buda, la falta de paciencia y concentración, o finalmente la ausencia de control sobre la vanidad y la jactancia, dos hechos que a la postre fueron detonantes para el fin de una criatura que no tendría por qué haber muerto.

De tal modo la fábula tendría un trasfondo profundamente pesimista, pues al final todo el mundo pierde.

4.3.1.3. Tipo objeto animado

También llamados *tsukumogami* (付喪神- kami de herramienta) este grupo estaría formado por todos aquellos objetos de más de cien años convertidos en *yōkai* debido a su antigüedad. Ya observamos unas páginas atrás la maleabilidad del concepto *kami*, y he aquí una muestra más para conjurar cualquier equivalencia respecto a los dioses clásicos o salvíficos occidentales. Asimismo, definimos

110 SECO SERRA, I. *Leyendas y cuentos de Japón*. Akal Literaturas. 2006. Madrid. p. 72.

111 Yōkai con el aspecto de un niño de diez años y con un único y enorme ojo en la frente.

112 Sekien recogió en su obra un tipo extraño de *tanuki* llamado *kinutanuki* o mapache de seda. En su descripción hizo alusión a la costumbre de los *tanukis* normales de golpearse la barriga mediante este fragmento: *más que pegarse en la panza como si fuera un tambor, se dice que se pega a la ropa para plancharla. El tanuki del río Tama, algunas veces se solía transformar en un kinutanuki de las islas Hachijo. Eso lo pensé en un sueño.*

TORIYAMA, S. *Guía ilustrada...*p. 364.

el shintoísmo como un conjunto de creencias que otorgan espiritualidad – kami – a cualquier *forma* del entorno por sencilla que sea. Los instrumentos usados por el hombre en su cotidianeidad no son una excepción; también ellos albergan un mínimo atisbo de conciencia latente que despierta ante el llamamiento vivencial, el cúmulo de energías positivas o no, y el paso de las décadas¹¹³. Para remediar el problemático nacimiento del yōkai existen ciertos ritos relacionados con la renovación y la limpieza shintoísta, pues normalmente hablamos de utensilios abandonados que acumulan suciedad. Incluso en el apartado de Rokujō ya vimos cómo la enfermedad y la inmundicia son caldo de cultivo para generar influencias espirituales de sesgo negativo, ergo tales condiciones influyen a la hora de comprender el fenómeno de los *objetos animados*. En un vestigio casi inconsciente, aún hoy día los japoneses renuevan el trastero en fin de año, ya sea deshaciéndose de objetos inservibles, o bien limpiando aquellos que aún puedan ser reutilizables¹¹⁴.

Una vez dejado claro el origen animista y por ende autóctono del *tsukumogami* cabe destacar su prematura aparición en el paisaje religioso japonés (s. xi), así como el uso que le dio la secta budista shingon para adoctrinar a las masas populares sobre las ventajas del culto al *Vairocana*¹¹⁵. Justo cuando aparecieron los yōkai de objetos animados el budismo era una religión elitista que se practicaba, como casi cualquier otro ademán en la corte de Heian, por influencia china. Sin embargo, el pueblo llano seguía implorando compasión a los espíritus antiguos, cuya mística, aunque compleja a su manera, era más fácilmente aprehensible por personas de poca formación intelectual. Para intentar remediarlo los monjes de shingon se valieron de los *tsukumogami-ki*, rollos donde se inculcaba cómo una multitud de yōkai-objeto alcanzó la *budeidad* a pesar de haber exterminado previamente a muchas personas por dejarlos abandonados¹¹⁶. El sustrato quedante para el receptor estaba claro: hasta los seres menores de moral maléfica podían llegar a ser *santos* si reencauzaban su existencia convenientemente. Y si esto es así, ¿qué no podrá conseguir un agricultor abnegado y que nunca dio un solo problema? Nótese cómo los shingon degeneran las fi-



Imagen 42. *Tsukumogami* en *emaki*, circa 1336. Anónimo.

113 Después de todo el proceso anterior no nos es desconocido por entero, pues ya hemos visto algunos animales comunes convertidos en yokai tras alcanzar una prolongada edad.

114 PÉREZ RIOBÓ, A. *Yokai. Monstruos...* p. 184.

115 Figuración mística y preexistente del histórico Buda Gautama. Para saber más,

COOK FRANCIS, H. *Hua Yen Buddhism; The jewel net of Indra*. Pensilvania State University Press. 1977. Pensilvania.

116 NORIKO REIDER, T. *Animating objects. Tsukumogami-ki and the medieval illustration of shingon truth*. Japanese journal of religious studies. 2009 N° 36. pp. 231-257.



Imagen 43. *Karakasa* por el mangaka Shigeru Mizuki.

hallaban también el *biwa-bokuku*, trovador ciego formado por instrumentos musicales y cuya cabeza era una biwa¹¹⁹, o el *bakezuri*, engendro de paja erigido a base de sandalias y chubasqueros viejos. Éste último *tsukumogami* era particularmente difícil de encontrar en gran parte por las características biodegradables de sus materiales, pero, al igual que el resto, su connotación se situaba en algún punto oscilante entre lo simpático y lo patético. Dicho aire tragicómico fue asentándose a partir del shogunato de Tokugawa y consecuentemente estos *yōkai* se alejaron de aquella primera e interesada naturaleza agresiva.

4.3.1.4. Tipo fantasma

Más adelante hablaremos específicamente sobre la caracterización del fantasma típicamente japonés *-yūrei-*, pero hasta entonces conviene subrayar la existencia de ciertas clases de *yōkai* que son a nuestro juicio espectros de muertos. En este caso el patrón a utilizar es sencillo, pues simple y llanamente consideraremos fantasmas a los entes cuyo origen sea consecuencia de la muerte de algún humano o animal. Así pues, todas las criaturas *aparecidas* en este apartado tienen en común una naturaleza vital preexistente, algo en general no aplicable a la mayoría de casos analizados hasta ahora.

Bake-kujira

Fuera del canon de Toriyama Sekien, la primera mención a la *ballena fantasma* la hace Shigeru Mizuki a mediados del siglo pasado. Esta referencia tan tardía es extraña si indagamos en la eterna tradición piscícola de baja altura en Japón, probablemente llena de historias sobre pescadores que alguna vez atisbaron monstruos gigantescos allá donde el cielo se confunde con el océano. Se conoce además la existencia de pequeñas poblaciones costeras con culto a las ballenas y puertas *torii* erigidas a base de restos óseos de cetáceos¹²⁰.

Pero la mitología en torno a este gigante esqueleto espectral se debe más bien a otro tipo de razones; en efecto, la llegada de los extranjeros tras la apertura de Meiji conllevó varios tipos de explotación entre los que se incluía la ecológica. Rusos primero y estadounidenses después esquilmaron median-

117 El *karakasa* aparecía como enemigo en el mundo *Pumpkin Zone* del videojuego *Super Mario Land 2: six golden coins* (Nintendo, 1992).

118 AGUILAR, D. *Japón sobrenatural...* p. 208.

119 Instrumento típicamente japonés parecido al laúd.

120 <http://hyakumonogatari.com/2013/05/10/bakekujira-and-japans-whale-cults/>. Consultado 21/11/2013.

te sus balleneros a estos animales para conseguir su preciado aceite, combustible fundamental para el funcionamiento de las lámparas en aquél periodo histórico. Nos hallamos pues ante una nueva confrontación entre el avance industrial y la religiosidad ecologista, constante común dentro del bestiario nipón como venimos apreciando y motor argumental en gran parte del anime contemporáneo.

Por todo ello, el *bakekujira* constituiría un ejemplo más del fantasma como dispositivo vindicador de un grupo –en este caso la sociedad japonesa– ante la hostilidad ejercida por otro –los extranjeros– hacia cierto sector –en vez de la mujer, una especie animal–. Resulta al menos paradójico cómo los japoneses han revertido su empatía hacia la fauna marítima en la actualidad, convirtiéndose en el primer país consumidor de ballenas a pesar de sus continuos pleitos con diversas ONG’s a nivel global.

Hitodama

Flama flotante de color azul asociada en la cultura japonesa con las almas de las personas recién fallecidas¹²¹. Tradicionalmente ha aparecido en algunas compilaciones de *yōkai* pero, al igual que Masaki Kobayashi, nosotros pensamos en el *hitodama* como la forma en que son percibidos los *yūrei* por las personas poco sensitivas. Así se muestra en el episodio de Kwaidan *Hoichi, el desorejado*, más específicamente cuando los emisarios del sacerdote principal observan al joven protagonista tocar su biwa en medio de varios fuegos fatuos. Al poseer una sensibilidad superior gracias a su ceguera, Hoichi podía interactuar con los espectros del clan Heike de un modo casi físico, pero el resto de personajes tan sólo distinguían los *hitodama* pertenecientes a los guerreros fallecidos.

Por otra parte, no es extraño encontrar ilustraciones de fantasmas con varios *hitodama* flotando alrededor. Siguiendo la teorización anterior, las flamas podrían ser partes del mismo espíritu que el observador advierte en menor grado, como si no estuvieran enteramente en esta dimensión, o bien almas menores independientes que el *yūrei* más poderoso utiliza para obtener algún tipo de beneficio. Por ejemplo Kikyō, uno de los personajes centrales de la serie *Inuyasha*, aglutina en torno a ella una gran cantidad de llamas flotantes para así obtener energía cuando le apetezca.



Imagen 44. Fotograma perteneciente a *Hoichi, el desorejado* (Kwaidan).

121 TORIYAMA, S. *Guía ilustrada...*p. 175.

El fenómeno alberga una base real, y se explicaría por la inflamación de ciertas materias procedentes de cadáveres en putrefacción¹²² que forman pequeñas llamas azules elevadas sobre el suelo. Obviamente, quien presenciase el orbe en un contexto adecuado como un cementerio o un pantano podría atribuirlo a un espíritu o cualquier otro fenómeno sobrenatural.

En cuanto a otra de las múltiples referencias en el mundo del anime destacaremos al Caballero Dorado de Cáncer de *Los caballeros del Zodiaco* (Seinto Seiya, 1986), cuyo poder, *Sekishiki Meikai Ha*, consistía en separar el hitodama del cuerpo de sus rivales con el fin de derrotarlos.

Gashadokoru

Esqueleto de unos veinte metros animado por las almas en pena de los muertos por inanición. La creencia popular sostiene que el *gashadokoru* se presenta siempre ante individuos en soledad, y es preludiado por un estridente sonido de campanas escuchado en la mente de la víctima. Jonathan Maberry¹²³ afirma que diversos sortilegios shintoistas pueden prevenir la aparición del gigante de hueso, algo obvio asumiendo que el shinto era la religión mayoritaria de los hombres del campo, acaso los principales candidatos a morir de hambre en una sociedad que los explotaba hasta el extremo.

Por su parte, Utagawa Kuniyoshi inmortalizó a esta criatura en el ukiyo-e *La bruja Takiyasha y el esqueleto fantasma*, xilografía donde una princesa-bruja invoca al *gashadokoru* para deshacerse de ciertos rivales políticos. Aún a costa de parecer repetitivos, no vamos a dejar de subrayar el hecho de que un fantasma formado a partir de personas empobrecidas y dominado por una mujer se ensañe con aristócratas.

Ya acudiendo a referencias más actuales podemos nombrar al demonio Void de la excelente fantasía épica *Berserk* (Kenpû denki beruseruku, 1997) como deudor estético de la criatura, por no hablar de la evidente referencia ejercida por el *Titán Colosal* en la exitosa y reciente *Attack on Titan* (Shingeki no Kyojin, 2013).



Imagen 45. *La bruja Takiyasha y el esqueleto fantasma*, circa 1830. Utagawa Kuniyoshi.

122 Como el fósforo

123 MABERRY, J. *Vampire Universe*. Kenshinton Publishing Corporation. 2006. Londres. p.178.

Inugami

Literalmente *dios perro*¹²⁴, se trata del espíritu vengativo de un cánido condenado a complacer los designios de un individuo llamado *Inugami-mochi* –controlador de inugami–. El poder eminentemente negativo del fantasma exige que las órdenes de su controlador siempre se decanten por un trasfondo maligno¹²⁵, siendo comunes los asesinatos, el contagio de enfermedades, las posesiones a enemigos, el mal de ojo etc¹²⁶. Por su parte, el espíritu está obligado a acometer todo este tipo de órdenes por influjo de una magia negra llamada *Kojyutsu*, prohibida desde el periodo Heian.

Como vamos a ver a continuación el rito para conseguir un sirviente *inugami* es cruel y grotesco¹²⁷; a un perro común se le entierra dejando la cabeza al aire libre. Después se coloca un suculeto plato de comida a la justa distancia para que pueda lamer los alimentos pero no alimentarse de ellos. Tras varios días de sufrimiento, y ya cuando el animal está próximo a la muerte, se le ofrece un trato. Si acepta cumplir todas las órdenes de su dueño – el *inugami-mochi* – el perro podrá alimentarse y además ser adorado como una deidad maligna. Supuestamente en este punto el animal adquiere la capacidad de hablar y si transmite su deseo de servir, su dueño lo decapitará con una sierra de bambú. Aun estando la testa cercenada, ésta comerá del cuenco y después exhalará¹²⁸. Una vez muerta, el amo erige un altar en su vivienda para colocar la cabeza del perro y rendirle culto a cambio de sus más sórdidos deseos.

La acumulación de sentimientos extremadamente perjudiciales en los prolegómenos de la muerte da lugar a una entidad peligrosa incluso para su amo, llegando a poseer poderes tan fuertes que son equiparables a los del *kitsune*. Si todo transcurre normalmente y el *inugami-mochi* toma las precauciones necesarias el perro fantasma no podrá hacerle daño, e incluso podría traspasar los poderes de control a algún familiar. La creencia en estos brujos estuvo tan extendida durante Heian y siglos posteriores que existían registros en el *Gabinete de Adivinación*¹²⁹ para controlar a las familias con inugami-mochi entre sus miembros¹³⁰. Incluso se llegaron a exigir árboles genealógicos en procesos como casamientos o solicitudes de entrada en la administración cortesana para asegurarse de que ningún aspirante fuera un brujo/perro¹³¹.

Sin embargo, lo verdaderamente terrorífico del *inugami* es la obsesión por acabar con su dueño más allá del contrato vinculante. Por ejemplo, en el cuento *La vieja y el perro* una anciana decidió torturar a su amada mascota para así conseguir el control sobre un inugami y vengarse de un familiar. Antes de acabar con la vida del perro pronunció: *moshi tamashii wo mochi, kokoro zashi wo moteba, sore wa kami ni suuhai suru yoona koto da*¹³². El animal finalmente se convirtió en espectro y cumplió la venganza de su dueña, pero un fallo en los ritos necesarios para aplacar al fantasma posibilitó que éste poseyera a la vieja y quedase definitivamente libre.

Sin lugar a dudas, el *inugami* es una de las criaturas más perturbadoras que hemos estudiado hasta ahora. Tanto su rito de concepción como sus ansias de dañar indiscriminadamente lo equiparan en peligrosidad al mismo onryō. Tan sólo hemos de detenernos un segundo y observar la expresión

124 Un nuevo ejemplo de la palabra dios usada para referirse a una criatura que más bien es todo lo contrario.

125 TERRADES VICENS, E. Japón Fantástico...p. 31.

126 TORIYAMA, S. Guía ilustrada...p. 16.

127 <http://yokai.com/inugami/>

128 Recordemos cómo Moron, la loba gigante de *Mononoke Hime*, le arranca el brazo a Lady Eboshi una vez decapitada.

129 Perteneciente al Ministerio de Asuntos Centrales.

130 MORRIS, I. *El mundo del príncipe*...p. 174.

131 PÉREZ RIOBÓ, A. *Yōkai. Monstruos*...p. 40.

132 Más o menos, *si albergas alma haz mi voluntad y te adoraré como a un dios*. (Traducción propia).

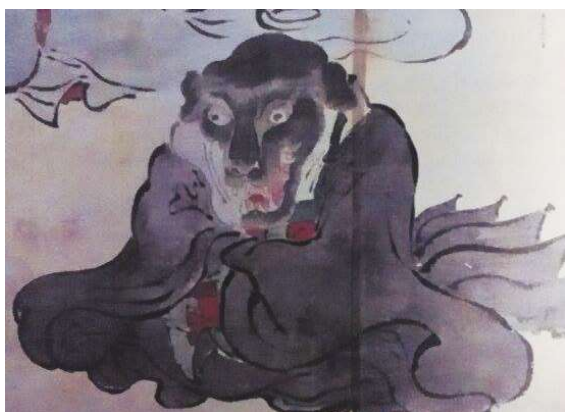


Imagen 46. *Inugami* en *emaki*, circa 1800. Anónimo

del *inugami* perteneciente a la colección *Rollos ilustrados de fantasmas* del Museo municipal de Kawasaki. En ella una figura sedente de perro antropomorfo, ataviado con una capa negra, presenta una mirada de expresión terrorífica en consecuencia directa del enorme dolor acumulado. Sin embargo, destaca aún más el gesto de odio insondable, acaso la motivación principal de un espíritu que sólo se apacigua transmitiendo el mal a todos los seres de su alrededor.

En cuanto al Cine, Masato Harada adaptaría la conocida literatura de Masako Bando por medio de *Inugami* (Inugami, 2001) film irregular¹³³ pero

de atmósfera desasosegante donde la figura del dios/perro es utilizada como eje de la sempiterna dicotomía japonesa entre tradición y modernidad. La trama comienza con la llegada de un profesor de secundaria -Akira- a una región montañosa de Shikoku, sin lugar a dudas la isla del archipiélago donde los ritos antiguos siguen más arraigados. Sin prácticamente tiempo a aclimatarse, el muchacho comienza una relación amorosa con una mujer madura -maki- perteneciente al clan Bonomiya, cuyas hembras han sido consideradas tradicionalmente *inugami-mochi* por el resto de la comunidad. Esta unión despertará el recelo de propios y extraños, ya que los familiares de Maki no aprueban la boda con un muchacho tan joven, mientras que el resto de vecinos desconfían de la mujer por considerarla una bruja. Para empeorar la situación algunos sucesos insólitos acaecen en el pueblo, como pueden ser diversos accidentes de tráfico, los avistamientos de un perro salvaje en el bosque, o la sospechosa muerte de una anciana que ansiaba los territorios de los Bonomiya para construir un campo de golf.

El desarrollo narrativo está hilvanado de tal manera que el factor sobrenatural puede existir o no en función de la propia interpretación del espectador; en esta línea el guionista nos pone a prueba cuando exhibe en escena al "fantasma" de la madre de Maki, que se le aparece por las noches recordándole su ancestral tarea de vigilar a los *inugami* ante su inminente casamiento con el profesor Akira. Fantasma que si queremos puede representar también los miedos de una mujer expuesta a un estricto yugo patriarcal, sin ningún tipo de acceso al ocio electrónico, y a la que se le presentaba la oportunidad de abandonar el pueblo y vivir en Tokio junto a su joven amante. Más allá de la irreflexiva resolución de la historia, trufada de giros rocambolescos donde el incesto y la paranoia alcanzan límites poco creíbles, existe una escena onírica de gran valor para comprender los ritos de aplacamiento del espectro. En ella, la madre de Maki le transmite a su hija el modo en que todas las mañanas debe mirar al interior de una vasija donde presuntamente se encontraban los *inugami* -es decir, los restos del perro- para a continuación ofrecerles comida y dedicarles varios rezos.

De una forma u otra el mensaje de la historia no es muy común porque subraya que no todas las tradiciones enriquecen o son dignas de perpetuar. De hecho, el nombre del protagonista, Akira, significa *el que trae la luz*, o el saber, o la ciencia, o la modernidad, o los nuevos usos de vida a una sociedad enquistada en el tiempo y sin esperanza de evolución. En este sentido es muy interesante observar cómo una costumbre casi milenaria puede llegar a distorsionar la realidad de Maki, su familia, y el mismo pueblo en el que vivían, lo cual constituye una metáfora inmejorable para entender el trauma sufrido por los japoneses durante la radical modernización a finales de siglo XIX.

Pero más interesante aún es la elección del *inugami* para explicarlo¹³⁴.

133 El director alterna una fotografía bellísima con bruscos cambios de plano y el excesivo uso de *fundidos encadenados*. En la trágica escena final del suicidio ritual opta por presentarla en blanco y negro, en lo que creemos es un recurso burdo para intentar aumentar un dramatismo ya de por sí excesivo.

134 El episodio 17 de la temporada 5 de Grimm (Grimm, 2011) aborda muy libremente el mito del

Rokurokubi

A pesar de ser considerado uno de los *yōkai* más célebres quizá por su impactante apariencia¹³⁵ nosotros le daremos aquí tratamiento de fantasma. Yéndonos directamente a la descripción, el *rokurukubi* es una persona aparentemente común durante el día –preferiblemente mujer¹³⁶– que por la noche adopta una apariencia monstruosa al estirar su cuello antinaturalmente. Como otros tantos monstruos, gusta de lamer el aceite de las lámparas, pero otras versiones más escatológicas afirman que se alimenta únicamente de sangre humana.



Imagen 47. *Rokurokubi y otros monstruos*, grabado sobre madera, circa 1775. Hokusai.

Existe otra variante del *rokurukubi* llamada *nukekubi*, cuya cabeza, en vez de mantenerse unida al cuerpo mediante el cuello, se separa directamente. Las confusiones entre una criatura y otra se deben en gran parte a un error cometido por Lafcadio Hearn en su obra *Kwaidan*, ya que el noveno episodio¹³⁷ fue titulado *Rokuro-Kkubi* cuando en realidad narra el encuentro de un sacerdote con cinco *nukekubi* en una choza perdida de montaña.

¿Pero por qué consideramos fantasma a esta criatura y no un duende o un demonio? En el cuento *Onna no monen Mayoiaruku Koto*¹³⁸ del *Sorori Monogatari*¹³⁹ cierta mujer tuvo una aterradora pesadilla en la que su cabeza era perseguida por un samurái blandiendo una katana. Obviamente, la dama era un *nukekubi*, pero al parecer no albergaba plena consciencia de sus “aventuras nocturnas” considerándolas simples sueños. Por otro, lado tenemos el *Echizen no Kofuchuu Rokurokubi no Koto*¹⁴⁰ recogido en *Shokoku Hyaku Monogatari* donde se afirma que la cabeza volante es en realidad el alma escindida del cuerpo deseando acometer sus pulsiones más ocultas durante la noche¹⁴¹. Finalmente, en el *Yomihon Rekkoku Kaidan Kikigaki Zōshi*¹⁴² se cuenta la sórdida historia del monje Kaishin y su mujer Oyotsu. En un punto determinado de la narración el protagonista piensa reencauzar su vida asesinando a su compañera –de nuevo emerge la violencia masculina–. Unos meses más adelante Kaishin se sintió atraído por la joven prostituta de una posada y decide yacer con ella. La cuestión es que, cuando los amantes empezaron a copular, el cuello de la chica se estiró a la vez que su rostro se transfiguraba en el de Oyotsu, su ex esposa.

Es hora de analizar paso a paso los datos anteriores, a nuestro juicio esenciales para defender el carácter fantasmal del *rokurukubi*; en el primer cuento manejamos una personalidad paralela que se activa durante el sueño; en el segundo esa manifestación se revela como el espíritu del individuo separado del cuerpo –apariencia social, *tatema*– ávido de conseguir

inugami.

135 TORIYAMA, S. *Guía ilustrada...*p. 175.

136 AGUILAR, D. *Japón Sobrenatural. Susurros de la otra orilla*. Satori. 2013. Gijón. p. 208.

137 HEARN, L. *Kwaidan...*p. 61.

138 Literalmente, los pensamientos salvajes de mujer se van de paseo.

139 ANÓNIMO, *Una historia singular*. Taiten. 1989. Tokio. p. 13.

140 Sobre el Rokurokubi de la provincia de Echizen.

141 TAKADA, M. *Colección de historias del Edo fantasmal*. Iwanami Shoten. 2006. Tokio. p. 76.

142 TATSUNORI, S. Cien historias del país de Shinsaku. En Masahiro Tanahashi (ed.) *Historias fantasmales de Rekkoku*. Kokushokankokai. 1997. Osaka. pp. 246 – 248.

sus deseos más primitivos; y finalmente, siempre suspendido en el aire, está el alegato de género en el tercero, ya sea en forma de resarcimiento parcial o recordatorio inquebrantable de la descompensación entre hombres y mujeres. Ya está todo preparado para que el lector rápidamente identifique los casos del *rokurokubi* y Lady Rokujō como análogos; en ambos las características sobrenaturales despuntan a la luz del maltrato y el desamparo prematuramente, es decir, cuando aún no han fenecido los sujetos físicos. Según lo anterior, nosotros pensamos en esta criatura como una especie de *ikiriyō*, una personalidad soterrada pero cada vez más autosuficiente que crece debido a un mal karma, y que en determinados momentos –principalmente la noche, cuando la consciencia es más débil– se libera de toda índole de ataduras.

Por obvia que parezca no podemos concluir sin hacer una referencia a la relación morfológica y conceptual entre el *rokurokubi* y la serpiente, alimaña malintencionada, de obvias connotaciones sexuales, y propia de los humedales. Al hilo de esto ya vimos cómo algunas ramas del budismo menosprecian a la mujer considerándola peligrosa como los reptiles; tampoco es gratuito que la criatura desempeñe comúnmente labores de prostituta, en alusión inconsciente a la viscosidad y riesgos del sexo; y por supuesto está el agua estancada como alegoría de la enfermedad – karma negativo – y de la irrupción misma del espanto. Sin embargo, nada de lo anteriormente dicho es privativo del *rokurokubi*, siendo más bien aplicable a una gran cantidad de criaturas fantasmales o demoniacas. Aquí cabría recordar los motivos triangulares –escamas de serpiente– que adornan los ropajes del *hannya* en las representaciones de teatro, por no hablar de la apariencia reptiliana de ciertos híbridos femeninos como la *onne-onna* o la *hebi-onna*¹⁴³.

Nopperabō

También llamado *fantasma sin rostro*, su apariencia es tan impactante como sencilla: se trata de una persona normal a primera vista, la mayoría de las ocasiones una mujer de cuerpo esbelto y proporcionado, pero carente de cualquier tipo de rasgos faciales. Al igual que sucede con el *rokurokubi*, otro error del no obstante magnífico orientalista Lafcadio Hearn originó confusiones entre el *nopperabō* y la *mujina*, forma alternativa para referirse al ya comentado *tanuki*.

Así, el episodio Mujina¹⁴⁴ del libro *Kwaidan* aborda los extraños sucesos acaecidos a un joven mercader que subía a altas horas de la noche una escarpada carretera en Akasada, provincia de Edo. Justo a un lado del camino, en un socavón aparentemente natural, el peregrino escuchó el lastimero llanto de una mujer. Al acercarse vislumbró paulatinamente la grácil figura de una doncella de espaldas, cuyo dolor, a juzgar por el sollozo, parecía no conocer límites. En su afán por intentar paliar en la medida de lo posible la pena de una joven tan aparente, el muchacho le puso la mano sobre el hombro en ademán de consuelo. Cuando la damisela se giró el joven quedó horrorizado al comprobar que carecía de rostro, ante lo que naturalmente huyó de súbito. Después de varios minutos corriendo se dirigió a un solitario puesto de *fideos soba* con el fin de contarle lo ocurrido al tendero; pero para sorpresa del protagonista, que no del lector, el vendedor tampoco tenía rostro, y así comenzó una nueva huida con la que acaba el relato.

Visto lo visto, nadie puede dudar de que nos hallemos ante un *nopperabō* y no ante un *tanuki*. ¿Pero a qué se debió la equivocación? La negligencia cometida en el título del episodio se justifica en función de las habilidades del *tanuki* para adoptar formas monstruosas.¹⁴⁵ El grecoirlandés

143 Orochimaru, el conocido villano híbrido entre hombre y serpiente del manga y anime *Naruto*, es capaz de extender su cuello al igual que un *rokurokubi*.

144 HEARN, L. *Kwaidan*...p. 57.

145 Ya lo vimos en el relato *Los mapaches del bosque del templo Shoji*.

Hearn tan sólo se limitó a reproducir una historia oral que bien podría presentar diversas alteraciones según el momento y el contexto geográfico; de este modo, en algunos lugares se diría que el *nopperabō* es una criatura fantástica *per se*, y en otros que un mapache travieso asustaba a los humanos convirtiéndose en una mujer sin cara.

De una forma u otra, el trasfondo de un fantasma sin rasgos tan patético como éste, huella indeleble del dolor infligido a una comunidad entera de individuos anónimos, liga extraordinariamente con nuestra tesis. Por lo tanto, nosotros defendemos la integridad del *nopperabō* como fantasma, pues es símbolo del padecimiento de un pueblo ciego, mudo, sordo, e insensible al constante maltrato que unos pocos –muy pocos– dispensaron sin ambages a otros muchos.



Imagen 48 Fotograma perteneciente a *La gran guerra Yōkai*.

4.4. Los oni: ¿demonios de malignidad subjetiva?¹⁴⁶

La palabra japonesa para referirse a los demonios es *oni*, que etimológicamente proviene de *on*, es decir, *lo que no se puede ver*¹⁴⁷. Existe una complejidad adquirida en los seres demoniacos de Japón debido a su trasfondo sincrético, obviamente fruto de la agregación paulatina de elementos extranjeros a una primera base shintoísta¹⁴⁸. No obstante, el sustrato nativo es casi imperceptible al finalizar el proceso de colmatación budista e hinduista, luego no consideramos *yōkai* a los *oni* porque contradice nuestra idea de aplicar el término estrictamente a aquellas figuras en esencia animistas.

Y si defendemos el origen foráneo del *oni* es porque en la religión nacional no existía el concepto de infierno¹⁴⁹, precisamente el lugar de procedencia de los demonios. Según lo anterior, estaríamos ante el encargado del buen funcionamiento de los muchos avernos budistas en sus más diversas facetas, ya sea la vigilancia, el control de los fuegos, o la tortura de quien haya acumulado tanto karma negativo como para renacer en el *tormento* mismo.

146 La poca cantidad de *yōkai* que nosotros hemos considerado propiamente demonios -oni- nos ha llevado a prescindir del sub-epígrafe *tipo demonio* y presentarlo como un epígrafe propiamente dicho. Sin embargo también incluiremos algunas tipificaciones que servirán para destacar que existen *yōkai* de naturaleza demoniaca, por lo que el epígrafe *Oni: demonios de malignidad artificial* podría hacer las veces del omitido sub-epígrafe *Tipo Demonio*.

147 REQUENA, C. *El Mundo fantástico*...p. 86.

148 NORIKO REIDER, T. *Japanese Demon Lore. Oni from ancient times to the present*. Utah State University Press. 2010. Logan. p. 4.

149 El *yomi* del *Kojiki* sería más bien el lugar donde los cuerpos humanos se pudren, una especie de limbo parecido al *Hades* y al que se acudía independientemente de las buenas o malas acciones realizadas en vida. Dicho de otro modo, cualquier persona iba al *yomi* después de morir y por tanto no estamos ante un concepto disuasorio moralmente para el usuario o mucho menos que implique castigo.

RUBIO, C (Tr). *El Kojiki*. Trotta. 2008. Madrid. p. 62.

Así apareció el *oni* en *The sinners of Hell* (Jigoku, 1960) arriesgada producción de Nobuo Nakagawa que explica cómo un grupo de personajes acaba en el infierno – jigoku – por sus desequilibrados comportamientos en vida. Su rol de simples “administradores” o ejecutores de una ley inexorable y superior – la *dhármica* – les confiere una de las grandes diferencias respecto al diablo *judeocristiano*, y es que carecen de cualquier tipo de moralidad, ya sea buena o mala¹⁵⁰. En efecto, el demonio asiático no es maligno por desollar a un pecador, pues se limita a ejercer técnicamente su obligación, de igual forma que algunos comportamientos a priori perversos – léase su gusto por la carne humana – son tan sólo obvias consecuencias de la extrema superioridad del *ser* demoniaco respecto a un simple hombre. Porque al fin y al cabo ¿quién censuraría a un pescador por alimentarse de peces?

En parte por ello, la diferencia en Japón entre un dios y un diablo es tenue y se puede decantar según la perspectiva. Un ejemplo muy evidente lo tenemos en el *kami* del trueno¹⁵¹ *Raijin*, tradicionalmente imaginado como un demonio, o más concretamente en los *Kongōrikishi*¹⁵², pareja de *bodhisattvas*¹⁵³ de aspecto fiero e iracundo que sirven de guardianes en muchos templos budistas¹⁵⁴. Tampoco el folklore tradicional se esfuerza demasiado por disimular esta subjetividad en festivales como el *Oni Matsuri*, donde a los demonios se les ofrece tratamiento de dioses emparentados con Susanoō¹⁵⁵, y sobre todo el festival de Nembutsu-ji en Nara del 14 de Febrero, en el cual tres *oni* bailan alrededor de unas piras ardientes para ahuyentar los malos espíritus¹⁵⁶.

La tendencia también se observa en distintas películas y series cuyas tramas giran en torno a zonas rurales con cultos demoniacos. Ejemplos claros pueden ser el film *Daimajin, el dios diabólico* (Daimajin, 1966) así como la sugestiva *Cuando las cigarras lloran* (Higurashi no naku Koro ni, 2006), serie anime de intrincada pero apasionante narrativa, ocupada en relatar los extraños acontecimientos de un pueblo de montaña donde se adora a una deidad/demonio.

A pesar de haber defendido la ausencia de bondad o maldad en el *oni* primigenio, es cierto que las representaciones populares les fueron atribuyendo un carácter cada vez más siniestro. Al fin y al cabo nos hallamos ante la encarnación misma del sufrimiento humano, hecho terrorífico y rechazable en sí mismo, pero alimentado por las dudas y desatinos que cualquier hombre de religión sufre y acomete a lo largo de su vida. Así pues, un demonio imaginario bufaba detrás de todo aquel con inclinación a pecar – esto es, todo el mundo – ergo no nos debería extrañar su postrer papel como entidad negativa y quizá más cercana al canon demonológico de otras cosmogonías. Dicho de otra forma, si finalmente el *oni* se ha erigido en la figura representativa del *mal* en la tradición posclásica japonesa ha sido por la activación de un mecanismo antropológico, y no porque su esencia religiosa sea en efecto maléfica.

Pero los hechos son los que son y la progresiva conceptualización aviesa del demonio japonés prostituyó su figura hasta usarla como metáfora de lo temido, desconocido, violento o inquietante. Está muy extendida la representación figurada como *oni* de personajes reales que de alguna manera estaban mal vistos por la coyuntura sociopolítica del momento. Ahí está el caso de Shuten-doji¹⁵⁷, conocidísimo rey diablo sometido en la literatura por el *semilegendario* Minamoto

150 Una de las mayores incoherencias de la dialéctica cristiana es amenazar a sus creyentes arguyendo que los demonios se ensañan con quien peca y va contra Dios. Rogamos que el lector reflexione un momento sobre la enorme contradicción intrínseca a este sistema disuasorio.

151 ASHKENAZI, M. *Handbook of Japanese mythology*. ABC-CLIO. 2003. Santa Bárbara. p. 12.

152 También llamados Niō

153 Personajes místicos que han renunciado a la budeidad con el afán de ayudar a otros a conseguirla.

154 YUKATA TAZAWA, MATSUBARA SABURO, OKUDA SHUNSUKE y NAGATA YASUNORI. *Historia cultural del Japón. Una perspectiva*. Ministerio de relaciones exteriores. 1985. Tokio. p. 120.

155 <http://kikuko-nagoya.com/html/onimatsuri-toyohashi.html>. Consultado 20/10/2013.

156 PÉREZ RIOBÓ, A. *Yōkai. Monstruos...* p. 170.

157 NORIKO REIDER, T. *Shuten Doji. The drunken demon*. Asian Folklore Studies. 2005. N. 64. pp. 207-231.

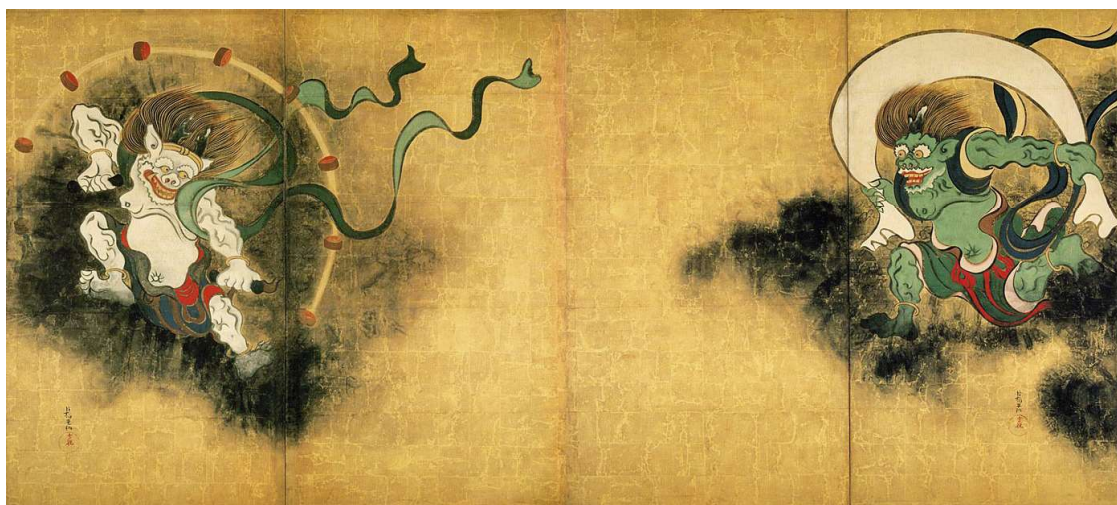


Imagen 49. *Fūjin y Raijin*, circa s. XVII. Ogata Korin.

no Raiko, y que en realidad alude al incipiente uso de la milicia por iniciativa de los Fujiwara para reprimir los brotes de bandolería¹⁵⁸. Por su parte, muchos autores defienden que detrás del *matademonios* Momotaro se esconde la verdadera historia de Kibitsu, príncipe de la región de Yamato y azote de las incursiones piráticas coreanas¹⁵⁹. El uso del *niño melocotón*¹⁶⁰ como adalid de la causa japonesa en contra de los extranjeros se volvería a ver en *Momotaro el divino guerrero de los mares* (Momotaro umi no Shimpei, 1945) primera cinta de animación en el país del sol naciente y que ponía en liza al héroe contra los *Aliados* en las postrimerías de la II Guerra Mundial. Pero esto no era nada nuevo; la relación entre demonios y occidentales ya se observó en la representación de portugueses y españoles en el arte *namban*¹⁶¹, o siglos más tarde con la llegada de la armada de Perry a costas japonesas. Este último caso es especialmente llamativo porque los *kurofune*¹⁶², o acorazados de guerra estadounidenses, fueron plasmados como barcos/demonio en la iconografía de la época.

El *oni* como alegoría de la alteridad grotesca no sería la única consecuencia originada por la *satánización* del término. A partir de ahora cuando una persona perdiera el control sobre sí misma, cuando alguien fuera consumido por la rabia y el oprobio, siempre estaría el demonio como telón de fondo compartiendo una culpabilidad con el individuo que hasta entonces siempre había sido privativa. Surgió así lo que nosotros llamaremos *hito-oni*¹⁶³, personajes que nacen humanos pero cuyas traumáticas experiencias vitales los consumen hasta transformarlos en diablos. De nuevo

158 Existe una película sobre el mito llamada *The Demon of Mont Ue* (Ooe-Yama Shuten Doji, 1960) además del clásico del anime *Shuten Doji* (Shuten Doji, 1989). Sin embargo en éste último caso la historia se diferenciaba bastante del cuento popular.

159 REQUENA, C. *El Mundo fantástico...* p. 88.

160 Según el cuento, Momotaro nació de un melocotón que una pareja de ancianos encontraron en un río.

161 Este tema fue eje central en la conferencia *El otro deformado*, insertada en el seminario de Conmemoración del IV centenario de la Misión Hasekura, celebrado en el Salón de Actos de la Fundación Japón, y coordinado por el catedrático Osami Takizawa y el autor de este texto. (05/12/2014).

MÍGUEZ SANTA CRUZ, A. El otro deformado. Relativismo cultural en los encuentros entre occidentales y japoneses. En Osami Takizawa y Antonio Míguez (coords.) *Visiones de un mundo diferente. Política, Literatura de Avisos, y Arte namban*. CEDCS. 2015. Córdoba. pp. 109-122.

162 Literalmente barco negro. Los llamaron así por el humo negro que exhalaban las calderas de los barcos.

163 Literalmente persona demoniaca.



Imagen 50. Retrato de Perry como demonio, colección de rollos "Los barcos negros", 1854. Anónimo.

hemos de acudir al personaje de Lady Rokujō para comprender el inicio del fenómeno, que como también sabemos tuvo su continuidad con la mujer/demonio *hannya* impulsada desde las dramatizaciones *noh*¹⁶⁴.

De trasfondo similar es el cortometraje del creador Kihachiro Kawamoto *El demonio* (*Oni*, 1972), en el cual se mezclan la teatralización del *bunraku*¹⁶⁵ con técnicas *stop motion* asimiladas del animador checo Jiri Trnka¹⁶⁶. En la historia dos hermanos viven en la soledad de las montañas junto a su anciana madre. Cierta noche, cuando los estragos de la edad parecieron cebarse con la enferma en mayor grado, sus dos hijos decidieron salir a cazar para llevarle carne y así reconfortarla. Una vez en el bosque, y mientras el más joven de los hermanos colocaba un cebo en la base de un árbol, una pálida garra descendió desde la copa y empezó a arrastrarlo por el cabello. Ante la terrorífica escena el otro cazador disparó su flecha y consiguió cercenar el brazo del *oni* que sostenía a su hermano. A partir de aquí el relato da un giro espantoso, pues cuando ambos hombres vuelven a su casa descubren que su madre era el demonio que los atacó al verla con un brazo amputado¹⁶⁷.

ron salir a cazar para llevarle carne y así reconfortarla. Una vez en el bosque, y mientras el más joven de los hermanos colocaba un cebo en la base de un árbol, una pálida garra descendió desde la copa y empezó a arrastrarlo por el cabello. Ante la terrorífica escena el otro cazador disparó su flecha y consiguió cercenar el brazo del *oni* que sostenía a su hermano. A partir de aquí el relato da un giro espantoso, pues cuando ambos hombres vuelven a su casa descubren que su madre era el demonio que los atacó al verla con un brazo amputado¹⁶⁷.

La fábula *Oni* aborda subrepticamente los traumas y desvíos psicológicos de quien está próximo a expirar. En ella vemos cómo una mujer débil y a las puertas de la muerte se convierte en demonio con el fin de devorar a sus hijos y así consumir su energía vital, a pesar de la devoción que éstos le profesaban. Sin embargo, y lejos de estar ante un relato de terror *stricto sensu*, Kawamoto más bien nos presenta la tragedia a la que se debe enfrentar toda familia cuando sus familiares se vuelven seniles, sin alguna duda otra forma de *perder el alma*, o al menos de *no ser verdaderamente uno mismo*. El corto pretende fomentar el desasosiego que genera la deshumanización de la anciana –es decir, la conversión a *hito-oni*– a través de la ausencia de diálogos. Así, la narración avanza apoyándose solamente en lo visual y en interludios semejantes a los del cine mudo, aunque pulidos mediante textos dinámicos que se mueven y decoloran en función del diseño artístico presentado por el director. Colmada de una belleza visual casi mística, además de sintetizar en ocho minutos la carga tradicional del *bunraku*, aunque potenciada por la magia del Cine, *El Demonio* constituye el ejemplo perfecto de lo que es en sí mismo un *hito-oni*: cualquier persona que, seducida por el miedo y las bajas pasiones, llega a corromperse para ser *otra cosa*. Sobre este tema reincidiremos al tratar el *Onibaba*.

Hemos estimado a bien dejar la definición física de la criatura para el final en gran medida porque ha suscitado controvertidas confusiones. El *oni* suele adoptar una figura antropomorfa muy musculada de unos tres metros de altura, lucir pelo enmarañado e hirsuto, portar un garrote como arma, y vestir un taparrabos de piel de tigre como único ropaje¹⁶⁸. Nadie, sin embargo, ha incidido sobre la importancia de los cuernos del demonio, símbolo de jerarquía en función de su número como ya apuntase Akira Kurosawa en *el demonio lastimero*, y origen mismo de su poder sobrenatural. La cuestión es que tan sólo una de las astas servía de receptáculo mágico, y si alguien qui-

164 NORIKO REIDER, T. *Japanese Demon Lore...* p. 53.

165 Teatro de marionetas muy popular a partir del periodo Edo.

166 Considerado el padre de la animación checoslovaca, es conocido por obras maestras como *Viejas leyendas checas* (*Staré povesti české*, 1953) o *La mano* (*Ruka*, 1965), todas ellas ejemplos del buen empleo de la técnica *stop motion*.

167 En esta parte la anciana ya presentaba la máscara de un *hannya*.

168 TORIYAMA, S. *Guía ilustrada...* p. 124.

siera enfrentarse a la bestia y derrotarla el camino más corto sería arrancándosela. Naturalmente, a mayor cantidad de cuernos menos posibilidades existían de amputar el principal con premura.

También es importante señalar que una vez extirpada, la osamenta seguía manteniendo poderes mágicos, cualidad explotada en animes tales como *Inuyasha* y sobre todo la desconocida *Ogre Slayer* (Onikirimaru, 1992). Aunque de carices casi opuestos, los *semidemonios* protagonistas de ambas series esgrimían como espadas los cuernos de sus padres fallecidos.

Ya comentamos en el inicio del capítulo la tendencia occidental a traducir la palabra *oni* como ogro¹⁶⁹, algo observable en el título anglosajón del último anime citado – *Ogre Slayer* –. No hay que ser un experto en mitografía europea para comprender las múltiples diferencias actuales entre ambas criaturas fantásticas. Es cierto que algunos expertos consideran el vocablo *ogro* una emanación de *orcus daemon* procedente del inframundo grecolatino¹⁷⁰, pero otras voces autorizadas como J.R.R. Tolkien piensan lo contrario¹⁷¹. También debemos considerar que la implantación del cristianismo en las diferentes zonas de Europa demonizó a las criaturas paganas, obviamente residuos de un sistema de creencias anterior, en lo que fue una estrategia para conseguir una más rauda aculturación religiosa. En el proceso ogros, *trolls* y *trascos*, seres todos en mayor o menor medida mágicas, pero que ninguna relación guardaban con el infierno, vieron cómo fueron convertidas en demonios al ser pasadas por el tamiz cristiano de las nuevas plasmaciones literarias. Ejemplos claros los tenemos en la épica de *Beowulf*, donde el monstruoso Grendel, un *jotun* o gigante de hielo, es transformado en diablo descendiente de Caín¹⁷²; o incluso también en la balada sueca medieval *Herr Mannelig*¹⁷³, cruel historia que narra el rechazo amoroso de un caballero cristiano a una *trollesa* por ser una criatura *satánica*.

Según lo anterior, la analogía del *oni* con el ogro quizá le deba más a las semejanzas en las descripciones e iconografías de ambas criaturas que a cualquier otra causa. Razón, no obstante, de muy poco peso para entender por qué una traducción asentada y *universal* es al mismo tiempo



Imagen 51. Fotograma perteneciente a "Oni". Imagen 52. Demonio azul, detalle de un biombo, circa s. XVIII. Anónimo.

169 La premisa argumental del videojuego de culto *Onimusha* (Capcom, 2001) partía desde un enfrentamiento entre el clan de los oni y el de los ogros, aunque a efectos prácticos ambas razas presentaban una tipología visual idéntica.

170 Recordemos la boca del orco en los jardines de Bomarzo.

171 http://tolkiengateway.net/wiki/Letter_to_Gene_Wolfe. Consultado 10/11/2013.

172 GODDEN & LAPIDGE. *The Cambridge Companion...* p. 151.

173 HAMINSON, H. *Bergatrollets friari*. En *Bidrag till Södermanlands äldre kulturhistoria*. Cuntty. 1877. Södermanlands. p. 21.

tan potencialmente desorientadora.

4.4.1. Algunas tipologías de Oni

Hannya

Consideramos este tipo de demonio el *hito-oni* por antonomasia, pues su origen se debe al pesar extremo originado por los celos en una mujer. Con el tiempo el personaje femenino se va enrareciendo por el comportamiento desdeñoso de su amado y nace la ira en su interior, que la pervierte y transforma en diablesa.

Obviamente el *hannya* nació a partir de las representaciones en escena *noh* del *ikiryō* de Rokujō, ya lo especificamos anteriormente, el espectro vengativo de una persona viva. La ulterior revisión del *oni* como figura infame sirvió para convertir al *ikiryō* en un demonio de protagonismo inusitado no sólo en el *noh*¹⁷⁴, sino también en el *kyogen*¹⁷⁵ y en las danzas rituales de *kagura*¹⁷⁶.

Por otra parte, al *hannya* se le relaciona también con la serpiente¹⁷⁷ – en el apartado del *rokurokubi* ya desarrollamos esto – y hay quien piensa que la *nure-onna*¹⁷⁸ podría ser otra de sus posibles formas adoptadas.

Namahage

A principios de año el *namahage* desollaba los pies de los niños indisciplinados, por lo que básicamente es a la cultura japonesa lo que *Pedro el negro* en México o el *krampus* en Centroeuropa: un elemento disuasorio en busca del buen comportamiento infantil. Su aportación más relevante al *relatorio* asiático es el cuento *999 escalones de piedra*, en el cual el emperador Wu de la dinastía Han llega a un pueblo japonés acompañado de cinco *namahage* para buscar una planta que otorgaba la inmortalidad. Procurando satisfacer a sus demoniacos subalternos, el emperador les dio permiso una vez al año para perpetrar cualquier clase de abuso en las inmediaciones. Naturalmente los lugareños no pudieron soportar las iniquidades cometidas por los demonios y decidieron proponerle a Wu un acuerdo; si los *oni* podían construir una escalera de piedra que uniera la montaña de Goshado y la playa en una sola noche la comunidad les ofrecería una virgen anualmente. Si por el contrario las criaturas eran incapaces de finalizar la *heráclea* tarea se verían obligadas a abandonar el lugar y no molestarlos más. Aunque el chambelán del pueblo confiaba en la imposibilidad de la empresa, los demonios consiguieron imprimir un ritmo altísimo a las tareas de albañilería, y pronto, apenas pasada la media madrugada, se construyó el escalón 999. En el mismo instante en que los japoneses comenzaron a entrar en pánico un joven

174 SADLER A.W. O-kagura. Field notes on the festival drama in modern Tokyo. *Asian Folklore Studies*. 1970. Vol. 29. pp. 275-300.

175 El *kyogen* es al *noh* lo que la comedia a la tragedia griega: un formato similar en la forma pero diametralmente en el fondo, en este caso mucho menos solemne y más destinado a la risa del público.

176 Danza teatral de origen litúrgico para complacer a los *kami-gami*.

177 Recordemos los triángulos representando escamas de reptil en los kimonos de los *hannya*.

178 Literalmente *mujer húmeda*. Su medio son los pantanos, los ríos, o cualquier otro medio acuoso y suele representarse como una mujer monstruosa con rasgos de serpiente. En el anime *Claymore* (Kurei-moa, 2007) la protagonista Clare se enfrenta contra un *yoma* -demonio en la serie- inspirado en la *nure-onna*.

de entre la turba comenzó a imitar fuertemente el cacareo de un gallo; al escucharlo las criaturas abandonaron su tarea frustradas y creyendo que habían fracasado en su empeño.

Aunque sin mucho recorrido hermenéutico –aparte de cerciorar que la gran parte de mitos japoneses proceden de China– el cuentecillo sirve de excusa para celebrar a inicios de año varios festivales, así como para intentar inculcar disciplina –bajo amenaza de que vendría el *namahage*– a los más jóvenes¹⁷⁹.

Ushioni

El buey-demonio es una quimera formada por la cabeza de un *oni* y el cuerpo de una araña gigante. Probablemente se trate de un guardián de los *narakas helados*¹⁸⁰ que emerge a la superficie del mundo mortal para infligir un daño atroz a quien se cruce con él. Su medio es el acuoso y se le puede hallar en lagos, cataratas o desembocaduras de los ríos¹⁸¹, en otro ejemplo más del agua como portal entre dos mundos.

Existe una leyenda popular que cuenta cómo uno de estos demonios exterminada a los habitantes de un pueblo devorando sus sombras. Varios cazadores de Takamatsu intentaron acabar con



Imagen 53. Buey diablo, rollo ilustrado de los cien demonios, 1737. Sawaki Sushi.

la criatura, pero tan sólo un arquero llamado Yamato Kurando consiguió abatirla. Hoy día en el templo de Negoro-ji, en la prefectura de Kagawa, se pueden encontrar los supuestos cuernos del *ushioni* dejados por el héroe como prueba indeleble de su proeza¹⁸².

Onibaba

También llamada *Yamauba*¹⁸³, se trata de un demonio con el aspecto de una monstruosa anciana que se aparece en los altos pasos de montaña. En la línea de otras criaturas fantásticas es capaz

179 <http://www.namahage-oga.akita.jp/english/index.html>. Consultado 17/11/2013

180 Parte del infierno budista relacionada con el frío y el agua.

181 PÉREZ RIOBÓ, A. *Yokai. Monstruos...* p. 131.

182 <http://yokaiscorner.blogspot.com.es/2014/01/el-rincon-del-yokai-ushi-oni-el-toro.html>. Consultado 19/11/2013.

183 YODA, H. *Yurei Attack. The japanese ghost survival guide*. Tuttle. 2012. Vermont. p. 74.

de transformar su figura para engatusar a los viajeros perdidos y así alimentarse de ellos. Otras de sus habilidades son la hechicería y la facultad de mover su cabello como un apéndice más del cuerpo, si nos percatamos, algo muy en la línea del fantasma vengativo transmitido por la tradición popular.

Es coherente relacionar al *Onibaba* con la costumbre de abandonar a los ancianos en la montaña para optimizar los recursos disponibles en los periodos de necesidad. Ahora debemos abstraernos del hecho en sí mismo, bajo nuestra perspectiva cruel y aberrante, y entender un componente *ritualístico* que amortiguaba el dolor causado por la muerte de inanición dentro del seno familiar. Los *hyakusho*¹⁸⁴, acaso el único sector social necesitado de la costumbre, eran en su mayoría shintoístas, y ya vimos el significado peyorativo de la muerte y putrefacción para esta creencia. Por ello mismo se determinaba propiciar a los ancianos una conclusión más digna llevándolos a la montaña, al fin y al cabo lugar donde moran sus propios antepasados junto a otros *kami-gami*. La tradición decía que el primogénito debía ser el encargado de llevar a su progenitor sobre la espalda hasta su definitivo lugar de abandono, hecho durísimo independientemente de la época y la geografía, y del que dejó constancia para el gran público Shohei Imamura mediante su desgarradora *Balada de Narayama*¹⁸⁵.

En el *impasse* que iba desde la despedida de su hijo hasta el fin definitivo se iniciaba un epílogo transcendental para el anciano, pues éste elegía cómo afrontar su propia muerte. Si su naturaleza se hallaba en paz y sin dolor el proceso finalizaría normalmente; pero si por el contrario la duda y el odio lo embargaban cabía la posibilidad de convertirse en un *hito-oni*, ni muerto ni vivo, condenado a vagar por la montaña alimentándose de sus congéneres en una informidad grotesca y vil. Nosotros no podemos dejar de imaginar la reacción de un peregrino de montaña que atisbe entre la oscuridad de una gruta a uno de estos ancianos, probablemente gritando de miedo y hambre, y con el aspecto propio de una edad avanzada y días de abandono.

Aquí es necesario hacer un inciso y detenerse sobre uno de los elementos clave para entender el *fantástico* japonés de posguerra. Kaneto Shindō, director de nervio y creatividad valiosísima, ya ha sido nombrado varias veces en este trabajo, pero si por alguna de sus obras merece serlo más alto y claro esa es *Onibaba* (Onibaba, 1964); la película relata por medio de una textura angustiante, opresiva y en algunos casos evocadora del mejor Jacques Tourneur¹⁸⁶, la lucha de una mujer y su nuera por sobrevivir al conflicto militar que dio forma al shogunato de Ashikaga¹⁸⁷.

Su medio de vida es expeditivo pero muy rentable: ambas mujeres se dedican a asesinar a los soldados descarriados y así vender sus armas y armaduras a un pérfido comerciante llamado Ushi. La acción comienza con el *plano general* de un campo de juncos, lienzo extático de la excelente fotografía de Kuroda, para cambiar a un *encuadre subjetivo* que observa el cielo desde el interior de un hoyo. Poco después nos percataremos de que la verdadera utilidad del agujero consiste en deshacerse de los cadáveres expoliados arrojándolos dentro. A continuación, aparecen imágenes de cuervos, ave carroñera y astuta puesta en clara analogía con el *modus vivendi* de los personajes principales.

Desde el mismo comienzo el director se interesa por mostrarnos el contexto de vida extremo impuesto no sólo a las protagonistas femeninas de la historia, sino a todos los individuos que transitan por un universo donde la vida ya no vale nada, y en el cual cada sujeto se deshace de su *ser social* para dejarse llevar por los instintos más básicos de la *psique humana*. Todo ese caldo de cultivo de lo malsano, de la malignidad intrínseca al hombre y la mujer, es representado ale-

184 Agricultores, trabajadores del campo.

185 Existe una versión anterior dirigida por Keisuke Kinoshita en 1958, pero nosotros creemos que Imamura emplea una narrativa visceral más propia para el desarrollo de una temática tan extrema.

186 Sobre todo en *Yo anduve con un zombie*.

187 Luego la acción se desarrolla en 1333.

góricamente por el hueco donde prospera la putrefacción y la enfermedad, a la sazón tránsito entre dos mundos, el de lo racional, personificado por quien habita en la superficie, y los instintos, representado por los demonios y el infierno subterráneo¹⁸⁸.

La cotidianeidad de las dos mujeres se rompe cuando Hachi, desertor del ejército y antiguo conocido, les informa de la muerte de su hijo/esposo a manos de una muchedumbre de enfurecidos granjeros. A partir de entonces comienza un complejo triángulo de intereses por parte de los personajes: de un lado Hachi, que se establece en el campo de juncos, pretende a la joven viuda; a ésta el ofrecimiento no le desagrada en absoluto, pues le permitiría escapar de la atadura representada por su suegra; y por su parte la vieja ansía impedir una relación que implicaría su total desamparo y una muerte asegurada. Nada, no obstante, pudo reprimir los encuentros nocturnos entre los jóvenes, lo cual derivó en una combinación de sentimientos negativos que sobrevinieron a la madre, quizá a medio camino entre los celos de índole sexual –recordemos la escena voyeur donde se masturba contemplando a la pareja–¹⁸⁹ la profunda frustración por no ser joven, y sobre todo el pavor a morir en soledad. Esta carcoma psicológica supuso la inmersión en vida al mismo *infierno* y por consiguiente apareció el desequilibrio en sus actos, descaradamente enfocados a partir de ahora a boicotear la relación en ciernes.

Además de diversas tentativas de engaño o incluso patéticos intentos de *solicitud* a Hachi, el ardid que más éxito pareció obtener fue el de hacerse pasar por demonio usando una máscara de *hannya*; obviamente sus intenciones perseguían hacer creer a su nuera que sería arrastrada al infierno por reincidir en su presunto adulterio¹⁹⁰. La cúspide dramática llegaría cuando la joven halla a la vieja en lastimera y sollozante figura una vez llega a su choza. En una de las escenas



Imagen 54. Fotograma perteneciente a *Onibaba*

más sobrecogedoras del *Terror* cinematográfico la anciana, disfrazada aún como demonio, revela su verdadera identidad, pero al mismo tiempo confiesa que quizá por su comportamiento negligente le era imposible desprenderse de la máscara, que parecía habersele fusionado con su verdadero rostro.

Es necesario apuntar aquí la obsesión de ambas mujeres por culpar al agua de lluvia como detonante final del “castigo”, al punto manifestación meteorológica de connotaciones mágicas y religiosas como ya vimos anteriormente en este particular mundo de las mentalidades. Aprove-

188 Inevitable establecer analogías con el pozo de Sadako recreado por Hideo Nakata en su película *The Ring*.

189 Hay varias escenas que sugieren un lesbianismo soterrado entre ambas protagonistas, por no nombrar el ofrecimiento sexual que le hizo a Hachi cuando éste empezó a acostarse con su nuera.

190 Que no sería tal, pues su marido estaba muerto.

chándose de tal coyuntura, la joven mujer le hace jurar a su madre política que no la molestaría más, para a continuación intentar romper la faz del demonio a base de martillazos. A pesar de los gritos de dolor de quien hasta ese momento había sido su compañera, destaca la realista expresión de sadismo en el rostro de Jitsuko Yoshimura, *rara avis* en una tradición interpretativa japonesa aún entonces condicionada por la candidez propia del teatro clásico.

Si bien es cierta la naturaleza no demoniaca de la anciana –por lo que no podríamos hablar de un *onibaba* propiamente dicho– la resolución de los acontecimientos responde igualmente a un saldo negativo en retribución a no haber sabido interpretar los últimos días de existencia. Sencillamente, el mal karma se manifestó en vida mediante un castigo místico en vez de sufrir el tormento reencarnándose en alguno de los infiernos budistas. Pero de una forma u otra observamos cómo se repite constantemente el mismo proceso de degeneración moral que induce a la sobrenaturalidad, ensañándose de nuevo con una mujer condenada a los márgenes de un sistema eminentemente fálico, y en el cual la fuerza, el abolengo y la concupiscencia se erigen en los tres únicos motores de toda movilidad.

Y siendo así ¿cómo no iba a existir Onibaba?

Capítulo 5

Yūrei: el fantasma japonés

5.1. El primer yūrei y la relación con los muertos

Salvo por los *yōkai tipo fantasma* –Figuras potencialmente analizables en el apartado actual–¹ esperamos haber contrifuido a esclarecer en el capítulo anterior qué no es un *yūrei*. A partir de ahora nuestra intención será explorar ese término concretamente, una tarea complicada en gran medida porque el *yūrei* constituye una amalgama imperfecta a base de conceptos religiosos complejos. Este detalle en absoluto es baladí, e implica una serie de *subtextos* místicos de los que sencillamente carece el imaginario occidental.

Por ejemplo, el cristianismo canónico no reconoce la existencia de fantasmas, ya que cuando un individuo muere su destino no puede ser otro que el cielo, el infierno, y dependiendo del Papa vigente, el purgatorio. Por ello, la aparición de un espectro en España responderá a una serie de creencias paralelas a la religión, y seguramente determinadas por un trasfondo poco elaborado dado su carácter popular o pagano. Es cierto que en el *Antiguo Testamento*² aparecen visiones de muertos, pero debemos atribuirlos más bien a un origen divino que *fantasmagórico*³. Comprender lo anterior es esencial en este punto, pues sobre el fantasma japonés pesa la inextricable carga de al menos dos religiones prácticamente desconocidas desde nuestra perspectiva.

Los caracteres que componen la palabra *yūrei* significan conjuntamente *fantasma*, aunque quizá nos ayude en mayor medida la asimilación de sus kanjis por separado. *Yū* (幽) simboliza lo turbio, tenebroso o empañado, mientras que *rei* (霊) representa el alma o espíritu de alguien. En general hablamos de un fantasma lóbrego y de cariz negativo, alejado del talante romántico que algunos de sus homólogos presentan en la literatura europea, e indudablemente en las antípodas de la comicidad propia de los ya comentados yokai. Yendo más allá – y sumergiéndonos en ese pequeño arte de medir lo que se debe o no expresar cuando se dialoga en japonés – incluso se recomienda omitir si es posible la pronunciación del kanji *yū*

1 Pero que decidimos analizarlas en el apartado anterior por ser consideradas tradicionalmente yokai.

2 Recordemos además que aquí nos hallaríamos ante un contexto religioso hebraico y no cristiano.

3 Agustín Paulo Moreno Bravo. *Hay pocos fantasmas en la Biblia*. Simposio “El Fantasma en la Literatura”. Facultad de Filosofía y Letras de Córdoba. Del 16 al 18 de Mayo de 2013.

por considerarlo desagradable y de mal agüero⁴. Pero ¿por qué este carácter innegociablemente pernicioso?

Según el shinto todos los seres vivos albergan una sustancia espiritual llamada *reikon*. En torno a esta creencia los diversos clanes de Yamato comenzaron a practicar un tipo de culto funerario en honor al jefe del clan, cuyo *reikon* pasaba a ser *ujigami*⁵ tras la muerte. El hecho de cometer alguna negligencia en el culto a este personaje “divinizado” derivaría en una serie de desastres para la comunidad, siendo el más evidente la pérdida del favor de una entidad potencialmente benefactora. Con el paso del tiempo y la inercia de la tradición, los japoneses fueron aplicando una liturgia análoga –aunque a menor escala– cuando moría otro miembro de la familia. Supuestamente en ese instante el *reikon* esperaba en una suerte de purgatorio a que sus familiares realizaran el proceso necesario para unirlo con sus antepasados. Si todo transcurría normalmente el alma del difunto pasaría a ser un ente protector del clan, pero si por el contrario no se ejecutaban los ritos de forma correcta asistiríamos al nacimiento del *primer yūrei*.

Con el asentamiento del fantasma en el sistema de creencias y, sobre todo, el advenimiento del budismo⁶, se diversificarían las formas en que un muerto podría regresar para atormentar a los vivos. Sin ir más lejos, ahora es cuando se implementa la transmigración de almas a través de los distintos mundos que componían el *samsara*. Grosso modo, podemos hablar de seis planos de existencia según dicha tipología de creencias: el primero respondería al reino de los *narakas*, muy emparentado con nuestro concepto de infierno; seguidamente hallamos el de los espectros hambrientos o *gaki*; más adelante está el de las bestias o animales comunes; no olvidemos el plano de los demonios de la ira, también llamados *asuras*; el nuestro, o perteneciente a los seres humanos; y finalmente el de los *devas* o seres celestiales.

Como apunta Carlos Rubio en su estudio sobre los mitos japoneses, los cuatro primeros se ponen en relación con los *caminos adversos del alma*, en tanto en cuanto renacer en ellos se debe a la acumulación de un karma negativo en vidas anteriores. El renacimiento en el mundo humano puede ser positivo o no en función de la clase social, pero hacerlo como un *deva* implica, innegociablemente, un comportamiento virtuoso anterior que se ve recompensado.

Durante los cuarenta y nueve días posteriores a la muerte del individuo, su espíritu viajaba hasta atravesar el río *sanzu no kawa*, a partir del cual se diversificaba el camino hacia los seis planos ya comentados. A lo largo del tránsito los espíritus eran juzgados en ciertos puntos por diversos jueces –el más famoso de todos era Emma⁷– y así dictaminar en donde habría de sucederse la próxima encarnación. El factor relevante es que, ya fuere por desorientación o tal vez



Imagen 55. Muerto protestando a Emma, detalle de emaki, circa 1860. Kawanabe Kyōsai.

4 En una conversación coloquial se utilizaría preferiblemente el término *kurai* (暗い) para referirse a lo oscuro o tenebroso.

5 Kami tutelar del clan

6 Siglo VI d.C.

7 El personaje aparecía desde un punto mucho más amable en la célebre serie *Bola de dragón Z* (Dragon bōru zetto, 1989).

por voluntad propia, las almas podían perderse en el transcurso de su particular odisea, quedando ancladas en el ciclo *rinne* y pudiendo manifestarse así en el mundo de los vivos⁸.

Por otro lado, a partir de ahora toda experiencia traumática que anteciediera al fin del individuo, ya sea en forma de asesinato o suicidio, por deseos de venganza, resentimiento hacia una persona en concreto, o quizá debido a un amor no correspondido, llegaba a ser excusa más que suficiente para traer de vuelta a un espíritu en forma de *yūrei*. En relación a lo anterior, existe un concepto esencial llamado *Omoi* que vendría a representar el odio y la aversión sentidos por un sujeto en los prolegómenos de su muerte. Si este resentimiento alcanza su punto álgido en el momento exacto de fallecimiento, el espíritu resultante podría retornar convertido en fantasma.

De nuevo sería Lafcadio Hearn quien recogiera en su *Kwaidan* un cuento llamado *Diplomacia*⁹ donde se ilustra perfectamente dicho fenómeno. En él un reo imploraba a su ejecutor que lo indultase aludiendo a que sus infracciones se debían a una pesada herencia de karma negativo¹⁰. Al ser desoídos sus ruegos, el preso juró regresar en forma de espectro y vengarse de todos los asistentes a la ceremonia de ejecución. Por su parte, el verdugo, sabedor de que un sentimiento poderoso podía traer a los muertos de vuelta, instó a su víctima a morder una roca del jardín justo después de su decapitación, y así demostrar fehacientemente que era capaz de convertirse en *yūrei*. Cuando la katana se cernió sobre el cuello del sentenciado, los espectadores quedaron impávidos al ver cómo la cabeza se aferró a la piedra y expiró al instante. De pronto, un sentimiento de espanto sobrevino tanto al público como a los asistentes del samurai, pero éste apenas reaccionó ante el evento sobrenatural. Así transcurrieron varios meses y el personal creía percibir la visita del espíritu vengativo en cada sombra de la noche observada de soslayo, y tras cada zumbido del viento cuando éste se internaba por las oquedades de la gran casa. Sin embargo, nada ocurría. Cierta mañana, el servicio reunió los arrestos para solicitar a su señor que organizara un rito *segaki* en busca de apaciguar al fantasma, a lo cual el samurai contestó que era totalmente innecesario, pues el sentenciado murió pensando en morder la piedra y no en consumir su venganza.

Más allá de poner en relieve la importancia del último pensamiento –en sentido literal– para llegar a ser *no muerto*, la anterior *weird tale* es muy ilustradora del efecto causado por el budismo, siempre interesado en omitir las pasiones desaforadas en el seno de la mentalidad popular japonesa. La clave consistía en evitar el desequilibrio emocional a pesar de las circunstancias, ya que de lo contrario se activarían toda suerte de energías negativas capaces de enquistar en este mundo al *reikon* y privarlo del ciclo de transmigraciones –*rinne*–. De alguna manera, nos hallamos ante un elemento de tipo disuasorio muy fácilmente asimilable para la gente humilde, que venía a representar un reflejo de cómo se podía acabar si alguien se desviaba del *dharma*¹¹, y a la vez instituir un ejemplo de los males inherentes a *sentir demasiado*.

Como ocurre en la mayoría de historias donde los fantasmas son antagonistas, existen ciertos mecanismos para apaciguarlos y conjurar la maldición que los mantiene anclados a este mundo. Del primero de ellos ya hizo mención la timorata servidumbre del relato anterior, y consistía básicamente en unos ritos sustitutorios en los cuales se clamaba el sutra del loto y quemaba incienso en favor del alma descarriada. A esta liturgia se le llamó *Segaki*. Obviamente la resolución del conflicto emocional que dio origen al *yūrei* era fundamental para que éste dejase de actuar.

8 RUBIO, C. *Los mitos de Japón. Entre la historia y la leyenda*. Alianza Editorial. 2012. Madrid. p. 442.

9 HEARN, L. *Japón...* p. 53

10 He aquí uno de los principales dilemas que presenta la religión budista para la mentalidad occidental. Si en efecto nos hallamos supeditados a una fuerza inexorable como el karma ¿hasta qué punto somos culpables de nuestros actos como individuo? Un filósofo budista sin duda contestaría que no hemos formulado la pregunta adecuada.

11 Ley de buda, conducta correcta.

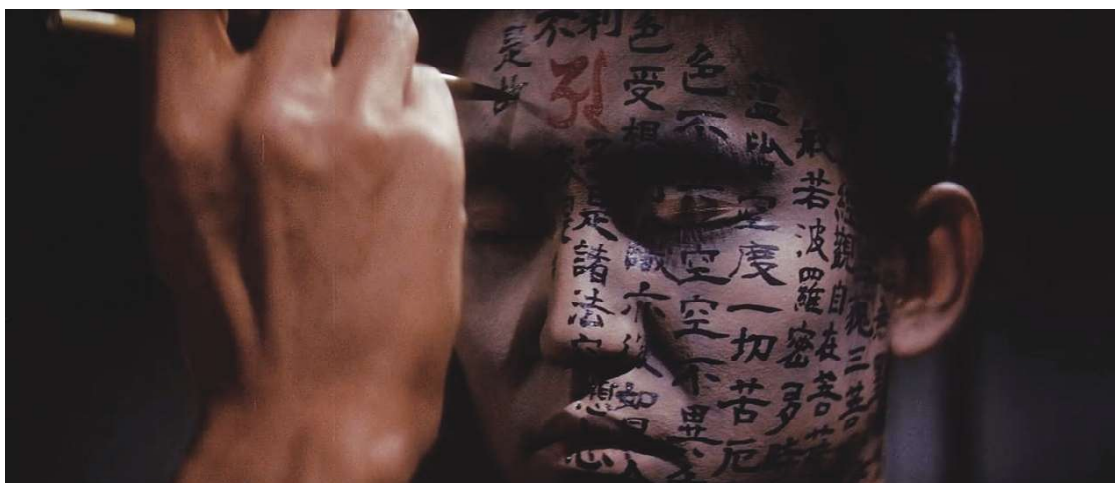


Imagen 56. *O-fuda* sobre el rostro de Hoichi. Fotograma perteneciente a *Kwaidan*.

En el episodio de Rokujō apreciamos cómo su *ikiryō* se calmó tras las muertes de Yugao y Aoi, al punto sus rivales en la carrera para conseguir el preciado amor de Hikaru Genji, pero en otros casos los fantasmas podrían descansar cuando se encontrase algún objeto perdido, o quizá si de algún modo consiguieran transmitir un mensaje relevante.

Si por otro lado se deseaba hacer frente a la entidad espiritual, existían algunos métodos para pretender mantenerla a raya. El más famoso de ellos era el llamado *o-fuda*, un texto religioso utilizado como ensalmo, y que podía disponer de varios soportes, como tablillas de madera para quemar, tiras de papel¹² adheribles a diversas superficies por medio de resinas, e incluso la misma piel del fideista, lo cual se puede comprobar en varios relatos como *Hoichi, el monje sin orejas*, *El Caldero de Kibitsu*, o incluso en películas como *Crónicas de la luna pálida en Agosto*. Tampoco podemos olvidarnos de los amuletos llamados *mamori*, quizá pequeñas figuras de buda o u otras entidades espirituales, símbolos taoístas o de buen augurio, y en definitiva cualquier objeto que pueda usarse como *shiryo-yoke*¹³.

A estas alturas ya somos conscientes tanto de la mixtura religiosa que rodea al fantasma nipón como de la estrecha relación mantenida por los japoneses con sus muertos. Quienquiera que haya visitado las islas podría percibirlo prácticamente a cada instante, pero si existe alguna festividad donde se exacerbe esta inclinación sin duda alguna se trata del O-bon (お盆). Este *matsuri* –festival– de origen budista se ocupa de honrar el recuerdo de los fallecidos en general, y tiene su origen en la historia de Mokuren¹⁴, un aprendiz de Siddhartha que transgredió las leyes establecidas para rescatar a su madre¹⁵ del reino de los pretas¹⁶. Para ello instauró un rito de invocación consistente en ofrendar viandas bendecidas *a todos los hombres santos del mundo*, a mediados del séptimo mes¹⁷.

Sin embargo, como es natural, la celebración ha evolucionado afectada por el paso del tiempo y la influencia del folclore propio de cada país¹⁸. En Japón, por ejemplo, se organizan danzas al

12 Se han encontrado restos de papeles con *o-fuda* en el estómago de muchos samuráis fallecidos en batalla o en duelos, por lo que deducimos que su “poder” no sólo era aplicable a circunstancias sobrenaturales.

13 Literalmente, ahuyenta fantasmas.

14 <http://www.shingon.org/library/archive/Obon.html>. Consultado 17/11/ 2013.

15 DRAZEN, P. *A gathering of spirits. Japan's ghost story traditions*. Iuniverse. 2011. Bloomington. p. 9.

16 Uno de los infiernos budistas. Sobre la figura del preta volveremos unas páginas más adelante.

17 HEARN, L. *En el país de los dioses. Relatos de viaje por el Japón. Meiji, 1890-1904*. Satori. 2002. Gijón. p. 251.

18 SCHULZE, M. *Obon Story: Honoring ancestors, connecting to our community*. *Nikkei West Newpa-*



Imagen 57. Farolillos guía o tōrō nagashi.

compás de música tradicional – *taiko* –, se ofrece comida y demás tributos a los muertos –*somen*–, y finalmente se les despide con una bella tradición de colocar farolillos –*tōrō nagashi*– en un cauce de agua para guiarlos en el camino de vuelta a su mundo¹⁹. En el capítulo final de *El Japón Fantasmal* Lafcadio Hearn narra en primera persona cómo vivió el O-bon de Yaidzu, una pequeña provincia costera. La acción se desarrolla durante la última noche del *matsuri*, lo cual no fue óbice para que nuestro Patrick llegase tarde al rito de *tōrō nagashi*. Lamentando haberse perdido tal espectáculo, rápidamente decidió quitarse la ropa y adentrarse en la mar, justo cuando la luna llena de agosto alcanzaba su punto álgido. Luego de estar unos minutos nadando oteó cientos de luces vacilantes que resultaron ser los faroles/guía:

*...Observé cómo se alejaban las frágiles formas luminosas y mientras avanzaban en la noche, se iban dispersando por efecto del viento y las olas, separándose unas de otras más y más. Y cada una de ellas, con sus colores temblorosos, parecía asustada de la corriente ciega, que las arrastraba hacia la oscuridad. ¿Acaso no somos como linternas que flotan en un mar insondable y profundo, separándonos unos de otros, mientras la corriente nos arrastra hacia la inevitable destrucción...?*²⁰

Nadie mejor que un hombre dotado de una sensibilidad extrema e imbuido plenamente en el ideario japonés para transmitir aquella empatía sentida hacia los muertos, figuraciones pertenecientes a un mundo distinto al nuestro, pero evocadoras del padecimiento sentido por los que aún viven y los recuerdan. De cualquier forma, no todos los visitantes presenciaban esta costumbre sin el velo del prejuicio o siquiera intentando rozar el *relativismo cultural*. El jesuita cordobés Juan Fernández dejó constancia de ello mediante una misiva fechada en 1551:

(Los japoneses) como sabe Vuestra Reverencia²¹, tienen muchos errores, diciendo que las almas vienen cada siete días a comer; y les guisan muy bien la comida; y por Agosto quince días, les hacen homenaje sobre las sepulturas, y les encienden lámparas, diciendo que vienen acá...²²

Como decíamos, nos hallamos ante un tratamiento de la muerte difícil de encajar para la mentalidad occidental, pero nos atreveríamos a decir que también para los japoneses mismos. Si bien no

per, San José, California. Vol. 10. N° 14. 25 de Julio de 2002: http://www.taiko.org/obon/obon_basics_nikkei.html. Consultado 07/12/2012.

19 DAVISSON, Z. Yūrei. The japanese ghost. Chin Music Press. 2015. Seattle. p. 135.

20 HEARN, L. El Japón...p. 176.

21 Se refiere al Padre Maestro Francisco Javier, como ya sabemos ulteriormente canonizado por la Iglesia Católica.

22 FERNANDEZ, J. 1575. Carta del Hermano Juan Fernández para el Padre Maestro Francisco. Octubre de 1551. En Iñiguez de Laquerica (ed.), *Cartas que los padres y hermanos de la Compañía de Jesus escribieron*. Alcalá. p. 2.

existen los dilemas cuando se considera que un *yūrei* –origen shintoista– es un estado del alma sin capacidad para avanzar o retroceder en el ciclo del *samsara*²³ –aportación budista–, ¿cómo se puede rendir culto a las ánimas en el *O-bon*, ceremonia perteneciente a una religión que acepta la reencarnación? ¿Son compatibles los conceptos espíritu y transmigración? O dicho de otra forma ¿si el alma renace en otro cuerpo, cómo puede dejar una sustancia espiritual de una vida anterior susceptible a ser agasajada en el *O-bon*?

A este respecto quizá ayude conocer que en Japón la mayoría de las sectas budistas niega la existencia del alma, siendo éste uno de los puntos más polémicos en los debates protagonizados por los jesuitas y los bonzos de *shingon*²⁴ allá por el siglo xvi. Por un lado los católicos defendían que el alma podía ser castigada eternamente según los comportamientos de la persona en vida, pero los budistas sostenían que esto era imposible²⁵ porque después de morir no quedaba absolutamente nada del sujeto²⁶. Por ello mismo el budismo no habla de *alma reencarnada*²⁷, sino más bien de *transmigración*, un concepto mucho más complejo de asimilar donde la individualidad espiritual del difunto se pierde²⁸ para convertirse en otro tipo de energía, y que a la postre servirá para concebir un ser distinto en función del karma anterior²⁹.

Igual que el agua de la montaña baja y da nombre a muchos ríos para desaparecer en el océano, perdiendo el agua su nombre y su forma, así el sabio, despojándose de su nombre y su forma, entra en La Más Alta Persona Celeste...

*Mundaka Upanishad*³⁰

Resumiendo, el budismo japonés, que no cree en el concepto alma, patrocina una festividad donde precisamente se les rinde culto a las almas. Recuerdo cómo hace poco tiempo planteé esta misma paradoja a un monje budista de la secta Jodo³¹ que, sin entrar en muchos detalles, contestó: *es muy complicado de argumentar, la mayoría de los japoneses ni se lo cuestionan*. Y estamos convencidos de que no lo hacen por las mismas razones que los lleva a casarse por el rito shinto y morir por el budista, o representar pictóricamente a un *kami* importantísimo como *Hachiman* sentado en la posición de loto propia de los budas. La clave de todo reside en la profunda permeabilidad del shinto³², cuya facilidad para asimilar nuevas corrientes, unido a su más que probada capacidad adaptativa, hizo que los intelectuales dhármicos pudieran implementarla sin traumas en su cosmovisión. Pero si seguimos indagando nos daremos de bruces con el esfuerzo integrador de budistas notables como Kukai, quien llegó a afirmar que los grandes *kami-gami* como Amaterasu o Susanno eran en realidad reencarnaciones de budas³³.

23 Ciclo de nacimiento, vida, muerte y transmigración en el budismo y otras religiones.

24 Secta budista perteneciente a la rama Mahayana de la Tierra Pura.

25 Muchas sectas budistas creen en diversos infiernos, pero la estancia de castigo nunca sobrepasaría las siete semanas. Una vez cumplido la pena el alma, esencia, energía o como quiera entenderse, proseguirá su camino hacia el Nirvana.

26 MÍGUEZ SANTA CRUZ, A. Referencias histórico-culturales en los escritos de los jesuitas en el Japón del siglo xvi. *Hispania Sacra*. 133. 2014. Enero Junio. p. 93.

27 A pesar de que en este trabajo usemos recurrentemente la expresión.

28 BAUER, W. *Historia de la filosofía china*. Herder Editorial. 2009. Barcelona. p. 195.

29 HEARN, L. *Japón...* p. 117.

30 Los upanishads son un género literario cuyo objetivo es inculcar el conocimiento de los brahmanes. De todos ellos el Mundaka era de los más complejos y trascendentales.

31 Llamado Kensho Shichijo, actualmente imparte su norma en la prefectura de Osaka. Entrevista realizada el 13/05/2013.

32 MÍGUEZ SANTA CRUZ, A. *De Santos, Kamis...* pp. 207- 222.

33 HEARN, L. *Japón...* p. 100.

Entonces, si incluso en algunos casos existió una predisposición de las autoridades religiosas para emparentar las dos grandes creencias japonesas; si en otros los mismos especialistas no le prestan atención a esa serie de contradicciones. ¿Por qué en el O-bon no se iban a poder honrar los espíritus de los muertos a pesar del carácter budista de la celebración?

He aquí la clave fundamental para entender la verdadera naturaleza del fantasma japonés, una figura nacida a la luz de las creencias nativas, pero moldeada recibiendo aportes de otras religiones como el budismo³⁴ y en menor medida el *Tao*. Por ello, nadie debería extrañarse de las posibles contradicciones surgidas en el seno de este estudio, y si lo hace, que las termine achacando a la fuerza del folclore y la religiosidad popular, los tipos de culto sin duda más íntegros, pues son los que un pueblo ha confeccionado por sí mismo eligiendo lo que más interesaba de una religión u otra.

5.2. Lugares de aparición y aspecto del fantasma

Los ámbitos donde se aparece el fantasma japonés se explican en gran medida según la tipología del *yūrei*. Normalmente se manifiestan en las inmediaciones del lugar de su muerte o quizá cerca de algún objeto relevante para ellos –vivienda, utensilios personales, recuerdos de alguien querido, etc.– corroborando que el último sentimiento en vida es esencial a la hora de resolver esta disyuntiva. Recordemos el cuento de Okiku, la joven sirvienta arrojada a un pozo por su señor; al ser un fantasma pasivo, sin ansias de venganza³⁵ por quizá creerse merecedora de tan funesto final, su perímetro de acción se reducía al pozo en sí mismo, desde el que solamente se asomaba en forma de gusano con cabeza humana, o bien enumeraba con voz lastimera los platos que rompió desde el interior del hoyo. Ahora bien, si el espíritu albergaba un odio especialmente marcado hacia alguien en concreto, ese individuo actuaría como catalizador de la esencia espectral, luego allí donde fuere se encontraría con un entorno potencialmente propicio para la aparición.

Una cuestión que deberíamos recalcar –a pesar de que nos vayamos a extender posteriormente en el asunto– es la predilección de los espíritus nipones por los espacios acuosos, en especial los pantanos, pozos y entornos de agua estancada, aunque también se contemplan los lagos, ríos e incluso mares. En función de lo anteriormente explicado se encuadra el escalofrío sentido por los japoneses cuando ven un sauce, árbol propio de entornos húmedos y que se asocia con las apariciones fantasmales. Asimismo, estas suceden en su mayoría a la llamada *hora del buey* (Ushimitsu)³⁶, es decir, entre las 1 y las 3 de la madrugada, según dijo un pescador a Lafcadio Hearn, *porque los muertos tienen un miedo atroz a la Dama Sol*³⁷, en clara alusión a Amaterasu. No obstante, por ahora centrémonos en su apariencia.

34 Un ejemplo bellísimo de este amable sincretismo se da en el relato “En la cueva de los espectros infantiles”. En aquella cavidad esculpida durante milenios en la roca viva se hallaba una figura del bodhisattva Jizo -budismo- antecedida por una puerta torii -shintoisimo-. De cualquier forma no debemos entender este hecho como algo ilógico o puntual, sino más bien como una dinámica explotada consuetudinariamente.

35 Eso sí, dependiendo de la versión del relato u obra *kabuki*.

36 TERRADES VICENS, E. *Japón Fantástico*...p. 29.

37 HEARN, L. *En la cueva de los espíritus infantiles y otros cuentos*. Centellas. 2010. Barcelona. p. 37.



Imagen 58. El fantasma de Oyuki, *emaki*, circa 1765. Maruyama Ôkyo.

Uno de los primeros espectros ilustrados conocidos lo plasmó Maruyama Okyo en un rollo de segunda mitad del s. XVIII. El impacto de la imagen alcanzó tal calado que ayudó a establecer un canon casi definitivo sobre la apariencia del típico fantasma nipón. En ella se observa una mujer con gesto melancólico que mira levemente hacia el suelo; además, viste el típico kimono blanco funerario japonés o *katabira*, presenta una melena descuidada de pelo suelto e hirsuto, y finalmente sugiere su naturaleza insustancial al ser representada sin piernas.

Pero también la proliferación de fantasmas en el género de teatro *sewamono*³⁸ ayudó a configurar la apariencia de estos seres sobrenaturales, como vemos de aspecto “humano” y lejos de las excentricidades físicas comunes a los *yōkai*. En el caso del kabuki los actores se caracterizaban mediante kimonos más largos de lo normal –lo cual ocultaría los pies simulando su ausencia–, se colocaban grandes pelucas ensortijadas, caminaban con las mangas del kimono hacia delante³⁹, y usaban un maquillaje facial de color azul flúor. Si el recinto era especialmente importante, incluso podían llevarse a cabo efectos especiales que simulaban el vuelo del espíritu al estilo del *deus ex machina* de las tragedias griegas. Pero vayamos a lo verdaderamente interesante.

Andrés Pérez Riobo desarrolla más teorías para explicar la ausencia de extremidades inferiores en las representaciones pictóricas de *yūrei*. Una muy interesante defiende que, como ocurre con otros seres fantásticos, los fantasmas hacen su viaje al mundo de los muertos montados en una nube, y por tanto la invisibilidad de sus pies se debería a que éstos se encuentran hundidos entre los gases⁴⁰. En efecto, la tradición pictórica asiática muestra entidades sobrenaturales subidas en nubes desde mucho antes del siglo X, pero en ningún caso se aprecia ocultación parcial del cuerpo por este motivo. Ejemplos hay múltiples, pero basten las variadas representaciones de Sun Wukong⁴¹ en su *Viaje hacia el Oeste*, los dioses *Fujin* y *Raijin* imaginados por el pintor Ogata Korin, o el monje chino Shandao⁴² que aparece en el rollo horizontal ilustrando *La vida de Honen*. Ya sean héroes, “dioses” o budistas santificados, todos aparecen flotando en nubes y con los pies perfectamente a la vista.

38 CAVAYE, R. *Kabuki, Teatro Tradicional Japonés*. Satori. 2008. Gijón. p. 49.

39 AGUILAR, D. *Japón sobrenatural...* p. 59.

40 PEREZ RIOBÓ, A. *Yōkai, Monstruos...* p. 162.

41 En este personaje se basó Akira Toriyama para escribir su célebre Manga *Bola de Dragón* (Doragon Boru, 1986), cuyo protagonista, además de llamarse Son Goku -Rey Mono- volaba encima de la mágica nube Kinton.

42 Shandao o Shan-tao (613-681 d. C) fue el precursor del *Amidismo* durante la dinastía Tang. La obra pictórica recoge una aparición de Shandao después de que un joven japonés hubiese recitado setenta mil veces el nembutsu durante un sólo día. Tras felicitarlo por alcanzar la clarividencia, la visión encomendó al muchacho a expandir su conocimiento por todo Japón. A lo que parece lo consiguió, pues Honen, que así se llamaba el chico, fundó la escuela de la Tierra Pura, una de las más exitosas actualmente en suelo japonés junto al estiloso zen.

Por otra parte, no hemos podido encontrar muchas obras donde especies de *mononoke* aparezcan sobre un cirro, siendo dicha característica casi privativa de los altos seres del *samsara* –*devas*, *bodhisattvas*, *budas* etc.– y nunca de criaturas patéticas o menores como el *yūrei*⁴³. Yendo más allá, afirmar la teoría sería como dar por sentado que los fantasmas fueron dibujados durante el tránsito al mundo de los muertos, algo del todo contraproducente, pues si hablamos de *yūrei* nos referimos a espíritus vinculados a este mundo y sin posibilidad de descansar en el otro.

Así, la clave del enigma respondería más bien al ámbito físico donde se aparece el espectro, la mayoría entornos acuosos y al temple constante de la canícula veraniega. No es extraño pensar que la humedad⁴⁴ de zonas como ríos, pantanos, pozos o lodazales, unido al calor de agosto, originase niebla suficiente como para ocultar los pies, lo cual nos llevaría a otra forma de nube desde luego, aunque muy distinta en su trasfondo. No obstante, volvemos a subrayar que, según nuestro punto de vista, la falta de extremidades inferiores se explica por la semicorporeidad del *yūrei*, recordémoslo, entidad ni muerta ni viva, atrapada en un mundo cuya naturaleza le es cada vez más ajena, y en el cual simplemente es admitida *a medias*. Con todo y ello, haremos varias matizaciones más adelante.

Cambiando de tercio, al lector occidental pudiera resultarle extraño que el blanco sea el color funerario en Japón, pero en realidad resulta de lo más coherente. Si bien en Occidente se intenta expresar la pena por la pérdida del difunto mediante un color sobrio y que invite a exteriorizar el estado de ánimo, en Asia se pretende contrarrestar la corrupción del finado con un tono auspicioso como el blanco⁴⁵, símbolo de la pureza y equilibrio espirituales según el shinto. Además, al ya nombrado *katabira* se le pueden imprimir caracteres pertenecientes a sutras budistas –*yokatabira*– en una nueva muestra de sincretismo ritual. Respecto a lo anterior, Takashi Shimizu, director de *La Maldición* (Ju-on, 2002) apuntó en una entrevista:

En Japón cuando una persona muere la vestimos con un kimono blanco antes de introducirla en el ataúd, pensando que el blanco de la vestimenta limpia el alma de la muerte ayudándola a descansar en paz. Luego se incinera. Cuando el alma de un muerto se manifiesta en forma de fantasma suele hacerlo vistiendo este atuendo de enterramiento...⁴⁶

Para acabar el repaso por la vestimenta nombraremos el *hitaikakushi*, un pequeño trozo de tela triangular que algunos fantasmas llevan sujeto a la frente. La prenda se empleaba para proteger al difunto de las fuerzas negativas – obviamente de forma infructuosa – aunque su uso parece haber estado limitado al periodo Heian. No podría haber sido de otra forma si observamos las numerosísimas imágenes de *yūrei* propias del periodo Edo en las que no aparece ningún *hitaikakushi*⁴⁷.



Imagen 59. Shandao iluminando a un devoto, perteneciente al ciclo de rollos La vida de Honen, circa s. XIII. Anónimo.

43 En un sentido cósmico, obviamente.

44 Sobre la relación entre los fantasmas y el agua volveremos pronto.

45 ALEJO ÁLVAREZ, M. A. *Más allá...* p. 31

46 *Ídem.*

47 <http://hyakumonogatari.com/2011/09/22/what-is-the-triangle-headband-japanese-ghosts-wear/> Consultado 16/04/2014.



Imagen 60. Yūrei con hitaikushi, por Toriyama Sekien, 1781. He aquí una de las excepciones de fantasmas con hitaikakushi durante el shogunato de Tokugawa



Imagen 61. Un ejemplo perfecto de lo anterior lo constituye esta obra, donde una mujer desequilibrada muestra el cabello alborotado. Lunática, nishiki-e, circa 1900. Sudo Munekata.

En cuanto al pelo, su simbolismo es tan complejo que preferimos analizarlo en plenitud apoyándonos más tarde en las imágenes cinematográficas, pero sería interesante ofrecer un pequeño avance comentando un rasgo muy observable en las representaciones de *yūrei*: la apariencia descuidada y andrajosa de sus cabelleras. Esto quizá pueda achacarse a la costumbre funeraria de cremar el cadáver sin ningún tipo de sujeción en la melena, pero nosotros pensamos en otro tipo de simbolismo más profundo. Desde antes del periodo Nara el recogido constituía una forma de ostentación social⁴⁸ tan gráfica como podían serlo la ropa o las armas⁴⁹. Siglos después, durante el periodo Heian, la exquisitez estética se refinó aún más llegando a determinar la jerarquía dentro de la casta palaciega. Esto ya quedó claro en el apartado dedicado a Miyasudokoro, y si entonces influyeron tanto los ropajes, los colores, la forma de expresarse o inclusive de andar, ¿qué decir de la importancia del cabello como símbolo de pertenencia a la buena gente?

Fue en este momento cuando se puso de moda el *taregami*, un recogido de varios metros que constituía el sumun del buen gusto femenino. Un gran ejemplo para apreciar la relevancia del cabello como factor estético y social es el episodio *Suetsumuhana* de *El Cuento de Genji*, momento en el que se explica cómo Hikaru mantuvo relaciones con una dama de frente destacada, desproporcionada en la altura, de nariz enorme y enrojecida, y, sin embargo, portadora de una cabellera excelente⁵⁰. Así pues, el pelo ha sido, es, y seguramente seguirá siendo, un elemento artístico cuyo soporte es la mujer, pero también una tarjeta de presentación dentro de una sociedad regida por unos códigos. Por mucho que nos esforcemos no encontraremos un *yūrei* representado con un peinado *kougaimage* o un moño *sokuhatsu*⁵¹, sencillamente porque ya no necesita de esos códigos, o dicho de otro modo, no se guía por las leyes de este mundo⁵². En este sentido el cabello alborotado del fantasma⁵³ expresa la alienación de una entidad salvaje, instintiva o primaria, y que abandonó ya hace tiempo la esencia de su *ser social*.

A pesar de todo, el *kaidan-eiga* no se toma las características anteriores como un dogma ni muchísimo menos. De hecho, los fantasmas en el Cine japonés se aparecen o

48 ESCOBAR LOPEZ, A. El cabello femenino en Japón. En Elena Barlés y David Almazán (Coords.) La mujer japonesa. Realidad y Mito. *Prensas universitarias de Zaragoza*. 2008. Zaragoza. p. 129.

49 En su acepción heráldica.

50 SHIKIBU, M. *La Novela de Genji* ...p. 240.

51 ESCOBAR LOPEZ, A. *El cabello femenino*... p. 136.

52 Más adelante encontraremos algunas excepciones de *yūrei* vampirizados que usan estos arreglos para parecer humanas y atraer a sus víctimas.

53 El rasgo se puede observar también indistintamente en otras supraespecies como oni o yōkai.

bien con la ropa que llevaban en el momento de su muerte o bien con kimonos de estampados triangulares -escamas-; también disponen de pies casi en su totalidad, y a partir de la década de 90's suelen exhibir un perfecto alisado en el pelo. Lo anterior nos lleva a pensar en el *yūrei* como un elemento "vivo", influenciado y permeable al contexto artístico donde se recrea, ergo no debería extrañarnos los matices implementados por una disciplina tan potente como llegaría a ser la cinematográfica.

5.3. Tipologías de yurei

Las disimilitudes existentes entre los distintos tipos de *yūrei* no son ni de lejos tan notables como sucede en el caso de los *yōkai*⁵⁴. De esta forma, las páginas anteriores serán aplicables en la práctica a la totalidad de fantasmas que vamos a ver a continuación, por lo que consecuentemente las descripciones en este apartado serán un tanto más escuetas. Al fin y al cabo debemos considerarlas solamente como una especie de pequeño tutorial para entender óptimamente el ulterior análisis cinematográfico. Concretando, las características básicas de diferenciación espectral giran en torno a la forma en que falleció el individuo, aunque en algunos casos más específicos lo verdaderamente determinante sea su casta social e incluso la influencia religiosa de la aparición en sí misma.

Onryō

Sin ningún género de dudas el fantasma japonés más popular y con mayor presencia en las artes escénicas. Se trata de una esencia espiritual eminentemente maligna corroída por la venganza, en condiciones normales focalizada hacia su pareja masculina. El grado de ira y peligrosidad en esta tipología es variable, pues en ocasiones la maldición remite con la muerte de la víctima en cuestión, en otras afecta también a los familiares del desgraciado, o incluso como sucede con Kayako y Sadako, el mal puede extenderse indiscriminadamente impregnando a personas inocentes.

Los onryō suelen ocasionar confusiones con los *hannya*⁵⁵, con quienes comparten al menos similitudes en su origen y *modus operandi*. No obstante, debemos recordar la naturaleza demoniaca del segundo ente, remarcando que ese tipo de *oni* necesita de un huésped vivo para existir. Por su parte, el onryō en ningún instante deja de ser el espectro de alguien muerto.

Goryō

Literalmente espíritu distinguido -Go (御 insigne) y Ryō (霊 fantasma, espectro). Los goryō se caracterizan por dos condiciones indefectibles; primero son los únicos *yūrei* de innegociable sexo masculino, y segundo todos pertenecían a la élite aristocrática⁵⁶. Si concentramos sus apariciones en la literatura y la cultura popular éstas se limitan al periodo Nara y Heian, re-

54 SEKIEN, T. *Guía ilustrada*. p. 78.

55 No olvidemos ahora la relación con la hebi onna o mujer serpiente, una suerte de onryō con rasgos serpentinos.

56 A partir del 5º grado.



Imagen 62. La cabeza de Taira no Masakado, circa 1750. Anónimo.

cordémoslo, ciclos en donde la mujer disponía de una mayor libertad de acción⁵⁷. El poder de estos espectros era inmenso, y generalmente se hallaban capacitados para controlar los elementos, el tiempo, y el clima a voluntad. Finalmente, su naturaleza se generaba a raíz de traiciones políticas o cuentas pendientes surgidas en el seno mismo del Palacio Imperial o los ministerios.

Como los estudiaremos durante el capítulo siguiente, es ocioso destacar aquí la relevancia alcanzada por el príncipe Sawara o Michizane en la cultura popular nipona, aunque no estaría de más apuntar algunos detalles sobre otro goryō reseñable: Taira no Masakado. Dicho guerrero protagonizó una frustrada rebelión contra el emperador en 939, siendo decapitado a raíz de la traición por su propio familiar Taira no Sadamori. Como viene siendo habitual, después de su muerte ocurrieron una serie de desastres en Kioto causados por Masakado, cuyo espectro se manifestaba únicamente mediante su cabeza⁵⁸. Todo volvió a la normalidad cuando el Consejo imperial promulgó la deificación del rebelde. En la línea que seguimos de explicar algunos de los fenómenos sobrenaturales japoneses a base de trasfondos históricos, nosotros interpretamos esta leyenda como una muestra palmaria del incipiente ascenso de los samurái frente a la *nobleza de grado*.

Ubume

Espectro de una mujer fallecida durante el parto o en situaciones traumáticas junto a su hijo recién nacido. Se puede dar la circunstancia de que el bebé sobreviva a la madre, en cuyo caso recibiría la visita de ésta en forma de sombra para agasajarlo con pequeños regalos. Así ocurre en la muy conocida historia de *Sobei*⁵⁹, la cual relata cómo un vendedor de dulces recibía cada noche la visita de una extraña mujer con el objeto de comprar caramelos. A pesar de que el tendero se dirigiera a ella con normalidad, el cliente se limitaba a dar las monedas correspondientes y recoger su compra sin mediar palabra. Así se fue repitiendo el mismo protocolo durante seis jornadas, pero la joven cada vez aparecía con un aspecto más desmejorado. Ya a la séptima noche el hombre no pudo contener su curiosidad y convino sofocarla siguiendo a la dama hasta un cementerio. Agazapado entre la vegetación, el vendedor pudo apreciar cómo ella se desvanecía encima de una tumba. Sin cuestionárselo ni un momento Sobei se dirigió hasta el lugar y comenzó a cavar hasta hallar el horror: en el interior de la caja descubrió un cadáver en putrefacción abrazando a un niño que se alimentaba de caramelos. A pesar del componente *disturbing* del cuentecillo el final es feliz, ya que Sobei adoptó al pequeño como hijo.

Es interesante destacar la posible imbricación de la ubume con otros tipos de espectro. Por ejemplo, y a pesar de ser definida como un onryō, Oiwa alberga varias características de Ubume,

57 YODA, H. *Yūrei Attack. The Japanese ghost survival guide*. Tuttle. 2012. Vermont. p. 39.

58 *Ibidem*...p. 40.

59 PEREZ RIOBÓ, A. *Yōkai, Monstruos*...p. 160.

hasta el punto de aparecer como tal en el *ukiyo-e* de Utawaga Kuniyoshi *El Fantasma de Oiwa* (1836).

Gaki

Asimilación japonesa del *preta* hinduista⁶⁰. En línea parecida a lo que llevamos viendo, los *gaki* son espíritus cuya vida terrenal se corrompió a base de desear algo fervientemente. Como apunta la profesora Cora Requena⁶¹ ya aparecen en la literatura desde mediados del siglo XIII, más concretamente a través del *Kokonchomonshu*, una relevante crónica compuesta por episodios cortos que, como otras tantas obras japonesas, tan sutilmente mezclaban lo terrenal y la entelequia.

Existen varias clases de *gaki* según la tipología de transgresión cometida cuando eran humanos, pero generalmente todos se representaban de igual forma: mediante un cuerpo hinchado y abotargado, extremidades famélicas cubiertas de piel seca y quebradiza, y un rostro monstruoso en el que destacaba su inmensa boca. La clave consistía en que su desaforada pasión en vida se deformaba hasta convertirse en un castigo durante su estado de *gaki*⁶². Un ejemplo claro es *Jikininki*⁶³, cuento recogido por Hearn en el cual se explica cómo cierto sacerdote budista presencié la grotesca escena de un *gaki* alimentándose de un cadáver. Más tarde el lector conoce que el espíritu devorador correspondía a un monje cuyo método de subsistencia era robar las ofrendas y pertenencias de los muertos. Si lo pensamos, el religioso se alimentaba de los difuntos metafóricamente. Así pues, ¿qué mejor castigo del karma que convertir a ese monje en un necrófago?

Dada su espectacular apariencia es llamativo el poco protagonismo alcanzado por la criatura en nuestra cultura audiovisual. Tan solo podemos citar a Kusaregedo, personaje seleccionable en el *beat'em up Samurai Shodown V* (SNK, 2003), como el único *Gaki* con nombre y apellidos que interactúa con el mundo del ocio y el entretenimiento.

Ikiryō

Remitimos al capítulo dedicado a Rokujō no Miyasudokoro, sin duda el *ikiryō* más famoso de la tradición literaria del archipiélago.

Ame Onna

Literalmente mujer de la lluvia. Como veremos posteriormente en otros casos, la *Ame Onna* es un *yūrei* cuya esencia bascula entre lo fantasmal y las manifestaciones naturales, razón por la que muchos entendidos la consideran una diosa menor caída en desgracia.



Imagen 63. Detalle de *El Fantasma de Oiwa*. El bebé puede apreciarse en los brazos del espectro.

60 FIRTH, S. *End of life: a Hindu view*. The Lancet. 2005. Winchester. p. 682.

61 REQUENA, C. *El mundo fantástico...*p. 93.

62 TERRADES VICENS, E. *Japón Fantástico...*p. 31.

63 HEARN, L. *Kwaidan...*p. 49.



Imagen 64. *Espíritus hambrientos, en rollo, circa s. XII. Anónimo.*

Desde luego la existencia cultural del ente es superflua, pues no vendría más que advertir sobre los peligros de arriesgarse en medio de una lluvia torrencial. Con todo y ello, nosotros hemos decidido otorgarle aquí el tratamiento de *yūrei* por su aspecto totalmente canónico⁶⁴, así como por no terminar de entender las razones que podrían llevar a una deidad de la lluvia a verse defenestrada en el aún consuetudinario periodo Edo.

Aoi Nyobo

La *Dama Azul* es un fantasma caracterizado por morar en los abandonados palacios de Heian. Siempre es mujer, y es muy reconocible por vestir unos lujosos kimonos pasados de moda o quizá deteriorados por el paso del tiempo. Al fin y al cabo su figura grotesca, patética, y descontextualizada, sirve perfectamente como recordatorio del contraste existente entre lo que la mujer consiguió antes del siglo XII y su decadencia posterior. Como curiosidad, Kenji Mizoguchi se inspiró en la Aoi Nyobo para encarnar el personaje de Wakasa en *Cuentos de la luna pálida* (*Ugetsu Monogatari*, 1953), aquella dama espectral que casi consigue comprometer el futuro del alfarero Genjuro.

Funa Yūrei

Se trata de los fantasmas de aquellas personas ahogadas en el mar. Los sentimientos de angustia y pánico previos a sus muertes resultan fundamentales para entender la concepción de esta tipología. Ello les genera un carácter avieso y maligno, estando siempre deseosos de arrastrar a los vivos junto a ellos con el fin de compartir su desazón⁶⁵. Para conseguirlo pueden agarrar de los brazos a los pescadores o bien intentar llenar la embarcación de agua por medio de grandes cubos de madera. No obstante de ese leve índice de venganza, su poder e influencia son netamente inferiores a los del onryō o el goryō.

64 Su aspecto es el de un *yūrei* con el *katabira* y el pelo empapados.

65 SEKIEN, T. *Guía ilustrada...*p. 176.

Este tipo de espectro fue presentado por el *Master of Horror* Norio Tsuruta en el medimetraje *Crucero de ensueño* (Dream Cruise, 2007)⁶⁶.

No estaría de más nombrar la existencia de un espíritu parecido al *funa yūrei* llamado *iso onna*⁶⁷, aunque en este caso la entidad prefiera alimentarse de la sangre de aquellos incautos que se acercan a admirar su desnudez.

Kuchisake Onna

La mujer de la boca cortada comparte honor con el kappa por ser una de las dos únicas criaturas fantásticas de las que aún se recogen avistamientos en el Japón actual⁶⁸. Quizá el fenómeno se explique por el auge del *creepypasta* en las redes sociales durante los últimos años, pero en realidad su origen se remonta hasta el bakufu Tokugawa. Muy en la dinámica de lo que llevamos visto, el cuento popular recoge cómo a la bella esposa de un samurai le fueron sesgados los carrillos con el fin de simular una espantosa sonrisa. Las versiones no concluyen si el motivo para tal barbarie se debió a una infidelidad de la mujer o simplemente a algún espontáneo brote de irascibilidad del marido, pero todas se ponen de acuerdo en resaltar la belleza de la dama antes de ser “kuchisake”.

Supuestamente el espíritu de esa mujer se presenta ante un incauto varón luciendo algún tipo pañuelo o mascarilla⁶⁹. A continuación el espíritu le preguntará a su víctima si es o no hermosa, a lo cual siempre se responde que sí, pues a pesar de tener el rostro semicubierto, el conjunto de rasgos visibles la sugieren como una mujer deslumbrante. Pues bien, una vez se le ha contestado afirmativamente el fantasma se quita la máscara y procede a formular de nuevo la pregunta. Lo paradójico de todo esto es que, independientemente de lo que se replique, en esta ocasión el *yūrei* cortará las mejillas de su desgraciado acompañante.

La popularidad de la criatura no sólo le ha valido para ser la siniestra protagonista de varios films en Japón –Gakko no kaidan, Kuchisake, Carved...–, sino que también ha exportado su particular y mutilado rostro al extranjero. Muestra de ello son la cuarta temporada de *American Horror History* y la reciente adaptación del comic de DC *Constantine*.

Yuki Onna

Con la *mujer de las nieves* ocurre algo similar a lo comentado en el apartado de la *ume onna*; es complejo discernir si nos hallamos ante un tipo específico de *yūrei* o quizás una especie de fuerza de la naturaleza. Si nos atenemos a su aspecto podría considerarse un fantasma perfectamente, aunque ciertos detalles inducen a pensar que no estamos ante un *shiryō*⁷⁰ convencional. Por ejemplo, la *yuki onna* se caracteriza por la esbeltez de su cuerpo y la antinatural belleza de su rostro, rasgos que la alejan de la deformidad inherente a la corrupción propia de los *yūrei*. No obstante, replicar lo anterior se nos antoja muy sencillo; si el cuerpo de un fallecido en el hielo no se pudre gracias al frío ¿por qué habría de hacerlo su proyección espiritual?

Por otra parte, la alineación moral de esta entidad nunca deja de ser caótica. Son famosos los relatos donde, actuando como entidad benefactora, ayuda a los peregrinos perdidos en la montaña,

66 Norio Tsuruta fue el sustituto de Takashi Miike en la conocida serie producida por Mick Garris debido a la excesiva violencia del capítulo *La Huella* (Imprint, 2006).

67 Mujer de la costa.

68 <http://www5d.biglobe.ne.jp/DD2/Rumor/column/kuchisake.htm>. Consultado 21/06/2014.

69 Esto es muy común incluso en el Japón contemporáneo para evitar el contagio de enfermedades.

70 Si *ikiryō* significa fantasma de un vivo, la implementación del shi -muerte- significaría espíritu de un muerto. A efectos es un perfecto sinónimo de *yūrei*

aunque quizá sean más numerosos aquellos que le atribuyen inclinaciones vampíricas, como es alimentarse de la sangre o energía vital de los humanos⁷¹. Pero ya sea el vengativo espectro de una fallecida por congelación o un *yōkai* de las nieves⁷², no podemos acabar sin mencionar que este personaje inspiró uno de los cuentos más populares del terror japonés. Así lo creyó también Lafcadio Hearn, que felizmente lo incluyó en su ya para nosotros archiconocida obra. Mucho tiempo después serían nada menos que Masaki Kobayashi y Akira Kurosawa quienes pusieran su objetivo cinematográfico sobre el pálido rostro de la *yuki onna*; sin duda alguna, y como veremos unas páginas hacia delante, uno de los fetiches visuales más potentes del Japón fantasmal.

Hone- onna

La *hone-onna* – literalmente *mujer de hueso* – se trata de un espectro que adopta la forma de una bella geisha con el fin de atraer a los hombres y manipularlos a su antojo. Su figura ha aparecido en multitud de soportes artísticos y narrativos, aunque tal vez ninguno tan trascendente como el relato corto escrito por Ango Sakaguchi *En el bosque bajo los cerezos en flor*. En él, un ladrón afincado en la montaña subsiste a base de asaltar caravanas. Cierta día, después de acabar con un potentado procedente de la capital, el protagonista queda obnubilado por la belleza de la mujer que acompañaba a su víctima. Sin pensárselo dos veces le propone que sea su esposa, pero para conseguirlo tendrá que satisfacer una multitud de retorcidos deseos por parte de la dama. De entre todos ellos, tal vez el más grotesco fuera su filia por maquillar aquellas cabezas decapitadas que su amante se veía obligado a ofrecerle para agasajarla.

Respecto al cuento de Sakaguchi, quizá por el hecho de estar históricamente situado en el periodo Heian, o tal vez por la tangible presencia de lo fantástico entre sus líneas, el lector podría incurrir en el error de confundirlo con un homenaje a la literatura clásica japonesa. Al fin y al cabo es difícil desligarse del influjo de Shōnagon o Shikibu en cuentos ambientados en su época, por no hablar de los símiles y comparaciones inevitables con géneros orales como el *kaidan*. Pero si la forma es confundible, el fondo es totalmente genuino e innovador; un ejemplo perfecto lo constituye el papel jugado por los personajes femeninos del libro, siempre objetos de deseo de los hombres y por consiguiente origen de la decadencia masculina; también la sutilísima crítica al nacionalismo de *showa* al pervertir elementos iconográficos del país – ahí tenemos a los cerezos y su floración convertidos en trasunto del espanto –; o la capacidad de distorsionar la sonrisa de la mujer, tan enaltecida en la poesía universal, hasta convertirla en impulso del desasosiego y la enfermedad del alma⁷³.

5.4. Más allá del cine y la literatura. El fantasma japonés en los videojuegos.

Actualmente, el mundo académico contempla trabajos de amplia naturaleza y con temáticas hasta hace poco nada “serias”, como son los fantasmas o las películas. Por otra parte, no es ningún secreto que nuestro estudio hubiera sido difícil de desarrollar dentro del ámbito uni-

71 De hecho en ciertas partes de las islas es costumbre asustar a los diciendo que viene la *yuki onna*, en una paralelismo similar a nuestro coco.

72 Esta sería la opinión dada en: AGUILAR, D. *Japón sobrenatural...*p. 206.

73 SAKAGUCHI, A. *En el bosque bajo los cerezos en flor*. Satori. 2013. Gijón. p. 44.

versitario quince años atrás, en gran medida porque el Cine ha trascendido de simple objeto de ocio hasta ser considerado un soporte artístico de primer valor social. Así las cosas, no estaría de más explorar algunos espacios prometedores como es la industria del videojuego, a la que auguramos un lugar privilegiado en el seno de la Universidad más pronto que tarde. El repaso que nos disponemos a realizar a través de las interacciones del fantasma japonés con las consolas se acotará estrictamente al *yūrei*, dejando a un lado tanto los espectros de sesgo occidentalizado, como los *yōkai* o los *oni*.

La primera aparición fantasmal en ocio electrónico acaeció a inicios de la década de 90's en soporte Arcade. El videojuego en cuestión se llama *Tumblepop* (Data East, 1991), una especie de híbrido entre *puzzle* y *plataformas* al estilo de *Snow bros* (Capcom, 1990) o el *Pang* (Capcom, 1989). La acción consistía en eliminar a todos los enemigos presentes en mundos temáticos, y como el lector podrá imaginar, uno de ellos estaba ambientado en el mundo sobrenatural japonés. Los *yūrei* eran los monstruos genéricos de ese nivel, presentando un solo ojo y sacando la lengua en actitud de mofa. Esta connotación cómica cercana al *karakasa* los acercaría más a la naturaleza *yōkai* que a la espectral, pero hemos decidido incluirlo aquí porque portan un *hitaikakushi* en la frente, símbolo canónico en nuestros espíritus como vimos hace bien poco.

Del mismo año es *Goemon, legend of the mystical ninja* (Konami, 1991), cuya primera pantalla se desarrolla en un cementerio con su *onryō* particular actuando de *final boss*. El tono desenfadado de este plataformas con estética anime se refleja naturalmente en el diseño del fantasma, aunque merece la pena destacar la introducción del *katabira* blanco que se suma al ya consabido *hitaikakushi*, y sobre todo, la inauguración ya casi inamovible del sexo femenino en el *yūrei* dentro del mundo *gamer*.

Habríamos de esperar hasta la bisagra del cambio de siglo para la llegada de *The Ring: Terror's Realm* (Infogrames, 2000), *survival horror* basado en *Ringu*, pero más deudor de la obra literaria de Koji Suzuki que de la adaptación de Hideo Nakata. Nos resulta penoso que un relato tan aterrador haya sido llevado al mundo del videojuego de manera tan negligente, tomando decisiones del todo erróneas como situar la acción en EE.UU., e introducir monstruos poco o nada relacionados con la cultura japonesa. Aun así el juego de la mítica consola *DreamCast* presenta activos reseñables, como bien puede ser la perturbadora atmósfera conseguida en la segunda parte de la narración – muy parecida a la impresa en *Kairo* por Kiyoshi Kurosawa un año después –, o el hecho de que aparezca *Sadako* en su vertiente más *vírica* y literaria⁷⁴.

De 2001 es la saga por excelencia del *J-Horror* aplicado al universo del videojuego: *Project Zero* (Tecmo). Considerada prácticamente al nivel de otras series *survival* como *Resident Evil* o *Silent Hill*, nos hallamos ante historias de investigación complejas argumentalmente y que suelen inmiscuir a jovencitas como protagonistas en un intento de incrementar la sensación de vulnerabilidad del jugador. A la altura de 2016 contamos con cinco episodios y dos *spin off*, soportes



Imagen 65. Screen Capture de *Goemon*.

74 En el análisis de *Ringu* el lector entenderá esa adjetivación.

más que suficientes para que toda la retahíla de fantasmas citados en el anterior epígrafe hagan *acto de aparición*. Por otro lado, es insoslayable la influencia del Cine y la cultura popular en el diseño de los *yūrei* aquí presentes, capaces de evocarnos rápidamente a Oiwa, Sadako, Kayako, e incluso a la muñeca maldita Okiku⁷⁵.



Imagen 66 y 67. Screen Capture de *Kuon*.

Uno de los videojuegos más desconocidos del repertorio de Play Station 2 es *Kuon* (From Software, 2004), excelente muestra del género *supervivencia* contextualizado además en el periodo Heian. La historia gira en torno a Utsuki, la hija de un sacerdote budista desaparecido tras el exorcismo de una casa abandonada a las afueras de Kyoto. Como era de esperar, Utsuki se adentra en la mansión para iniciar una serie de pesquisas que la llevarán a descubrir un grotesco rito de resurrección llamado *Kuon*. Recordamos pocas atmósferas más conseguidas con el fin de suscitar terror dentro de un videojuego, en gran medida gracias al uso de la iluminación de texturas y la elegante ambientación histórica. No podemos dejar pasar la oportunidad de subrayar que en el juego aparecen espectros femeninos y masculinos indistintamente, matiz que no hace sino refrendar la teoría expuesta en el apartado de *Rokujō*, donde se indaga en el sexo de los espectros anteriores a *Dan no Ura*, y que procuraremos perfilar un poco más en capítulos posteriores.

Aunque la famosa franquicia *Forbidden Siren* (Sony, 2003) sea una ejemplificación de *J-Horror* en la que no aparecen *yūrei*, los *shibito*, una especie de humanos convertidos en *zombies* merced a la sirena que da nombre al título, beben sin disimulo de la estética propia de los *onryō*. Sobre todo, nos resulta muy llamativo el parecido visual con Kayako, el espectro principal de *La Maldición*, casualmente estrenada con un éxito casi sin precedentes durante el año anterior.

Por su parte, el mundo de las *visual novels* de terror explotado por *Higurashi* pronto terminaría por apoyarse en la imaginería del *yūrei* cinematográfico con *Imabikisou* (Sega, 2007). Este nuevo concepto de entretenimiento audiovisual consiste en una narrativización interactiva de entorno envolvente, pues se intenta amplificar el tenor tenebroso de la lectura por medio de fotografías, multitud de efectos de sonido, e incluso algunas escenas rodadas mediante actores reales. En este caso, una droga de gran éxito entre los jóvenes parece causar síntomas más allá de la medicina conocida. Según avancemos en nuestra investigación llegaremos a una mansión abandonada donde crece la planta con la que se fabrica el extraño narcótico.

Mucho más solvente y fidedigna que la cuestionable adaptación de *Ringu* es *Ju-on* (Feelplus, 2009), que, a deducir por su punto de partida, bien podría haber sido una entrega más de la conocida saga. En ella la familia Yamada se muda a la casa maldita de los Saeki sin saber qué hechos ocurrieron allí. El videojuego manejado en *visión subjetiva* presenta cuatro capítulos, cada uno estructurado a partir del punto de vista de cada miembro de la familia. Como veremos pronto este es el mismo formato explotado en las películas, por lo que los guionistas del videojuego

75 Sobre ella hablaremos a vuela pluma en el epígrafe destinado al cabello de *Ringu*.

se esforzaron en ser lo más fieles posible a la esencia del original. A pesar de algunas críticas emitidas desde la prensa especializada, a nosotros nos siguen pareciendo sobrecogedoras las irrupciones de Toshio y su madre Kayako gracias a la consola Wii.



Imagen 68. Screen Capture de Imabikataou.

En cuanto a los juegos *one V.S one* podemos nombrar a Zappa de *Guilty Gear: the Midnight Carnival* (Arc System Works, 2003), luchador que desata todo su potencial cuando deja actuar al *yūrei* que posee en su interior.

Pero aún más espectacular y canónica es la luchadora de *Killer Instinct* (Microsoft, 2013) Hisako, tal vez el *onryō* más completo a la hora de conjugar la totalidad de clichés que estamos estudiando. El trasfondo del personaje así lo atestigua, pues se trata de una mujer mancillada por una banda de samuráis durante las guerras civiles de Sengoku. Luego de acabar con sus asesinos gracias a los poderes alcanzados como espectro sus ansias de venganza la anclaron definitivamente en este mundo. Varios siglos después, Ultratech, una mega corporación armamentística perteneciente al siglo *xxii*, pudo capturarla mediante un sistema de contención y obligarla a pelear en su espectáculo *Killer Instinct*. Es especialmente llamativo cómo el personaje está afectado por una estática parecida a la de la TV, como si su esencia fuese electrónica o no estuviese sintonizada del todo con nuestro mundo. El recurso anterior no deja de ser un guiño a Sadako y a su emerger televisivo, pero también es reconocible el homenaje a Kayako por su antinatural manera de desplazarse usando las cuatro extremidades.



Imagen 69. Screen Capture de Killer Instinct.

Cuarta parte

Sexo y soporte

Capítulo 6

Los yūrei son mujeres

6.1. Un breve estado de la cuestión

Como estamos viendo es extremadamente complejo explicar la relevancia que alcanza lo sobrenatural en la tradición étnica japonesa. Además dicha trascendencia dista mucho de ser monolítica o inalterable, y bien se podría decir que, estudiando la figura del fantasma japonés, podrían verse reflejados muchos de los hitos sociales que han ido moldeando el *país del sol naciente* hasta mostrarlo como es hoy día. Por ello mismo no deseamos dejar de hurgar en la abrumadora superioridad de fantasmas femeninos de su *relatorio*, un hecho que de manera inexplicable ha pasado desapercibido para la enorme mayoría de estudios sobre la temática. De hecho se ha desarrollado casi exclusivamente en *Introduction to japanese horror film* de Collete Balmain, quizá la obra que mejor hable del cine fantástico nipón de posguerra y en donde se patenta académicamente el concepto de *female avenger*¹. Tampoco es desdeñable, sin embargo, la *Parte 2* de *Japanese Horror Cinema*, titulada *Terror and the "Avenging Spirit" motif in japanese horror cinema*², aunque el estudio se ejecute desde una perspectiva desmineralizada y centrándose en animes y películas de interés relativo para tal efecto³. Casi una década después sería de nuevo Jay McRoy quien acechase la cuestión con *Nightmare Japan. Contemporary Japanese Horror Cinema*, libro que, si bien contextualiza correctamente el nacimiento de muchos géneros a partir de la II Guerra Mundial, se limita a explicar la aplastante naturaleza femenina del *yūrei* mediante este escueto párrafo⁴:

*Las últimas revisiones de los espíritus vengativos se relacionan con los estratos sociales perjudicados, principalmente los femeninos, que regresan a vengarse de quienes les causaron daño alguno. Sin embargo, los objetivos de estos fantasmas rabiosos son a menudo múltiples, lo cual nos da una valiosa información sobre las políticas de género de la tradición japonesa*⁵.

-
- 1 BALMAIN, C. *Introduction to japanese horror film*. Edinburgh University Press. 2008. Edinburgh. p. 10.
 - 2 McROY, J. *Japanese Horror Cinema*. Edimburgh Univertisy Press. 2009. Edimburgh. P. 51.
 - 3 De entre ellas solo merece ser considerada una perfecta ejemplificación de la "female avenger" *Audition* (Odishon, 1999), aunque pensamos que estudiarla exenta y sin relacionarla con el inmenso fenómeno del que forma parte es ofrecer al lector una visión sesgada.
 - 4 McROY, J. *Nightmare Japan. Contemporary Japanese Horror Cinema*. Rodopi. 2008. Amsterdam. p. 76.
 - 5 Traducción propia.

Por otro lado, en la autodenominada *The Definitive guide to The Ring, The Grudge & beyond: J-Horror*, su autor David Kalal titula el primer capítulo con un esperanzador *Dead Wet Girls*, pero desafortunadamente no aporta ni una frase sobre el porqué de esa tendencia. Como era de esperar, el cambio de idioma y contexto geográfico tampoco ayudaron demasiado; en la mayoría de los casos la bibliografía española no da importancia a este hecho, y en otros incluso se llegan a ofrecer argumentaciones un tanto cuestionables. Paradigma de ello dejó Andrés Pérez Riobó por medio del siguiente fragmento:

*Por cierto, la imagen típica, así como la mayoría de representaciones de Yūrei, son mujeres, aunque en principio los hombres también pueden convertirse en fantasmas. Quizá esta tendencia tenga que ver con que el público consumidor de este tipo de pinturas era sobre todo masculino, el cual preferiría ver el rostro pálido de una bella mujer al de un hombre decrepito...*⁶

Más allá de los complicados gustos sexuales de los japoneses no creemos que exista un fetiche latente tras *El fantasma del muelle* o el *Fantasma y candelero*⁷ -por poner dos ejemplos comentados en su libro- entre otras razones porque de *bijin*⁸ no tenían nada los *yūrei* que allí aparecen; ambas ilustraciones muestran mujeres espectrales de aspecto decadente y ajado, con síntomas de calvicie y caras esqueléticas. Definitivamente pensamos que están alejadas de cualquier tipo de proporción estética, lo cual era tendencia aplicable al 80% de las láminas, rollos y grabados *ukiyo-e*. Para despejar cualquier duda sobre si los *nishiki-e* de fantasmas eran objeto de admiración masculino, sólo hemos de sacar a colación el también por entonces emergente y exitoso *shunga-e*, eufemísticamente *imágenes de primavera*, objetivamente género de representaciones pictóricas de temática sexual explícita⁹. Visto de este modo ¿quién buscaría belleza femenina en láminas de espíritus mustios y macilentos cuando podía obtenerla en todo su esplendor por otras vías?

En el contrapunto se hallan algunos autores como Julio Ángel Olivares, quien apunta de forma clara la venganza de género que flota alrededor de *Sadako*¹⁰ en su obra *The Ring. Una mirada al abismo*, sin olvidar al periodista Miguel A. Alejo Álvarez, que llega a afirmar lo siguiente:

*Los yūrei son los fantasmas más conocidos y más reconocidos de este género. Son representados por mujeres de pelo largo, negro y vestidas de blanco (...) Entonces las mujeres no tenían consideración social alguna, así que iban de esa guisa. Resultado, sería fácil que resucitaran y se vengaran de quienes las habían ignorado*¹¹.

A pesar de estar de acuerdo en esencia con el fragmento nosotros revisaríamos el vocablo *ignorado*, término un tanto *softcore* para definir la situación de desigualdad extrema sufrida por ellas en un estado cuasi-esclavista. Por su parte, David Aguilar, en su concienzudo trabajo *Japón sobrenatural. Susurros de la otra orilla*, sintetiza algunas de las razones que justifica el género de los fantasmas japoneses, aunque por atinado que sea, un párrafo nos parece algo insuficiente dentro de un contexto de más de cuatrocientas páginas:

(En el periodo Edo)...se concreta ya definitivamente una preferencia por los aparecidos de sexo femenino y ello por varias razones. Para empezar, la sociedad feudal japonesa de mentalidad gue-

6 PEREZ RIOBÓ, A. *Yōkai, Monstruos...*p. 166.

7 *Ibidem...* p. 165.

8 Literalmente mujer hermosa.

9 El artista contemporáneo de *ukiyo-e* Senju Horimatsu está especializado en combinar el género *kaidan* con el *shunga*, creando escenas donde hombres mantienen tórridas relaciones con espectros femeninos. En esta ocasión muy atractivos, eso sí.

<http://www.horimatsu.com/category/shunga-3/> Consultado (14/06/2014).

10 OLIVARES MERINO, J.A., *The Ring. Una Mirada al Abismo*. Ediciones Jaguar. 2005. Madrid. p. 181.

11 ALEJO ÁLVAREZ, M. A., *Más allá...*p. 30.

rrera había relegado a la mujer a tareas domésticas (...) por otra parte para la mujer resulta más difícil que para el hombre alcanzar la "budidad" (...) pues sus pasiones son más intensas¹².

Pero sería Rafael Malpartida en su reciente estudio *Espectros de Cine en Japón* el investigador más esforzado en razonar este tema, achacándolo principalmente al restablecimiento de una armonía que en vida era imposible de obtener por el consabido dominio social masculino:

*...la mujer es la principal víctima de la iniquidad, y su protagonismo fantasmal no es sino la consecuencia de que la justicia ordinaria, reglada, institucional, o como queramos denominarla, no ejerce su labor correctora, de modo que es la misma asesinada quien debe administrarla bajo su nueva condición...*¹³

Por ello mismo el yūrei es el reflejo del mártir por excelencia de la sociedad japonesa, una mujer condenada a servir, cosificada sexualmente, persona prescindible, de tercera o cuarta categoría, y eso si se diera el caso. Así pues ¿no es natural pensar que aquellas mujeres arrastrasen sus traumas más allá de la muerte y regresasen para intentar equilibrar la balanza?

Para demostrarlo cuantitativamente hemos compilado más de trescientas historias de fantasmas procedentes de ámbitos tan diversos como el cuento popular, la mitología, la literatura, el teatro, el cine, o las leyendas urbanas, y hemos obtenido una proporción de mujeres yūrei del 77%, por un 18% de espectros masculinos y un 6% de género indeterminado¹⁴.

Queda meridianamente claro cómo tres de cada cuatro fantasmas japoneses son mujeres, un hecho en absoluto gratuito, y que respondería a una serie de procesos sociales y religiosos que primero van calando en una comunidad, después se filtran a través del inconsciente colectivo para conformar una base folclórica firme, y finalmente derivan en una narrativa fantástica a medio camino entre la advertencia, el remordimiento y, por encima de todo, la turbación. El lector podrá pensar con razón que la japonesa no ha sido la única sociedad machista de la historia de las civilizaciones, e inclusive muchos podrían llegar a pensar que su caso ni llega a ser paradigmático. Siguiendo dicha pauta el resto de espacios geográficos deberían presentar un porcen-

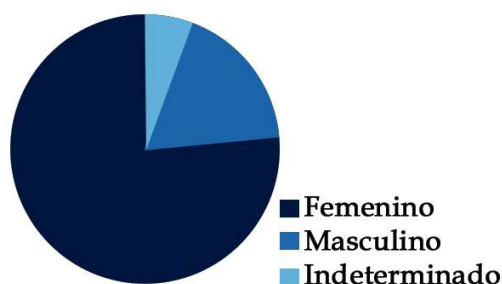


Imagen 70. Proporción en el sexo de los fantasmas japoneses. Elaboración propia.

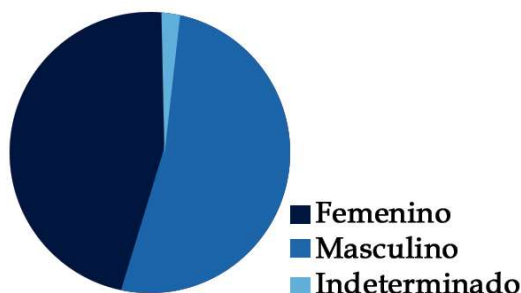


Imagen 71. Proporción en el sexo de fantasmas europeos. Elaboración propia.

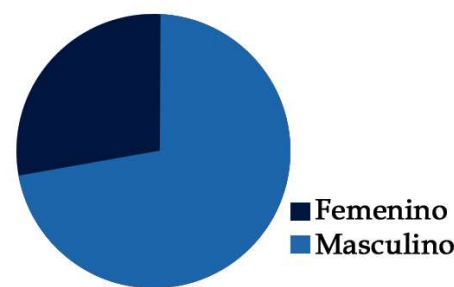


Imagen 72. Proporción en el sexo de fantasmas estadounidenses. Elaboración propia.

12 AGUILAR, D. *Japón sobrenatural...* p. 52.

13 MALPARTIDA TIRADO, R. *Espectros de cine en Japón. Entre la literatura, la leyenda y las nuevas tecnologías*. Satori. 2014. Gijón. p. 210.

14 Esto es porque o bien no se especifica claramente, o porque la resolución de la historia deja abierta una explicación racional, o porque lo que apuntaba a ser un espectro humano resultó ser en realidad un *bakemono*. A partir de aquí omitiremos este porcentaje centrándonos exclusivamente en el sexo.

taje similar, pues nadie duda de la desproporción de género históricamente existente en Europa o EE.UU, por poner dos ejemplos. El problema llega cuando observamos que los porcentajes ni de cerca parecidos:

Por un lado Europa muestra un equilibrio muy natural en el sexo de los fantasmas; de entre los datos obtenidos destacan por el sector femenino Francia e Italia con un 58% y 54% respectivamente, mientras que del lado masculino despuntan Alemania y el conjunto de países nórdicos con un 60%. En una zona más tibia se halla el centro y este del continente con un 58% de masculinidad; España cuenta con un 57%; y las islas británicas con un 54%. De cualquier forma nos encontramos ante cifras dentro de lo razonable, y que en ningún momento invitan a pensar en un motivo de peso para desestabilizar la balanza claramente hacia uno de los dos lados.

Sin embargo, el caso de Estados Unidos invierte absolutamente el resultado obtenido en el archipiélago japonés. Desde luego las razones no han sido estudiadas a fondo por no ser nuestra prioridad, pero entre la casuística que hemos manejado¹⁵ destacan los fantasmas surgidos a raíz de grandes efemérides históricas como batallas, de personajes en algún aspecto relevantes para la sociedad americana, o incluso relacionados con traumas nacionales como el genocidio indio o la esclavitud negra¹⁶. Es delicado aventurarse aquí, aunque tal vez podamos teorizar la dinámica en función del gran desfase existente entre el nacionalismo americano y su propio recorrido histórico –como sabemos de ni tan siquiera dos siglos y medio–. Ante la imposibilidad de equipararse con otras potencias de más tradición los estadounidenses enaltecen su *Historia* por joven que sea, tratando sus episodios como mitos fundacionales y agregando a la realidad historiográfica diversos elementos nacidos a la luz de la cultura *pop*. Es en este preciso instante cuando surge una mitografía relacionada con la superchería, el culto, y demás aportes heterogéneos, que complementa los sucesos oficiales comunes a un país construido a base de jirones de otras naciones. Un ejemplo inmejorable lo constituye el *Sur* de EE.UU, espacio donde confluyen tendencias tan diversas como el radicalismo religioso y nacionalista, un grado de analfabetismo insólito en el seno del primer país mundial, y un pronunciado sincretismo resultante de mezclar la cultura criolla con otra importada desde África por los esclavos negros. Por consiguiente, si en ocasiones los hechos que le han dado forma a EE.UU se adornan popularmente para alcanzar mayor eco con hechos fantásticos, la mayoría de relatos que inmiscuyan a fantasmas deben estar protagonizados por hombres, pues son éstos los que indefectiblemente han llevado el peso de la Historia americana.

6.2. Las etapas históricas

6.2.1. Primera etapa: de Kofun a los shogunatos (siglo III d.C. - siglo XII d.C)

Hasta ahora hemos comprobado cómo en tres sociedades machistas los porcentajes obtenidos son directamente disímiles, luego debemos abandonar la idea de una proporción parecida en el sexo de los fantasmas aplicable a todos los lugares. Consecuentemente también ha quedado de-

15 Más de doscientos casos.

16 Aunque como veremos más adelante estos casos guardarían una estrecha relación con el fenómeno del preferiblemente femenino fantasma japonés.

finida la singularidad de Japón en ese aspecto, pero cabría preguntarse si el fenómeno siempre se ha mantenido uniforme o por el contrario ha presentado alteraciones a lo largo de su historia. En su momento ya nos detuvimos sobre el inusitado protagonismo alcanzado por la mujer en Heian, un elemento activo y trascendente en aquella sociedad¹⁷, aunque de ninguna forma podamos hablar de una hipotética equiparación frente a lo masculino.

En este sentido la Dama de Rokujō se convirtió en paradigma de las desgracias que le podían suceder a una mujer de la élite en medio de una contextura dominada por la masculinidad; no digamos entonces cuan vulnerables serían las mujeres de estratos más deprimidos. No obstante, la capacidad de ciertas féminas para comprender y asimilar su situación desigual se dio en un proceso paulatino donde hubieron de conjugarse varios factores; el primero, la cada vez mayor incidencia del budismo en la corte; segundo, la propia concienciación por parte del sector femenino de la injusticia que generaba su situación, aunque ésta se produjera a un nivel interno, privado o introspectivo; y tercero, el nacimiento de mujeres que, no sólo discernían su paradigma vital en desventaja, sino que mediante mecanismos culturales sean capaces de criticarlo. Éste fue el caso de Murasaki Shikibu y su *Genji Monogatari*, y éste también fue el comienzo del uso del fantasma como dispositivo vindicador de una situación injusta. Mas recordémoslo, estamos en torno al año mil d.C. y el aviso de “socorro” realizado por una mujer excepcional tan sólo fue el anticipo de lo que vendría unos años después. Pero ¿y lo que había antes?

En los siglos correspondientes a Kofun la sociedad japonesa aún no había conseguido desprenderse al cien por cien de ciertos indicios de *matriarcalismo*. Recordemos, al fin y al cabo, el culto máximo a Amaterasu, una mujer celestial, y por supuesto a Himeko, una reina de carácter semilegendario. Con el transcurrir del tiempo y los conflictos entre clanes que dieron forma a la región de Yamato el hombre pronto se erigió en el indiscutible líder grupal, lo cual ni mucho menos implicó una situación negativa para la mujer como sí la tendría unos siglos adelante. Pues bien, en el lapso que va desde Kofun hasta el año 1185, las historias de fantasmas perfilan una disparidad sexual impensable según lo que hemos visto anteriormente; es más, exceptuando al fantasma más importante de la historia de la literatura universal, Rokujō no Miyasudokoro, los relatos de espectros más famosos de este periodo siempre estaban protagonizados por hombres.

Quizá el más notorio concierna al célebre Sugawara no Michizane¹⁸, historiador, poeta y embajador japonés de la China Tang¹⁹, que fue degradado a oficial menor *-dazaifu-* debido a un pleito acaecido en 901 con su rival Fujiwara no Tokihira. Relegado a la lejanía de una pequeña provincia de Kyushu llamada Chikuzen, lugar apartado y donde la gente de calidad no valía nada, Michizane murió de pena dos años después²⁰. Los sucesos extraños comenzaron cuando varios herederos del emperador Daigo, cooperante junto al clan Fujiwara en la caída de nuestro político, comenzaron a morir sin justificación aparente. Hacia el año 930 tormentas, plagas y sequías se cebaron con la capital, y particularmente un incendio en el *Shishinden* –Gran Salón de

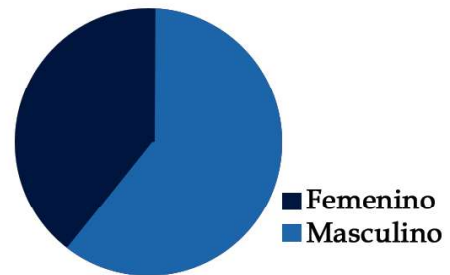


Imagen 73. Proporción en el sexo de los fantasmas japoneses anteriores a 1185. Elaboración propia.

17 En gran medida por las influencias heredadas de la dinastía china Tang.

LETONA, R. *Historia universal...* p. 29.

18 YODA, H. *Yūrei Attack...* p. 44.

19 RUBIO, C. *Claves y textos...* p. 131.

20 WAKATSUKI, F. *Tradiciones japonesas*. Espasa Calpe. 1966. Madrid. p. 26.

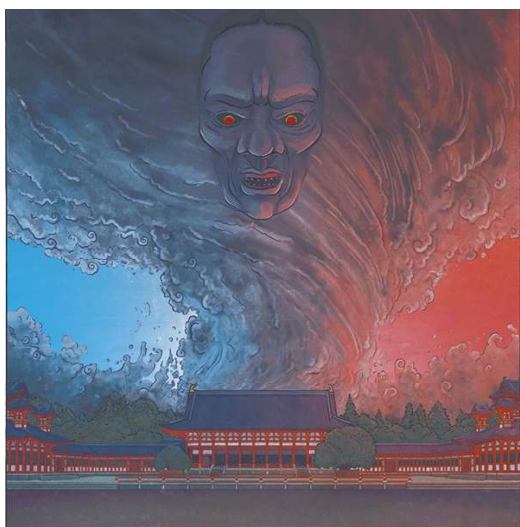


Imagen 74. Michizane según el artista Matthew Meyer.

Audiencias del Emperador- significó la muerte de varios principales como Fujiwara no Kijotsura o Taira no Mareyo. Las crónicas sostienen que el resto de asistentes observaron aterrorizados cómo una enorme nube negra adoptó el rostro del Michizane y les sonrió.

De entre todos los nobles tan sólo Tokihira pareció mantener la compostura, ya que desenvainó su espada y empezó a increpar al rostro gigante en los siguientes términos: *cuando estabas vivo ocupabas un cargo inferior al mío. Por eso, incluso ahora que has pasado a ser un espíritu me debes respeto y debes mantener la distancia adecuada...*²¹

El sermón no pareció surtir efecto y al poco tiempo el emperador Daigo abdicó en su hijo Suzaku debido a una horrible enfermedad que le causaría la muerte a los cuarenta y cinco años²². Para contener toda la serie de infortunios se decidió glorificar al espíritu de Michizane por medio de la construcción de un palacio llamado Kitano Tenman-gu, además de restituírsele íntegramente los cargos de los que fue despojado. Los ritos aplacatorios no acabarían ahí, pues en 986 sería deificado con el nombre de *Tenjin*, el kami del conocimiento²³. A partir de entonces el fantasma dejó de dar problemas.

Pero existen incluso historias donde espectros masculinos alcanzan tanta repercusión que son capaces de influenciar en los designios nacionales. Tal es el caso del príncipe Sawara, hermano del emperador Kanmu (781-806 d.C), y de nuevo enemigo acérrimo del pujante clan de validos Fujiwara. En esta ocasión parece que Sawara era contrario al ascenso de Tanetsugu no Fujiwara, arquitecto acusado de obtener ilícitamente los terrenos de construcción de la nueva capital Nagaoka a cambio de promocionar a cierta familia de origen chino. Sawara vio en esto una doble amenaza para sus intereses, por lo que decidió acabar con Tanetsugu contratando una banda de asesinos. Era obvio, la venganza de los Fujiwara no se hizo esperar y rápidamente se sucedieron los ajusticiamientos de los implicados con excepción del príncipe, de hecho el instigador original, pero también amparado en la nobleza de su linaje. Finalmente se dictaminó su exilio a la isla de Iwaji del mar interior, aunque al parecer fue asesinado durante el trayecto siguiendo órdenes oficiales²⁴. Como sucediera en el caso de Michizane, pronto extraños eventos paranormales castigaron la ciudad de Nagaoka; la peste y el clima debilitaron su población, y diversos personajes de la corte imperial y del clan Fujiwara comenzaron a desaparecer en circunstancias inexplicables. La connatural predisposición a creer en los sucesos del más allá, unido a la creencia inexorable del karma, hizo pensar a los afectados que Sawara se hallaba detrás de aquellos infortunios, y por ende intentaron satisfacer al muerto otorgándole el título de emperador póstumo *Sudo*. Con todo y ello, un aire malsano seguía invadiendo la recién estrenada ciudad y la sombra del espectro aún pesaba sobre aquellos que le habían dado muerte. Quizá por el miedo a seguir siendo atormentados, el emperador promulgó un nuevo traslado de la capital desde

21 MORRIS, I. *La nobleza del fracaso*. Alianza Editorial. 2010. Madrid. p. 102.

22 BROWN D & ICHIRO ISHIDA. *The future and the past, and translation and study of the Gukansho, an interpretative history of Japan written in 1219*. University of California Press. 1979. Berkeley. p. 44.

23 La importancia de Michizane es tal en la cultura japonesa actual que los jóvenes estudiantes le piden ayuda para aprobar los exámenes del mismo modo que en España se hace con Santo Tomás de Aquino o Santa Gema.

24 KITAGAWA M. *Religion in Japanese History*. Columbia University Press. 1990. Nueva York. p. 47.

Nagaoka al ya definitivo asentamiento de Heian, lo cual significó el cese definitivo del empeño vengador del resentido aristócrata²⁵. Hemos de recordar que no estamos ante una leyenda o ficción literaria, sino ante un acontecimiento que los gobernantes de Japón del siglo IX creyeron *real*, lo cual se puede apreciar en una enciclopedia tan célebre y formal como la *Cambridge History of Japan*²⁶.

6.2.2. Segunda etapa: de Kamakura a Tokugawa (1185 d.C. - 1690 d.C.)

Ahora es muy importante establecer una relación entre el grado de vejación social al que la mujer ha sido sometida a lo largo de la historia con, no sólo la proliferación de espíritus femeninos, sino también las motivaciones –o ausencia de ellas– en estos fantasmas. Antes de la llegada de los shogunatos el sexo de los espíritus estuvo un poco más equilibrado porque ningún grupo tuvo conciencia de maltratar o ser maltratado²⁷. Las mujeres, en efecto, no lo estuvieron, ni comparándose con otras culturas coetáneas ni mucho menos haciéndolo con las japonesas de unos siglos más adelante. Asimismo, los grandes relatos de espíritus implicaban a hombres en su mayoría, pues era su responsabilidad cargar con las tareas de Estado y la gestión de la política. En este contexto, Murasaki Shikibu creó un fantasma vengador porque, a pesar de no ser un sector deprimido, las mujeres comenzaban a entender que su situación era algo injusta. A esta reflexión nunca se hubiera llegado careciendo de cultura, conocimiento, y sensibilidad social, algo que, como veremos a continuación, se perdería indefectiblemente con la llegada de las dictaduras militares.

Pero ¿Qué razones explican el aumento de fantasmas femeninos a partir de la batalla de *Dan-no-Ura*? Y sobre todo ¿Cómo afectaron las dictaduras militares a la mujer japonesa?

Los acontecimientos que desembocaron en el shogunato de Kamakura ni mucho menos ocurrieron precipitadamente. Más bien fue un lento proceso de siglos en su extensión, y que se desarrolló paralelo a todo lo acontecido en las bisoñas cortes de Nara y Heian. Aquella casta noble embriagada por su poesía y música, apoyada en una liturgia casi mística de señorialismo, paulatinamente olvidó sus obligaciones de gobierno descuidando zonas donde su administración y régimen fiscal no podían llegar. A esa dejadez se fue uniendo la inoperancia de un ejército prácticamente de ceremonia y etiqueta, lo cual a fin de cuentas implicó la total libertad de los territorios exteriores –*shoen*–, esbozo de lo que llegarían a ser más tarde los *daimiatos*, y en cuyo seno creció el germen de los futuros samurái.

Esta díscola nobleza militar pronto sintió la necesidad de emparentarse con las familias de abuelo, y aunque nunca fueron bien vistos por la corte se volvieron cada vez más necesarios. Protección frente a los ataques piráticos, sometimiento de revueltas campesinas, control de territorios... tareas que fueron ejerciendo a cambio de su promoción y revalorización públicas. El natural desgaste de todo organismo estatal hizo que a mediados del siglo XII dos de estas familias fueran ya mucho más poderosas que los mismos Fujiwara, un contexto que sólo necesitaba de la excusa mínima para explotar. Ésta llegó cuando los Minamoto apoyaron a un candidato imperial distinto al de los Taira, inicio de una guerra de cinco años que diluiría la esbeltez de Heian sustituyéndola por los usos rústicos y militares de los vencedores: el clan Minamoto²⁸.

25 MORRIS, I. *El mundo del príncipe...* p. 30.

26 McCULLOUGH, W.H. The Heian Court. En Donald H. Shively & William McCullough (eds.), *Cambridge History of Japan. Vol. 2. Heian Japan*. Cambridge University Press. 1999. Cambridge. p. 24.

27 Salvo unas pocas mujeres preclaras.

28 TAKEUCHI, R. *The rise of the warriors*. En Donald H. Shively y William H. McCullough (coords.) *The*

Los efectos del cambio de gobierno para la mujer japonesa fueron radicales. La organización social se apuntaló mediante el más férreo sistema patriarcal imaginado, estableciendo la heredad por línea masculina y en consecuencia excluyendo sin miramiento a las mujeres. Esta no fue la única novedad histórica perjudicial para ellas, ya que a partir de ahora serían obligadas a casarse exclusivamente según el interés socioeconómico del padre²⁹. Como es natural, la práctica dio lugar a múltiples relatos donde los *yūrei* ambicionaban retomar algún amor frustrado en vida, seguramente por la existencia de un matrimonio concertado o debido a la diferencia social existente entre los dos amantes.

Al tradicional papel subsidiario impuesto a la mujer japonesa por el budismo se unió la radicalización del mensaje confucionista, que la fue imaginando cada vez más como un mero objeto de asistencia. Ya a la altura del shogunato de Tokugawa, el sistema de las *tres dependencias*³⁰ alcanzó su punto álgido al cohibir la movilidad femenina hasta límites semejantes a la esclavitud. Una vida enclaustrada y dependiente del variable humor de su responsable masculino se agitaba únicamente al limpiar y servir la comida, a complacer en grado máximo, y finalmente al consumir su principal motivo de existencia: ser madres.

Puede parecer difícil de creer, pero la discriminación de género ya se ejercía desde la primera exhalación de la niña al salir del vientre de su madre. En los estratos más deprimidos era común acabar con ellas arrojándolas a los ríos, mediante una pedrada, o quienes tuvieran más medios, a través de ciertos brebajes abortivos³¹. La proliferación de esta práctica escandalizó en su momento a los misioneros jesuitas³², pero es de recibo hacer notar que obedecía a una estrategia familiar con el fin de optimizar recursos. Campesinos que trabajaban la tierra más de catorce horas al día, con una sola jornada de descanso al mes, que debían entregar las dos terceras partes de la cosecha al *daimyō* de turno y un diezmo de lo restante a la boncería local, tendrían pocas posibilidades de criar a más de un hijo, máxime si nacía hembra y carecía de la fuerza necesaria para ayudar al padre en su trabajo. Ahora bien, los *hyakusho* más acomodados quizá podrían permitirse mantener a una niña hasta los ocho o nueve años y entonces venderla a un burdel para concretar una lucrativa inversión a largo plazo. El escribano Alonso Gasgón de Cardona dejó constancia de esta práctica en su *Relación del viaje a Japón* del general Sebastián Vizcaíno:

...la gente común es muy mala y de muy más ruín trato que debe haber en el mundo. No queriendo encarecerlo más, venden las hijas y mujeres por dinero. Los labradores muy sujetos, porque de diez sacos de arroz que cogen los siete son del emperador³³ o señor³⁴; y de la cebada y demás semillas, las cuatro partes³⁵.

Esa jovencita en concreto dejaría de formar parte del sistema patriarcal convirtiéndose en una *paria*, al igual que sucedería con muchas otras viudas, solteras por encima de la edad de casamiento, o cualquier otro tipo de mujer más allá del *limes* familiar o sistema *ie*.

Cambridge History of Japan. Vol. 2. Cambridge University Press. 2008. Cambridge. pp. 644-710.

29 Es cierto que la práctica se llevaba a cabo en periodos anteriores aunque siempre tendiendo a un sentido común en busca de la felicidad de la hija que ahora se pierde por completo.

30 Ya lo comentamos en el episodio de Rokujō, servicio al padre, al marido, y al hijo según la etapa vital.

31 En este caso la curandera orientaría a los padres de las posibilidades de que el futuro bebé fuera varón o hembra en función de varios indicios esotéricos.

32 VILELA G. De Japón para los padres y hermanos de la Compañía de Jesús de la India y Europa. Octubre 1557. En Iñíguez de Laquerica (ed.), *Cartas que los padres y hermanos de la Compañía de Jesús escribieron*. 1575. Alcalá. p. 9.

33 Se refiere al shogun, no al Mikado.

34 En este caso alude al daimyō, o señor feudal.

35 TREMML-WERNER, Birgit y SOLA, Emilio (eds.) *Una relación de Japón de 1614 sobre el viaje de Sebastián Vizcaíno*. Archivo de la Frontera (ADLF): Banco de Recursos históricos. 2013. P. 67.

En cuanto a los clanes con mayores posibilidades económicas, podemos afirmar que sometían a sus hijas a un estricto programa de educación. Pero no apliquemos aquí el concepto *educación* a una posible instrucción intelectual o profesional de la mujer, sino más bien a un modo de adoctrinamiento en valores de protocolo, sometimiento al hombre, o desempeño doméstico que la harían atractiva para un eventual casamiento *hipergámico*. En este sentido, vieron la luz varios manuales de buena conducta, normalmente redactados por maestros budistas o confucionistas, entre los que podemos nombrar el *Monono imashime eiri onna shogaku*, destinado para las niñas y preadolescentes, y sobre todo el *Onna Daigaku*³⁶, libro con el que muchas pequeñas aprendían a leer y que venía a explicarles que su vida estaba consagrada a *servir* primero a su familia y después a la de su futuro esposo³⁷.

Por otro lado, durante la etapa de los *bakufu*³⁸ fue imposible que una fémina alcanzara la plenitud cultural de por ejemplo Murasaki Shikibu. De hecho, la idealidad era precisamente lo contrario; en el *shushinroku*, o comentarios sobre la educación moral, se trataba el analfabetismo como una cualidad admirable para la mujer, ya que de ser astutas sentirían la inclinación de engañar a su marido en todos los ámbitos posibles³⁹. Al menos esa era en efecto la creencia popular, pero nosotros pensamos en el enajenamiento de la voluntad individual, además de en la automatización del ser social femenino, como los objetivos fundamentales de este *lavado de cerebro* en toda regla. Por esta circunstancia el conjunto de mujeres japonesas explotadas no tenían conciencia de serlo, pues solamente desarrollaban la función que les había tocado vivir según una ley mística e incomprensible para ellas, al punto fusión de ideas budistas que prometían una mejor reencarnación si se comportaban sumisamente, con otras confucionistas que en la práctica las reducía a objetos. *Así había de ser*, pues lo dictaminaban los santos y los sabios.

Poco a poco vamos cerrando el círculo. Si antaño el *ikiryō* de Rokujō albergó cierto deseo de venganza hacia el hombre por conocer su situación de inferioridad dada su cultura y preparación, según lo visto, el *yūrei* propio de los dos primeros shogunatos sería un espíritu más inofensivo y melancólico, fiel reflejo de una mujer que ningún tipo de reproche le haría al hombre por tratarla como lo que era: un ser inferior. Llegados a este punto debemos relacionar el maltrato de género endémico a partir de 1185 con tres consecuencias notables para nuestro estudio.

- Leve disminución en el número de cuentos sobrenaturales.
- Aumento radical en la proporción de fantasmas femeninos en dichos cuentos sobrenaturales.
- Disminución ostensible en la tentativa de venganza en el espectro.

¿Cómo es posible una subida de más del 40% en la cantidad de *yūrei* femeninos? Y visto su sufrimiento ¿por qué no vengarse de los hombres en la otra vida? Con toda la información anterior rescatemos por un momento la bellísima descripción de fantasma que da Federico Luppi al comienzo de la película *El espinazo del Diablo* (2001, Guillermo del Toro):

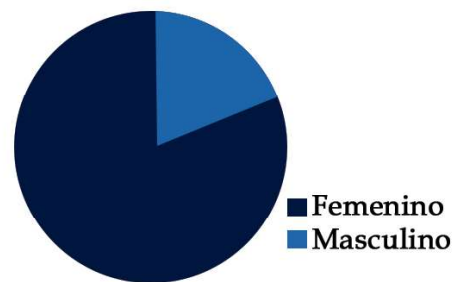


Imagen 75. Proporción en el sexo de los fantasmas a partir de 1185 hasta la II Guerra Mundial. Elaboración propia.

36 GONZALEZ VALLÉS, J. El Código Onna-Daigaku y su entorno histórico. En Elena Barlés y David Almazán (Coords.) *La mujer japonesa. Realidad y Mito*. Zaragoza. 2008. Prensas universitarias de Zaragoza. p. 421.

37 SAITO, A. *Mujeres japonesas entre el liberalismo y el totalitarismo*. Atenea, Estudios sobre la mujer. 2006. Málaga. P. 67.

38 Shogunato. La palabra viene de *ibaku*, el telón blasonado donde los militares urdían sus tácticas militares y erigían sus campamentos.

39 INOUE, K. *Historia de las mujeres japonesas*. Nihon Joseishi. 1965. Tokio. p. 185.

¿Qué es un fantasma?

Un evento terrible condenado a repetirse...

...una y otra vez...

Un instante de dolor quizá...

Algo muerto que parece por momentos vivo aún...

Un sentimiento suspendido en el tiempo...

Como una fotografía borrosa...

Como un insecto atrapado en ámbar...

Un fantasma...

Eso soy yo.

Eventos terribles e instantes de dolor, algo esencialmente traumático condenado a repetirse... un insecto atrapado en ámbar. Más o menos así se podría definir también la situación marginal de la mujer con respecto al hombre a partir de las dictaduras militares, ya que, aunque disciplinadas y resignadas, sus sentimientos casi siempre girarían en torno a la tristeza y el desamparo. ¿Alguien podría llegar a pensar que la desgraciada protagonista de *Vida de Oharu, mujer galante* (Saikaku Ichidai Onna, 1952) desearía venganza por las penurias sufridas? Aquella mujer expuesta a una crueldad sin límites nunca deseó nada más allá de la paz y la felicidad de su hijo, lo cual no le impidió acabar en una situación de desahucio social. La cuestión es que, al igual que el personaje llevado al Cine por Kenji Mizoguchi, hubo infinidad de mujeres que padecieron ese dolor pero igualmente fueron incapaces de reaccionar. Y si no lo hicieron en vida ¿por qué lo habrían de hacer en la muerte? De ahí la enorme cantidad de féminas que, una vez muertas, fueron imaginadas como sombras por la misma sociedad que las maltrató, quizá en un reflejo pancultural inconsciente de uno de los sentimientos más poderosos sentidos por el ser humano: el remordimiento.

Y el remordimiento no genera miedo precisamente por la inexistencia de mecanismos de defensa en el elemento maltratado. Ejemplos claros pueden ser el fantasma Miyagi del cuento *La casa entre los juncos*⁴⁰, la mayoría de las versiones de *Okiku, el fantasma de la casa de los platos*⁴¹, el triste e indefenso espectro Oyuki retratado por Maruyama, e incluso la versión literaria de *Pelo Negro*, donde, a diferencia de cómo ocurre en la *transducción* de Masaki Kobayashi⁴², la esposa muerta no ataca a su marido por medio de su cabello. En este caso el título *kurokami* responde al horror provocado por despertarse junto a una momia de cabellera incólume, máxime después de haber departido con ella afectuosamente la noche anterior. El pelo actuaría aquí como vía secundaria del espanto, ya que es el contraste entre su perfecta conservación y la corrupción total del cadáver el motivo de la turbación en el lector.

40 Lo abordaremos durante el análisis de *Ugetsu Monogatari*.

41 DAVISSON, Z. *Yūrei*...p. 111.

42 Esto es una clara impregnación del periodo histórico de Japón en aquel momento como veremos después.

6.2.3. Tercera etapa: de Genroku a la Segunda Guerra Mundial (1690 d.C.- 1945 d.C.)

El shogunato de Tokugawa (1600-1868) aportó una novedad esencial con respecto a otros periodos históricos en las islas: tras la toma del castillo de Osaka y la muerte de Hideyori Toyotomi, se instauró una paz inexistente desde hacía siglos⁴³, y que habría de durar hasta las *guerras bos-hin* de 1868⁴⁴. Si nos detenemos a reflexionar la inactividad militar prolongada hubo de relajar el nervio del samurái japonés, muchos de ellos reciclados a la altura del último cuarto del siglo xvii en administradores, escritores, u ociosos prohombres venidos a menos. El retroceso del hasta ahora indiscutible dinamizador de la sociedad nipona se vio acompañado por el ascenso de un estrato social moderno, una burguesía mercantil emergente -*chonin*- al unísono de la también nueva capital efectiva del país, Edo. Dicho grupo, arribistas y *nouveaux riches* para la élite tradicional, prosperó al amparo de una cultura bohemia y frívola, lo cual concedió un leve hálito de protagonismo a la mujer japonesa por ser parte indisoluble de ese contexto de delectación. Y decimos leve porque si bien es cierto que la gravedad de su situación social no varió ni un ápice, sí comenzaron a desempeñar un papel hasta cierto punto protagonista en el llamado *mundo flotante*⁴⁵, ese universo de lo sensorial y contradictorio⁴⁶ procurado por *los distritos rojos* como *Yoshiwara*, donde las prostitutas de lujo y las geishas⁴⁷ eran la atracción; también por las casas de té o *cha-shitsu*, y por supuesto los teatros kabuki, plaza de reverberación constante de muchísimas historias de *yūrei* femeninos legadas por la cultura popular y que removieron tanto la consciencia como los sentidos de quienes las presenciaron. No nos olvidemos, este también es el momento en que Saikaku dio a la luz su *Kōshoku Ichidai Onna*⁴⁸, máximo exponente del *ukiyo-zōshi*, literatura muy novedosa de tono costumbrista y con goteos de la picaresca española de nuestro *Siglo de Oro*. En ésta, como en aquella, se ponía de relieve la difícil coyuntura social existente por medio de las desventuras de una mujer en la feroz Edo de finales de s. xvii.

Probablemente, sin que su origen guardara relación alguna con todo lo anterior, pero sin poder afirmar con rotundidad nada de lo contrario, nacieron por estas fechas escuelas populares preferiblemente en las ciudades grandes, aunque también en muchos municipios orientados al mundo del campo. Según Ishikawa Ken, en las postrimerías del siglo xvii existían cerca de doscientas cincuenta escuelas a lo largo y ancho de Japón, en lo que sería un proceso imparable hasta alcanzar las casi cuatro mil a comienzos de la Era *Meiji*⁴⁹. Dichas escuelas demostraron la voluntad de transmitir una idea más liberal del mundo, al menos en mayor grado que la dispensada por los centros *hanko*, específicamente pensados para educar a los hijos de la casta *buke*⁵⁰.

43 CABAÑAS MORENO, Pilar. *Héroes...*p. 29.

44 Salvo por las revueltas de tono agrarista protagonizadas en 1637 por los cristianos de Shimabara y Amakusa.

45 AGUILAR, D. *Japón sobrenatural...*p. 49.

46 Porque fomentaba justo lo contrario que las diferentes ramas del budismo japonés.

47 A la mujer se le empezó a conceder cierto valor a través de la figura de la geisha. Aquellos ambientes de entretenimiento refinado se empezaron a reconocer como *karyukai*, que vendría a significar *el mundo de la flor y el sauce*. La expresión constituía una metáfora de estas mujeres de compañía, pues en esencia todas eran bellas como la flor, pero resistentes y flexibles como la rama del sauce.

IWASAKI, M. *La verdadera vida de una Geisha*. Ediciones B. 2004. Madrid. p. 7.

48 Obviamente es la novela en la que se inspiró Kenji Mizoguchi para crear su *Vida de Oharu, mujer galante*. Sin embargo el carácter de ambas protagonistas, la literaria y la cinematográfica, cambia radicalmente.

49 SAITO, A. *Mujeres japonesas...*p. 68.

50 Grupo social predominante en Japón formado por los militares. Para saber más,

A pesar de que naturalmente la mayoría de los alumnos de estos centros populares fuesen varones⁵¹ podemos hablar de un sutil cambio de dinámica a la hora de concebir la educación de las niñas, priorizando en algunos casos la creatividad individual en vez de la cerril concepción cosmogónica –obviamente desde la perspectiva de la mujer– propia de los textos budistas y neoconfucianos⁵².

Germen de conciencia grupal casi volátil, conato de percepción sobre lo injusto, quizá no, pero lo cierto e innegociable es un cambio evidente en el *modus operandi* de un fantasma que seguía apareciéndose en las ingentes proporciones femeninas del periodo anterior. Ahora, sin embargo, en vez de simplemente padecer en un plano distinto, el *yūrei* adopta la incipiente motivación de desagravio, e incluso podemos llegar a hablar del “renacimiento” del *onryō*. Esto, no obstante, es complicado dilucidarlo al cien por cien, ya que si bien ahora los fantasmas confunden y ofuscan a sus verdugos apareciéndose ante ellos, lo cierto es que, en la mayoría de las ocasiones, no ejecutan una venganza propiamente activa como lo harían Sadako o Kayako en el J-Horror de siglos más tarde. Es decir, el fantasma no suele intervenir en un sentido directo en la muerte de su víctima, sino que es ésta, a través de un estado de enajenación motivado por la visión del espectro, quien de una forma u otra termina con su vida. El paradigma más claro es Oiwa de *Tokaido Yotsuya Kaidan*, quien confunde al que fuera su marido Tamiya Iemon para acabar con su flamante esposa y sus suegros. El cine de Nobuo Nakagawa llegaría a explotar este cliché hasta el extremo presentándolo, además de en su célebre adaptación de Tokaido Yotsuya, en películas como *Los fantasmas del pantano Kasane* (Kaidan Kasane-ga-fuchi, 1957) o *La maldición de la mujer serpiente*, film ambientado en la era Meiji, pero que persistía en el mismo formato de tormento fantasmal –sobre los hombres, los martirizados– de finales de siglo XVII.

Y es que, a pesar de la modernización inmanente, la femínea coyuntura no mostraría signos de mejora en el último tercio del siglo XIX. Más bien lo contrario, pues es notorio que se desaprovechó una oportunidad única para revertir la situación a través de los grandes cambios legales sucedidos en la época, como la elaboración del *Registro Civil* (Jinshin koseki, 1872) y el *Código Civil* (Hooritsu, 1898). En el primero de ellos, el gobierno de Meiji se inspiró en un antiguo sistema de recuento poblacional llamado *Jinmoncho* en el cual se trataba a la familia como *núcleo primordial de la sociedad* japonesa. Las novedades que presentó con respecto al periodo Edo perjudicaron grandemente a la esposa, que vio cómo pasaba del segundo escalafón familiar al último, quedando en efecto incluso por debajo de la nuera. Según lo visto, la *cónyuge* era vista prácticamente como un objeto ajeno a la familia⁵³ –es decir, procedente de otro grupo– y cuya función se limitaba a concebir hijos y mantener el hogar. Por su parte, el Código Civil, en su origen muy influenciado por el modelo francés, fue cambiando debido a las presiones de la cúpula conservadora japonesa, que lo veían un atentado contra la lealtad y sumisión hacia el hombre⁵⁴. Finalmente el Código nació considerando a la mujer y los hijos menores como agentes supeditados al *pater familias* y por ende privados de derechos reales, como si no fueran personas individuales y autodependientes. Akemi Saito recoge en su obra algunos de los artículos más desproporcionados en este Código⁵⁵:

MASS, J. *Antiquity and Anachronism in Japanese History*. Stanford UP. 1992. Stanford. p. 49.

51 En torno al 85%.

52 BEASLEY, W.G. *La Restauración Meiji*. Satori, 2007. Gijón. p. 333.

53 HIROTA, M. *Civilización e ilustración y feminismo. Historia de la mujer japonesa Vol. IV*. Tokio University Press. 1982. Tokio. p. 140.

54 SHINOZUKA, E. *Josei to kazoku*. Yomiuri Shinbun. 1995. Tokio. p. 59.

55 SAITO, A. *Mujeres japonesas...* p. 72.

- El cabeza de familia y sus familiares tienen la obligación de usar el apellido de la familia. (Art. 746)⁵⁶.
- Los miembros de la familia no pueden salir del domicilio sin el permiso del cabeza de familia. (Art. 749).
- Los miembros de la familia no pueden casarse sin permiso del cabeza de familia. (Art. 750).
- El derecho de Patria Potestad pertenece al padre. La madre puede utilizarla en caso de la muerte del padre o fuga del mismo. (Art. 877).
- Los hombres administran los bienes de su esposa (Art. 801).

Respecto al adulterio, la situación seguía igualmente favorable a los hombres. Si éstos se acostaban con mujeres no sufrirían ningún problema legal, pero ellas podrían pagar su falta con dos años de cárcel primero y con la repudia del marido después, a diferencia de la esposa amparado por la ley a la hora de exigir un hipotético divorcio.

La discriminación sexual impuesta por el Código Civil de Meiji llegaría hasta la misma familia imperial, que a partir de esta fecha vería como a sus mujeres les era imposible ser emperatrices⁵⁷. Actualmente ha existido un profundo debate sobre la idoneidad de reformar la ley sálica⁵⁸ ante la incapacidad de la princesa Masako para concebir un varón. Sin embargo, el peso de la *nueva tradición* se ha impuesto y la ley promulgada en el siglo XIX tendrá continuidad con Hisaito, sobrino de la princesa, y tercero en la línea de sucesión⁵⁹.

Como vemos, la construcción de una ciudadanía moderna en un Japón ya abierto al mundo seguía padeciendo de incoherencias sociales basadas en el sexo de sus ciudadanos. Al margen de sus derechos civiles, de ser lastradas por una educación específica y enfocada a complacer al hombre, las mujeres también sufrieron el ostracismo político al promulgarse que sólo los varones de más de veinticinco años y en paz con hacienda estaban capacitados para votar. Ni qué decir tiene, a ellas se les negó la posibilidad de asistir a reuniones oficiales, ya fueren de corte político o manifestativo, afiliarse a partidos, o siquiera asistirlos mediante actividades secundarias.

En suma, la mujer dependía exclusivamente del hombre con todas las situaciones comprometidas que ello conlleva; en el ámbito civil se encontraban estrechamente coartadas y en el político sencillamente era como si no existiesen. Un panorama desde luego desalentador, y que seguiría incitando ese reclamo subversivo proyectado a través de los soportes ficcionales y fantásticos estudiados a lo largo del presente trabajo.

6.2.4. Cuarta etapa: el Japón de posguerra (1945 d.C. -Act.)

La filtración del pensamiento occidental en *Meiji* fue despertando la conciencia de muchas pioneras de la emancipación femenina como Fukuda Hideko o Kishida Toshiko. El estremecimiento social, sin embargo, no fructificó más allá del nacimiento de algunas corporaciones feministas como *La asociación de los calcetines azules -seito-sha*, 1911- o la *Asociación de las mujeres nuevas -shinfujin kyokai*, 1919-, sin duda con ansias de romper el mutismo existente en cuanto

56 Aún presente en el Japón actual, esta novedad no existía antes del Código Civil de 98.

57 Hasta la revolución Meiji hubo ocho máximas mandatarias.

58 RODRIGUEZ ARTACHO, S. La sucesión al trono de Japón y el principio de no discriminación. En Elena Barlés y David Almazán (Coords.) *La mujer japonesa. Realidad y Mito*. Zaragoza. 2008. Prensas universitarias de Zaragoza. p. 663.

59 AZNAREZ, JJ. *Masako, la princesa deprimida*. 22/03/2013. El País. Consultado (08/12/2014).

http://elpais.com/elpais/2013/03/22/gente/1363972957_227355.html

a la opresión machista, pero impotentes a la hora de calar en una sociedad aún sin modernizar y profundamente conservadora⁶⁰.

Años después la irrupción del movimiento sufragista, así como los intentos de inserción en la clase trabajadora –donde además se producían constantes abusos sexuales– chocó frontalmente con la radicalización militarista del periodo *Showa* (1926) y el comienzo de la guerra del Pacífico (1937). En este momento las necesidades de la nación no hicieron concesión alguna y clavaron sus ojos en una mujer tanto o más perjudicada que nunca, imputándola como administradora del hogar en primer término, y criadora de futuros soldados que mantuviesen el ejército imperial después. Para asegurar el cumplimiento de dichas tareas el gobierno activaría la *Tokko keisatsu*, una especie de policía militar parecida a la *Gestapo* alemana que perseguía a liberales, comunistas, y por supuesto a toda mujer de moral dispersa cuya intención fuera alterar el natural devenir del país⁶¹.

Ahora bien, tras el fin de la Segunda Guerra Mundial la situación jurídica de las mujeres cambió de forma drástica⁶². La nueva constitución impuesta por los americanos en 1946 establecía una *igualdad oficial* por medio de su artículo 14, en el cual se especifica que: *todos los ciudadanos son iguales ante la ley y no existirá discriminación política, económica o social por razones de raza, credo, sexo, condición social o linaje*. Aquí los conceptos de sexo y linaje son especialmente relevantes, pues alrededor de ellos ha girado todo soplo de imposición durante casi la integridad de la historia japonesa. Por si fuera poco, el Código Civil sufriría una alteración trascendental para alcanzar la equiparación, subrayándose la *igualdad jurídica entre ambos sexos*⁶³. Por su parte, el matrimonio se convertiría en un acuerdo *inter pares*, mientras que la elección del apellido familiar era de común convenio. En cuanto al divorcio, éste podía ser solicitado por la mujer en casos de maltrato u otras circunstancias adversas, rompiendo sobre el papel la brutal dinámica de siglos atrás⁶⁴.

El conjunto de cambios anteriores supusieron el comienzo de un lento proceso de desarticulación en el sistema *ie* tradicional. Hablamos de un fenómeno complejo y colmado de dicotomías ya que, a pesar de existir una legalidad superflua, las familias seguían rigiéndose por la inercia de tantos siglos anteriores. La novedad consistió en el cada vez mayor número de mujeres aspirantes a conseguir la igualdad *de facto* una vez fue conquistada la igualdad *oficial*. En ese transcurso surgieron nuevos conceptos de familia que, o bien confrontaron con el preexistente, o quizá siguieron un transcurso paralelo. En el primer caso existirán necesariamente los problemas generacionales, entendiéndolos *más* concretamente como el choque entre hijos y padres, mientras que en el segundo el enfrentamiento sería en exclusiva a nivel social, pues se busca –o no– una aceptación pancultural que homologue el nuevo formato y le dé cabida en el sistema. La solución a sendas cuestiones se encontrará definitivamente con la extinción vital de todos aquellos cuyo paradigma es el clásico. De igual forma, la lucha de la mujer es contra esas mismas personas que poco a poco se están extinguiendo, aunque a la vez también porfía por alcanzar su asentamiento definitivo en la nueva dimensión *ie*. Una vez conseguido esto será por extensión un individuo pleno e insertado equitativamente, ahora sí, en la colectividad.

A partir de aquí los problemas serían otros, pero en todo caso atañerían indistintamente a ambos sexos.

60 TAICHIRO, M. The establishment of party cabinets, 1898-1932. En John W. Hall, Marius B. Jansen, Madoka Kanai y Dennis Twitchett (coords.) *The Cambridge History of Japan. Vol. VI*. Cambridge University Press. 2008. Cambridge. pp. 55-96.

61 SAITO, A. *Mujeres japonesas...* p. 335.

62 MATSUBARA, H. The Family and Japanese society after World War II. *The Developing economies*. 1968. N° VII. p. 499-526.

63 RONALD, R. & ALEX, A. *Home and family in Japan. Continuity and transformation*. Routledge. 2011. Oxford. p. 5.

64 BARBERÁN, F. La mujer japonesa: igualdad jurídica V.S igualdad real. En Elena Barlés y David Almazán (Coords.) *La mujer japonesa. Realidad y Mito*. Zaragoza. 2008. Prensas universitarias de Zaragoza. p. 641.

6.3. El cine

6.3.1. Algunas notas sobre el *shoshimin-eiga* y el auge femenino

Damos por sentado que el arte es un espejo donde se reflejan las múltiples coyunturas sociales de un pueblo. Si en *Tokugawa* tuvimos a Saikaku y los grabados del *mundo flotante*, o en *Meiji* la literatura de Tokutomi Roka⁶⁵ o Higuichi Ichiyo⁶⁶, en la posguerra empezaremos a poder utilizar el Cine como soporte de estudio del cambio social. En este sentido, es innegociable la relación entre el contexto histórico, cultural y económico de una comunidad y los textos fílmicos producidos por esa misma comunidad. Dicho de otro modo, estudiando la evolución del género familiar o *shoshimin-eiga* se pueden apreciar las alteraciones de la mujer en el seno del grupo *ie*.

Tomando esa vía como elemento troncal narrativo evolucionaron las filmografías de varios directores destacados como Yasujiro Ozu, quien captara la disolución de la familia tradicional japonesa en películas como *Hermanos y hermanas de la familia Toda* (Todake no kyodai, 1941), *Primavera precoz* (Soshun, 1956) y sobre todo *Cuentos de Tokio* (Tokyo Monogatari, 1953), sin ningún género de dudas una de las mayores delicias filmadas en toda la Historia del Cine. En ella se nos narra una cruel historia impensable en el Japón de unas décadas antes: un matrimonio de ancianos acude al Tokio de posguerra con motivo de visitar a su familia, pero las exigencias de una capital que lucha por salir de la depresión económica, unido a la falta de cariño y sensibilidad, motiva que sean enviados a un *incómodo balneario* en vez de hospedarse en casa de alguno de sus hijos. Cinematográficamente todo funciona a la perfección. Un ritmo narrativo pausado, amparado en la sutileza de los pequeños gestos y unos silencios muchísimo más poderosos que las palabras, muestra cómo dos octogenarios no encuentran su lugar en un mundo donde la familia no se entiende como tiempo atrás. Escenas como el excepcional *travelling* que acaba mostrando a los ancianos esperando en la intemperie a que su nuera llegase del trabajo –mujer insertada en el mundo laboral–, o el encuadre estático de un ya viudo Shukishi, martilleado por la soledad de un *tic tac* que suena fuera de plano –eje del clan olvidado, desplazado–, nos invitan a pensar en una situación de vulnerabilidad estructural en el seno de la familia de la que el sector femenino estaría dispuesto a aprovecharse.

La tendencia no fue patrimonio exclusivo de Ozu, y otros autores como Mikio Naruse por medio de *A woman's Place* (Onna no za, 1962) o Akira Kurosawa con la ya comentada *Crónica de un ser vivo* son ejemplos evidentes de ello. Sin embargo, el fenómeno fue traspasando generación tras generación, y directores más actuales han seguido valiéndose de la multiplicidad dramática inherente a este tipo de historias como motor para sus películas. Son muy relevantes los trabajos de Shinji Somai con *Moving* (Ohikkoshi, 1993) triste relato de una niña que vive un drama con el divorcio de sus padres, o la grotesca *Visitor Q* (Bijita Q, 2001), donde Takashi Miike nos boceta una disfuncional familia japonesa en la que el padre paga los servicios de su hija prostituta, el hijo maltrata sistemáticamente a la madre, o se desarrollan parafilias perversas por la lactancia o los cadáveres.

65 Conocido por su tragedia *Cuculus* (Hototogisu, 1898), en ella se cuenta la historia de una madre que convence a su hijo para abandonar a su esposa enferma por miedo al contagio. Es muy interesante cómo se muestra la falta de empatía entre mujeres a través de una evidente inconsciencia de grupo.

66 La autora plasma en su obra *Creciendo* (Takekurabe, 1895) la cruel historia de una mujer maltratada por su marido y que ni siquiera encuentra el apoyo en su propia familia.



Imagen 76. La soledad del anciano protagonista de “Cuentos de Tokio” es muy esclarecedora para entender los cambios acaecidos en la familia japonesa.

Pero debemos destacar por ser *temático* el cine de Hirokazu Koreeda, probablemente junto al ya anciano Yoji Yamada⁶⁷ –*El Ocaso del Samurai* (Tasogare Seibei, 2002)–, quien posea el estilo más típicamente japonés⁶⁸ de entre los directores en activo. Sus historias indagan en las complicadas relaciones parentales del Japón contemporáneo y sus consecuentes conflictos generacionales –*Still Walking* (Arutemo, Arutemo, 2008)– o bien plantean circunstancias sencillamente inconcebibles apenas unas pocas décadas atrás –*Nadie sabe* (Dare mo shiranai, 2004)–. Según el director, la desatomización de la familia japonesa puede desembocar en la despersonalización del individuo, temática central en *Air Doll* (Kûki ningyô, 2009), film de tono surrealista donde un *nerd* de mediana edad mantiene una relación sentimental con su muñeca hinchable. En cuanto a los daños colaterales causados por el gran número de divorcios producidos en Japón encontramos *Milagro* (Kiseki, 2011) historia audaz en su ejecución, y cuya trama gira en torno a dos hermanos que viven respectivamente con cada uno de sus separados progenitores. Con motivo de intentar revertir su incómoda situación deciden emprender un viaje para pedir un deseo en el preciso momento que dos trenes bala se cruzan. Durante el punto álgido de la película, ya en los prolegómenos del presunto *milagro*, el director enfoca en primer plano a cada uno de los niños, para detenerse finalmente en el que tuvo aquella inocente idea. ¿Quizá entonces comprendió que su familia nunca volvería a estar unida?

De una forma u otra, la aventura de los pequeños se erige a la postre en el comportamiento más maduro de la historia, pues ellos son los únicos que intentan de alguna manera poner remedio a sus problemas cotidianos. En el contrapunto se hallan los inmaduros progenitores de los protagonistas, un músico frustrado con ademanes de adolescente tardío, y una mujer indolente que aún no se ha independizado de sus padres. En este contexto, y como apunta López Rodríguez, *el cine de Koreeda cuestiona directamente la capacidad de la actual sociedad japonesa y parece confiar más en las generaciones futuras*⁶⁹.

Si nos damos cuenta, tanto Ozu como Koreeda critican frontalmente la sociedad adulta japonesa por descuidar los intereses de sus ancianos y sus niños. El mensaje es en sí mismo desalentador, pues habla de una ausencia de valores que ellos entienden desaparecieron con la familia tradicio-

67 Paradójicamente el director de *Una familia de Tokio* (Tokyo kazoku, 2013) *remake* de *Tokyo Monogatari*.

68 Estatismo en los planos, uso del vacío, mimetización visual con el paisaje, pocos cortes en la película, etc.

69 LÓPEZ RODRIGUEZ, F.J. La familia japonesa y su representación en el cine de Hirokazu Koreeda. *Kokoro. Revista para la difusión de la cultura japonesa*. Nº Extra I. 2013. p. 13.

nal. Sin entrar a valorar esto, lo único meridianamente claro es la demolición de la estructura que imposibilitaba medrar a la mujer, ergo ese cine de disolución familiar debería verse correspondido por otro donde se realce el protagonismo femenino en paralelo a su auge social. Y efectivamente así ocurrió.

En su momento Kenji Mizoguchi ya abordó el tratamiento de la mujer a una luz distinta de Ozu o Naruse. Aprovechando el auge del *jidai-geki* ulterior a la salida de los americanos, el director tokiota intentó –quizá en una medida de reafirmación nacional– fomentar la aceptación de los valores tradicionales por medio de sus películas. Donald Ritchie habla en este sentido de *la afirmación del hogar o el gozo de encontrar la felicidad en la privación*⁷⁰, lo cual en absoluto implica una postulación de cariz conservador. De hecho, si bien el conjunto de su filmografía es ecléctico, existe un denominador común irrefutable y verdaderamente novedoso en el cine japonés de aquella época: el tratamiento dado a la mujer. Pero no hablamos de un retrato en imágenes de su nueva situación social como si



Imagen 77. Fotograma perteneciente a “Nadie sabe”.



Imagen 78. Fotograma perteneciente a “Oharu, mujer galante”.

hicieron otros autores, sino más bien de una nueva revisión de su papel de paria, colocándola intencionadamente en el mismo contexto donde más sufrió. Se podría decir que la ambientación histórica constituyó el lienzo perfecto para que Mizoguchi recrease las mejores condiciones dramáticas para sus protagonistas femeninos. Así, y necesitando tan sólo de un movimiento, se reivindicaba tanto la historia y folclore japoneses cuando más en entredicho estaban⁷¹ como la figura desempeñada por la mujer en esos ámbitos. ¿O es que acaso una cosa era privativa de la otra?

De igual forma que los niños en Koreeda son los personajes más plenos de sus películas a pesar de la inmadurez, en el cine de Mizoguchi la mujer es el ser verdaderamente poderoso, incluso en medio de una sociedad de hombres⁷². Ellos son dibujados en la gran mayoría de las ocasiones como el lado vacío del género humano, relajados, sin intención de cambio o mejora, o disfrutando de una preeminencia por nacimiento que sin embargo no se han ganado por méritos propios. La mujer, por su parte, suele luchar contra su destino inexorable, y muchas veces a sabiendas de que es inexorable. Ello les otorga un conocimiento muchísimo más profundo de la existencia, del medio y todas las realidades, lo que en definitiva las eleva por encima de los varones en cuanto a matices y complejidad psicológica⁷³.

70 RICHIE, D. *Cien años de Cine Japonés*. Ediciones Jaguar. 2004. Madrid. p. 128.

71 Por la derrota en la Segunda Guerra Mundial.

72 PADILLA CASTILLO, G. La mujer en el Cine de Kenji Mizoguchi. *Cuadernos de información y comunicación*. Vol. 14. 2009. pp. 255-267.

73 En ningún momento debemos confundir esta visión cinematográfica con la eminentemente histórica.

La animación japonesa ni mucho menos ha sido indiferente a este fenómeno y concretamente podríamos destacar el universo creado por Hayao Miyazaki. El impulsor del estudio Ghibli creció abriéndose paso entre un Japón hecho a medida del liberalismo americano, y fue muy sensible a este maltrato histórico comentado unas páginas atrás. Quizá por ello Miyazaki les ha procurado un trato especial a *ellas* dentro de su cine. Por ejemplo, Nausicaa, Nicky o Chihiro, son heroínas fuertes e independientes, vitales y resueltas, sin olvidar sus capacidades emocionales y su buen corazón. Creo que, en cierta forma, el director pretende hacer ver al resto de la sociedad japonesa las verdaderas posibilidades de la mujer, así como la relevancia que ha tenido en la evolución de su pueblo. Esta constante se aprecia incluso en películas cuyo protagonista principal es un muchacho, algo que en absoluto implica un papel secundario para los personajes femeninos de esas historias.

Quizá el paradigma perfecto de ello sea *La princesa Mononoke*, donde más allá de Ashitaka -un chico- tenemos a San, presente en el mismo título del film, o a la anciana de la aldea Emishi, líder de un pueblo tradicionalmente muy *patriarcalizado*⁷⁴. Lejos de caer en la negligencia, el veterano director es muy consciente de que lo anterior no es objetivamente histórico, pero persevera en la idea de mostrar mujeres preeminentes con el fin de expresar algo. Con Lady Eboshi al mando de la *Ciudad del Hierro* también existen la avaricia, la envidia, el egoísmo, y sobre todo, la capacidad de rectificar, valores que, por encima del género, son comunes a todas las personas.



Imagen 79. Fotograma perteneciente a *La princesa Mononoke*.

De esta forma no se nos plantea una hipotética sociedad matriarcal que mejora la existente, sino más bien los paralelismos y semejanzas presentados por un sistema y otro. El hombre y la mujer son *iguales*, criaturas falibles e imperfectas, lo cual injustifica la gigantesca supremacía que *unos* han guardado sobre *otras*.

Pero el daño ya estaba hecho, y al calor de la discriminación positiva más extrema surgieron tendencias cinematográficas donde el sector femenino empezaba a cobrarse su justa venganza.

6.3.2. Del *pinku eiga* a la *raped avenger*

Obviamente, no todo el Cine de Posguerra se ocupó de reflejar amablemente los cambios acaecidos en el sistema *le* o el nuevo papel jugado por la mujer en la sociedad. Si el lector recuerda, ya comentamos cómo la incorporación femenina al mundo laboral supuso una gran oleada de abusos sexuales, sencillamente porque el hombre no estaba habituado a convivir con otras *hembras* que no fuesen la suya. Al fin y al cabo, la mujer exenta del ámbito doméstico siempre fue perfilada por un cariz *sexualizante*, pues se la relacionaba con profesiones liberales o ámbitos de ocio. Así ha ocurrido en gran parte de la historia de Japón, y si por ejemplo los actores de kabuki terminaron siendo varones en su totalidad, se debió al gran número de violaciones perpetradas

74 Los líderes en las aldeas Emishi siempre eran los hombres de mayor edad.

en la primera época de este tipo de teatro popular⁷⁵; precisamente cuando aún las mujeres actuaban junto a los hombres en escena⁷⁶.

La mentalidad japonesa tradicional veía en la mujer que trabajaba tanto una medida innecesaria como una tentación constante. Casualidad o no, a partir de 1946, momento en el que se produjo el primer beso cinematográfico en la historia del país –*Veinte años de juventud* (Hatachi no seishun, dirigida por Yasushi Sasaki)– el sexo no hizo más que alcanzar protagonismo hasta producirse la *Sexploitation*⁷⁷ en la década de 60's.

Es ahora cuando emerge el *pinku eiga*⁷⁸, una tendencia cinematográfica caracterizada por su alto contenido erótico⁷⁹, y a su vez subdividida en varios géneros. Por la temática a nosotros nos interesa sobre todos ellos el *Rape Genre*, nacido sin duda en respuesta al auge femenino y amparado en una perspectiva machista de cientos de años de recorrido cultural e histórico⁸⁰. Entre los films de aquella primera ola se podrían destacar *Dark story of a japanese rapist* (Nihon boko Ankokushi Bogyakuma, 1967), donde un perturbado tan sólo halla goce sexual cuando secciona los miembros de las mujeres a quienes viola; o *Violated Angels* (Hokasareta Hakui, 1967) rodada en apenas una semana y pionera en explotar el fetiche de las enfermeras y las colegialas.

Quizá con la motivación de renovar un cine de poca calidad y de consumo exclusivo para hombres, o tal vez influenciadas por películas occidentales de tanto calado como *El manantial y la doncella* (Jungfrukällan, 1960), *Desenlace Mortal*⁸¹ (Thriller - en grym film, 1973) o *La violencia del Sexo* (I Spit on Your Grave, 1978) –todas ellas historias donde a un abuso sexual sigue un tipo de venganza física, ya sea paterna como en el caso de Max Von Sydow en el film de Bergman, o directa como ocurre en los otros dos restantes– las productoras decidieron que el sexo débil merecía una segunda oportunidad a modo de resarcimiento. Así nació el *raped avenger genre*, a nuestro juicio esencial para contextualizar el auge del *J-Horror* de posguerra –no olvidemos que un año después de *Dark Story...* y *Violated Angels* vio la luz *Kuroneko*– así como las características del neo-kaidan a finales de 90's. En él, las mujeres ultrajadas perseguirían a sus agresores valiéndose de distintos métodos con el objetivo final de vengarse. Esta serie de películas también hallarán un gran éxito general, ya que de un lado complacían al público masculino por su alto contenido sexual, y por el otro las mujeres se sentían satisfechas ante el éxito de la heroína sobre los malhechores. Desde luego algo cambiaba a gran velocidad en el cine japonés.



Imagen 80. Primer beso en la historia del cine japonés. Fotografía de *Veinte años de juventud*.

75 LOMBARD, F.A. *Kabuki: history of the Japanese drama*. George Allen & Unin. 1998. Londres. p. 287.

76 Ello no impidió que los actores masculinos fueran objetos de deseo por gran parte del público indistintamente de su sexo.

77 BALMAIN, C. *Introduction to japanese horror...*p. 15.

78 Literalmente película rosa. A estas películas también se les llamó *Eroductions*, haciendo un juego de palabras entre las palabras erótico y producción.

79 Normalmente se trataban de mediometrajés con muy poco presupuesto y grabados en 35mm.

80 HELLER-NICHOLAS, A. *Rape Revenge Films. A Critical study*. 2007. Google Books Ed. p 137.

81 Quentin Tarantino se inspiró en el personaje femenino protagonista de esta película sueca para crear a Elle Driver en su film de culto *Kill Bill* (Kill Bill, 2003).

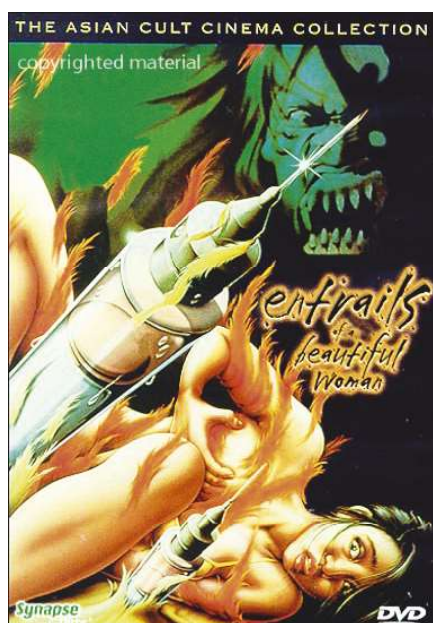


Imagen 81. Cubierta de la edición americana de DVD de *Entrails of a beautiful woman or guts of Virgin 2*.

Ejemplos de una víctima ajustando cuentas con sus agresores sexuales pueden ser *Female Demon Ohyaku* (Yoen Dokufuden hannya no haku, 1968), un trasunto del conocido manga *El lobo solitario y su cachorro* a lo femenino; *Girl Boss Revenge: Sukeban* (Sukeban, 1973) de narrativa muy *tarantiniana* por abordar la venganza de una excarcelaría forzada y obligada a prostituirse por una banda de gánsteres; *School of the Holy Beast* (Seiju Gakuen, 1974) del mismo director que la anterior -Noribumi Suzuki- y que contaba la venganza de una novicia vejada sexualmente por las monjas de un monasterio cristiano; *Grotesque Perverted Slaughter: Present Day Bizarre Sex Crime* (Genday ryoki sei hanzai, 1976) hito incontestable del llamado *Eroguro*, o erotismo grotesco, que ulteriormente cristalizaría con el *tentacle rape* propio del *hentai*; pero por encima de las demás *Entrails of a beautiful woman or guts of Virgin 2* (Bijo no harawata kazuo gaira Komizo, 1986) cine de culto para los amantes del *eroguro*, el cine *bizarro* y la *serie B*, donde una bellísima psicóloga es violada y enterrada junto a otro cadáver para resucitar como zombie hermafrodita destructor de yakuzas.

Esta tipología cinematográfica llegaría a su culmen estilístico justo después del estreno de *Ringu*, por medio de Takashi Ishii con *Freeze me* (Furizami, 2000), y sobre todo Takashi Miike y su radical *Audition*. En ella, un viudo cercano a los cincuenta, acomodado y de corte tradicional, intenta conocer a una joven compañera en un falso casting de actrices organizado por un amigo. Es entonces cuando queda prendado de la joven Asami, apriorísticamente mujer excepcional y compendio de virtudes propias de la idealidad japonesa.

El montaje del polivalente Miike está construido para desorientar al espectador, pues se intercalan momentos que invitan a apostar por el romance entre los dos protagonistas, con otros marcados por el desasosiego y la turbación escénicos. Recordemos, por ejemplo, la escena en que aparece el teléfono de Asami sonando en *primer plano*, y a *fondo de campo* un saco moviéndose que sugería encerrar a alguien enfermo o maltratado en su interior. Pues bien, con el avance de la historia Aoyama pierde el contacto con su extraña novia, y decide emprender un viaje para buscarla a pesar de los consejos de sus allegados. Durante el transcurso de las pesquisas descubre que mucho de lo que creía conocer sobre Asami era falso, incluidos su dirección, número de teléfono, u otros datos personales. Las indagaciones del protagonista se convierten en un verdadero descenso a los infiernos, cuyo inicio se da en una academia de ballet en ruinas donde Asami se instruyó siendo niña. Allí, Aoyama encuentra a un anciano tullido tocando una lastimera melodía de piano al lado de unas brasas. Al preguntarle si sabía algo sobre la mujer, éste se levantó dejando entrever dos piernas ortopédicas. En ese instante se sucede un *flashback* donde aquel mismo viejo sometía a vejaciones y abusos a Asami cuando ésta no tenía más allá de siete u ocho años. La escena es especialmente escabrosa, ya que se observa explícitamente a una niña en *maillot* con las piernas separadas siendo quemada en su entrepierna⁸². En este momento el espectador comprende que la antagonista es una *raped avenger*, cuyo dolor y odio hacia el sexo opuesto la llevaron a ser una refinada psicópata. Para la Historia del Cine de Terror quedarán los siguientes quince minutos de metraje, probablemente entre los más impactantes de los últimos treinta años⁸³.

82 Aquí Miike se centra en otro de los grandes tabúes de algunos sectores residuales de la sociedad japonesa actual: el gusto sexual por las menores y el fenómeno del *lolicon*. Su estudio en el Cine y los medios de expresión artísticos daría al menos para otra tesis.

83 LARDÍN, R. Kirikirikirikiri. En Ángel Sala y Desireé de Fez (Coords). *Takashi Miike. La provocación*



Fig 82. Fotograma perteneciente a *Audition*.

Una vez llegado a este punto, el lector dispone de todo el conocimiento necesario para diseccionar el surgimiento del *J-Horror* y saber por qué los fantasmas que allí aparecían eran en esencia femeninos. Si hacemos recapitulación, primero observamos cómo a partir de la posguerra el Cine empieza a tratar la disolución del sistema *ie*, históricamente uno de los principales obstáculos sociales para la mujer; después veremos que, entre otros muchos autores, Mizoguchi reinterpreta la figura femenina en las por entonces tan de moda películas históricas o *jidaigeki*, precisamente cuando la enorme mayoría de relatos de fantasmas también se desarrollaban en contextos de época; más tarde se impulsa un género específico de maltrato a las mujeres, matiz esencial en la concepción misma del fantasma japonés; y finalmente apreciamos que dicho género evoluciona presentando protagonistas vengativas –e incluso monstruosas en algunos casos– con la obsesión de someter a los hombres.

Y ahora bien, con todos estos datos manejados ¿cómo no pensar que el nacimiento y características del llamado *J-Horror* fueron de lo más naturales en el contexto cinematográfico de aquella época? Y respecto al título que da nombre a este capítulo ¿A quién iba a sorprender que el 92% de los fantasmas japoneses aparecidos en su cine fueran mujeres? A nadie esperamos, al menos después de haber leído las páginas anteriores.

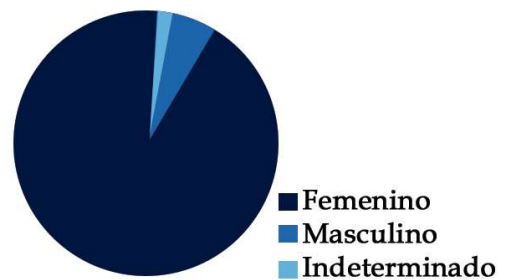


Imagen 83. Proporción en el sexo de los fantasmas aparecidos en el género cinematográfico *J-Horror*.

*Si regañas a las mujeres ponen mala cara; si les pegas, lloran; y si las matas, se convierten en espectros...*⁸⁴

Proverbio del periodo Edo.

84 *que llegó de Oriente*. Calamar Ediciones. 2013. Madrid. pp. 43-50.
<http://revistacultural.ecosdeasia.com/breve-introduccion-al-cine-de-terror-japones-contemporaneo-nakata-hideo-en-ringu-el-circulo-1998-y-honogurai-mizu-no-soko-kara-dark-water-2002/> (Consultado 21/04/2013).

Capítulo 7

Algunas consideraciones de base: del kaidan al creepypasta

7.1. ¿Qué es kaidan?

Más que género, el *kaidan* es una temática narrativa cuyo origen se incrusta en los albores culturales de Japón. Al contrario de lo que muchos pudieran suponer, el concepto no se refiere exclusivamente a los cuentos de fantasmas, sino que atañe a cualquier suceso extraño del mundo sobrenatural; es decir, duendes, demonios, animales fantásticos, espíritus o budas, podrían ser tan eventuales protagonistas de este tipo de historias como un *yūrei*. Por tanto, un *kaidan* no tendría por qué provocar miedo de forma necesaria, o mejor expresado, su función primordial no sería *obligatoriamente* esa. Lo esencial en este caso sería aportar un poso moral de trasfondo religioso¹ en el que lo grotesco actuaría como simple advertencia para explicar lo que les ocurriría a los hipotéticos transgresores.

Pero la mejor forma de aprehender el significado literal del término será analizando el par de *kanjis* que lo conforman. El primero es *kai* (怪), que significa *raro, extraño o misterioso*. Como sucede con *rei* (霊)² este símbolo es recurrente en la cultura nipona, y si recordamos también aparece en el término *yōkai*. Por su parte *dan* (談) quiere decir *hablar, relato*, o más concretamente *narrativa para ser escuchada*, y aquí nos vemos en la obligación de subrayar la connotación oral del *kanji*, observable en otras palabras japonesas como *zatsudan* (雑談), que vendría a decir *coloquio distendido*. Luego si atendemos a todos los datos anteriores, la definición más precisa de *kaidan* sería *historias raras para ser escuchadas*³. Somos muy conscientes de las dificultades para traducir esto fielmente al castellano, aunque pensamos que la expresión inglesa *weird tale* se asemeja más en términos absolutos⁴.

1 Aunque esto no tendría que ser siempre así.

2 *Yūrei, reikon...*

3 Esto no sería más que la perpetuación de una costumbre milenaria de transmitir la cultura por vía oral. Ya en el periodo Nara, los *Kataribe*, o recitadores de historias, cumplían la función de esparcir el conocimiento por medio de la cultura hablada, la mayoría de las ocasiones para inculcar valores religiosos o filosóficos a sociedades rurales que sencillamente no sabían escribir ni leer.

TERRADES VICENS, E. *Japón Fantástico...* p. 27.

4 En ese sentido si la célebre revista pulp se hubiera exportado a Japón y traducido su título el resultado senci-

Asimismo, existe cierta controversia en torno a si la correcta vocalización de la palabra corresponde a “kaidan” o “kwaidan”. El origen del problema se explica porque la romanización del término en la conocidísima obra de Lafcadio Hearn *Kwaidan* se realizó mediante un sistema distinto al Hepburn⁵, hoy día el único vigente y diseñado para hacer de la japonesa una lengua más fácilmente pronunciable para personas angloparlantes. Las traslaciones de finales de siglo XIX y principios de XX podían utilizar, sin embargo, procedimientos alternativos de romanización, que quizá pudieran optar por el sonido *kw* en lugar de una *k* limpia. La universalización de la obra de Hearn por Europa y EE.UU asentó la creencia de que la correcta pronunciación se ejecutaba usando *kw*, pero, como decimos, el método Hepburn se ha asentado como el único, y por ende actualmente sólo se utiliza *kaidan*. Consecuentemente, la vocalización de *kwaidan* se reduce a un exclusivo referente directo al conocido libro recopilatorio, o bien a su adaptación fílmica llevada a cabo por Masaki Kobayashi.

Sin duda alguna el cénit del *kaidan* llegaría con el juego *Hyakumonogatari kaidankai*⁶, consistente en reunirse por la noche a la luz de cien velas para contar otras tantas historias cortas de fantasmas o duendes⁷. Era común que los participantes narrasen vivencias personales, quizá rescatando cuentos de su pueblo de origen, o justificándolas mediante alguna experiencia propia. Al fin de cada relato una vela se apagaba⁸ con el fin de ir creando una atmósfera cada vez más tensa e inquietante, pues como sucede con la ouija se suponía que al extinguir los cien cirios algún espíritu descarriado acudiría invocado por la energía de los participantes. Por este motivo pocos se arriesgaban a contar las cien fábulas, pero el morbo consistía en aproximarse lo máximo posible. Tal fenómeno cultural llegó a ser tan potente que actuaría como elemento *sociabilizador* entre las gentes de *Tokugawa*, de forma análoga al flamenco en la España de finales de XVIII si estableciéramos correlaciones. Por su parte, el *protocapitalismo* del periodo Edo pronto vio en el auge de este entretenimiento una pingüe oportunidad de mercado. He aquí el origen de los llamados *kaidan-shu*, libritos de temática sobrenatural colmados de historias impresas para aderezar y completar las sesiones nocturnas del *hyaku monogatari*.

Muchos de los cuentos más famosos del terror japonés proceden de esta masiva transferencia de cultura hablada. Los más destacables soportaron un proceso de selección natural a base de cosechar éxito en las reuniones nocturnas, de ir de boca en boca, o de ir alcanzando una consistencia prácticamente *realista* en ocasiones⁹. De hecho, la realidad y la ficción sobrenatural llegarían a fusionarse en no pocas ocasiones, y como paradigma está *Tokaido Yotsuya Kaidan*, en donde se entremezclan una serie de asesinatos coetáneos a la obra, el conocidísimo suceso histórico de *Chūshingura*¹⁰, y, obviamente, el componente fantástico de Oiwa y su venganza hacia Iemon. Precisamente serían la relevancia social y el índice de veracidad dado a la *leyenda urbana* las claves para que ulteriormente fueran plasmadas en papel o representadas en teatro. Es ocioso subrayar que el componente oral implicaría múltiples versiones de una misma historia¹¹, por lo que no debería extrañar que existan adaptaciones del *Banchō Sarayashiki* en las que la muerte de Okiku fuera a manos de su señor y otras donde la protagonista sea quien se suicide, por apuntar un simple ejemplo¹².

llamente hubiera sido *Kaidan*.

5 Publicado por primera vez en 1887 por James Curtis Hepburn en la tercera edición de su diccionario japonés-inglés.

6 DRAZEN, P. *A gathering of the spirits*. Iuniverse. 2011. Bloomington. p. 38.

7 *A cursed Doll* (1992), la primera historia de terror dirigida por Hideo Nakata, comenzaba con la protagonista practicando el juego del *hyaku monogatari*.

8 ALEJO ÁLVAREZ, M.A., *Más allá...* p. 11.

9 Queremos decir que gran parte del pueblo creía en estas historias.

10 La venganza de los 47 ronins.

11 AGUILAR, D. *Japón sobrenatural...* p. 54.

12 ALEJO ÁLVAREZ, M.A., *Más allá...* p. 32.

A pesar de que el gusto por este “entretenimiento” se extendiese a lo largo de todo el año, también es cierta su mayor divulgación durante los meses estivales. Además de por la consabida celebración del O-bon durante estas fechas –finales de Julio, Agosto, Septiembre–, Hideo Nakata apunta otra causa para relacionar los relatos terroríficos con las noches de verano:

*Tenemos una tradición consistente en contar e interpretar historias de fantasmas en medio del verano. Los veranos en Japón son cálidos y húmedos y para refrescarnos necesitamos historias que nos hielen la sangre. Así no pensamos en el calor. No estoy bromeando. Hoy día el kabuki todavía estrena las historias de fantasmas en Agosto. Una tradición que luego heredó el Cine e hizo que las películas se estrenaran también durante este mes...*¹³

7.2. El teatro

Es un hecho muy común que a pesar de su origen oral el género *kaidan* se aplique también al teatro¹⁴. No obstante, a nuestro juicio sería una denominación heterodoxa, hueca, e imprecisa, principalmente debido a que en Japón conviven varias tipologías a priori incompatibles con un formato de narrativa ligera como éste. De tal modo, nosotros no creemos adecuado designar una obra de teatro *bugaku*¹⁵ o *noh* como *kaidan*, en gran medida porque se trata de artes escénicas complejas de sustrato ritual, impregnadas de una gran solemnidad y consumidas por un público casi siempre aristócrata. Por ello, y a pesar de que naturalmente proliferaran las piezas de índole fantástica¹⁶ – recordemos *Aoi no Ue* o *Nonomiya*¹⁷ – su minuciosa estética, el carácter poliédrico de las interpretaciones, la prolijidad de las sesiones, y sobre todo, la ausencia casi total de diálogo verbal¹⁸, las convertían en espacios demasiado amplios para los sencillos cuentos populares y sus protagonistas de perfil medio o bajo.

Por otra parte, el uso del elemento fantasmático diverge de las narraciones orales; si nos detenemos a reflexionar el *noh* presenta un esquema clásico donde el fantasma corresponde a un personaje de una época anterior caído en desgracia – normalmente un guerrero derrotado – al que alguien del presente facilita ayuda con el objeto de que reencarne o alcance la iluminación – quizá un monje o sacerdote –¹⁹. El patrón se aprecia claramente en *el shura mono*²⁰ de Zaemi Notokiyo *Atsumori*, drama que describe mediante el hieratismo del *noh* el camino hacia la rendición de dos contendientes de las guerras *Gempei*. El primero, Kumagai, perteneciente al clan Minamoto, dio muerte al segundo, el poderoso Taira no Atsumori. Con esa premisa comienza la escena, cronológicamente situada unos años más tarde, y con Kumagai habiéndose convertido

13 ALEJO ÁLVAREZ, M.A., *Más allá...* p. 33.

14 La primera obra que introdujo la palabra *Kaidan* en el título fue “Tokaido Yotsuya Kaidan”. AGUILAR, D. *Japón sobrenatural...* p. 69.

15 CID LUCAS, F. La añeja y misteriosa máscara Anma del Bugaku. *La ratonera*. 34. 2014: <http://www.la-ratonera.net/?p=1770>. Consultado 11/02/2015.

16 DRAZEN, P. *A gathering* ...p. 85.

17 De hecho en algunos foros se conoce al *noh* como *el teatro de los muertos*, dada su gran influencia como personajes en esta tipología escénica.

18 VIVES, J. *El teatro japonés y las artes plásticas*. Satori. Gijón. 2010. P. 35.

19 AGUILAR, D. *Japón sobrenatural...* p. 28.

20 Género de teatro *noh* cuyas historias giran en torno a guerreros o, mejor, fantasmas de guerreros. http://db2.the-noh.com/edic/2008/06/shura_mono.html Consultado 11/02/2015.

en sacerdote budista. Su peregrinación lo lleva a Suma, como vimos en el apartado destinado a Genji, un lugar de simbolismo casi sacro en la literatura japonesa clásica²¹. Una vez allí, el monje intenta expiar por medio de rezos la culpa que siente por el trágico final de su némesis, Atsumori²². En ese instante lo interrumpe un jardinero del templo sensibilizado ante la nobleza del gesto. Durante el segundo acto de la obra aquel personaje se revela como el fantasma de Atsumori, que después de perdonar a su rival, le ruega que siguiera rezando para conseguir purificar su alma²³ y así poder abandonar el mundo de los hombres²⁴. Por tanto, en esta clasificación teatral hallaremos siempre un trasfondo mucho más religioso que fantástico, más místico que *disturbing*. Dicho de otro modo, la relación entre el espíritu y los vivos podría definirse aquí como de *víctima-benefactor*, y por ende sería poco proclive a causar angustia o desconcierto a quien la vea o escuche. Por su parte, la concomitancia entre seres de distintos planos imperante dentro del *kaidan* clásico, recordémoslo, aquel recitado a la vacilante luz de las velas en las noches de canícula, se ceñiría más bien a la de *agresor-víctima*.



Imagen 84. *Kumagai y Atsumori*, circa 1830. Utagawa Kunisada.

-
- 21 No sólo por el conocido exilio de Genji, sino también por su protagonismo en *Los cuentos de Ise* (Ise Monogatari).
- 22 Recordemos aquí la íntima enemistad entre Takeda Shingen y Uesugi Kenshin, quienes, más allá de la rivalidad territorial o política, mantenían una más que cordial relación. Muestra de ello son los médicos que se facilitaban cuando el otro estaba enfermo, la cesión de recursos cuando uno de los dos se encontraba en carestía, y demás comportamientos inasumibles para quien el concepto de guerra occidental sea el único comprensible.
- 23 Si el lector recuerda la estructura prácticamente es idéntica a la de la ya comentada Nonomiya.
- 24 De la pieza Noh de Zeami existe una edición completa en castellano traducida por Javier Rubiera e Hidehito Higashitani. (Trotta. Madrid. 1999). Pero las traducciones más usadas corresponden de Claves y textos de la cultura japonesa, de Carlos Rubio (Crítica. Madrid. 2007).

Más si el *noh* surgió en el seno de una casta militar y nobiliaria, la explosión urbana del periodo Edo también originaría tipos de teatro acordes con la sociedad del momento. Ahora es cuando todos evocamos el colorido, la danza, el maquillaje o los efectos especiales del *kabuki* como la justa y natural contrapartida de las altas artes teatrales, probablemente inaccesibles para espectadores sin una gran preparación cultural²⁵. El estilo directo del *kabuki* también vino a consumir el cambio de tendencia teatral a finales del siglo xvii, que osciló del eje Kyoto/Osaka –eminente-mente litúrgico y tradicional –al de Sendai y sobre todo Edo²⁶– urbano, popular y consumista–. Por consiguiente la fineza y elegancia minimalista del *noh* se sustituiría por temáticas más escatológicas donde la prostitución, la venganza, la violencia, y lo escabroso en general, coparían los intereses de los potenciales clientes²⁷.

Por su parte, ciertos factores escénicos del *kabuki* justificaban la propensión hacia la temática sobrenatural, aunque por encima de las demás destacaba la acústica de los recintos y su iluminación con velas, capaces de recrear atmósferas idóneas para las representaciones de fantasmas. Es fácil entender que esta plataforma adaptase los *kaidan* casi literalmente, rescatándolos para la historia y consolidándolos visualmente para el futuro *J-Horror* cinematográfico²⁸. De hecho, la mayoría de *yūrei no sewamono* más importantes como *Yotsuya Kaidan* (Historia fantasmal de Yotsuya); *Kasane ga Fuchi* (La ciénaga de Kasane); *Botan Dōrō* (Linterna de Peonía); *Banchō Sarayashiki* (La Casa de los platos); y la mucho menos conocida *Kohada Koheiji*²⁹ (El fantasma de Koheiji Kohada), fueron adaptados por directores de Cine desde la llegada misma del cinematógrafo a Japón.



Imagen 85. Pieza kabuki *La historia de fantasmas de Yotsuya*.

25 RUBIO, C. *Claves y textos...*p. 303.

26 AGUILAR, D. *Japón sobrenatural...* p. 59.

27 Resulta paradójico como hoy día el Kabuki ha ocupado el lugar del antaño elitista *noh* como una forma teatral aún muy viva pero consumida por grupos específicos (por supuesto si los comparamos con el *shinpa* o la popularísima industria cinematográfica).

28 DAVISSON, Z. *Yurei...*p. 41.

29 Actualmente no se conserva ninguna adaptación cinematográfica de esta obra kabuki, pero tenemos constancia de varias versiones mudas desaparecidas después del terremoto de Kanto.

7.3. Lafcadio Hearn

Si como acabamos de apreciar el kaidan podría aplicarse extraoficialmente al teatro, la literatura tampoco podría verse eximida en este sentido – sobre todo si era de extensión menor –. Después de todo, ahí están cuentos de fantasmas impresos en papel tan importantes como *Ugetsu Monogatari* de Ueda Akinari; *Mimibukuro* (Relatos que escuché), selección de las vivencias más relevantes a lo largo de la carrera profesional del conocido funcionario³⁰ Negishi Yasumori³¹ – muchas de ellas sobrenaturales –; y sobre todo la obra de Hearn, tan mencionada en este escrito, y en la que destacan *Japanese fairy tales*, *In ghostly Japan*, o la anteriormente citada *Kwaidan: stories and studies of the strange things*.

Sin ningún género de dudas Patrick Lafcadio Hearn sería el *gaikokujin*³² que mejor entendió la sensibilidad japonesa, aunque bien es cierto que hasta llegar a ese momento su vida estuvo colmada de altibajos. Nacido en 1850 fruto de la relación entre una campesina griega y un cirujano irlandés, a los seis años se mudaría de su Grecia natal a Irlanda, donde creció sin sus padres³³. Él, su progenitor, quizá en un caso más justificable, hubo de servir a la reina Victoria en la por entonces pujante colonia hindú, pero ella se desentendió del niño dejándolo al cuidado de una tía paterna.

A diferencia de la enorme mayoría de infancias amables la del pequeño Patrick discurrió entre la sombra de la soledad y el peso adocrinante de un férreo colegio católico de señoritos. La ya de por sí apocada naturaleza del muchacho se acrecentó al quedar tuerto en una trifulca con algunos de sus compañeros³⁴. Desgraciadamente, la lesión ocular, unida a su poco agraciado aspecto físico,

terminaría de sentar las bases para un complejo que ya lo acompañaría durante toda la vida, además de imprimirle una personalidad melancólica y taciturna. Este detalle es muy observable en la gran mayoría de fotos conservadas de Hearn, en las que aparece mirando hacia abajo o con los ojos cerrados para así disimular la tara.



Imagen 86. Retrato de Lafcadio Hearn en 1889.

En tales circunstancias, los universos de la fantasía, la mitología, o la literatura en general, empezaron a copar los intereses del niño tal vez a modo de evasión. Pero aun desarrollando ese entusiasmo tan crucial en su futuro las circunstancias distaban muchísimo de mejorar; el grecoirlandés pronto fue señalado por el profesorado de la institución como un *alumno no ejemplar*, cayendo sometido bajo la inquisitiva vigilancia de un dios censor, gríseo, amenazante, y tan distinto de las ecológicas y reflexivas religiones que andando el tiempo abrazaría al otro lado del mundo. Por otro lado, los continuos castigos que padecía

30 AGUILAR, D. *Japón sobrenatural*...p. 54.

31 Más concretamente magistrado principal de la ciudad de Edo (machi bugyō).

32 Extranjero.

33 ALLENDE FERNÁNDEZ, A. Prólogo. En Lafcadio Hearn, *Japón. Un intento de interpretación*. Satori. 2009. Gijón. p. 6.

34 STARRS, R. Lafcadio Hearn as a Japanese nationalist. *Japan Review*. 2006. Nº XVIII.. pp. 181-213.

-consistentes en padecer noches enteras enclaustrado en alguna habitación mientras sostenía en cruz un par de libros- despertaron en el jovencito una especial aversión hacia la oscuridad³⁵. Quizá durante aquellas largas horas de soledad entre la penumbra se abrió la grieta por donde empezaron a introducirse en su imaginación aquellos fantasmas y criaturas que tanto le llegarían a apasionar más adelante.

Después de que su tía casara con un viudo bien posicionado, Hearn dio el salto a EE.UU previa estancia de dos años en Francia, lo cual le serviría para dominar el francés e incluso el español. Ya en 1869 llegaría a Nueva York, lugar donde se ganaría la vida trabajando de mozo de cocinas. Una vez consiguió reunir el suficiente dinero se trasladó hasta Ohio para ingresar como redactor en el prestigioso periódico *The Cincinnati Enquirer*, allá por 1873. Por primera vez en la vida de nuestro protagonista todo parecía ir sobre ruedas, aunque la relación amorosa que mantuvo con una mujer negra supuso tal escándalo que fue despedido. No obstante, su buen desempeño como escritor le valió para enrolarse en el *Nueva Orleans*, magazine homónimo de su ciudad, y en el cual destacó por escribir numerosos artículos sobre el mestizaje cultural, el vudú, o la ya por entonces apreciable decadencia del Sur estadounidense. En 1881 seguiría proyectándose en el aún más importante *The Times Democrat*, publicado artículos en inglés, francés y castellano, en una demostración de aquella extraña habilidad para escribir con un gusto tan depurado pero al alcance de casi cualquier lector³⁶. Finalmente, en *The Harper's Magazine* realiza varias traducciones al inglés del escritor Guy de Maupassant, al igual que Hearn, reconocidísimo autor de diversos cuentos de sesgo sobrenatural.

El ansia por conocer nuevas culturas lo llevaría finalmente a Japón en 1890. El motivo inicial de su viaje fue el de escribir algunos artículos sobre un país que hasta hacía bien poco era prácticamente desconocido en todo el mundo. Nunca llegaría a acabar ese trabajo debido en parte a su amistad con Basil Hall Chamberlain, profesor de la flamante universidad de Tokio, y quien le permitió asentarse como docente en la misma capital. Poco tiempo después llegaría su matrimonio con Setsuko Koizumi, hija de samurai con la que tuvo cuatro hijos; el hecho de convivir con una mujer profundamente tradicional sería clave para imbuir a Lafcadio en la cultura japonesa, pues no sólo sintió la necesidad de convertirse al budismo y adoptar el nombre de Koizumi Yakumo, sino también la de recopilar algunas de aquellas historias sobrenaturales que su esposa y experiencia personal tanto les hizo admirar.

Su etapa final la pasó alejado de la cátedra universitaria, centrándose en la familia que durante la mayor parte de su vida anheló. Tristemente, *el país de los dioses*³⁷, solaz donde más y mejor fluyó su excelsa literatura³⁸, era ya muy distinto a aquella isla inmóvil que tan bien sintonizó con las particularidades de Hearn. Parecía que a cada paso dado por la occidentalización en Japón nuestro escritor se hacía más débil, como si aquel mundo en donde nunca pudo arraigar se cerniese nuevamente para atormentarlo en sus últimos días. Y así fue; dentro del archipiélago los organismos oficiales lo eran ya al estilo europeo; también el ejército, el derecho, la moda, o incluso la política de relaciones internacionales³⁹. Ese contexto puso en entredicho toda la red de creencias esotéricas que recorren como venas invisibles el alma del tradicional *Yamato*, pero ahí dejaría nuestro autor sus textos para evocarlas si alguna vez se requiriesen⁴⁰.

35 *Diccionario Bompiani de Autores literarios*. Barcelona: Editorial Planeta-Agostini, 1987. Tomo IV. p. 57.

36 ALLENDE FERNÁNDEZ, A. Prólogo...p. 7.

37 Se le llama así por descender los japoneses de la diosa Amaterasu.

38 Pensamos que si Lafcadio Hearn no se equipara a autores como Edgar Allan Poe, H.P. Lovecraft, o incluso compatriotas como Sheridan La Fanu, se debe exclusivamente al profundo desconocimiento que en Europa existe sobre este personaje.

39 STARRS, R. Lafcadio Hearn as a Japanese nationalist. *Japan Review*. 18. 2006. Pp. 181-213. 17.

40 España tuvo la particular suerte de contar con su propio Lafcadio Hearn encarnado en el profesor Gonzalo Jiménez de la Espada, traductor de una enorme cantidad de cuentos de índole fantástica, además de ejercer como profesor de Español en las islas del sol naciente.

Lafcadio murió cuando se le paró el corazón en las playas de Yaizu, en una mañana de 1904⁴¹.

7.4. El yurei-eiga de preguerra

Si bien el archipiélago del sol naciente fue en 1894 el primer territorio asiático en disfrutar de la magia del cinematógrafo, el prurito creador de sus aspirantes a directores no se sofocaría hasta cuatro años después, precisamente el momento de llegada de aquellas primeras cámaras profesionales que iniciarían la próspera relación entre Japón y su Cine. Naturalmente, las neófitas pruebas fílmicas se ocuparon de inmortalizar las típicas estampas japonesas, pudiendo hallar fácilmente documentales sobre geishas, rituales como la ceremonia del té, o grabaciones del Monte Fuji en quizá un intento vano de evocar las conocidas *ciento treinta y seis vistas* del Maestro Katshushika Hokusai⁴².

Ahora bien, si nos ceñimos a las manifestaciones “cinematográficas” *stricto censo*, éstas consistirían en grabaciones prácticamente literales de obras de teatro *kabuki*⁴³. Por tanto, el primer cine nipón supondría un nuevo método de expresión que, paradójicamente, representaba algo antiguo. El guionista tan sólo adaptaría los diálogos teatrales a un texto con el fin de ser recitado por el *benshi*⁴⁴, mientras que el director apenas habría de preparar tres o cuatro encuadres estáticos para plantear visualmente su película. Aquella híbrida expresión artística aún por definir es vital para entender, empero, que en Japón el cine evolucionó a partir de la teatralidad, a diferencia de en Occidente, donde su origen se halla sin duda más relacionado con la fotografía⁴⁵. Obviamente, la técnica cinematográfica ha hecho que tanto el cine japonés como el occidental confluyan hasta ser diferenciados simplemente por leves matices, pero no conviene olvidar de dónde procede cada uno para así comprender de forma óptima algunas de sus idiosincrasias⁴⁶.

Entonces, razonando que las infraestructuras, vestuarios, actores, o efectos espaciales del *kabuki* constituirían la base del primer cine japonés, no es de extrañar que los géneros más explotados por ese teatro lo fueran también del incipiente celuloide. Así las circunstancias, y coincidiendo con el nacimiento del estudio *Nikkatsu Corporation*⁴⁷, tres tendencias cinematográficas destacaron sobre el resto, a saber; el *jidaigeki*, o cine de época, normalmente inspirado en las historias de

ALMAZÁN TOMÁS, D. Una joya bibliográfica hispano-japonesa: los cuentos y leyendas de Japón de Gonzalo Jiménez de la Espada editados como *chirimen-bon* por T. Hasegawa Tokio (1924). *Artigrama*. 2008. N° 23. pp. 781-802.

41 ALLENDE FERNÁNDEZ, A. Prólogo...p. 10.

42 *Treinta y seis vistas del Monte Fuji* (1830) más *Cien vistas del Monte Fuji* (1834).

43 SEDEÑO VALDELLOS, A.M., Cine japonés: tradición y condicionantes creativos actuales. Una revisión histórica. *Historia y comunicación social*. 2002. Vol. 7. pp. 253-266..

44 En la mayor parte del cine mudo japonés no existían los textos entre escenas. A cubrir esa función vino la figura del *benshi*, *literalmente hombre que habla*. Se trataba de un especialista que ponía voces a los personajes de la película en cuestión, dramatizando el tono en función de la escena, e incluso llegando a censurar frases inapropiadas para el conservador espectador japonés. Curiosamente los *benshis* fueron las primeras estrellas del cine japonés incluso por encima de los mismos actores o directores, y no era extraño que el público pagase por ver actuar al *benshi* independientemente de la cinta proyectada.

45 Esto se llega a apreciar en toda su extensión con el ingenioso título del manual realizado por el profesor Pedro Poyato, *Introducción a la teoría y análisis de la imagen “fo-cinema-tográfica*.

46 Quizá ahora sea más fácil comprender la profunda expresividad, a veces rayana la ridiculez, de algunas actuaciones japonesas.

47 SEDEÑO VALDELLOS, A.M. Cine japonés...pp.253-266.

samuráis⁴⁸, ya fueren reales o literarias; el *gendaimono*, género ambientado en el Japón contemporáneo, e interesado en plasmar los cambios sociales del país; y finalmente, llegando a lo que de verdad nos interesa, el *yūrei-eiga*, o cine de fantasmas.

A continuación haremos un breve pero dificultoso repaso por algunas de las películas más destacadas de este incipiente género sobrenatural. Y subrayamos las complicaciones porque, como ya dijimos, la mayoría de films anteriores al terremoto de Kanto de 1923 se perdieron. Ello, unido a que las productoras de aquel entonces no solían extenderse demasiado con los títulos de crédito, y a la casi total inexistencia de manuales o reseñas referentes al terror cinematográfico del periodo Taishō, hace casi imposible identificar quienes fueron el director o la totalidad de actores que intervinieron en una determinada producción. Aún así emprenderemos el repaso, pues creemos que ayudará a comprender mejor las diferencias entre el *yūrei-eiga* y el *J-Horror* de posguerra.

Es curioso que un subgénero como el *kaibyō* –gatos espectro, *bakeneko*, etc...– fuera el encargado de estrenar el *yūrei-eiga* mediante el director Kawatake Mokuami y su *Saga no Yozakura* (1910). Al fin y al cabo no nos hallamos ante el perfil clásico de fantasma, mas los gatos espectrales pronto darían paso a los espectros *per se* en la que sería primera adaptación cinematográfica del relato *Botan Dōrō* (1910)⁴⁹. No obstante, entre 1912 y 1927 esta conocidísima historia de relaciones amorosas entre muertos y vivos sería adaptada en más de veinte ocasiones, pero nosotros nos detendremos más adelante sobre la versión de 1968. Por su parte, y más allá de que se desconozca el director, la primera versión “cinematográfica” de *Yotsuya Kaidan* aparecería en 1911, aunque en la línea de otras muchas producciones estaría más próxima al kabuki filmado que al Cine propiamente dicho.

A pesar de esas trabas para conocer a muchos de los directores del periodo, sí estamos en disposición de destacar a Shōzō Makino, padre del cortometraje de culto *El héroe Jiraiya* (*Gōketsu Jiraiya*, 1921) como quizá el primer gran director japonés. El cineasta kiotense tuvo la visión de unir su carrera a una de la estrellas del momento, Matsunosuke Onoe⁵⁰. Ambos realizaron conjuntamente varios *yūrei-eiga* tales como *El espíritu del Sauce* (*Sanjusangendo Munagi no Yurai*, 1910), bellissimo cuento procedente del *Bunraku* a medio camino entre el *kaidan* y el más puro ecologismo de Ghibli. Los años siguientes también fueron fecundos para el director y su actor fetiche, siguiendo con las adaptaciones de cuentos populares directamente del kabuki entre los que se hallaba una versión perdida de *El Gato vampiro de Nabeshima*.

Deberíamos esperar hasta 1919 para encontrar el primer film sobre el fantasma de Kasane y su pantano, aunque en este caso la tardanza mereció la pena. En *Kasane Monogatari* el uso de exteriores empezó a extenderse, y visualmente pudo sentar un precedente estético para otras versiones más refinadas como la muy conocida de Nobuo Nakagawa.



Imagen 87. Retrato de Shōzō Makino.

48 PUIGDOMENECH, P., EXPÓSITO, A., GÍMENEZ, C. *Akira Kurosawa...*p. 16.

49 Lastimosamente, de ella tan sólo quedan algunas escenas en buen estado.

50 La estrella Matsunosuke Onoe ya apareció en el film de Naroku Kobayashi *Sayo no nakayama, Yonaki Ishi*, (1915), cuyo argumento giraba en torno al fantasma de una niña atrapada en una piedra.

Asimismo, si Matsunosuke Onoe se erigió en el actor mediático por excelencia de Taisho, Sumiko Suzuki fue a su vez la actriz más exitosa al intervenir en numerosos *kaibyō* y sobre todo por interpretar a Oiwa en tres ocasiones. De entre ellas la más celebrada acabó siendo *Irohana Yotsuya Kaidan* (1927), quizá resultado de su amplia experiencia a la hora de interpretar fantasmas. Y es que con tan sólo dieciséis años se estrenó con la adaptación cinematográfica del *kaidan* de Ueda Akinari *Jasei no In* (1921), en la que también participan los célebres Buntaro Futagawa y Tomu Uchida. La visceral belleza de Suzuki le valdría para aparecer en casi dos centenares de producciones cinematográficas, pero su imagen siempre quedará asociada a la venganza de Oiwa, precisamente en una época de gran alteración social por las reclamaciones de algunos incipientes sectores feministas.

De la segunda versión del *Banchō Sarayashiki* (1926) se debe destacar la imaginación del director Zammu Kako⁵¹ a la hora de representar los efectos visuales, aunque desgraciadamente tan sólo se conservan algunos fragmentos de la obra. Quizá uno de los intertextos más evidentes de la muy ulterior *Ringu* –por aquello del pozo como tumba del fantasma– tuvo otras muestras en los films *Sarayashiki* (1922), y *Banchō Sarayashiki* (1928), pero en sendos casos la historia del Cine decidió condenarlas al ostracismo de un pozo figurado a tenor de su menor relevancia artística.

Yoshiro Edamasa sobresaldría en 1923 por aportar una de las pocas producciones genuinas cinematográficamente hablando, puesto que su guión no provenía del *kaidan* o el teatro. Llamada *Yukon no Taku Hongo*, narra cómo el espíritu de un *bushi* atormenta constantemente a un samurai enemigo. Interpretada por Rakusaburo Nakamura y Momoyo Nakamura, se trata de una de las pocas muestras de *onryō* masculino en el *yūrei-eiga* anterior a la II Guerra Mundial.

A pesar de estar despojada de la típica vindicación de género, Oiwa e Iemon reaparecen por la puerta grande en *Shimpan Yotsuya kaidan* (1928) de Daisuke Itoi, tal vez la única adaptación de la obra de Namboku donde la agraviada mantiene un conato de amor *post mortem* hacia su pérfido marido. A principios de la década siguiente se amortizaría nuevamente para el Cine *Botan Dōrō* (1930), esta vez a cargo del creador Shichi Yamashita, y matizada con leves cambios argumentales. Lejos de agotar el interés por una historia tantas veces repetida, Yamashita alcanzó gran éxito de crítica y público, lo cual llevaría a otros directores como Akira Nobuchi a rodar una nueva versión en 1936⁵².

Resulta paradójico que las últimas producciones verdaderamente destacables antes del *Gran Conflicto Bélico* correspondan al mismo subgénero que dio comienzo a este epígrafe: el *kaibyō*. Y es que en pleno auge militarista de Showa aparecen *Saga Kaibyō Den* (1931), *Kaibyōden* (1937) y *Arima neko* (1937) estas dos últimas dirigidas por el reconocido Shigeru Mokudo. No obstante, acaso la más reconocida de todas sería la dirigida por Kiyohiro Ushihara, *El misterioso Shamisen y el Gato Fantasma* (*Kaibyō Nazo no Samishen*, 1938), en donde los espíritus de un gato y una mujer asesinados por el mismo individuo urden su venganza conjuntamente. A pesar de cumplir escrupulosamente el arquetipo común del *yūrei-eiga*, es decir, maltrato-agravio-asesinato-venganza fantasmal, la película es mérito exclusivo del guionista Kenji Hata, por lo que ni procede de un cuento popular ni es una obra kabuki reciclada para la *gran pantalla*.

51 El mismo director dirigiría dos años antes otra adaptación de *Botan dorō*, aunque su narrativa se apoya mayormente en la estructura teatral que en la literaria.

52 Aunque en este caso no se conserve.



Imagen 88. De nuevo la bellísima Sumiko Suzuki interpreta un kaibyō en *El misterioso Shamisen y el gato fantasma*,

7.5. La nueva ola de tópicos japoneses

La imagen que inmortalizara Gaetano Faillace del Mariscal MacArthur y el emperador Hirohito el 27 de septiembre de 1945 es vital para comprender qué ocurriría con el cine japonés durante la estancia de los estadounidenses. En ella un hombre que hasta hacía apenas dos meses se creía un dios, posa vestido de estricta etiqueta junto a un simple *gaijin*, por muy general que fuera, con el cuello de la camisa sin abrochar. El mensaje en sí mismo fue tan poderoso que apenas dejaba lugar a la especulación: Japón debía someterse a Occidente, arrepentirse de su salvaje militarismo, y por fin emprender una nueva etapa de concordia con el resto de naciones del primer mundo. Por supuesto, el control o la censura se extenderían a varios aspectos más allá de la política, como son por ejemplo la sociedad y, obviamente, las expresiones artísticas.

La incidencia sobre la prolífica industria cinematográfica japonesa se hizo notar desde un principio, y en palabras de Daniel Aguilar: *desaparecieron por imperativo legal las historias de venganzas, revanchas y la llamada "exaltación de los valores feudales"*⁵³. O dicho de otro modo, se prohibieron los *jidaigeki* protagonizados por aquellos bravos samuráis, todos ellos inspiración mal entendida para explicar el fenómeno *kamikaze*; también se proscribió el *yūrei-eiga*⁵⁴, no lo olvidemos, comúnmente *jidaigeki* de temática sobrenatural, y evidentes ejemplificaciones de desagravio o ajustes de cuentas que podrían inspirar de alguna manera a los vencidos⁵⁵.

53 AGUILAR, D. *Japón sobrenatural...*p. 263.

54 Hubo no obstante una versión descafeinada del mito de Oiwa dirigida por Keisuke Kinoshita y algún aporte *fantastique* de Daei referente a los mapaches.

55 Esta tendencia prácticamente era inherente a la cultura japonesa, y se puede apreciar desde los comienzos de su literatura.

ANÓNIMO. *Soga Monogatari*. Trotta. 2012. Madrid.



Imagen 89. Fotografía del Comandante Supremo MacArthur y el por entonces Emperador Hirohito.

Coincidiendo con el retroceso de los temas clásicos, se reunieron por fin los seis grandes estudios –Toho, Daei, Shochiko, Nikatsu, Toei, y Shintoho–, detalle que ciertamente refleja la nueva forma más hollywoodiense de entender la industria. Entonces los otrora samuráis abandonan la katana para abrazar el *colt*, surgiendo la explosión del *Noir*⁵⁶ japonés con títulos como *El perro rabioso* (Nora Inu, 1949) de Akira Kurosawa o las posteriores películas de Seijun Suzuki⁵⁷ –*Underworld beauty* (Ankokugai no bijo, 1958)– y Kinji Fukasaku –*Lobos, cerdos y hombres* (Okami to buta to ningen, 1964)–.

Pero como sabrá el lector por experiencia propia, tan sólo hace falta impedir algo de forma taxativa para que, cuando se pueda reemprender, se ejecute de la forma más vehemente posible. Más o menos así surgió la nueva ola de *tópicos japoneses* a partir de 1952, momento en que los extranjeros abandonaron el archipiélago después de varios años de adoctrinamiento. Se podría decir que un país todavía vacilante y contrahecho halló en su Historia y tradición populares un solaz de distracción y consuelo. De este modo, Japón se empezó a evocar⁵⁸ a sí mismo por medio de los *chambaras*⁵⁹, y lo que es aún más importante, se dio a conocer cinematográficamente a nivel mundial⁶⁰ gracias al *savoir faire* de Akira Kurosawa y su cine de samuráis⁶¹, con *los siete a la cabeza*.

56 SCHILLING, M. Breve historia de las películas Yakuza. En Cueto R. y Palacios J. (Coords.) *Asia Noir: Serie negra al estilo oriental*. T&B Editores. 2007. Madrid. 2007. p. 69-89.

57 RAINS, T. The Kyoka factor: The Delights of Suzuki Seijun. En Field, S. (Coord.) *Branded to Thrill: De delirious Cinema of Suzuki Seijun*. Institute of Contemporary Arts. 2010. London. pp. 5-9.

58 AGUILAR, D. *Japón sobrenatural*...p. 263.

59 Cine de samuráis de temática simple y directa, semejante al western americano. En este sentido debemos apuntar que lo importante de este género de acción son los clichés que lo caracterizan, más que el contexto histórico en el que se apoya. Por ello se podría decir que todos los *chambaras* son *jidaigeki*, en tanto en cuanto están recreados en el pasado, pero que, obviamente, no todos los *jidaigeki* son *chambaras*.

60 Salvo por contadas excepciones como Yasujiro Ozu y Mikio Naruse.

61 Aunque con *Rashomon*, León de Oro en el Festival de Venecia y Oscar a mejor película extranjera, el

7.6. El nacimiento del J-Horror y la diversificación temática

Y al cine de samuráis acompañó, como es natural, el de fantasmas. La veda se abrió gracias a Kenji Mizoguchi y su libre pero bellísima reescritura de *La luna de las lluvias*, aunque eso tan sólo sería el prolegómeno de una tendencia que explotaría definitivamente a finales de 50's y 60's. La evolución en este tipo de cine incluiría cierta flexibilización en la gestualidad japonesa hasta asemejarla con los patrones de actuación occidentales. Con ello no queremos decir que los actores nipones ya no estuvieran influenciados por su teatro, pero ahora lo estarían en menor medida. En cuanto a la forma de gestionar el espanto en pantalla, se iría introduciendo una evidente apuesta por lo sugerido en vez de por lo explícito. Este pequeño detalle es fácil de entender en función de la sobriedad y minimalismo típicos del país, llegando a ser una marca registrada en el caso del cabello o la tendencia estética japonesa a mostrar sin enseñar casi nada

Hilando con lo anterior, apuntemos las diferencias establecidas por Julio Ángel Olivares entre el *terror*, que sería un estadio más psicológico que explícito, y el *horror mismo*, mucho más obvio, más catártico. Paradigma del primero serían films capaces de ceder protagonismo a la imaginación, como fue el caso de *Alien, el Octavo pasajero* (*Alien*, 1979), en donde si recordamos, el monstruo, amparado en la sombras y recovecos de la nave *Nostramo*, apenas pudo ser visionado hasta el desenlace final. Por el contrario, tendencias como el *giallo* o el *ultragore* alemán serían claras muestras de lo *horrorífico*, en tanto en cuanto los autores suelen recrearse en imágenes confeccionadas para perturbar al espectador por el camino más corto.

De una forma u otra, nosotros hemos querido diferenciar el *yūrei-eiga* de preguerra respecto al *Japanese-Horror*, pues el segundo sería una denominación más amplia, no necesariamente acotada al género sobrenatural, y en la que tendrían cabida nuevas sensibilidades surgidas a raíz de la derrota militar y la estancia estadounidense. Se podría decir que a partir de la posguerra los *yūrei* pasarían a ser la parte popular y sustancial del terror japonés, cuando hasta entonces habían monopolizado prácticamente la industria. Por otro lado los géneros que convivirían junto al cine de fantasmas clasicista no surgieron al unísono en esta época, sino que más bien irían fraguándose a partir de 70's. No obstante ello, tales producciones serían tan hijas de la posguerra como aquellas de espectros que, al mismo tiempo, servían de bálsamo para un pueblo maltrecho⁶² y, sobre todo, como un soporte de vindicación cada vez más desahogadamente feminista.

Como ya hablamos anteriormente sobre el fenómeno de la *female avenger* y las *temáticas extremas*, pasaremos a destacar el cine japonés de influencia occidental que fue filtrándose en los grandes estudios de las islas. Ejemplos claros serían las versiones *deudoras* de monstruos clásicos de la Universal o la Hammer, en especial la obra completa de Michio Yamamoto, considerado uno de los padres del *Gaijin-Horror-Eiga*⁶³. El director decidió injertar literalmente la estética de los vampiros europeos consiguiendo una curiosa composición visual en *Vampire Doll* (*Yūrei-yashiki no Kyōfu: Chi o suu ningyō*, 1970); también en su secuela *Los ojos vampiros* (*Yūrei-yashiki no kyōfu: Chi o suu ningyō II*, 1970), donde se introduce la figura del fantasma con el clásico caserón gótico como zona de influencia; y finalmente en *El lago de Drácula* (*Noroi no yakata: Chi o sú*

Maestro ya fue reconocido unos años antes en todo el Globo.

62 La idea consistía en buscar una mayor cantidad de público potencial, aunque según Julio Ángel Olivares siempre a favor de una corriente de sustentación de metáforas de traumas sociales, de conciencia o existenciales.

OLIVARES MERINO, J. A. *The Ring*...p. 36.

63 Películas de terror de influencia extranjera.



Imagen 90. Cartel de *Vampire Doll*. Se pueden apreciar las desemejanzas respecto al terror clásico japonés.

me, 1971) con Osahide Takahasi en un trasunto oriental de Christopher Lee⁶⁴.

Sin embargo, el vampirismo a la europea no enraizó en las islas cinematográficamente hasta la década de 80's y el éxito de la saga de videojuegos *Castlevania*⁶⁵. Entonces proliferaron películas de animación como *Vampire Hunter D* (Banpaia hantâ D, 1985), culpables de relanzar *los colmillos* en ámbitos pujantes del entretenimiento audiovisual. Así lo atestiguan *Vampire Princess Miyu* (Kyuuketsu Hime Miyu, 1988), *Blood: el último vampiro* (Blood: the last vampire, 2001) o la notable *Hellsing Ultimate* (Hellsing Ultimate, 2006).

Ya en la década de 2000, tanto el vampiro clásico como otros monstruos de occidente se insertaron dentro de una suerte de cine *grotesque* derivado del *eroguro*, no lo olvidemos, también muy influenciado por la tendencia de la *nueva carne*⁶⁶ inaugurada con *Tetsuo, el hombre de hierro*. Fruto de ello nacieron innumerables producciones de serie B a medio camino entre el terror, lo sexual, y la comedia, como por ejemplo *El ataque de las colegialas zombies* (Stacy: Attack of the Schoolgirls zombies, 2001), en la que se mezcla el conocido fetiche de las lolitas con el típico no muerto; *Vampire Girl V.S. Frankenstein Girl* (Kyûketsu Shôjo tai Shôjo Furanken, 2009), de título tan esclarecedor que apenas necesita de más comentario; o *Rape Zombie* (Reipu Zonbie: Lust of the Dead, 2012), donde un grupo de bellísimas mujeres intentan utilizar el sexo para contener a una apocalíptica horda de *zombies*.

Asimismo, el género de casas encantadas por fin haría su aparición en el seno del *J-Horror* con la excéntrica *House* (Hausu, 1977), ya que si bien en occidente abundan films como *La mansión de los horrores* (House of the Haunted Hill, 1959), *La mansión encantada* (The Haunting, 1963) o *La leyenda de la mansión del infierno* (The legend of hell house, 1973), pocas veces en Japón *la casa* se había erigido en un personaje fantasmático central de la narrativa. Paradójicamente, y a pesar de que el director Nobuhiko Obayashi homenajeó la enorme mayoría de clichés propios del género *-poltergeist*⁶⁷, puertas y ventanas que se cierran o abren por voluntad propia, extraños sonidos-, la voluptuosidad visual del film, a medio camino entre lo experimental y lo posmoderno, serviría ulteriormente para inspirar a autores americanos como Sam Raimi *-Terroríficamente muertos* (Evil Dead II: Dead by Dawn, 1987)- o Tim Burton *-Bitelchús* (Beetlejuice, 1988)- en un curioso efecto de flujo y reflujo en el marco del terror universal.

64 Visualmente estas películas estuvieron influenciadas por el arte de Gojin Ishihara, cuyo estilo de ilustración *pulp* es casi único por combinar elementos folclóricos japoneses con influencias clásicas occidentales. Así pues no era tan extraño encontrar en su mundo a diversos tipos de yokai pululando entre vampiros europeos, ovnis, e incluso górgonas griegas.

65 *Castlevania* (キャッスルヴァニア) es una serie de videojuegos del género plataformas creada y desarrollada por la compañía *Konami*. Esta serie debutó en Japón a mediados de 80's con *Akumajô Dracula* (悪魔城ドラキュラ *Akumajô Dorakyura*) para las plataformas *Famicom Disk System* (FDS) y más tarde para MSX 2. La historia versaba sobre la lucha ancestral entre una familia de cazavampiros, los Belmont, y el mismo Drácula.

66 Son más que obvias las semejanzas entre el primer cine del director Canadiense (La Mosca, Videodrome, EXistenZ...) con Shinya Tsukamoto y Yoshihiro Nishimura,

<http://www.henciclopedia.org.uy/autores/FGimenez/Cronenberg.htm> Consultado 14/02/2015.

67 MOSCARDÓ, J. *Horror Oriental*...p. 68.

La influencia del *otro cine* no se limitaría en exclusiva a criaturas o subgéneros, sino que también podría aplicarse a los estilos de formato. Un ejemplo muy claro es el excelente trabajo de Koji Shiraishi *La Maldición*⁶⁸ (Noroi, 2005), inercia evidente del *found footage* de finales de 90's con *El proyecto de la Bruja de Blair* (The Blair Witch Project, 1999) a la cabeza. En ella, un documentalista indaga en la leyenda de Kagutaba, demonio⁶⁹ invocado por cierto brujo⁷⁰ que atormenta a la familia del protagonista. La forma de pactar con la entidad hunde sus raíces en la mitografía judeocristiana, pues salvo en el caso del inugami, ningún humano común podría dominar a un ser tan poderoso en un sentido dhármico. Por lo demás, la película podría ser consternadora a base de recursos ya usados en occidente, como son el uso continuo del plano subjetivo, errores de *raccord* y encuadre, o quizá un falso *amateurismo*⁷¹ cuyo fin es implicar en mayor grado al espectador de la cinta, pero lo cierto es que sus principales méritos se explican por la solidez del guión, la turbiedad de la atmósfera conseguida, y la originalidad de las criaturas sobrenaturales que pululan por el universo de Shiraishi. Por cierto, no pertenecientes al folclore japonés tradicional, aunque dado el resultado podrían haberlo sido perfectamente.



Imagen 91. Si bien aquí son innumerables los guiños al típico terror nipón, el contexto y la estética en *House* ya son plenamente occidentales.



Imagen 92. Fotograma de *Noroi*. Los parecidos con el *Proyecto de la bruja de Blair* saltan a la vista.

La diversidad y excentricidad del *J-Horror* queda apuntalada por la existencia de films tan únicos e inclasificables como *Uzumaki* (Uzumaki -Spiral, Vortex-, 2000), sin duda una de las muestras más potentes visualmente hablando de todo el *fantástico* oriental. En este caso la acción nos traslada hasta Kurozu, pueblo donde todo parece discurrir en normalidad hasta que el padre de uno de los principales protagonistas –Shuichi– desarrolla una enfermiza atracción por las espirales. Así, la visión rotatoria de las agujas de un reloj cualquiera, el caparazón de un caracol, o acaso la caprichosa forma de una planta, lo habrían de sumergir en un estado de trance inexplicable y cada vez más profundo. Dicha alienación pronto lo empujó a abandonar el trabajo, al descuido de sus obligaciones familiares o, en última instancia, al encierro voluntario en el desván de su casa, lugar en el que se preocupó de acumular una ingente colección de objetos relacionados con *la espiral*.

68 No confundir con *Ju-on* de Takashi Shimizu.

69 No tenemos constancia de la existencia mitológica de este personaje.

70 Curiosamente se dice que esos brujos vinieron de Occidente.

71 MOSCARDÓ, J. *Horror Oriental*...p. 221.

Si esta no fuera una investigación sobre el cine de terror japonés el lector podría fácilmente achacar el extraño comportamiento a un hipotético desequilibrio mental, máxime en una sociedad donde las dificultades comunicativas o la mecanización del trabajo originan múltiples casos de depresión, psicopatías varias, o trastornos sociales⁷². La cuestión es que el insólito caso de este típico padre de familia⁷³ fue tan sólo el primero de otros muchos acaecidos en el pueblo, donde el motivo espiral fue acaparando *prelógicamente* la cotidianeidad de quienes allí vivían hasta llevarlos a la locura, la mutilación, la muerte, o incluso al metamorfismo en el sentido más *kafkiano* del término.

Por su parte, los estilizados fotogramas del film contribuyen a provocar en el espectador cierta sensación de malestar y desconcierto, como si todo lo que ocurriera en pantalla perteneciera al mundo de lo pesadillesco y de los miedos más primitivos de la *psique* humana. Igualmente abundan *primeros planos en picado*, imaginativos *fundidos encadenados*, así como un tratamiento de la imagen donde destaca el uso de filtros verdes y tonos grisáceos. Los recursos anteriores – arriesgados y experimentales– son paradigma inmejorable de que el cine japonés prácticamente ya había abandonado los rasgos formales de su etapa clásica a la altura del siglo *xxi*.

Virtudes, capacidad de evolución, y riesgo asumido con éxito si consideramos, además, que Uzumaki presenta algunas de las escenas más *impactantes* del cine de terror universal. En este sentido es memorable el momento en que amigos y familiares intentan convencer al padre de Shuichi de que desistiera de su enfermiza obsesión y abandonara su improvisado santuario. Después de desoír los ruegos como si nunca hubiesen sido pronunciados, el hombre pareció despertar del febril influjo, se levantó, y a continuación miró fijamente a sus allegados. Durante ese instante la espiral lo desbocó forzándolo a girar sus ojos arrítmicamente, cerca de salirse de las órbitas, en un espectáculo tan grotesco e impactante como para quedar grabado por siempre en la retina del espectador.

Resulta fascinante cómo un elemento absurdo, escogido casi al azar, se constituye en el motivo de la extraña desaparición de una población entera. Algunos críticos se han desvivido por intentar explicar las razones por las que Junji Ito⁷⁴, el creador de la historia, eligió el vórtice como



Imagen 93. Fotograma perteneciente a Uzumaki.

72 Y quizá tanto el manga como la película sean una metáfora de eso.

73 De nuevo el principal miembro de la familia tradicional japonesa puesto en entredicho.

74 Autor del manga original, el director de la versión cinematográfica es el excéntrico Higuchinsky, conocido fotógrafo y cineasta experimental de origen ucranio-japonés.

<http://higuchinsky.tumblr.com/> Consultado 23/02/2014.

icono del terror⁷⁵, aunque ninguno ha conseguido desarrollar una hipótesis firme. De hecho, el mismo autor juega con el espectador deshaciéndose de un personaje que creía haber hallado la respuesta para la maldición de Kurozu justo antes de que pudiera transmitirla. Lo más sencillo, bajo nuestro punto de vista, sería relacionar la espiral con la esvástica, signo budista de la regeneración, motor del cosmos, y símbolo de lo eterno. Pervertirla sería como execrar y burlarse de aquellos conceptos, sugiriendo la caída de una comunidad degenerada y caótica. No obstante, también nos parece que intentar racionalizar la aleatoriedad de Ito no es sólo casi imposible, sino que además cuestionárselo induciría a encontrar una respuesta impostada, a buen seguro errónea, y que finalmente diluiría el principal activo de Uzumaki: ser la única película de este estudio donde el mal es sencillamente abstracto.

Dando un salto considerable en el tiempo, hemos de subrayar que uno de los mayores activos del *Festival de Sitges 2015* ha sido la presentación a nivel mundial de *I am a Hero* (I am a hero, 2015) la adaptación al cine del manga de Kengo Hanazawa. La historia gira en torno a Hideo, un mangaka prometedor en sus inicios pero creativamente estancado a sus treinta y cinco años de edad. Cierta día, cuando se dispone a ir a su casa para hacer las paces con su esposa, descubre que esta se ha convertido en *zombie*. A partir de aquí, la trama, que básicamente trataba sobre el difícil mundo editorial japonés, da paso a una fresca comedia apocalíptica de muertos vivientes muy en la línea de *Zombies Party*. Lástima que en la segunda mitad del metraje se abandone ese tono para abrazar el drama y el gore más convencional estilo *The Walking Dead* (*The Walkind Dead*, 2010). Esta decisión desluce el acabado final, que parecía desmarcarse de la predominante seriedad del cómic y apostar por el humor, más adecuado si se quiere disfrutar plenamente de una película con el zombi -monstruo torpe, paródico, y a todas luces ridículo- como antagonista principal. De cualquier forma, son innegables la notable factura técnica de la producción de Sato y el excelente ejercicio de casting demostrado con Yō Ōizumi, cuya interpretación de Hideo, de forma parecida a los hobbits en la obra tolkieniana, seduce al público convencándolo de que cualquier persona puede ser un héroe según las circunstancias.

En suma, y a pesar del innegable protagonismo de los fantasmas, estamos en disposición de señalar cierta heterogeneidad temática en el *J-Horror* por influencia externa. No obstante, existe un hecho irrefutable como denominador común en donde casi todas coinciden; sus historias están



Imagen 94 El fotograma de "*I am a hero*" podría confundirse con casi cualquier película del subgénero.

desarrolladas en Japón e impregnadas de su folclore. Tendríamos pues películas de influencias foráneas pero impregnadas hasta el tuétano de la *buqué* propia, en lo que sería una nueva

75 MOSCARDÓ, J. *Horror Oriental...*p. 121.

manifestación de aquella ancestral tendencia de adoptar lo extranjero para *niponizarlo* llamada *Wakon Yōsai*. A dicha premisa –según la cual el *J-Horror* debería desarrollarse forzosamente en suelo japonés– sólo le hemos hallado una excepción en el episodio de la película *Dark Tales of Japan* (Suiyō puremia: sekai saikyō J horā SP Nihon no kowai yoru, 2004), cuyo protagonista se enfrenta a un ente sobrenatural de cabello rubio al llegar a un apartamento de Hollywood. Resulta muy interesante cómo en occidente se adoptan las características propias de los *yūrei* por el simple hecho de aparecerse ante un japonés. Ello afianzaría al espectro como un elemento mental acarreado por el individuo incluso más allá de sus fronteras, tal y como sucede con el idioma, e incluso el modo de interactuar con las personas. Y si alguien no aprende inglés por ciencia infusa al viajar a América, ¿por qué iba a percibir los fantasmas de manera distinta a como siempre los había conceptualizado su idiosincrasia?

7.7. El Neo-Kaidan

Si el *J-Horror* como *macrogénero* está compuesto por varias tendencias como el *raped avenger*, el *eroguro*, el *gaijin horror*, y por supuesto el *yūrei-eiga*, éstas a su vez estarían divididas en diversos subgéneros temáticos. Obviamente, nuestro objeto de estudio se centra principalmente sobre los fantasmas, luego creemos necesario establecer cuatro categorías fundamentales en esta línea, a saber, el *pinku yūrei-eiga*⁷⁶, el *jidaigeki yūrei-eiga*⁷⁷, el *gakkō yūrei-eiga*⁷⁸, y, quizá la más significativa de todas, el *neo-kaidan eiga*. Más tarde nos extenderos sobre algunas de ellas, pero sería interesante llevar a cabo una mínima introducción de la última por ser la que verdaderamente trascendió a un plano internacional.

Básicamente, el *neo-kaidan* surge con la aparición –e interacción– del clásico *yūrei* en un contexto tecnificado. A nosotros nos resulta una metáfora muy elocuente de la sociedad japonesa actual, pues ella también se instituye a partir de la mezcla de conceptos viejos y nuevos. Ahora los *yūrei* cambiarían los templos abandonados, los pantanos, o las *minka* y las *nagaya*⁷⁹, por los ascensores, la televisión, el teléfono y el bullicio de las grandes ciudades. Pero también existen factores además de lo exclusivamente tecnológico que contribuyen al *peeling* de la narrativa tradicional de fantasmas; un ejemplo claro lo obtenemos cuando el espectro surge a raíz de la desfragmentación de la familia tradicional, que es lo mismo que decir de la sociedad japonesa clásica. Si el lector no imagina cómo podría surgir esa circunstancia, lo comprenderá cuando analicemos ejemplos en el apartado destinado a *Ringu* y el *neo-kaidan*.

Como expusimos al comienzo de nuestro estudio con la teoría de “el tercer impacto”, el cuento de fantasmas se vería afectado como el resto de expresiones artísticas. Al fin y al cabo las islas del sol naciente se adentraron de lleno en una rápida industrialización, convirtiéndose en la mayor potencia tecnológica del globo en apenas veinte años. El nuevo papel interpretado por la mujer en la sociedad y la consecuente desintegración del sistema *le* también contribuiría al fenómeno, ergo es plenamente comprensible que los *yūrei* se aparecieran con esos nuevos telones de fondo.

76 Como vimos en estos *kaidan* los humanos y los muertos mantienen contacto carnal.

77 Historias de fantasmas desarrolladas en un contexto de época.

78 Lo más relevante de este género es que la historia surge o se desarrolla en los colegios e institutos.

79 La *minka* y la *nagaya* son casa típicas japonesas del Japón preindustrial.

No deberíamos concluir nuestro particular *teaser* sin subrayar que el subgénero *neo-kaidan* no tendría por qué ser incompatible con otra tipología. Es decir, la connotación técnica podría convivir –y de hecho convive– con otras tendencias sin traumas de ningún tipo, salvo claro está en el caso del *jidaigeki*, donde la acepción tecnológica utilizada aquí no existe. Inmejorable muestra es quizá el primer neo-kaidan de la historia del cine japonés, el film *Youjo Densetsu* (Computer Age Ghost, 1988), cuyo argumento gira en torno a un hombre con dificultades para encontrar pareja –evolución social, ascenso de la mujer– y que decide buscarla a través de los incipientes chats de internet –medio tecnificado–. El problema sobreviene cuando el protagonista se percata de que en realidad está chateando con una muerta –sexo con fantasmas– por lo cual se entremezclarían el *neo-kaidan* y algunos motivos del *pinku yūrei-eiga*.

7.8. ¿K-Horror y cia?

Lo hemos dicho, a pesar de que hayamos demostrado la variedad del *J-Horror* también es cierto que el *yūrei-eiga* siguió manteniéndose como el principal motor de la industria. Con el advenimiento de la *J-Horror wave* a finales de la década de 90's este fenómeno cinematográfico se extendería mundialmente, aunque el cine de fantasmas, siendo el más popular, fue consecuentemente el más copiado. De hecho, la pauta se repetiría hasta el punto de que en algunos países orientales las películas de espíritus llegarían a ser en la práctica indiferenciables de las originales japonesas⁸⁰. En lo que fue una asociación fácil del terror nipón con el *yūrei-eiga*, a las producciones extranjeras se les quitó la J- de Japón para introducir la inicial del país que fuere; de tal forma surgiría el *K-Horror* (Korean-Horror), el *H-Horror* (Hong Kong- Horror), *T-Horror* (Thai-Horror) y así sucesivamente con cualquier nación asiática cuya industria del cine fuese más o menos preponderante⁸¹.

El colmo del paroxismo llegaría concretamente con las producciones coreanas, capaces de hiperbolizar los esquemas de las japonesas hasta el punto de superarlas en el porcentaje de fantasmas femeninos aparecidos en pantalla. Que el devenir histórico de la península asiática tenga más puntos en común con China que con Japón es una muestra clara del traslado literal de ideas. Porque recordemos que en Corea, más allá de practicarse también el budismo y el confucianismo, nunca existió una presión social tan flagrante contra la mujer⁸².

Es cierto que, en un principio, el *J-Horror* se caracterizaba esencialmente por desarrollarse en Japón, de igual forma que el *Western* tan sólo se entendería en una época y contexto concretos: los EE.UU. de segunda mitad del siglo XIX. Empero, si el canon clásico se respeta de forma escrupulosa el hecho geográfico puede llegar a ser irrelevante.

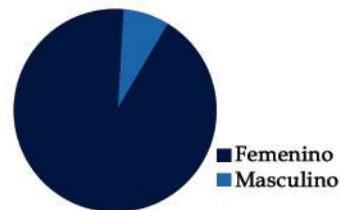


Imagen 95. Proporción en el sexo de los fantasmas pertenecientes al K-Horror.

80 GARCELÁN, E. Corea del Sur: una cinematografía en busca de su propia identidad. En Rebordinos J.L. (Coord.) *Diez años de terror asiático. 1995-2005*. Cineasia Ediciones. 2005. Barcelona. pp. 93-152.

81 Salvo el caso de la India.

82 El porcentaje de fantasmas femenino en el *yūrei-eiga* era del 92%. Ver FIG.

Porque ¿quién dudaría de que *La propuesta* (The proposition, 2005) sea una película de *vaqueros* aunque se desarrolle en Australia? Según esa premisa el director que reproduzca los estándares del J-Horror extrínsecamente no estaría incurriendo en un género distinto por el mero hecho de desarrollarse en otro país. Por ello, nosotros pensamos que toda la retahíla de *Asian Horror* no sería más que manifestaciones del *J* en distintos ámbitos, y como tales serán tratadas en este estudio a partir de ahora.

7.9. La leyenda urbana

Como antiguamente el *kaidan*, la leyenda urbana es un formato de éxito en la sociedad japonesa actual. No podría ser de otra forma porque las diferencias entre ambos conceptos son mínimas si exceptuamos la contemporaneidad de la segunda y sobre todo la certeza mayoritaria de su irrealidad⁸³. Así pues, la *Toshi Densetsu*⁸⁴ se podría concebir como una especie de *kaidan moderno*, y de hecho la mayoría de estas historias atañen a figuras ya muy asentadas dentro del tejido pancultural nipón como la comentada *kuchisake onna*.

Pero si algún cuento de fantasmas contemporáneo ha trascendido internacionalmente ese es *Hanako*, la niña de los baños, un caso de *bullying* en el que la típica *outsider* con problemas de sociabilización acaba muerta por la crueldad de sus compañeros. El lugar donde se aparece el espectro es el cuarto de baño del colegio –de nuevo el agua como medio de enlace entre dos mundos–, algo muy significativo como veremos más adelante. Por lo demás, el impacto social de esta fábula urbana creció tanto que derivaría en un género específico ambientado en los colegios e institutos extendidísimo a finales de 90's –*gakkō yūrei-eiga*–, aunque de él no haya surgido ninguna producción demasiado sugestiva.

Sí alberga cierto interés⁸⁵ *Hanako* (Shinsei toire no Hanako san, 1997) film en donde se combinan las leyendas de la chica de los lavabos



Imagen 96. Cartel publicitario de *Hanako*.

y la muñeca *Okiku*⁸⁶, muy conocida en Japón por estar supuestamente poseída por el espíritu de una niña. La narración comienza con Satomi, joven alumna que perdió a su hermana once años atrás, percatándose de un extraño ambiente en su nuevo instituto. Allí se dice que un fantasma habita en los cuartos de baño, y que su visión acarrea la enfermedad⁸⁷ o la muerte a los pocos días transcurridos. La principal novedad con respecto al canon de la leyenda urbana se hallaría en el verdadero contenedor del fantasma, en este caso no los

83 GRANADOS, A. *Leyendas Urbanas*. Punto de lectura. 2010. Madrid. p. 13.

84 Leyenda urbana en *romaji*.

85 Aunque no tanto como para detenernos sobre ella y su género con la profundidad que abordaremos Cuentos de la Luna Pálida, Tokaido Yotsuya Kaidan, y Ringu.

86 No debemos confundirla con la protagonista del Bancho Sarayashiki. La muñeca se puede visitar en el templo Manneji del pueblo de Imamizawa, en la prefectura de Hokkaido.

87 Recordemos la relación entre la enfermedad y la posesión de espíritus estudiada en el apartado de Rokujō.

cuartos de baño en sí mismos –simple lugar de aparición–, sino la muñeca de una chica perdida años atrás a quien se le erigió un templete en el jardín del instituto. Con el desarrollo de la cinta nos percataremos de que Hanako es en realidad el *onryō* de la hermana de Satomi, la cual murió encerrada en los servicios debido a una cruel broma de sus compañeros.

Yukihiko Tsutsumi, que andando el tiempo también se encargaría de dirigir la trilogía de *20th Century Boys* (20-seiki shōnen - Nijisseiki shōnen, 2008) o la correcta *Forbidden Siren* (Sairen, 2006), subraya desde el principio la problemática del acoso escolar como origen de las apariciones fantasmales. En una de las primeras escenas, cierto chico rompe a llorar por la presión de comenzar el año académico en un instituto nuevo, pasando a ser inmediato objeto de mofa de sus compañeros de clase. Tal acentuación de la crueldad infantil no deja de ser un rasgo característico de casi cualquier cultura, pero precisamente destacó sobremanera en Japón a partir⁸⁸ de 90's tanto por la virulencia de la problemática como hasta su por entonces práctica inexistencia.

La insensibilidad en las aulas se debía en gran medida a las distorsiones de una sociedad cambiante, en la que la mujer, hasta ahora encargada de la educación de los niños, cada vez poseía menor ascendencia en ese sentido. Si nos damos cuenta, Japón evolucionaba cada vez más hacia la *globalización*, y en Hanako se observa claramente en detalles como el desayuno de los alumnos, típicamente americano, e incluso en los métodos de contacto con el espíritu, nada más y nada menos que una ouija en el sentido occidental del término, pero con kanjis en lugar del típico abecedario. Por el contrario, también se utilizan sellos con fragmentos del sutra del loto para apaciguar al *yūrei*, por lo que, como sucede en otros ámbitos de la vida cotidiana del país, aquí se vuelve a conjugar la dualidad *modernidad-tradición*.

Salvando la sideral distancia entre una y otra, esta versión de Hanako es deudora del mecanismo narrativo de *Ringu*, en tanto en cuanto trata de imprimir una tensión *in crescendo* hasta el enfrentamiento final. De hecho, el espectro no se aprecia en toda su extensión hasta pasados dos tercios de metraje, y cuando lo hace anteriormente es sugerido mediante el uso de los espejos, las sombras, e incluso la brevísima visión de mechones de cabello en los retretes. El director también trata de fomentar la ansiedad mediante una efectiva banda sonora, así como por el buen uso de una cámara que consigue hacernos ver cuán siniestro llega a ser un instituto si se saben trabajar las imágenes. Para el recuerdo quedará la escena en que el *onryō*, adoptando una figura amable y familiar, insta a su hermana Satomi a acompañarla en la soledad de su templo. Ofuscada por el poder del fantasma, la joven decidió dirigirse hacia el pequeño edificio shintoísta, momento en que sus compañeros percibieron cómo la faz de Hanako se deformó hasta esbozar una monstruosa y antinatural sonrisa.

Prácticamente del mismo escenario de fondo dispone la saga coreana *Whispering Corridors* (Yeogo goedam, 1998), aunque para la ocasión los espectros promocionen de la enseñanza secundaria para atormentar a las estudiantes universitarias. Más cuidadas visualmente que las películas japonesas, los diversos directores se preocuparon de adaptar leyendas urbanas en algunos casos predecesoras de recursos utilizados por M. Night Shyamalan en el *Sexto Sentido* (*The Sixth Sense*, 1999) o incluso Alejandro Amenábar en *Los otros* (*The Others*, 2001). Por cierto, más de una década después Tsutomu Mizushima adaptaría al anime una novela gráfica muy en la línea de *Whispering Corridors* llamada *Another* (Anazâ, 2012), pero explotando en mayor término la vertiente visceral del *slasher* que el terror psicológico propio del *gakkō yūrei-eiga*.

Otro mito urbano con niña maltratada de forma sistemática es el del *Teke-teke*. En esta ocasión

88 http://elpais.com/diario/2000/06/05/educacion/960156008_850215.html. Consultado 20/01/2014.



Imagen 97. Fotograma perteneciente a “*Whispering Corridors*”. Es interesante cómo recintos destinados a la educación actúan aquí como trasunto de las antiguas mansiones góticas.

a la hostigada se le colocó una cigarra⁸⁹ en el hombro cuando su clase se disponía a emprender el viaje de fin de curso en el metro. Debido al sobresalto, la joven se desequilibraría para caer a las vías del suburbano justo cuando el tren pasaba. Supuestamente, su *onryō* buscaría venganza apareciéndose sin piernas y arrastrando el tronco con los brazos. El director de *La Maldición*, Koji Shiraishi –quien por cierto también se ocuparía del film *Carved*– abordaría en 2009 la ficción de esta deforme criatura mediante *Teke-teke* y su secuela *Teke-teke 2*. Sin aportar nada genuino o tan siquiera demasiado interesante, Shiraishi perfila, sin embargo, la leyenda urbana dotándola de una cuenta atrás muy en la línea de otras películas más famosas y acertadas: quien vea al teke-teke dispondrá de tres días para intentar revertir la maldición, pues de lo contrario el espectro acudirá a proporcionarle una muerte atroz.

En suma, con este género observamos cómo la fantasmagoría canaliza otra inquietud de la sociedad japonesa contemporánea: su sistema educativo, que no académico, tan crucial para apuntalar los valores y personalidad de una generación distinta a las anteriores. Por ello, y a diferencia del típico fantasma femenino que reclama la igualdad de género, los *yūrei* de niños maltratados por sus compañeros apelan a la compasión de los fuertes frente a los débiles, así como al cese de una crueldad gratuita y focalizada hacia todo aquel que no esté a la moda, que sea antiestético o quizás poco avisado, o simplemente que carezca del don de la *popularidad*. Cabría preguntarse pues quienes son los verdaderos monstruos de aquellas historias, si esos fantasmas más figurados que reales, o los alumnos y profesores que los vejaron impunemente estando en vida.

Éstos últimos, nos tememos, auténticos y muy abundantes.

89 El tiempo de las cigarras es en verano, como conocemos ya sobradamente la época de los espíritus.

7.10. El creepypasta

Una variante de las leyendas urbanas clásicas es el *creepypasta*. El término es un juego de palabras entre “creepy” –escalofriante, espeluznante– y “copypasta”, en alusión a un texto reproducido viralmente por la red. Y es que internet es el medio por antonomasia de este tipo de relatos tan populares entre los más jóvenes. Es cierto que, comúnmente, se confunde el *creepypasta* con las hipotéticas actividades de los *yōkai* u otros elementos del folklore tradicional⁹⁰, pero ante la duda siempre debemos resaltar el contexto electrónico como *medio* y en ocasiones *fin* de este tipo de relatos. La manifestación normal del fenómeno consistiría en que a un *cyber-usuario* cualquiera le saltase una ventana espontáneamente en el escritorio de su ordenador. Si el individuo la abre caerá en un juego sobrenatural variable en el cual tendrá que usar el ingenio si desea sobrevivir.

Tal vez el anime donde mejor se plasma el típico *creepypasta* es de nuevo *Hell Girl* (Jigoku Shōjo, 2005), entidad capaz de procurar un tormento sin límites a los enemigos de quienquiera que le venda su alma. Por ello, individuos colocados en los márgenes de la sociedad, focos de la mofa y el ridículo, contactan con ella a través de una página web –de nuevo la red– con el fin de establecer el contrato. Para la historia de las series quedará como una de las primeras en sincronizar la parte final del episodio con el comienzo musical del *ending*, consiguiendo escenas dotadas de un efecto tan elegante como estético.

Este tipo de subcultura también es caldo de cultivo para monstruos icónicos del *cyberterror* universal, como ya es por mérito propio Slenderman. La criatura presenta un diseño simple pero llamativo, siendo imaginada con la particularidad de una antinatural estilización, junto al hecho de no presentar rasgos faciales. El interés radica en que, a diferencia de nuestro inofensivo *no-ppera-bō*, el *hombre delgado* existe con el fin de atormentar a sus siempre bisoñas víctimas, hecho demostrable en la adaptación cinematográfica *The SlenderMan* (The Slender Man Movie, 2013).

No deberíamos finalizar el repaso sin resaltar el carácter circular del cuento de fantasmas japoneses. Tradicionalmente de naturaleza semi-rapsoda, es llamativo cómo a pesar de los diversos formatos por los que ha ido desfilando retorna en nuestros días a sus orígenes populares, evolucionando tan sólo en su método de difusión.

90 Y como ejemplo la página que sigue: <http://creepypastictos.blogspot.com.es/> Consultado 23/02/2015.

Quinta parte

Interactuando con el género a escala universal

Capítulo 8

Breve historia del terror cinematográfico y la irrupción del J-Horror: Auge y caída

8.1. Cine y miedo van de la mano

Desde un primer momento las imágenes del cinematógrafo causaron miedo en el público. Pensemos por ejemplo en *Llegada del tren a la estación de La Ciotat* (L'arrive d'un train á La Ciotat, 1895), e imaginemos por un instante cómo reaccionarían aquellos primeros espectadores ante el "hecho" de que una locomotora se dirigiera hacia ellos a 120 km/h. Seguramente, al estupor acompañarían los gritos de aquellos que creyeron *real* lo que estaban viendo en la proyección. Y es que el Cine ya funcionaba entonces como un método de evasión cuyo fin estribaba en proporcionar sensaciones nuevas. ¿Y quién no quedaría embriagado por la posibilidad de sentir terror sin correr peligro alguno?

Por consiguiente, ese sentimiento –el Terror– forma parte indisoluble de la historia del celuloide. Nosotros estamos estudiando tan sólo uno de sus subgéneros, pero con el fin de valorar qué supuso el *J-Horror* en el panorama cinematográfico universal, sería recomendable repasar la evolución del género universalmente entendido. Remarcamos el punto de vista occidental de este apartado, pues a pesar de que el *yūrei-eiga* siempre fuese relevante en su ámbito natural, no desembocaría en la corriente *mainstream* hasta 1999¹.

Es de recibo prevenir sobre lo artificial de construir epígrafes a base de *parcelamientos* que obviamente llegaron a solaparse en el tiempo. Además, es inevitable extraviar hitos referenciales del terror por tal vez no pertenecer a una corriente localizada cronológicamente, sino más bien esparcida lo largo de la Historia del Cine. Con todo y ello, nosotros hemos decidido desarrollar este estudio a modo de esquema orientativo, y desde esa sencilla premisa partimos.

1 Recordemos que *Ringu* no fue estrenada en los cines españoles.

8.2. Terror mudo

Si bien podemos hablar de *protocine* de Terror desde la época de Melies y su *Mansión del Diablo* (La manoir du diable, 1896), sería el cine alemán y su *expresionismo* los que monopolizaron durante casi tres décadas el género mediante una excelente filmografía. Indicios ya encontramos en la desconocida joya *El estudiante de Praga* (Der student von Prag, 1913)², sombrío cuento gótico donde un joven de bajo extracto social pacta con un hechicero para conseguir el amor de una noble. En el film es interesante la dualidad *freudiana* representada a través de la sombra del mismo protagonista, en realidad dominada por el anciano Scapinelli; también destaca la fotografía de Guido Seeber, así como el sorprendente ritmo narrativo impreso ya a comienzos de siglo. Curiosamente, el actor principal -Paul Wegener- sería el director de la otra gran predecesora de la tendencia, *El Golem* (Der Golem, 1920), sobre la cual habremos de volver enseguida.

Ambas consiguieron apuntar tanto el tono como la estética que sería estilizada plenamente por Robert Wiene y su *Gabinete del doctor Caligari* (Das Kabinett des Dr. Caligari, 1920), cima inexcusable del expresionismo alemán y una de las películas clave del cine de terror universal. En ella, el narrador Francis y su acompañante Alan acuden al carnaval donde exhiben su espectáculo el Dr. Caligari y el sonámbulo Cesare. Supuestamente, la atracción residía en que dicho sonámbulo era capaz de contestar cualquier tipo de cuestión en su estado de inconsciencia, por lo que Alan decide preguntarle cuánto tiempo le restaba por vivir; Cesare le responde que moriría antes del amanecer de ese mismo día, trágico inicio de una serie de acontecimientos en los que obviamente se vería implicado el siniestro antagonista. Sin embargo, lo verdaderamente valioso no es el guión en sí mismo o tan siquiera su poderoso giro final, sino el uso de la escenografía, intencionadamente distorsionada en reminiscencias cubistas, sombras, y espacios claustrofóbicos, con el afán de condicionar dramática y psicológicamente al espectador³.



Imagen 98. Fotograma perteneciente a *El gabinete del doctor Caligari*.

2 Tendrá un remake dirigido por Henrik Galeen en 1926.

3 ELSAESSER, T. Expresionismo y cine alemán. En Carlos Losilla Alcalde (Coord.) *En tránsito. Berlín-Paris-Hollywood. Más allá de la historia del cine*. T&B Editores. 2009. Madrid. pp. 33-40.

Mil novecientos veintidós sería especialmente fecundo por ser el año de estreno de la fascinante película documental *Häxan: La brujería a través de los tiempos* (Häxan) y sobre todo *Nosferatu* (Nosferatu, eine Symphonie des Grauens), una hábil revisión del mito de Stoker genialmente dirigida por F.W. Murnau. A pesar de los pleitos por plagio mantenidos con la viuda del escritor irlandés, en la memoria quedarán la actuación y maquillaje de Max Schreck, esenciales para entender momentos como el primer plano del vampiro entre los maderos del barco, o la monstruosa sombra cerniéndose sobre las escaleras. De Nosferatu podemos decir que aún hoy es la adaptación vampírica más perturbadora del terror cinematográfico⁴, y que destacó por el prematuro uso del acelerado y ralentí de la cinta con objeto de simular *antinaturalidad* en los movimientos del vampiro⁵.



Imagen 99. Fotograma perteneciente a *Nosferatu*.

Ninguna película llegaría a la sublimación de los anteriores trabajos, aunque destacarían *Las manos de Orlac* (Orlacs Hande, 1924), también de Wiene, pero trazada mediante una historia más convencional que su "Gabinete". En ese sentido trató de adaptarse al espectador de la época presentando una relación amorosa más nítida y una narrativa un poco más convencional. El drama se desencadena cuando Orlac, un reconocido pianista, sufre un accidente de tren y pierde su herramienta más valiosa: sus manos. Ante la difícil coyuntura su cirujano decide trasplantárselas por las de Vasseur, un asesino recién fallecido.

El elemento "sobrenatural" interviene cuando el protagonista comienza a sentir pulsiones malas además de aparecersele el rostro de un extraño hombre por las noches. Sin embargo, hacia el desenlace, el espectador descarta lo fantástico para indagar en un terror estrictamente psicológico, surgido desde el interior de la mente. Y de eso trataba justamente el expresionismo. Un estilo de narración subjetivo, que intentaba plasmar mediante imágenes oníricas o deformadas la verdadera sensibilidad de un individuo -el ficcional- o bien de toda una sociedad -la creadora de la obra-⁶. De ahí que el horror se sintiese tan cómodo pululando por atmósferas desequilibradas, centrándose en el aspecto oscuro del hombre, en su dualidad intrínseca, así como en el pesimismo de una vida que bien podría ser inexorable y fatal.

No nos gustaría acabar el apartado de cine mudo sin mentar algunas obras americanas interesantes. A pesar de sus diferencias respecto al original literario destaca *Frankenstein* (Frankenstein, 1910) de J. Searle, aunque sea por ser la primera de tantas y tantas adaptaciones de la obra de Mary Shelley. Por su parte, *Dr. Jekyll y Mr. Hyde* (Dr. Jekyll and Mr. Hyde, 1913) es interesante por sus logros visuales y escenográficos, sin olvidar la novedosa actuación de King Baggot, capaz de fluctuar grácilmente entre el victoriano comportamiento de Jekyll y la "fresca espontaneidad" del sr. Hyde. Finalmente, el amor frustrado y la concupiscencia serían el denominador común tanto de *El Fantasma de la Opera* (The Phantom of the Opera, 1925) de Rupert Julian como de *Garras Humanas* (The Unknown, 1927), dos muestras de lo finísima que era la línea en aquel entonces de lo terrorífico con lo dramático, lo romántico y el suspense más puro.

4 SANTIAGO, J.M. Nosferatu. Vampiro de la noche. *Versión Original. Revista de Cine*. 2010. N° 186. pp. 94-98.

5 Si recordamos recursos muy explotados en algunas producciones del J-Horror.

6 Recordemos que todas estas películas surgieron en la deprimida Alemania de entreguerras.



Imagen 100. Lon Chaney interpretando a "El fantasma de la ópera".

8.3. Terror clásico

La productora Universal intentó arrogarse el protagonismo del incipiente cine sonoro fichando a una de las principales estrellas del mudo, Lon Chaney –lo acabamos de ver, protagonista de la ya comentada *el Fantasma de la Opera*–. En un desgraciado giro de los acontecimientos, Chaney enfermó de gravedad justo antes de que finalizase el rodaje de *Drácula*, lo que unido al negativo trance económico del *crack del 29*, sumió a la productora estadounidense en una profunda crisis. Precisamente, y con el objeto de ajustar costes, se decidió contratar a Bela Lugosi y Edward Van Sloan,



Imagen 101. Quizá una de las escenas más bellas y recordadas de "Frankenstein". Fue homenajeada en la obra maestra de Víctor Erice *El espíritu de la colmena*.

principales estrellas de la versión teatral estrenada en Broadway en 1927. A pesar de que desde un principio se tomase como referencia a Murnau y su *Nosferatu*, lo cierto es que *Drácula* (*Dracula*, 1931) fue una producción irregular e ingenua vista desde nuestra perspectiva.

Ese detalle no fue óbice para obtener un gran éxito de taquilla, lo que naturalmente originó un aluvión de films⁷ de corte similar entre los que destacaría *El doctor Frankenstein* (*Frankenstein*, 1931),

7 FUENTEFRÍA, D. Monstruos de la Universal. La etapa silente y los mitos del sonoro. *Fotocinema: revista científica de Cine y Fotografía*. 2013. Nº 6. pp. 143-170.

cuyo monstruo interpretado por Boris Karloff pasaría a ser uno de los iconos por excelencia dentro del género.

De hecho, un año después el actor británico volvería a interpretar a un engendro clásico en *La Momia* (*The Mummy*, 1932), mientras que James Whale cercioraría su éxito con quizá una de las mejores secuelas de la historia del cine, *La novia de Frankenstein* (*The Bride of Frankenstein*, 1935). A partir de este momento la fórmula comenzó a mostrar signos de cierto desgaste, aunque aún quedaría el gran triunfo de *El hombre lobo* (*The wolf man*, 1941) la producción más taquillera de cine de terror en la década y que paradójicamente cerró un círculo en la productora: su protagonista fue Lon Chaney Jr, el hijo del malogrado primer Drácula de Tod Browning⁸.

Ese mismo cineasta dirigió en la MGM un mediometraje esencial para entender el cambio de paradigma que dejaba entrever el terror. En efecto, *La Marca del Vampiro* (*Mark of Vampire*, 1935)⁹ comienza sugiriendo el mismo tono narrativo visto en films anteriores; un trasunto de Van Helsing viaja hasta centroeuropa con la misión de resolver diversos asesinatos cometidos por un supuesto vampiro. Sin embargo, el director mantiene una dinámica muy sugerente, ya que a medida que discurre la historia se implementa cada vez más el componente autoparódico, como restando solemnidad a su anterior gran éxito –o de consuno, a todo el género de monstruos–. El cenit de la caricatura ocurre cuando nos percatamos de que el presunto vampiro interpretado por Bela Lugosi es en realidad un actor contratado por el verdadero asesino, para así despistar a las autoridades confundiéndolas mediante un falso suceso sobrenatural.

La metacrítica al colocar un thriller donde parecía haber un film de terror *stricto sensu* está muy clara en este sentido: no vendría mal evolucionar a partir de la lineal narrativa propia de los monstruos clásicos e ir apostando por otro tipo de historias adornadas con más matices.



Imagen 102. Bela Lugosi y la hermosa Elizabeth Allan caracterizados como vampiros dentro de la ficción.

8 En el siguiente artículo se ofrecen algunas claves sobre el mito cinematográfico aprovechando el estreno de la adaptación de Joe Johnston (*The Wolfman*, 2010).

MORROW, A. Aullidos de locura. "El hombre lobo". *Fotogramas y DVD. La primera revista de Cine*. 2010. Nº 1996. pp. 88-89.

9 La película es el remake de *La casa del Horror* (*London after midnight*, 1927), dirigida por el propio Browning, y con la leyenda de ser junto a la versión de diez horas de *Avaricia* el film más importante de la historia del cine que se ha perdido por la degradación del celuloide.

8.4. La serie B

Algunos films de transición como *El ladrón de cadáveres* (*The body snatcher*, 1945) o la muy notable *Al morir la noche* (*Dead of Night*, 1945) no consiguieron hacerle sombra a las producciones de Val Lewton, quien daría alas a la creatividad del primer director de terror *outsider* que consiguió crear alta cinematografía: Jacques Tourneur. El creador franco-estadounidense le otorgó al género la capacidad de la sugerencia, la insinuación o la elegancia, cualidades hasta el momento bastante infrecuentes en un tipo de cine que ya hacía décadas se consideraba menor¹⁰.

Dentro de su prolija obra dos films destacan ampliamente sobre el resto. La película de culto *La mujer pantera* (*Cat people*, 1942) narra la irrupción de una extraña mujer en el seno de una pareja de recién casados. Pronto, la esposa comenzará a sentir aversión hacia su *nueva compañía* tanto por los celos que siente hacia ella –es una mujer segura de sí misma y atractiva– como por el hecho de creer que se trata de un híbrido entre humano y felino. Para la historia del Cine quedará la famosa escena de la piscina donde la protagonista cree ser hostigada por el gato, embriagándose de terror al fijar su mirada en el vaivén del agua reflejada en el techo, y creyendo percibir sombras y maullidos de felino donde en realidad estaba el objeto de su paranoia, Alice. Recordamos pocas ocasiones donde un director haga mejor uso de luz y la sombra con el fin de conseguir un efecto desasosegante.

No menos interés alberga *Yo anduve con un zombie* (*I walked with a zombie*, 1943), sutil ejercicio de insinuación donde una joven enfermera es destinada al Caribe con el deber de cuidar a la esposa de un terrateniente en estado vegetativo. Nada aparentemente del *otro mundo*, salvo por el hecho de que los indígenas sostienen que la mujer es un zombie. Aquí de nuevo Tourneur avanza a base de *offs* y elipsis, donde a veces lo aterrador sucede fuera de plano, aunque no por ello deje de ser escalofriante para el espectador.



Imagen 103. Fotograma perteneciente a “Yo anduve con un zombie”.

10 WEINRICHTER LOPEZ, A. El discreto Arte de Jacques Tourneur. En Antonio Weinrichter López y Jesús Palacios (Coords). *Gun crazy. Serie negra se escribe con B*. T&B Editores. 2005. Madrid. pp. 361-364.

8.5. Terror neoclásico

El auge del cine b en la década de 40's junto al periodo de *stand by* al que se vieron abocados los monstruos clásicos hizo que la productora inglesa *Hammer* no viese con malos ojos rescatar el horror gótico. La colaboración con la *Warner* y el deseo de producir películas comerciales a poco coste dotó a la compañía de un aire muy hollywoodiense, aunque ofreciendo un lavado de cara radical con respecto al cine de 30's. En este sentido, podríamos nombrar la mayor visceralidad de las escenas, con gran importancia de la sangre, o incluso el gran aumento de carga sexual, en un principio implícita, pero a finales de 70's totalmente desbocada.

A pesar del inconfundible aire *kitsch* de este tipo de terror, le son innegables logros como su reconocible potencia estética, sobre todo apoyándose en un espectacular uso del *technicolor*. Así surgieron producciones que marcarían a varias generaciones enteras, como por ejemplo *La maldición de Frankenstein* (*The curse of Frankenstein*, 1957), *Drácula* (*Dracula*, 1958), *El perro de los Baskerville* (*The hound of Baskervilles*, 1959), o *La momia* (*The mummy*, 1959)¹¹. Mención aparte merecen el carisma y química demostrados entre Peter Cushing y Christopher Lee, quizá la dupla más representativa del cine de terror de todos los tiempos¹².



Imagen 104. Christopher Lee interpretando a "Dracula". Obsérvese tanto la feroz expresión del rostro como la impactante amortización del color.

11 NAVARRO, A. J. Breve historia de la Hammer films. El terror considerado una de las Bellas Artes. *Dirigido por...Revista de Cine*. 2004. N° 333. pp. 32-42.

12 PIÑÓN, M. Christopher Lee. El monstruo de la Hammer. *Cinemanía*. 2011. N° 190. p. 37.

Mientras tanto, en EE.UU un joven director llamado Roger Corman alternaba mediocridades como *La No Muerta* (*The Undead*, 1957) con geniales adaptaciones de Edgar Allan Poe, tales como *La caída de la Casa Usher* (*The Fall of the House of Usher*, 1960), *El péndulo de la muerte* (*The pit and the Pendulum*, 1961) o *El cuervo* (*The Raven*, 1963). Odiado y amado casi a partes iguales, el creador michiguense pudo imbuir a sus películas de un encanto casi subjetivo a pesar de su presupuesto miserable¹³. La rentabilidad de su trabajo, el asentamiento de las *sesiones dobles* en América, y seguramente su pasión por el género, le haría explotar el mismo tipo de cine hasta la segunda mitad de 60's, pero por esas alturas el público pareció volver a cansarse de los castillos en ruinas, la oscuridad, los vampiros, o los fantasmas.

En el film *El héroe anda suelto* (*Targets*, 1968) se utiliza un interesantísimo juego metacineamatográfico donde Boris Karloff –quien en la ficción interpreta a un decadente actor de terror– reflexiona en realidad sobre su propia trayectoria. En ese sentido el personaje Byron Orlock concluye que el terror clásico de la Universal, Hammer y Corman¹⁴ estaba completamente desfasado a finales de década, pues seguía explotando incansablemente los mismos elementos góticos. Es natural que la sociedad tuviera muy superado ese terror decimonónico, y más aún que a partir de este momento demandara historias realistas y plausibles: las de asesinos en serie.

8.6. *El slasher*

El cambio de paradigma cristalizó en el *slasher*, subgénero en el cual los propios vecinos, o quizá el vendedor de la tienda de la esquina, podrían ser los eventuales *monstruos*. Así, el psicópata o asesino en serie perseguiría a sus –casi siempre– jóvenes víctimas por algún *agravio* anterior, aunque con el discurrir de los años la casuística se diversifica hasta dejar de ser hermética. Si bien especialistas como Stephen Robb defienden que el origen del género lo debemos buscar en films como *Psicosis* (*Psycho*, 1960) o *Demencia 13* (*Dementia 13*, 1963)¹⁵, nosotros pensamos que habríamos de localizarlo en la *Italian exploitation* de mediados de 60's y 70's, donde al terror sobrenatural de autores como Ricardo Freda (*The Ghost*, 1963) o Mario Bava (*Operazione Paura*, 1966) pronto se le sumarían los *gialli*¹⁶ de Lucio Fulci (*Una sull'altra*, 1969) y sobre todo Dario Argento (*Il gato a nove code*, 1971)¹⁷.

Bajo nuestro punto de vista, podemos hablar concretamente de *slasher* a partir de *La matanza de Texas* (*The Texas chain saw massacre*, 1973) de Tobe Hooper y especialmente *La noche de Halloween* (*Halloween*, 1978)¹⁸ de John Carpenter, pero pronto la evolución del subgénero incorporó eventualmente elementos sobrenaturales como sucede en el caso de *Pesadilla en Elm Street*

13 CASAS, Q. Serie B se escribe con C. Roger Corman. *Dirigido por...Revista de Cine*. 2013. Nº 436. pp. 46-52.

14 Especialmente *El Terror* (*The Terror*, 1963), considerada una de las películas de terror más desafortunadas de la historia.

15 http://news.bbc.co.uk/2/hi/uk_news/magazine/8593508.stm. Consultado 26/01/2015.

16 Giallo quiere decir *amarillo* en italiano. Procede del color de las portadas de historietas *pulp* en la Italia de 30's.

17 NAVARRO, J. A. El "Giallo". Terror, misterio, erotismo. *Dirigido por...Revista de Cine*. 2011. Nº 412. pp. 46-49.

18 IGLESIAS LACABA, J. *Análisis de la Filmografía de John Carpenter*. Tesis Doctoral. Universidad Complutense. 2003. Madrid. p. 144.



Imagen 105. Como Ringu, "La noche de Halloween" es considerada la inauguradora de un subgénero del terror.

(A nightmare on Elm Street, 1984). La aceptación popular de estas películas se explicaba por su poca complejidad argumental, así como los altos índices de violencia y sexo.

Sin embargo, a mediados de 80's comenzaría el desinterés del público, tan sólo reactivado por Wes Craven y su *Scream* (Scream, 1996) una década más tarde. La clave del film se encontraba en el deseo de deconstrucción del *slasher* clásico, ya que Craven se planteó cuáles eran los clichés del género para sublimarlos y, en gran medida, también para subvertirlos de manera autoconsciente. Extremadamente referencial y a medio camino entre el homenaje sentido y la parodia de los tópicos del género, causó en el seno del público un interés renovadísimo por el género de terror, poniéndolo de moda después de una seria decadencia, y provocando un interminable número de producciones –la mayoría de pésima calidad– que florecieron bajo la sombra de su éxito¹⁹.

8.7. Terror popular

En 70's muchas de las películas de calidad –*La última casa a la izquierda*, *Las colinas tienen ojos*, *La matanza de Texas*, *El Exorcista...*– albergaban un trasfondo social y político incomodísimo, normalmente relacionado con la Guerra del Vietnam. A este detalle, que ya de por sí indisponía inconscientemente al espectador, se le unía la violencia más realista vista hasta ahora. En los 80, sin embargo, el cine de terror se concibe como un elemento más del ocio familiar²⁰, una herramienta del divertimento, consiguiendo asustar como mucho a los más pequeños de la casa –que aun así veían las películas junto a sus padres–. Entre esta serie de obras podríamos nombrar *Poltergeist: fenómenos extraños* (Poltergeist, 1982); *Cazafantasmas* (Ghostbusters, 1984); *Noche de miedo* (Fright Night, 1985); *Muñeco Diabólico* (Child's Play, 1988); y un sinfín de sucedáneos y secuelas similares.

19 CONQUERO, D. De "Scream" a "La Señal". *Nickel Odeon: revista trimestral de Cine*. 2003. N° 32. pp. 83-84.

20 Obviamente también hubo películas muy serias y terroríficas, pero generalmente dirigidas por directores outsiders, libres de las ataduras del sistema, como es el caso de Kubrick y su *The Shining*



Imagen 106. *Los cazafantasmas* es una excelente ejemplificación del terror desmineralizado propio de la época.

También existieron producciones cuya independencia iba ligada a su falta de presupuesto, ergo asistiríamos a un rebrote del cine de serie B pero con grandes ideas y mucha creatividad. Éste es el caso de Sam Raimi y su *Posesión Infernal* (*Evil Dead*, 1981), rodada apenas con 350.000 dólares, y que serviría de revulsivo para afrontar el futuro cine de *zombies* y monstruos desde una perspectiva más desenfadada. Su estela la seguirían *Re-animator* (*Reanimator*, 1985) *El regreso de los muertos vivientes* (*The return of the living dead*, 1985) el cine del primerizo Peter Jackson –*Bad Taste*, *Tu madre se ha comido a mi perro*– e incluso la muchísimo más contemporánea *Zombies Party* (*Shaun of the Dead*, 2004). Todas ellas y otras muchas entendieron que ese género afrontado desde la comedia podía derivar en grandes logros de crítica y público. Es más, incluso directores hasta ahora tradicionalmente ortodoxos como John Carpenter –*La Niebla*, *La cosa...*– decidieron apostar por esta genuina *infantilización* del terror en *Golpe en la pequeña China* (John Carpenter's *Big trouble in Little China*, 1986) o en la crítica e irónica *Están vivos*²¹.



Imagen 107. David Lo Pan es el villano de “*Golpe en la pequeña China*”, un pastiche donde tienen cabida los espíritus, los monstruos, la magia, el humor, y las artes marciales.

21 IGLESIAS LACABA, J. *Análisis de la Filmografía de John Carpenter*. Tesis Doctoral. Universidad Complutense. 2003. Madrid. p. 331.

8.8. Los 90's.

Pero como estamos viendo, el pico de sierra descendió hasta provocar la ya clásica falta de ideas: repetición de tópicos, decadencia en el género, etc. El terror de 90's se resintió por tales consecuencias, y no es extraño que la década sea concebida como *poco interesante* en algunos foros. Nosotros pensamos, no obstante, que su segunda mitad fue atractiva, en tanto en cuanto una serie de autores convinieron cuestionarse qué razones habían llevado el género al ostracismo. Entonces llegarían *Scream* con los logros citados anteriormente, o *Vampiros de John Carpenter* (John Carpenter's *Vampires*, 1998), un híbrido terror/western que, aun bebiendo de trabajos como *Los viajeros de la noche* (Near dark, 1987), amplió holgadamente las fronteras del *vampirismo* en la gran pantalla.

Aunque con más fuerza llegaría inclusive la explosión del fenómeno *found footage*²² abanderado por *El proyecto de la Bruja de Blair*. Si bien la categoría de metraje encontrado o falso documental fue inaugurada por la desagradable *Holocausto Caníbal* (Cannibal Holocaust, 1980), el valioso trabajo de Daniel Myrick se aprovechó del efecto viral del ya asentado internet para promocionarse, consiguiendo no sólo preludiver la nueva connotación del video gracias a *You Tube*, sino también plasmar una experiencia cinematográfica novedosa y angustiante.



Imagen 108. Criticada y alabada a partes iguales, "*El proyecto de la bruja de Blair*" es, no obstante, otra película hito.

La puerta estaba abierta, y ya en el siglo actual diversas películas se inspiraron en la técnica disfrutando generalmente de una rentabilidad sin precedentes. Paradigma de ello son la española *REC* (Rec, 2007); *Monstruoso* (Cloverfield, 2008); *Troll Hunter* (Trolljegeren, 2010); o la más desafortunada *Paranormal Activity* (Paranormal Acticity, 2007)²³.

La última gran corriente de los noventa sería el *ultragore* alemán, que, más allá de ser un subgénero residual, también resulta muy interesante culturalmente. No deja de llamar la atención cómo una sociedad tan mecanizada y evolucionada en lo cívico y lo social se inclinó por producciones de corte tan extremo como *Schramm* (Schramm, 1993) o sobre todo *Premutos, el ángel caído* (Premutos Der Gefallene Engel, 1997). Es inevitable relacionar el fenómeno con el sucedido en Japón a partir de la década de 80's. Y quizá se explique precisamente por eso: la natural respuesta de una sociedad constreñida por sus valores nacionales y que necesita evadirse por medio del salvajismo.

Aunque sea cinematográfico, claro.

22 Las producciones del género se venden como películas reales en las cuales lo que ve el espectador se supone que es un testimonio gráfico, encontrado de forma fortuita, de unos hechos terroríficos reales.

23 CUEVAS ÁLVAREZ, E. En las fronteras del Cine aficionado. Tren de Sombras y El proyecto de la bruja de Blair. *Comunicación y Sociedad*. 2001. VOL. XIV. N° 2. pp. 11-35.

8.9. Auge y fin del J-Horror

Y justo en medio de aquel contexto de películas gore en la periferia del sistema, también en plena desaceleración –otra vez– del *slasher*, llegó *Ringu* a Occidente. La decisión de *Toho* de distribuir mundialmente una película que apenas sobrepasaba el millón de dólares de presupuesto se explica en función del éxito sin precedentes en su país de origen. Más de dos decenas de premios internacionales refrendaron el gusto del público japonés, inmejorable carta de presentación para su estreno en miles de salas de todo el globo. Obviamente, el film de Nakata supuso un soplo de aire fresco por cuestiones que desarrollaremos más adelante, como la renovada iconografía del fantasma, sus movimientos antinaturales, o el uso del cabello como elemento terrorífico. Pero por encima del resto se alzó su exotismo inherente, pues no olvidemos que con el *yūrei* se trasladó una figura central de la mitología japonesa tamizada de complicados matices religiosos.



Imagen 109. Jessica Alba protagoniza *The eye*, ejemplificación perfecta de cómo una narración tan inquietante como *Gin gwai*, puede estropearse en su remake incluso copiando el guión del original.

Como ocurrió con tantas y tantas películas hito su triunfo acarrió toda una retahíla de sucedáneos, algunos muy valorables, la mayoría no tanto²⁴, pero que en conjunto conformaron la para nosotros pasará a ser la llamada *J-Horror wave*. Pronto el fenómeno se extendió a otros países asiáticos, y finalmente se cerró el círculo con la masiva producción de *remakes* americanos de los films más reseñables, en este caso *El círculo*, (*The Ring*, 2002), *La maldición* (*The Grudge*, 2004), *La huella* (*Dark Water*, 2005), *Kairo* (*Pulse*, 2006), *The Eye* (*The Eye*, 2008) e incluso sus propias secuelas, entre otras²⁵.

El terror japonés lo fue por un momento de todo el mundo, pero en apenas seis años la prolija cantidad de producciones deudoras hastió a un público para el que lo *diferente*, principal activo del éxito inicial del J-Horror, llegaría a ser *familiar* y por tanto a estar en franca decadencia artística. En otro sentido, no debemos soslayar que este tipo de cine tuvo tanto *fandom* como detractores, especialmente por las particularidades escénicas niponas –en ocasiones exageradas para el ojo común– por no mencionar que los fantasmas podrían resultar ridículos merced a su caracterización típicamente teatral. Con la progresiva inconsistencia de los films posteriores a *Shutter* (2004) tales lacras pesaban más que nunca.

Por su parte, las versiones estadounidenses apenas postergaron la vida del género un tiempo más, en gran medida porque intentar mantener las claves de los originales contando con mayor presupuesto²⁶ supuso caer en una grave contradicción²⁷. El gran acierto del J-Horror japonés fue dotar a sus historias de una textura *ténebre*, minimalista, apoyándose en una atmósfera compleja en lugar del artificio puro y duro. Precisamente, Hollywood, más allá de descontextualizar geo-

24 MALPARTIDA TIRADO, R. *Espectros de cine...* p. 129.

25 DA COSTA, M., *El cine japonés bajo el peso de la tradición, de Rashomon a The Ring*. Edición Azul.2010. Barcelona. p. 247

26 ALEJO ÁLVAREZ, M.A., *Más allá...* p. 22.

27 La versión americana de *Ringu* multiplicó su presupuesto por cincuenta.

gráficamente las narraciones, quebró esa magia por medio de los efectos especiales convirtiendo lo genuino en ordinario, y, peor aún, lo sugerente en explícito²⁸.

Así las circunstancias, el futuro del terror oriental ya estaba firmado: a la altura de 2007 las carteleras se quedaron vacías de este tipo de cine, subsistiendo tan sólo algunos de sus clichés incrustados en películas venideras como recordatorio de su paso por occidente²⁹. Muestra de ello dejaron varios episodios de la serie *Masters of Horror* (Mick Garris, 2006) o films más actuales como *Sinister* (*Sinister*, 2012), con su alusión a la película como puerta de otro mundo distinto; *Mamá* (*Mama*, 2013) con el animismo del cabello y el uso de manchas en la pared como obvias influencias de Nakata; o incluso la recentísima obra de Shyamalan *La visita* (*The Visit*, 2015), con la abuela de los jóvenes protagonistas arrastrándose de manera muy semejante al fantasma de Ringu. Aunque incluso más llamativa es la influencia visual explotada en films ajenos al género como es *El Hobbit: La batalla de los cinco ejércitos* (*The Hobbit: The Battle of the Five Armies*, 2014). Si el lector recuerda, en un momento álgido de la historia la dama Galadriel libera un poder arcano intentando exorcizar a Sauron, y que la lleva a tal extremo físico de parecer un remedo élfico de Sadako.



Imagen 110 Las influencias del J-Horror llegan a los más recónditos recovecos fílmicos. Fotograma perteneciente a la tercera parte de *El Hobbit*.



Imagen 111. Fotograma de *Insidious*, universo en el que las posesiones demoniacas, las casas encantadas, o los espectros acechando a alguien mientras duerme, son denominador común.

Actualmente, el yūrei-eiga sigue disfrutando de un dinamismo excelente en las islas del sol naciente, aunque sus películas ya no se exportan y sólo pueden ser visionadas a través de *fansubs* o portales de internet residuales. Al hilo de lo anterior, es interesante observar cómo aún existe cierta voluntad de honrar un género tan característico en Festivales de Cine relevantes como el TIFF³⁰, donde existe una sección especial llamada *Masters of J-Horror*, aunque también es honesto admitir que casos como el anterior tan sólo confirman su papel seduncario en la actualidad.

A cubrir ese espacio han llegado directores como el malayo James Wan y sus sagas *Insidious* o *The Conjuring*, capaces de reformular el horror aunque siempre partiendo desde el clasicismo más puro. Para nosotros no deja de adquirir relevancia el hecho de que un cineasta oriental se nutra a base de explotar los viejos códigos de una manera tan fresca.

Pero si existe una corriente verdaderamente destacable y de proporciones similares al J-Horror sin duda se trata de la *Nouvelle Horreur Vague*, inaugurada probablemente por *Alta Tensión* (*Haute Tension*, 2003) de Alexandre Aja, pero que encuentra como máximos exponentes a *Mártires* (*Martyrs*, 2008) de Pascal Laugier, e incluso *Al interior* (*À l'intérieur*, 2007) de Alexandre Bustillo. Nos hallamos ante una tipología extremadamente visceral, perturbadora en términos

28 KALAT, D. *J-Horror. The Definitive Guide to The Ring, The Grudge and Beyond*. Vertical. 2007. Nueva York. p. 239

29 WEE, V. *Japanese horror films and their american remakes*. Routledge. 2014. New York. p. 56.

30 <http://cooljapan.es/cronicas-del-tiff-2015-j-horror-revival/> Consultado 29/12/2015.

psicológicos, muy explícita, y cuyo propósito principal es ampliar los límites del terror hasta indisponer incluso a los seguidores habituales del género³¹. Este cine francés además ha tenido repercusión internacional, y películas como *A serbian film* (Srpski film, 2010) o *El ciempiés humano* (The Human centipede, 2009) se encuentran claramente bajo su influencia.

De una forma u otra, también estas tendencias están abocadas a un declive, desvanecimiento y suplantación, principalmente porque el terror cinematográfico evoluciona a base de proponer nuevos conceptos de forma continua. Al fin y al cabo, el pavor y la turbación son resortes que saltan ante lo extraño *-weird-*, y es natural que cuando una dinámica se repite sin medida deje de ser terrorífica para convertirse en usual.

Es decir, la antítesis del foco primordial de nuestros miedos: lo desconocido.

31 Los paralelismos con el cine de Miike son insoslayables.

Capítulo 9

De fantasmas indios y otros olvidados

9.1. Brujos, animales y terrenos sagrados

La figura del fantasma como una alusión al sufrimiento del maltratado y como venganza figurada del *outsider* no sólo es patrimonio de Japón y sus femíneos espectros. Al fin y al cabo, cualquier sociedad de la Historia ha tenido sus propios *parias* y si los japoneses, sociedad profundamente masculinizada, se han cebado con sus mujeres, los estadounidenses lo han hecho a su vez con los indios o los negros, así como los europeos con los judíos o los gitanos. Es cierto que la producción fílmica de este género del terror es desigual según el caso, pero un leve seguimiento por ella nos ayudará a apuntalar nuestra tesis al tiempo que aumentará nuestra perspectiva de esta *acción afirmativa post mortem*¹.

Antes de los años setenta, cuando la deliciosa ingenuidad de Roger Corman y la Hammer era lo predominante en un terror cinematográfico aún por asentar, la violencia y odio contra los indios ya hacía tiempo que se mostraba en los *western* sin dobleces, a medio camino entre la naturalización y la censura de un hecho histórico consumado. Ahí están *Centauros del desierto* (*The Searchers*, 1956), *Pequeño gran hombre* (*Little big man*, 1970) o *Un hombre llamado caballo* (*A man called horse*, 1970), como ejemplos del sentimiento de culpa asentado en el inconsciente colectivo de una nación que el Cine se encargó de reflejar. Sin embargo, este reconcomio no es uniforme, y si bien encontramos films como los anteriores donde directamente se ejemplifica el genocidio, hay otros que tratan la cuestión desde una perspectiva más insinuante, sugestiva y simbólica. Así, el recurso del espíritu de un piel roja que vuelve buscando venganza es un método indirecto para reflejar un complejo nacional tan consciente de sí mismo como en cualquier otra película moralista de indios y vaqueros².

Hablamos de un tópico, por cierto, mucho más precoz de lo que podríamos imaginar, pues Henry MacRae llevó al cine mudo *The werewolf* (1913), cortometraje donde una bruja india hechizaba a su hija con el fin de convertirla en lobo y así obtener la venganza sobre los colonos que

1 LEYRA, P. Los indios son los fantasmas de América. Entrevista a Oliver Stone. *Cambio* 16. 1998. N.º 1366. pp. 58-59.

2 BOSCH, R. El genocidio de los indios americanos. *Historia* 16. 1986. N.º 126. pp. 77-88.

asesinaron a su marido³. Desgraciadamente el rollo de la película ha desaparecido⁴, pero hay consenso en afirmar que nos hallamos ante la primera muestra del género de licantropía en la historia del celuloide. Pese a ello, no conviene olvidar, al hilo de nuestro estudio, que tengamos a una bruja y una *mujer lobo* como vertebradoras de la venganza. Por otra parte, ya desde el principio adquiere importancia la estrecha relación mística entre el fantasma indígena y lo *animalístico*, al punto víctima tan primordial de la *Conquista del Oeste* como los mismos nativos que fueron masacrados. Por ello mismo, en este tipo de relatos estará muy presente el ecologismo y el folclore primitivista como elementos contrapuestos al avance capitalista y tecnológico⁵.



Imagen 112. Cartel estadounidense de *La venganza de Tartu*.

Haría falta un salto de más de medio siglo para llegar a la siguiente muestra de resarcimiento étnico con *La venganza de Tartu* (*Death curse of Tartu*, 1966), film de serie B poco atractivo y muy alejado de la genialidad demostrada por Jacques Tourneur en títulos de presupuesto similar como *La mujer pantera* o Robert Wise en *El ladrón de cadáveres*. La historia de nuestro film se desarrolla pesadamente mediante actuaciones de actores *amateurs* en medio de un seductor paraje de fondo, las llamadas *everglades*, zona pantanosa del sur de Florida, y en su momento refugio de muchos indígenas ante la llegada de los colonizadores a mediados del s. XVI. Parece que éste fue el punto de partida utilizado por el director William Grefe, pues el chamán indio antagonista de la producción fue asesinado en estas fechas por invasores españoles. De esta forma, Tartu, que así se llamaba el damnificado, juró vengarse de cualquier piel blanca que excrese su tumba y enturbiase su sueño eterno. Cuatrocientos años después un grupo de jóvenes biólogos llega a la zona para estudiarla, momento aprovechado por el fantasma para desperezarse y acabar con sus enemigos. A pesar de la mediocridad general del trabajo, podemos destacar activos como la decente atmósfera conseguida, o el hecho de constituir un antecedente del género *slasher*, inaugurado por John Carpenter, como ya vimos, mediante su célebre *La noche de Halloween*.

En el mismo año llegaría *La amante del diablo* (*The Devil's Mistress*, 1966), película que combinaría elementos de las dos anteriores aunque imprimiendo un leve salto de calidad. Ambientada en 1880, relata cómo un grupo de forajidos asesina a un granjero y viola a su esposa india. Poco después, los integrantes de la banda comienzan a morir inexplicablemente gracias al influjo de la mujer, en lo que sería un recurso similar al usado por Kaneto Shindō en *El gato negro*. También de pocos recursos, la producción cuenta sin embargo con mayor sobriedad escénica, apuntalada por unas actuaciones creíbles y que destacan ante la ausencia de música y los yermos paisajes del sur de EE.UU. Es notable la escena en que Liah, la joven indígena, arrebató la vida a uno de los bandidos por medio de un beso, recordando a diversas criaturas del folclore japonés como la *hone onna*, o la sirena y el súcubo en la mitografía europea⁶.

3 <http://www.silentera.com/PSFL/data/W/Werewolf1913.html>. Consultado 23/062014.

4 En un incendio producido en almacenes de la Hammer en 1924.

5 Exactamente igual que ocurre con el ecologismo visto en Ghibli.

6 PEDRAZA MARTINEZ, M. P. Las últimas ogresas: históricas, vampiras y muñecas. En María Teresa Sauret Guerrero (coord.) *Historia del Arte y mujeres*. Universidad de Málaga. 1996. Málaga. pp. 153-174.

Diez años después nos encontramos con un título interesante llamado *La sombra del águila* (*The Shadow of the Hawk*, 1976), cuyo valor reside en que el objeto de la venganza no es la raza blanca en sí misma, sino los descendientes de indios masacrados integrados en la sociedad de los opresores. La trama comienza cuando un ejecutivo mestizo es advertido por su abuelo sobre un mal que se cierne desde el oeste: el renacimiento del espectro de una bruja nativa deseosa de extinguir el linaje de Águila Antigua –el anciano– y su nieto Mike. Al comienzo de la historia el joven comienza a padecer visiones de la talla de un tótem que más tarde se revelarán como el rostro mismo del espectro. Por otra parte, y de manera análoga a “*The werewolf*”, se fomenta la clave ecologista al dotar al fantasma de la capacidad de convertirse en animales o bien de manipularlos. En este sentido habría de encuadrarse la lucha entre Mike, recordémoslo, parte del engranaje del sistema capitalista, con un oso *grizzlie* aparentemente dominado por la bruja, animal esencial en el proceso iniciático de entrada a la madurez en tribus indias como los navajo, y símbolo de equilibrio y feracidad de la madre tierra. Este *rara avis* en el género donde un indio es ofuscado por sus mismos ancestros vendría a representar los traumas de una cultura condenada a diluirse en la enormidad global de la sociedad estadounidense actual.

La identificación entre indios y espíritus guardianes de algún territorio sagrado vuelve a ser tópico en *La sombra de Chikara* (*The shadow of Chikara*, 1977), western donde el elemento fantástico aparece en medio de una narración aparentemente realista como sucede en *Abierto hasta el amanecer* (*From dusk till dawn*, 1995). Para la ocasión, un grupo de desertores del ejército confederado emprende un viaje hacia una mina de Arkansas donde supuestamente abundan los diamantes. Por el camino se tropiezan con una superviviente de una masacre cometida por indios interpretada por la que fuera pareja de Clint Eastwood, Sondra Locke. Una vez llegan al corazón de la montaña, inexplicables acontecimientos tienen lugar, como es el hostigamiento de un águila que se ceba con la expedición, o espeluznantes ecos semejantes a lamentos arrastrados por el viento. Finalmente, la mujer resultó ser una especie de entidad espiritual defensora de la tierra, otra vez con poder sobre los animales, y que se deshace de los soldados engatusándolos por medio de su belleza. La película cuenta con una estética propia de la época, muy condicionada por la atmósfera decadente explotada por Sam Peckinpah⁷ en *Grupo Salvaje* (*The wild bunch*, 1969) o *La balada de Cable Hogue*, además de plantear nuevamente los peligros inherentes a violar un territorio místico para los indios.

Paradójicamente, el primer film con un presupuesto más allá de la serie B sería también el de argumento más disparatado hasta la fecha. Dirigida por el malogrado William Girdler, *Manito* (*The manitou*, 1978) nos cuenta la historia de Karen –Susan Strasberg–, una mujer a quien diagnostican un tumor en el cuello que, en realidad, se trata de la reencarnación de un chamán cuyo plan es vengarse de la raza blanca. De puro hilarante, el guión no puede ser más superficial y evidente en la crítica que proyecta: la sociedad americana creció enferma, y con quistes tan prominentes como el indio vengador que crecía en el cuello de nuestra protagonista. El propósito sería extirpar esos traumas para seguir adelante.

A finales de década llegaría *Terror en Amityville* (*The Amityville Horror*, 1979), primera parte de una larga saga de películas basadas en hechos “reales”. En ella, la típica familia media americana se traslada a una vivienda infectada por un mal que posee a sus habitantes y los obliga a cometer actos terribles. En 2005 se rodó un remake mucho más explícito dirigido por Andrew Douglas donde se concreta los orígenes de la maldición de la casa. El dato más llamativo para nuestro estudio sería la existencia de Jeremiah Ketcham, reverendo practicante de brujería, y cuyo pasatiempo preferido era torturar indios en el mismo lugar donde se situaba el desván

7 RÍO RAIGADAS, D. Espacio e identidad de un “western” crepuscular. En Raquel Merino Álvarez, Eterio Pajares Infante y José Miguel Santa María López (coords.) *Trasvases culturales. Literatura, Cine y Traducción*. Universidad del País Vasco. 2005. Bilbao. pp. 113-122.

de la mansión. Es cierto que en esta película la figura del nativo no se utiliza como elemento vengador, pero sirve igualmente para rotular el cruel exterminio indígena por medio del terror cinematográfico.

9.2. El “resplandor” del subgénero

Si bien las producciones que hemos repasado hasta ahora son de una calidad al menos cuestionable, con el cambio de década llegaría una de las mejores películas no sólo del “subgénero” de fantasmas indios, sino directamente del *Terror* universal. *El Resplandor* (*The Shinning*, 1980) es simplemente otra muestra de la sublimación fílmica alcanzada por el neoyorquino Stanley Kubrick, capaz de abordar con éxito cualquier género cinematográfico que se proponga, en lo que es una gesta al alcance de poquísimos cineastas⁸.

Tras la fría recepción por parte del público de la excepcional *Barry Lyndon* (Barry Lyndon, 1975), y después de haber rechazado años antes la dirección de *El Exorcista*, Kubrick se propuso apostar por la adaptación de uno de los primeros *best sellers* del también afamado Stephen King. Con el tiempo la obra se convirtió en una película de culto en gran medida por la mítica actuación de Jack Nicholson, así como por las mejoras introducidas en una historia mucho más profunda de lo que nunca llegó a ser la novela. En este sentido, el director hizo valer algunos de los aspectos necesariamente intrínsecos al Cine, como son la fotografía, en gran medida regida por un carácter simétrico, los magníficos planos secuencia apoyados en la por entonces novedosa *steadicam* –recordemos la célebre escena del triciclo y las niñas al final del pasillo–, y una atmósfera histriónica y desasosegante amparada en el contraste de colores fríos y cálidos⁹.

No por archiconocida dejaremos de comentar, aunque sea brevemente, la historia de Jack Torrance, personaje en cierto modo patético, pues estamos ante un profesor que no enseña, un escritor incapaz de escribir y, más grave aún, un padre de familia de implicación cuestionable. Bajo estos condicionantes, a Jack se le ofrece ser guarda de invierno del *Overlook*, hotel que en los meses de frío queda aislado por las nieves y que debe ser mantenido para evitar daños en la red eléctrica y de fontanería. A pesar de los cinco meses de encierro, junto al hecho de que su antecesor en el cargo enajenara y aniquilase a su familia, el protagonista acepta el trabajo. Por su parte, su hijo Danny, dotado de grandes poderes extrasensoriales –*el resplandor*– es reacio a acudir porque percibe el mal *creciente* de un hotel construido encima de un terreno maldito.

Todos los cambios respecto a la literatura de King¹⁰ iban encaminados a conformar una obra menos explícita en su acabado, desechando algunos elementos que bien podrían considerarse vulgares u ordinarios¹¹. Así, el núcleo primordial de la narración avanzaría al tiempo que el protagonista va enloqueciendo, pero Kubrick juega al despiste explicando este hecho tanto por la diabólica influencia del hotel como por el ya de por sí inestable carácter de Torrance. También

8 PEREZ RUFI, J. P. Estereotipos y cine de género en Kubrick. *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*. 2011. Nº 46. <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero46/kubrick.html>.

9 CALABRESE, O. “El Resplandor” de Stanley Kubrick. Un sistema de colores y pasiones. *Tópicos de seminario*. 2012. Nº 28. pp. 63-80.

10 La edición usada en nuestro estudio ha sido:

KING, S. *El Resplandor*. Debolsillo. 2013. Barcelona.

11 <http://filomusica.com/filo25/resplandor.html>. Consultado 12/05/2014.



Imagen 113. Obsérvense los motivos indígenas como telón de fondo durante la inundación de sangre. Creemos que la metáfora no puede ser más elocuente. Fotograma perteneciente a *El Resplandor*.

se prescindió de los “árboles animados” del libro para sustituirlos por el famoso laberinto, así como de la explosión final del hotel. Pero quizá la aportación de Kubrick más llamativa sea precisamente el subtexto dedicado al holocausto indígena¹², algo que se puede percibir si se tiene la paciencia para analizar los pequeños rastros dejados por un director detallista y que nunca, ya sea por el color, la colocación de los objetos, o la música, deja lugar para la arbitrariedad.

En una de las primeras escenas del film se afirma que el hotel comenzó a edificarse en 1907 sobre un cementerio indio, y que varias tribus indígenas de la zona intentaron boicotear la construcción con el fin de conservar su terreno sagrado. Imaginemos por un momento la angustia de los nativos en ese difícil contexto, consumidos por sentimientos de ira y resabio hacia la raza blanca que acabarían por contaminar de energías negativas la zona donde se construiría el hotel, por no hablar de la multitud de difuntos execrados. Si nos damos cuenta, Kubrick juega irónicamente a lo largo del metraje con esta confrontación entre nativos y colonos; paradigma de ello son las latas de conservas *calumet* –pipa de la paz– aparecidas en el refrigerador, recordatorios vacuos de una amistad que nunca llegó a existir; también son obvios los motivos indígenas colocados en la pared del gran salón donde Torrance escribe su “novela” al tiempo que caía en la locura; no olvidemos tampoco los cuadros de jefes indios que adornan el hotel por doquier, trofeos morbosos de personalidades asesinadas o condenadas a vivir en reservas; y finalmente las mismas figuras indias de motivos geométricos apreciadas en las moquetas, que parecían guiar al pequeño Danny hacia la prohibida habitación 237. Todo ello se entremezcla con símbolos propiamente *yankees* como el águila mostrada en el despacho de la entrevista y la camiseta de Jack, recordémoslo, emblema del sello americano y las trece colonias, pero en su origen ídolo totémico nativo; o al punto el hecho de que la fecha de la fotografía del plano final sea el 4 de Julio, efeméride de autoafirmación de la nación americana que es igual a decir *desafirmación* de los pueblos autóctonos.

Bajo la producción de Steven Spielberg y la dirección de Tobe Hooper –*El misterio de Salem’s Lot*– vería la luz dos años después otro de los hitos del terror contemporáneo, *Poltergeist: fenómenos extraños*. Referencia ineludible en el género *casas encantadas*, existe una creencia errónea sobre la

12 En la novela de Stephen King esto no aparecía.

naturaleza del mal que da origen al poltergeist, pues en varias páginas webs y blogs especializados se sostiene que la casa donde ocurren los fenómenos se construyó encima de un cementerio indio. Sin embargo, en la película no se dan evidencias al respecto¹³, y más bien aparecen suficientes indicios para deshacer esta teoría: primeramente porque aparecen varios fantasmas bajando por las escaleras ataviados con ropajes propios de finales del s. XIX; y segundo, porque hacia el final de la narración, cuando los sucesos paranormales aparecen desbocados, emergen ataúdes desde el suelo de la casa, lo cual ayudaría a descartar la tesis del origen indio de los fenómenos por el tipo de enterramiento occidental.

Ya en la segunda parte, *Poltergeist II: el otro lado* (*Poltergeist II: the other side*, 1986) descubrimos cómo el origen del mal se debía a una extraña secta cristiana inmolada en una gruta bajo tierra por orden de su líder religioso. Henry Kane, que así se llama el reverendo, hizo pactos con el mal y se valió de las almas de sus seguidores para ganar poder. Sin embargo, su energía no era infinita y de ahí que necesitara la presencia de la pequeña Carol Anne, entidad viva en el *otro lado*, y que bien podría servir de atracción para otros espíritus de los cuales Kane podría alimentarse. Para ayudar a derrotar a *La Bestia*, la familia Freelings obtiene en esta segunda parte la ayuda de un chamán indio que ejerció como enemigo del reverendo tiempo atrás. Esto, unido al hecho de que la acción se desarrolle en las llamadas *Spider Rocks* de Arizona, territorios tradicionalmente ocupados por los indígenas, evocaría una lucha entre el misticismo nativo, eminentemente animista y desprovisto de intereses materiales, y la religión cristiana, deformada en su representación por una secta extremista, pero cuyo fondo es similar al de las instituciones salvíficas occidentales: servirse de los más ignorantes inculcándoles miedo. Así pues, de alguna forma, también estaríamos ante un revisionismo de la cultura precolonial, subrayándose las partes positivas de su *modus vivendi*, en contraposición con nuestra forma actual de entender lo trascendente

El Cine elevado de Kubrick y la eficiencia de Hooper¹⁴ dejarían paso nuevamente al bajo presupuesto de *Scalps* (*Scalps*, 1983), *slasher* donde unos jóvenes arqueólogos universitarios son masacrados por un espectro guardián del territorio. A diferencia de *La sombra de Chikara*, el fantasma posee a uno de los estudiantes y va aniquilando al resto en una narración simple y predecible. Como curiosidad, en la primera escena del film se hace visible el espíritu en forma de híbrido entre puma y humano, escudriñando desde la lejanía la llegada de los jóvenes. De nuevo lo vemos, se establece un paralelismo entre los animales –el puma es un animal prácticamente extinto en EE.UU– y los mismos indígenas.



Imagen 114. Espectro vengativo indígena de “*Scalps*”. Imagen 115. El espíritu con forma de felino.

13 LOPEZ DE VIGO, A. *Poltergeist*. *Interfilms*. 2007. VOL XIX. Nº 221. pp. 105-110.

14 El director de la segunda parte de *Poltergeist* fue Brian Gibson.

La franquicia de historias cortas de terror *Creepshow* (*Creepshow II: Dead and Undead*, 1987) también contribuiría adaptando un relato breve de Stephen King llamado *El viejo jefe cabeza de madera*. La acción nos sitúa en un pequeño pueblo del sur estadounidense, lugar donde una anciana pareja regenta una humilde tienda-almacén. Tras recibir una serie de joyas en fianza por las deudas que los indios del lugar arrastran con el tendero, tres jóvenes, entre los que se encuentra un piel roja, saquean el lugar, asesinan a la pareja, y se llevan las reliquias. Tras huir, la estatua de un guerrero indio que se hallaba en la puerta cobra vida y caza a los tres delincuentes cortándole las cabelleras. Durante el desarrollo de la historia se especifica que el malhechor indígena deseaba el dinero para huir a Hollywood y ser actor de cine, suerte de sueño americano y capitalismo aberrante, siempre según bajo la primigenia moral autóctona. A castigar tanto el asesinato de los ancianos como esta degeneración imperdonable vendría un heraldo equilibrador, un guerrero de madera fruto de la creencia nativo-animista que otorga espíritu a casi cualquier objeto.



Imagen 116. Fotograma perteneciente a "*Creepshow 2*".

Sin abandonar las adaptaciones de Stephen King llegamos a *Cementerio viviente* (Pet Sematary, 1989), film con cameo incluido del propio escritor, con algún premio *razzie* en su haber, y que, como la novela, intentaba rescatar de manera libre ciertos mitos nativos. Aquí otra a priori típica familia americana se muda a una casa cerca de un cementerio de animales particularmente especial: todo ser fallecido que se entierre en ese terreno resucitará, pero como una sombra grotesca de lo que llegó a ser en vida. Finalmente, el círculo de rocas resultó ser un lugar de culto indígena al *wendigo*, criatura del folclore amerindio a medio camino entre la naturaleza espiritual y la física. No por reiterativo podemos dejar de destacar la relación entre los indígenas y los animales, que en la película se muestran como víctimas –ahí está el gato Church– de los recurrentes atropellos cometidos por camiones que transitaban por la carretera del pueblo. Visto lo visto ¿sería esto un grosero intento de evocación del ferrocarril y la reclusión de tribus en reservas? ¹⁵

Quizá uno de los espíritus vengativos indios más famosos en los medios audiovisuales sea el del asesino Bob de *Twin Peaks* (*Twin Peaks*, 1990), serie creada por el controvertido David Lynch y sin la que no podríamos entender el refinamiento estético y narratológico alcanzado por hitos actuales como *True Detective* (*True Detective*, 2014). De un éxito sin precedentes en la televisión de la época, el hilo argumental comienza con la muerte de una a priori ejemplar adolescente –Laura Palmer– en un pueblo de Washington colindante a la frontera de Canadá. A resolver el asesinato llegaría un excéntrico agente del F.B.I. llamado Dale Cooper e interpretado por el en aquel momento pujante Kyle MacLachlan. Como si de un rito iniciático se tratara, el agente va percibiendo cómo la normalidad de la comunidad que investiga es simplemente una *façade* con asuntos mucho más turbios detrás¹⁶. En *Twin Peaks* la misma atmósfera evoca un lugar de encrucijada donde lo cotidiano, lo onírico y lo esotérico conviven diariamente, aunque a costa de una población condicionada por la presencia del *mal* intangible, a la sazón origen de los sórdidos acontecimientos desarrollados en escena.

Quizá uno de los espíritus vengativos indios más famosos en los medios audiovisuales sea el del asesino Bob de *Twin Peaks* (*Twin Peaks*, 1990), serie creada por el controvertido David Lynch y sin la que no podríamos entender el refinamiento estético y narratológico alcanzado por hitos actuales como *True Detective* (*True Detective*, 2014). De un éxito sin precedentes en la televisión de la época, el hilo argumental comienza con la muerte de una a priori ejemplar adolescente –Laura Palmer– en un pueblo de Washington colindante a la frontera de Canadá. A resolver el asesinato llegaría un excéntrico agente del F.B.I. llamado Dale Cooper e interpretado por el en aquel momento pujante Kyle MacLachlan. Como si de un rito iniciático se tratara, el agente va percibiendo cómo la normalidad de la comunidad que investiga es simplemente una *façade* con asuntos mucho más turbios detrás¹⁶. En *Twin Peaks* la misma atmósfera evoca un lugar de encrucijada donde lo cotidiano, lo onírico y lo esotérico conviven diariamente, aunque a costa de una población condicionada por la presencia del *mal* intangible, a la sazón origen de los sórdidos acontecimientos desarrollados en escena.

15 A pesar de lo burdo de la comparación, en ambos casos se antepone el interés por el desarrollo y la economía capitalista a la vida y seguridad de indios y animales respectivamente.

16 SMITH, S. The knowing spectator of *Twin Peaks*: culture, feminism, and family violence. *Literature/Film quarterly*. 1993. VOL. XXI. N° IV. pp. 255-259.



Imagen 117. La influencia de Bob como mal absoluto en muchos de los personajes del pueblo es constante.

Es el momento de sacar a colación las constantes alusiones a la imaginería indígena en el hotel donde se aloja Cooper, o incluso la presencia de indios integrados en la colectividad de *Twin Peaks*, como el policía *Hawk* –águila en inglés–. Todo ello nos habla de una localización previamente habitada por nativos que, a juzgar por los acontecimientos, fueron desplazados. Poco después nos cercioramos de que aquella sociedad rural convivía junto a un bosque maldito¹⁷ –quizá por los indios que fallecieron en ese mismo lugar–

lo cual generó una circunstancia que no habría de ser problemática si se aplicaban ciertas reglas¹⁸. No obstante, el fantasma de un indígena asesino y violador llamado Bob se filtra por el bosque hacia *Twin Peaks*, terminando por ocasionar daños irreparables en forma de posesiones espectrales y diversas muertes¹⁹

Para la historia de la TV quedará la escena donde el espíritu de Bob, agazapado y a los pies del sofá, mira fijamente a la desequilibrada madre de Laura Palmer durante el episodio piloto.

9.3. Folk indígena en el terror del s. XXI

Quizá se deba al efecto psicológico resultante de dar el salto a un nuevo siglo; tal vez al hecho de dirigirse hacia una nueva etapa donde internet, las redes sociales y la preeminencia de lo *global* respecto a lo particular cobren cada vez más valor, pero lo cierto es que el terror y el fantástico referentes al universo nativo americano estarán condicionados no sólo por espíritus de chamanes, cementerios o fantasmas, sino también por algunas criaturas del bestiario precolonial que a partir de ahora cobrarán un especial protagonismo. Parece como si todo aquel conjunto de creencias quisiera alzar la voz y utilizar el Cine para gritar que *existen*. Al fin y al cabo, lo anterior quizá sirva para saldar deudas con aquella sociedad que los ha condenado al ostracismo y a una inexorable desaparición.

Esto ya empezó a percibirse en el capítulo diecinueve de la primera temporada de *Expediente X* (The X-Files, 1993) llamado *shapes*²⁰, donde Mulder y Scully viajan a una reserva india para resolver la muerte de un nativo confundido con un animal salvaje. Todo empieza a complicarse cuando salieron a la luz las disputas que Jim Parker mantenía con el muerto por desavenencias en el linde de sus territorios. Por si fuera poco, el estudio forense cuestiona la posibilidad de que Parker confundiera a la víctima con una bestia por la cercanía del disparo. Poco después, los investigadores consideran la posibilidad de explicar lo ocurrido por medio del mito del *cambiaformas*, una legendaria capacidad de algunos indios para adoptar la figura de un lobo gigante o un oso. Finalmente, el “presunto” asesino de raza blanca fue hallado descuartizado por lo que

17 <http://www.twinpeaks.org/faqeps.htm>. Consultado el 20/01/2014.

18 Por ello la organización de la Logia Blanca.

19 La más sonada de todas sería la de Laura Palmer a manos de su padre Leland, poseído por Bob.

20 En castellano *formas*. Obviamente se refiere a la capacidad de cambiar del indio asesinado.

parecía ser una criatura salvaje de enormes proporciones. Es muy interesante resaltar cómo en este pequeño episodio se hallan condensados perfectamente los clichés del género, a saber: disputa entre un blanco y un indígena por el mismo espacio territorial, a pequeña escala lo mismo que ocurrió con la conquista del *Far West*; connotación ecológica al asimilar la muerte del nativo con la desaparición del *yo animalístico*, metáfora elocuente de pertenencia a la tierra como concepto matriz y de empatía hacia otros seres vivos; y por último, venganza acometida por parte de otro indio debido a los agravios hacia su raza.

El *wendigo*²¹, concepto que guarda algunos paralelismos con lo anterior, sería el tema principal de la infravalorada *Ravenous* (*Ravenous*, 1999), obra denostada por crítica y público, pero a nuestro juicio muy valorable si atendemos a la calidad de su aire *pesadillesco*, así como a su inteligente fluctuación entre realidad y fantasía. También basado en hechos reales, el argumento comienza cuando un trampero escocés llega a un puesto fronterizo de montaña vigilado por una pequeña guarnición del ejército. Delirante y en unas condiciones lamentables, narra cómo quedó atrapado junto a su expedición por la nieve y la manera en que sobrevivió alimentándose de sus propios muertos. Sin embargo, la realidad era mucho más perversa, pues Colqhoun, que así se llamaba el trampero, aniquiló a sus compañeros al caer poseído –supuestamente– por el *wendigo*, que le despertó devoción hacia la carne humana. La película está construida de tal forma que el espectador es libre de creer, en efecto, en la posesión del hombre por el espíritu, o bien directamente en la enajenación de Colqhoun ante una coyuntura tan extrema. De una forma u otra, ahí está el mito nativo como eje de la acción, ya sea conjurando mediante el inconsciente del individuo la culpa por matar indios y esquilmar la tierra, o directamente actuando como elemento castigador.

De esta forma es presentada la criatura en *Escalofrío* (*Wendigo*, 2001) pues su función consiste en ofuscar a una familia que atropella accidentalmente a un ciervo y a los hombres que iban a cazarlo. Como curiosidad, el espíritu es presentado aquí con la forma de un gran ciervo bípedo, prescindiendo de la asimilación con el lobo tradicionalmente aceptada. La película es tan horrible en su acabado que poco más podríamos añadir, pero sirve para corroborar el profundo sentido naturalista inmanente al mito. Siete años después, el mismo director, Larry Fessenden, dirigiría un episodio de la serie *Terror en estado puro* (*Fear Itself*, 2008) llamado *Estar en los huesos* (*Skin and bones*, 2008) en el cual se retomaba la leyenda del wendigo, aunque desde un prisma mucho más cercano a la ya comentada *Ravenous*. En la historia, un hombre vuelve a su casa aparentemente al límite de sus fuerzas tras estar incomunicado más de una semana en la montaña. En apariencia su extraño comportamiento se explica por la desnutrición, pero en realidad parece que ha sido poseído por el espíritu del wendigo para consternación –física– de su familia.

La serie de género *Masters of Horrors* (*Masters of Horror Series*, 2005) también hizo su particular homenaje al bestiario amerindio por medio de *Salvaje instinto animal* (*Deer Woman*,



Imagen 118. Fotograma perteneciente a “Salvaje instinto animal”. Durante esta escena la mujer ciervo es atropellada por un coche, en una figuración evidente de lo que ocurrió con los indios y su mundo de las mentalidades con el advenimiento europeo.

21 JUSTUS, A. The spirit of the north country: the wendigo. *Supernatural Magazine*. 2014. N° 67. <http://supernaturalmagazine.com/articles/the-spirit-of-the-north-country-the-wendigo>

2005) un divertidísimo mediometraje dirigido por John Landis –*Un hombre lobo americano en París*– que nos presentaba una serie de asesinatos con dos únicos nexos de unión: las víctimas aparecían destrozadas por los cascos de un cérvido y coincidían en haber sido vistas por última vez en compañía de una bellísima mujer india. Aparte del tono caustico propio del director chicogoense, aquí se prescinde del ecologismo para convertir a la mujer ciervo en una *female avenger* muy en la línea del fantasma japonés de posguerra.

Para finalizar por este repaso nombraremos un pastiche (The Sacred, 2009) con claras referencias a Sam Reimi en *Posesión Infernal* y a Wes Craven en *Scream*. Su desarrollo parece cumplir cliché a cliché los requisitos del género, pues un grupo de jóvenes doctorandos se adentra en un territorio sagrado repleto de fantasmas indígenas con ardores de venganza hacia los vivos. De raza blanca, claro.

9.4. Negros, gitanos y judíos

Respecto al cine de terror y fantasía cuyos protagonistas son afroamericanos, debemos diferenciar las películas paródicas fruto del movimiento *blaxplotation*²² en 70's²³ –como *Dr. Black y Mr. Hyde* o *Blackula*– de los films verdaderamente vindicadores de una situación social deprimida. Nos es imposible hacer un repaso concienzudo por estas producciones, pero sí nombraremos algunas de las más importantes para constatar el fenómeno.

Entre ellas es de obligada mención *Candyman, el dominio de la mente* (Candyman, 1992) film inspirado en un relato del maestro Clive Barker, a su vez padre de una de las obras más subversivas del *horror* de 80's como fue *Hellraiser* (Hellraiser, 1987)²⁴. Candyman trata sobre una doctoranda de antropología que estudia el impacto de una leyenda urbana surgida en los suburbios de Chicago. Según los negros del gueto, un fantasma al que preceden miles de abejas, ataviado con gabardina, y con un garfio en vez de mano, se aparece ante quien pronuncie su nombre tres veces delante de un espejo. Indagando sobre el origen del mito, un profesor de la universidad explica a la estudiante –Virginia Madsen– su base histórica y la serie de “supersticiones” que han podido darle forma. Supuestamente, Candyman es el espíritu de un esclavo mutilado y asesinado por sus amos en castigo a una violación que nunca cometió. La forma de acabar con él consistió en cubrirlo de miel para que una multitud de abejas lo atacase, procurándole una lenta y dolorosa muerte. La actitud escéptica e incluso soberbia de la investigadora ante la ignorancia de la gente de los suburbios pronto se convertirá en una prueba para su mente racional, que ve cómo diversos asesinatos realizados por alguien con garfio comienzan a sucederse según que avanza en la investigación.

Es obvio, tanto en la película como en el relato se enfatiza el papel humillante desempeñado por los negros en la historia de América. Su situación de esclavitud, o bien su naturaleza jurídica *prehumana*, servían de motivación para tratos vejatorios a finales del siglo XIX tan extremos como hemos visto. No obstante, un siglo después seguía existiendo otro tipo de represión más

22 Movimiento cinematográfico de 70's cuyo eje fue un cine íntegramente hecho por y para afroamericanos. Las producciones se caracterizaban por un gran protagonismo de la música funk y la parodia de películas preexistentes.

23 HOWARD, J. *Blaxplotation*. Fab Press. 2008. Nueva York. p. 12.

24 MARQUEZ, J. Clive Barker. Terror para el nuevo milenio. *Cambio* 16. 2007. Nº 1881. pp. 76-77.

sutil, aquella cerniente sobre ciudadanos presuntamente libres, pero en efecto en los límites de lo cívicamente aceptado, mirados siempre con recelo y en la cola del escalafón social. Es muy sugerente pensar cómo ese complejo de inferioridad racial es capaz de originar una leyenda urbana a medio camino entre el deseo de desagravio de unos y el sentido de culpa de los otros –al fin y al cabo se recuerda el hecho traumático a modo de catarsis mirándose frente a un espejo–. Si el fantasma es real o no a nosotros no nos importa demasiado, aunque el título del film en castellano se esfuerce tanto por despejar las dudas. Mucho más importante es la existencia del mito en sí mismo, mecanismo equilibrador y ajusticiador, si se quiere, de una comunidad con distintas varas de medir según la raza.



Imagen 119. La potencia visual de “Candyman” nos resulta más que evidente.

Beloved, novela ganadora en 1988 del premio Pulitzer, fue adaptada por el director Jonathan Demme –*El Silencio de los corderos*– mediante un film tachado de irregular por la crítica especializada (*Beloved*, 1998). Su historia gira en torno a otra esclava llamada Sethe –Oprah Winfrey– que decide matar a su hija recién nacida para evitarle el sufrimiento de crecer bajo el yugo de la esclavitud. Tras la Guerra de Secesión, cuando la protagonista reencausa su vida junto a un hombre llamado Paul D, recibe la visita de una joven con indicios de ser el fantasma de su hija muerta. Al principio del film el espíritu tan sólo habita, incorpóreo, en la casa de su familia, y a pesar de manifestarse asiduamente –la película se abre con un violento *poltergeist*– es aceptada como una parte más de las vidas de los habitantes de la cabaña. Sin embargo, con la llegada del hombre –Danny Glover– se remueven los recuerdos de los años en la plantación de *Sweet Home* y el fantasma deja de actuar para presentarse con la apariencia de una jovencita con la edad que hubiera tenido la hija de Sethe si hubiera seguido viviendo. Metafóricamente con Paul llegó la catarsis y la oportunidad de ser definitivamente felices, pero en ese enfrentamiento contra lo reprimido, contra los terrores sufridos en los años de esclavitud, los protagonistas de la historia pierden irremediabilmente. De tal modo *Beloved* es el fantasma de la hija de Sethe, pero también lo es de toda aquella amalgama de sucesos traumáticos que no han podido ser olvidados y que vuelven para atormentar a los vivos.

En palabras de Marina Fe “la memoria misma es un fantasma que persigue y acosa de noche a los personajes de esta novela, que se posesiona de sus cuerpos y sus mentes como antes fueron poseídos por sus amos blancos...”.²⁵

Cambiando de tercio, el gitano ha actuado en el cine y literatura de terror frecuentemente como una figura negativa o de mal agüero, algo obvio si nos atenemos a su concepto social en la enorme mayoría de culturas europeas. Ahí tenemos a los servidores de Drácula²⁶, gitanos dispuestos a dar la vida por satisfacer a su amo, o a Maleva, bruja que popularmente desvela el estigma del hombre lobo a su portador en las diferentes versiones cinematográficas del mito. Pero si existe una actividad característica del gitano en los relatos fantásticos esa sin duda es la de *maldecir*.

Así ocurre en *Thinner* (*Thinner*, 1996) otra adaptación de Stephen King dirigida por el inconstante Tom Holland (*Fright Night*). En ella, un exitoso y obeso abogado atropella a la hija de un patriarca gitano mientras su esposa le practicaba sexo oral en el coche. Se inicia de este modo

25 FE, M. Los fantasmas de *Beloved*. *Anuario de Letras Modernas*. 2008. N° 14. pp. 125-130.

26 STOKER, B. *Drácula*. Planeta DeAgostini. 2002. Barcelona. p. 490.

un juicio en el que el protagonista, en connivencia con el juez y las autoridades, trastoca los hechos omitiendo la causa de su descuido al volante con del fin de ser declarado inocente. Al día siguiente el jefe del clan gitano –Michael Constantine– increpa al abogado y lo maldice pronunciando la palabra “thinner”²⁷, punto de partida para un descenso a los infiernos por parte de nuestro protagonista que, a partir de ahora, no haría más que adelgazar antinaturalmente. Aquí es muy interesante destacar la enorme crítica realizada hacia la sociedad burguesa, siempre en disposición de censurar otras etnias y culturas desde su situación de preeminencia, pero boceada como un engendro donde la plétora, la depravación y la corrupción no conocen límites.

De temática similar es el trabajo de Sam Raimi *Arrástrame al infierno* (Drag me to Hell, 2009) cuya trama gira en torno a Christine Brown –Alison Lohman–, joven emprendedora y ansiosa por ascender en el escalafón de la entidad bancaria donde trabaja. Para ello intenta impresionar a su jefe negando una prórroga en la hipoteca a la gitana Ganush, que en represalia maldice a la protagonista después de una porfía dentro de unos aparcamientos subterráneos. El embrujo se caracterizaba por ser particularmente perjudicial, pues durante los siguientes tres días un demonio procuraría a la maldecida toda serie de tormentos antes de “arrastrarla al infierno” definitivamente.

En cuanto a las reivindicaciones sobrenaturales perpetradas por la minoría hebraica, destaca sobremanera *El Golem* (Der Golem, 1920)²⁸ joya en ocasiones olvidada del *expresionismo alemán*, e inclusive anterior a *Nosferatu*, *Metrópolis* (Metrópolis, 1927) o *Vampyr, la bruja vampiro* (Vampyr-Der Traum des Allan Grey, 1932); he aquí tan sólo



Imagen 120. Ganush, la bruja gitana de *Arrastrame al infierno*.



Imagen 121. Uno de los demonios invocados por el rabino para animar al “golem”.

una muestra para entender su importante papel durante los primeros pasos del *Terror* cinematográfico. La acción se desarrolla en los prolegómenos de la expulsión de la comunidad judía en Praga promulgada por el emperador Rodolfo II. Buscando evitar tal medida, el rabino Löw, alquimista, hechicero y maestro de la cábala, solicita la ayuda a diversos espíritus para que animen a un monstruo de tierra llamado “Golem”. Cuando la criatura se deshace de las autoridades de la ciudad ansía seguir existiendo más allá de su cometido y se convertirse en una amenaza para toda la sociedad. Se puede apreciar claramente cómo la película dirigida por Paul Wegener es otra revisión más del mito de *Frankenstein*, así como, probablemente, uno de los primeros largometrajes de corte fantástico de la Historia del Cine²⁹.

Como curiosidad, Quentin Tarantino hizo un guiño al mito del Golem introduciéndolo en una conversación entre Hitler y un oficial nazi en su magnífica *Malditos Bastardos* (Inglourious Basterds, 2009)³⁰.

27 Más delgado.

28 Existen fragmentos de una versión de 1915 también dirigida por Wegener que aborda la misma historia aunque mediante un lenguaje más primitivo cinematográficamente hablando.

29 No olvidemos en este sentido *The werewolf*.

30 A su vez una película que trataba sobre judíos vengadores.

9.5. Un fenómeno pancultural

Se dice que la pluma en mano de Clío es guiada por la Victoria y casi siempre ha sido así. En Japón, en U.S.A, o en la Praga moderna, los parias han sido condenados al silencio propio de los márgenes de sus sociedades, por lo que, consecuentemente, la Historia oficial, junto a toda su producción artística, no es sino una escrupulosa selección de hechos realizada por los *vencedores*. Como hemos visto en este pequeño repaso el Cine ha sido utilizado para que todo el conjunto de *olvidados*, de minorías y de marginados, reivindique su negación y sus desventajas históricas, al tiempo que, febrilmente, fantasea recreando una pequeña venganza privada.

Venganza que lo es a título individual, por deseo expreso del productor, del guionista o el director, pero que también representa un sentimiento ahogado de carácter plural, inconsciente o no, sufrido por algún sector secundario de la colectividad. Espíritus de indios y negros, criaturas pertenecientes a una cultura anterior de las que ya nadie se acuerda, o maldiciones destinadas a compensar la balanza, son los mecanismos de unos perdedores lastrados por la voluntad de ser *distintos*, por ansiar mantener sus costumbres más allá del canon impuesto, y, claro está, también por razones socioeconómicas, morales y de índole estructural.

Es muy interesante resaltar cómo la enorme mayoría de estas producciones son humildes, de bajo presupuesto, como si sus alegaciones no pudieran –o debieran– ser escuchadas a gran escala. De ahí su carácter metafórico, pues recordemos que no es un indio o una mujer japonesa quien habla quejándose directamente ante el espectador, sino que lo hace a través de su fantasma, eco de una sombra que actúa como elemento vertebrador de un género ya de por sí subsidiario y tenido poco en cuenta por las corrientes intelectuales del gran público. De este modo, todo es menos doloroso y trascendente, tanto el mensaje vindicador, diluido al tamizarse tras el elemento fantástico, como la cantidad de público potencialmente aludido, ya que, recordémoslo, tan sólo estamos ante historias escritas para no dormir.

Es decir, ante unos simples cuentos de *fantasmas*.

Sexta parte

Los análisis cinematográficos

Capítulo 10

La luna de las lluvias, o las relaciones entre vivos y muertos: Ugetsu Monogatari

10.1. Datos de la película



Imagen 122.

Ficha Técnica

Título en España: Cuentos de la Luna Pálida en Agosto.

Título original: Ugetsu Monogatari.

Año: 1953.

Duración: 96 m.

Director: Kenji Mizoguchi.

Cuento: Ueda Akinari

Guión: Matsutarō Kawaguchi, Yoshikata Yoda.

Música: Fumio Hayasaka, Tamekichi Mochizuki.

Fotografía: Kazuo Miyagawa.

Productora: Daiei

Género: Drama sobrenatural, fantástico, yūrei-eiga, pinku yūrei-eiga.

Reparto: Machiko Kyo, Mitsuko Mito, Kinuyo Tanaka, Masayuki Mori, Eitaro Ozawa, Eigoro Onoe, Ichisaburo Sawamura, Ryosuke Kagawa, Sugisaku Aoyama.

10.2. Resumen

La obra que tenemos entre manos es sin lugar a dudas un *rara avis* dentro de la filmografía de Kenji Mizoguchi. Lo anterior podría justificarse en función de la relevancia alcanzada aquí por el elemento fantástico, motor y eje del desarrollo, aunque tampoco podemos obviar que *Ugetsu* fue concebida para continuar la inercia de triunfos japoneses en festivales internacionales a inicios de 50's¹. De tal forma hemos de contextualizarla si la comparamos con otros trabajos del director, casi siempre alejados de los grandes presupuestos, y sí muy inclinados hacia los postulados narrativos más cercanos al *realismo* cinematográfico².

Nuestro relato aborda las desventuras de dos parejas de granjeros que deben reaccionar ante la inminente llegada de la guerra de *Sengoku* a sus hogares. Genjuro, el protagonista principal, decide ir a la ciudad de Nagahama para vender varias piezas de cerámica y conseguir dinero, mientras que su cuñado Tobei lo acompaña con el afán de abandonar su monótona vida en el campo y convertirse en samurái. Tras el éxito de su primer viaje de negocios a la ciudad, Genjuro vuelve cargado de monedas de plata y regalos para su familia, por lo que se dispone a elaborar más cerámica y seguir enriqueciéndose a pesar de las advertencias de su mujer, quien le intentó convencer de lo contrario por la cada vez mayor cercanía del ejército de Shibata.

Mediante un gran golpe de suerte, la pareja consigue salvar el segundo lote de vasijas y huye de los samuráis cruzando un lago sobre una barcaza. En él, no obstante, se cruzan con un moribundo arrastrado por la corriente que pone sobre aviso a los protagonistas de la existencia de piratas en aquella ruta. El protagonista disuade a su mujer de ir a la ciudad debido al peligro potencial para el niño, por lo que el grupo da media vuelta, madre e hijo se refugian en la montaña, y ambos hombres junto a la mujer de Tobei emprenden el viaje prometiendo estar de vuelta en diez días.

Una vez en la ciudad la historia se ramifica en tres líneas narrativas. Tobei consigue cumplir su sueño de enrolarse en una banda de samuráis tras comprarse una coraza y una lanza; su esposa queda desamparada en la ciudad, es violada por un grupo de cinco samuráis y decide sobrevivir prostituyéndose; y en la que a partir de ahora será la línea argumental matriz, Genjuro pasa a vivir junto a una hermosa dama que conoció en el mercado cuando ésta le compró parte de

1 Cuando Mizoguchi comenzó a trabajar para la productora Daiei a principios de 1950, el cine japonés estaba a punto de conquistar el mercado internacional. A principios de la década de 1950, Akira Kurosawa y su *Rashomon* introdujeron este tipo de cine en Occidente, y, durante la siguiente década, un cada vez mayor número de películas japonesas lograron triunfar en los festivales de cine más importantes del mundo. Pero el interés de los críticos occidentales en la película japonesa estaba centrado principalmente en su exotismo, olvidando ambientes contemporáneos o temáticas tendentes a la crítica social. Así pues, los films de época son los que verdaderamente se ganaron los elogios, cautivando al público occidental con el esplendor de sus colores, sus elaborados trajes y toda aquella retahíla de costumbres arcaicas. Masaichi Nagata, jefe de la productora Daiei, supo ver este gusto de los americanos y europeos por el exotismo "extranjero", explotándolo desde el primer momento. Después de que la Daiei lanzase "Rashomon" y tras haber ganado el León de Oro en Venecia, Nagata produjo y guionizó películas dirigidas específicamente al mercado occidental con el objeto de atender esta demanda por los jidai-geki. Ni que decir tiene, su estrategia resultó exitosa, y como ejemplos están Kozaburo Yoshimura y su triunfo en Venecia con "La Historia de Genji". Tres años más tarde, Nagata incluso superó este éxito cuando "La Puerta del Infierno" (Jogkuemon, 1953) fue galardonada con la Palma de Oro en el Festival de Cine de Cannes, antesala de los dos Oscar de la Academia recibidos en el año 54.

2 De hecho, el mismo Mizoguchi defendía un tipo de cine donde el realismo y la verosimilitud constituyesen parámetros definitivos para entender su calidad.

su género. El protagonista pasa así a experimentar un mundo de ensueño y placeres, tan sólo roto cuando se percata de que su nueva amante es un fantasma gracias a las advertencias de un monje errante.

Entretanto, la esposa debe escapar de su casa junto a su hijo ante la amenaza de los militares, y Tobei consigue fama por deshacerse a traición de un poderoso guerrero mientras éste asistía³ a un compañero moribundo. En un giro dramático de los acontecimientos, el ahora famoso samurái encuentra a su todavía esposa en un burdel, situación que es aprovechada por ella para increpar a su marido por ser el principal culpable de su actual situación. No obstante, después de la discusión ambos deciden abandonar sus nuevas circunstancias y volver a convivir juntos.

Volviendo a la mansión de Kutsuki, Genjuro parecía triste y desconcertado, motivo por el que Wakasa y la asistente adivinaron que el invitado supo por fin de su naturaleza espectral. Por ello, ambas mujeres hicieron patente su intención de no dejarlo marchar nunca del lugar, pero nuestro protagonista consiguió huir gracias a unas escrituras budistas que el sacerdote decidió imprimir en su piel. Una vez roto el influjo, un grupo de soldados arrebató a Genjuro su dinero en medio de las ruinas de la hasta entonces magnífica casa.

Después de una larga travesía hacia su antiguo hogar, nuestro arrepentido protagonista encuentra a Miyagi y su hijo como si nada hubiera ocurrido. Todo parecía recobrar el orden y Genjuro se halló exultante de felicidad tras volver a disfrutar de la calidez de su familia. Sin embargo, a la mañana siguiente un vecino le confiesa a Genjuro que Miyagi fue asesinada por un samurái, por lo que el feliz reencuentro de la noche anterior fue simplemente la despedida del espíritu de su esposa.

10.3. Kenji Mizoguchi

Kenji Mizoguchi es considerado por la crítica especializada como el tercer mayor cineasta en la Historia del Cine japonés. Nosotros compartimos esa idea, aunque probablemente bajaríamos del podio a alguno de sus dos acompañantes e introduciríamos a Masaki Kobayashi, casi siempre situado a la sombra de Ozu o Kurosawa, para conformar una terna personal y abierta a posibles cambios según la perspectiva de cada uno.

Si nos ceñimos a sus particularismos con respecto a esos dos directores, señalaremos que es mucho más ecléctico en sus temáticas que Ozu⁴, quien casi en exclusiva estuvo interesado en plasmar los cambios acaecidos en la familia japonesa durante los periodos taisho y showa. En cuanto a la forma de rodar,

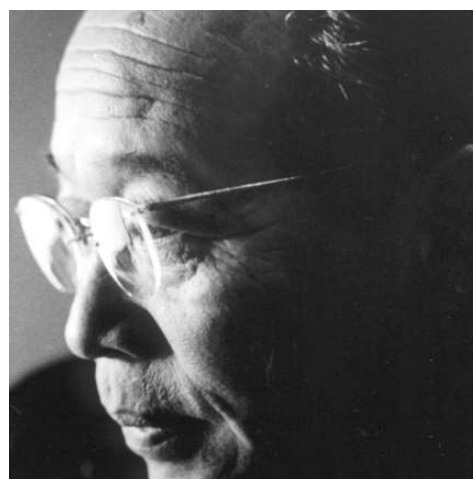


Imagen 123.

3 Concretamente ejerciendo de *Gaishakunin*. Este rol consistía en cortar la cabeza de quien se estuviera practicando el *harakiri*. Sin duda alguna se trataba de un gran honor, y seguramente implicaba una relación de amistad y confianza con quien practicase el *seppuku*. Al menos en muchos de los casos.

4 SANTOS, A. *Kenji Mizoguchi*. Cátedra. Signo e Imagen/cineastas. 1993. Madrid. p. 60.

practicaba un estilo más *japonés* que Akira Kurosawa, hasta cierto punto influenciado por Hollywood y más concretamente por cineastas como John Ford.

El tono más lúgubre de sus historias hemos de achacarlo a su traumática vivencia personal, muy marcada por el talante violento, machista y déspota de su propio progenitor. Ya desde la niñez, allá por el aún incipiente siglo xx, el pequeño Kenji asistió al maltrato sistemático de su madre, antesala de la venta de su hermana mayor como *maiko*⁵ a una casa de geishas⁶. Este último hecho afectó al futuro creador sobremanera, pues el vínculo con su *anee-san*⁷ trascendía lo llanamente parental. Si nos percatamos, durante la infancia y preadolescencia de nuestro personaje se encarnan los horrores sobre los que venimos incidiendo a lo largo de nuestro estudio: una desproporción de género de tal magnitud como para originar todo un caudal de obras artísticas que la censuran directa o indirectamente.

Censura que empezó desde el principio de su carrera como director, cuando el Cine, en la misma onda que el kabuki y otras artes escénicas populares durante Edo, estaba envuelto por un cariz peyorativo. Más aún si Mizoguchi intentaba exaltar los valores regeneradores de *Meiji* en contraposición al militarismo de *Showa*, lo cual le valió algún problema con las autoridades, por no hablar de su ya por entonces estructural crítica al tradicionalismo impuesto por el sistema de patriarcado japonés.

Después de un par de décadas refinando su estilo cinematográfico, la carrera de Kenji llegó a su cenit a inicios de 50's. En aquellas alturas su obra era una muestra exquisita de contemplación estética, la mayor parte de las ocasiones supeditada como vehículo visual a un mensaje mucho más profundo: la denuncia del sufrimiento de los más débiles. En esa línea se integran films como *Las Hermanas Gion*, (*Gion no shimai*, 1936), *La calle de la vergüenza*, (*Akasen chitai*, 1956), *El Intendente Sansho* (*Sansho Dayu*, 1954), *Los amantes crucificados* (*Chikamatsu monogatari*, 1954), *Crónicas de la Luna Pálida*, y, por encima de las demás, *Vida de Oharu, mujer galante*, todo un caudal artístico de sesgo antinacionalista, de cariz triste y casi tendente a un descorazonador fatalismo connatural.

Con ello no queremos inducir a la creencia de que Mizoguchi fuera un autor progresista de carácter amable y vida ejemplar. De hecho, su infancia fue tan sólo el inicio de una inercia vital caótica y decadente, en la cual su pasión por el alcohol, un marcado despotismo para con sus trabajadores, eventuales flirteos con el Régimen Imperial a pesar de sus convicciones izquierdistas, así como cierto grado de misoginia, definen a un individuo torturado y cuyas películas discurrían por un tono similar al de sus experiencias⁸.

Las pocas concesiones amables en los guiones de su extensa filmografía se las debemos más bien a la presión de diferentes productoras, en ocasiones incapaces de concebir un desenlace amargo en una época difícil, y donde, más que nunca, el cine habría de entenderse como un recurso de ocio y esparcimiento. Observemos el siguiente comentario sobre el personaje de Tobei en *Ugetsu Monogatari*:

Quise haber hecho Cuentos de la Luna Pálida desde hace tiempo, pero no estoy del todo satisfecho del resultado. En mi mente la historia debería haber sido más dura. Por ejemplo, el personaje de Tobei no debería de cambiar finalmente de decisión, sino continuar su ascenso social, porque es ante todo ambicioso. Pero la Daiei no quería este final y he tenido que cambiarlo. No me gustan

5 Aprendiz de geisha.

6 PADILLA CASTILLO, G. La mujer en el cine de Kenji Mizoguchi. *Cuadernos de Información y Comunicación*. 2009. Vol. XIV. pp. 251-267.

7 Hermana mayor.

8 HERNÁNDEZ GARRIDO, R. *Las transformaciones en Ugetsu Monogatari, de Kenji Mizoguchi*. Cuadernos de documentación multimedia. 2006. Nº 17. p. 3.

*estas prácticas. Cuando fui a Europa se me dijo que “La Vida de Oharu” era mejor que “Cuentos de la Luna Pálida” en lo que concierne a la descripción de la naturaleza humana, y que esta última resulta demasiado elaborada*⁹.

Nosotros, además, apuntaremos lo conveniente de endulzar el discurso del film si se buscaba seguir triunfando en festivales europeos como fue el caso, ya que su *transducción* de *La Luna de las Lluvias* ganó el León de Plata en Venecia, algo atestiguable con el primer fotograma de la versión española de DVD. No obstante, incluso aceptando este acomodamiento al gran público, la obra que nos ocupa es junto a *Oharu* la cumbre de nuestro director, más allá de que, como recién acabamos de ver, tampoco sea una de sus películas más personales.

La muerte de Kenji Mizoguchi acaeció prematuramente¹⁰ el día 24 de Agosto de 1956 dejando un testamento cinematográfico referencial. Capaz de relanzar junto a otros artistas sobresalientes la cultura japonesa en Europa, el tokiota sirvió de inspiración a muchos jóvenes directores, de los cuales algunos llegarían a formar parte de la llamada *Nouvelle Vague francesa*¹¹. Pero sobre todo Mizoguchi supo inculcarnos uno de los patrones básicos para entender la sensibilidad de los japoneses, pues con su Arte demostró que en los vacíos y en la sombra, o tal vez en aspectos presuntamente dicotómicos, también puede prosperar la sublimación emocional y estética.

10.4. Los orígenes narrativos de Ugetsu Monogatari

Crónicas de la luna pálida se trata de una historia *fantástica* imbuida por el estilo formal de Mizoguchi pero fruto de la confluencia de otros relatos anteriores. Algo nada sorprendente, ya que nuestro director, a diferencia de Ozu y sus guiones originales, casi siempre se decantaba por adaptar obras literarias. En este sentido es insoslayable la figura del humanista Ueda Akinari¹², autor de tres de los cuatro cuentos que sirvieron de inspiración a los guionistas para construir nuestra película.

El primero de ellos es *La casa entre los juncos*¹³, cuentecillo adoctrinante donde un campesino hastiado por su monótona vida abandona a su mujer obcecado por triunfar en la ciudad. Arrepentido, el protagonista vuelve a su hogar transcurrido el tiempo para, como sucede con Genjuro y Miyagi¹⁴, hallar el espíritu de su esposa esperándole. El segundo, de cariz más perturbador que el anterior, es *La serpiente lúbrica*¹⁵. De él se extrae la relación con Wakasa, pues el personaje principal decide emprender una tórrida relación con la que resulta ser una *mujer serpiente*, si recordamos símbolo de la libidinosidad y los peligros causados por las relaciones amorosas y sexuales¹⁶. Como apunta el especialista Antonio Santos, Yoshikata Yoda, uno de los guionistas,

9 VE-HO, K. *Kenji Mizoguchi*. Editions Universitaires. 1963. Paris. p. 97. Cita extraída del estudio de Antonio Santos.

10 A Causa de una leucemia.

11 Sobre todo refiriéndonos a la *verosimilitud fílmica*, un patrón esencial para la narrativa de Mizoguchi y postulado estructural para los autores de la *Nueva Ola francesa*.

12 DAVISSON, Z. *Yūrei...* p. 142.

13 AKINARI, U. *La luna de las lluvias*. El Barquero. 2009. Barcelona. p. 55.

14 La esposa de Katshushiro, el protagonista de esta historia, también se llama Miyagi.

15 AKINARI, U. *La luna...* p. 103.

16 Este relato tuvo una versión cinematográfica dirigida por Thomas Kurihara llamada *La lascivia de la víbora* (Josei no in, 1921).

respeto la aparición de Wakasa en el mercado a plena luz del día, un contexto poco dado a lo sobrenatural y lo fantasmagórico¹⁷. A los anteriores se suma *El Caldero de Kibitsu*¹⁸, cuento con su respectivo *onryō* o mujer serpiente ejerciendo de antagonista femenino, y además con un monje que inspiraría a Mizoguchi para el recurso de los sutras que salvaron a Genjuro¹⁹. Por último, no debemos olvidar el relato de Guy de Maupassant *El Condecorado*, del cual también se rescata la obsesión de un hombre por medrar socialmente aún a costa de perder a su propia esposa.

Si bien tanto Ueda Akinari como Maupassant fueron de los más destacados *masters of horror* de sus respectivas épocas, debemos subrayar que *Cuentos de la Luna Pálida* no pertenece al género del *J-Horror*. Las motivaciones de la película distan un universo de provocar miedo, persiguiendo más bien impresionar a los espectadores a través de las confrontaciones emocionales de los personajes. Al fin y al cabo, la acción gira en torno al abandono marital y sus posibles consecuencias, lo cual se podría haber llegado a plasmar tranquilamente prescindiendo del elemento fantástico. Yendo más allá, nosotros tan sólo reconocemos una escena inquietante según los códigos del terror formal, y es precisamente cuando la *yoroi*²⁰ del fallecido padre de Wakasa, en tono solemne y lastimero, emprende aquel canto en agradecimiento al compromiso de su solitaria hija con Genjuro.

Con todo y ello, no podemos restarle importancia a los elementos ficcionales de *Ugetsu Monogatari*, ya que, como decíamos al principio, no son una dinámica asentada en la filmografía de Kenji Mizoguchi. Si la repasamos, destaca *El amor de una profesora de canto* (*Kyôren no onna shishô*, 1926), joya tristemente desaparecida del primer Cine japonés y única muestra de venganza

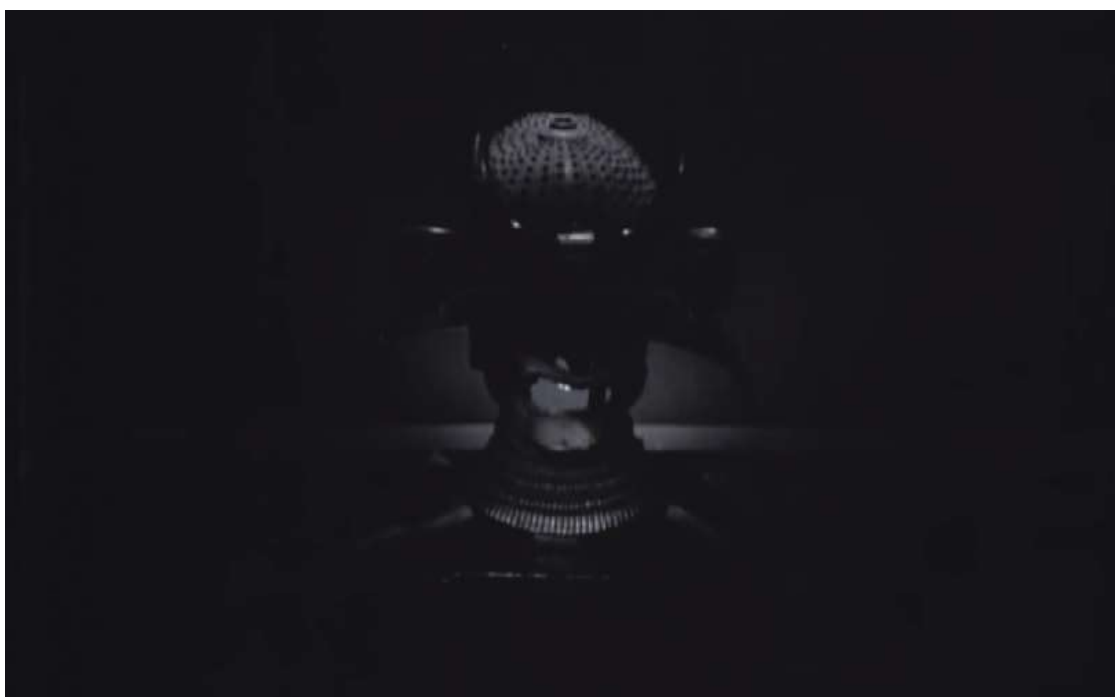


Imagen 124. Según nuestra sensibilidad este episodio sería el único verdaderamente perturbador dentro de *Ugetsu*. Sobre él volveremos más adelante.

RICHIE, D. *Cien años...* p. 35.

17 SANTOS A. *Kenji...* p. 284.

18 AKINARI, U. *La luna...* p. 89.

19 Sino muy contrario al que sufrió en sus carnes el protagonista de "El Caldero de Kibitsu", finalmente consumido por el espectro del relato.

20 Armadura completa samurái.

fantasmal dentro de la extensa filmografía del autor. La extinta bobina trataba sobre una mujer madura perdidamente encaprichada de un masajista ciego. Éste, por su parte, desechó su amor para arrojarse a los brazos de una joven alumna, motivo por el que la protagonista se suicidó y volvió en forma de espectro. Otro atisbo de sobrenaturalidad encontramos también en *La emperatriz Yang Kwei-Fei* (Yôkihi, 1955), justo cuando el moribundo emperador Hsuan Tsung escucha la voz de su difunta esposa diciendo *vengo a buscarte*.

No obstante, es *Ugetsu* el mejor tratado para entender muchas de las características fundamentales del fantasma japonés, puesto que a través de una narración contenida y elegante, su figura se introduce de una manera tan natural que prácticamente pasa desapercibida. Por cierto, igual que ha ocurrido con el yûrei en el mundo de las mentalidades de aquel país, internándose, sutil, para susurrar al oído de los hombres muchas de sus culpas como grupo.

10.5. Mensaje antimilitarista

A medida que fue madurando, Kenji Mizoguchi dejó a un lado sus convicciones progresistas con el claro objetivo de no estancar su carrera. Imperialista durante Showa y demócrata a partir de 1945, tenemos su versión de *Los 47 samuráis* (Chunsingura, 1942), como muestra elocuente de cómo y cuándo se debían exaltar los valores nacionales para prosperar en la industria. Sin embargo, nosotros pensamos en este cineasta y evocamos conceptos poco conservadores, algo que se deja entrever en sus reiteradas loas a las minorías y marginados, en sus mordaces críticas al poder, y sobre todo en la imagen peyorativa que transmitía de lo militar, concepto casi *sacrosanto* en las islas del sol naciente desde finales del siglo XII.



Imagen 125.

Sobre este tema reincidiremos largo y tendido durante el capítulo dedicado a *Tokaido Yotsuya Kaidan*, aunque aquí es obligatorio apuntar la fuerte carga crítica emitida hacia todo lo relacionado con lo castrense. Si recordamos la película, cualquier perjuicio, acción, o energía negativos brotan partiendo desde lo masculino. Así lo demuestran los deseos internos de Genjuro y Tobei, sin olvidarnos, por supuesto, del *mal absoluto* encarnado por los soldados, sempiterna amenaza para los débiles granjeros y azote de nuestros personajes principales.

Especialmente destacable es el caso de la mujer de Tobei, agredida sexualmente por un grupo de cinco samuráis, y para más INRI delante de la figura de Buda. El fotograma desprende una execración a tres niveles distintos; en el primero, es notorio, a la mujer sometida, tratada como un objeto para el disfrute de los hombres; en el segundo, a la connotación heroica del samurái legada por las artes pictóricas, el cine o la literatura, ya que el *bushido*, aquel compendio moral para conformar el guerrero perfecto, promulgaba la compasión hacia los débiles o la contención instintiva y emocional²¹; y en el tercero y último, a la propia religión budista, desdeñada como si fuera un epítome de valores vacuos al transgredirla muchas veces en una sola acción terrible, y como decíamos, ante los mismos ojos cerrados de una efigie de Siddartha.

Este rol despreciativo de lo militar se multiplica cuando apreciamos la capacidad de seducción que ejerce sobre Tobei, precisamente el marido de la mujer damnificada. Consumido por el ansia de poder y títulos, un hombre mediocre y tal vez banal, pero sin lugar a dudas noble de corazón, no duda en asesinar por la espalda a alguien que ayudaba a un compañero a alcanzar una muerte honorable. Tal desmitificación de la liturgia samurái a manos de un ser inane no puede sino interpretarse como un cuestionamiento de las bases fundamentales que sustentan esa ideología, a la postre tan falsa, vacía y volátil, como las muecas y jactancias de Tobei a lomos de su flamante caballo.



Imagen 126.

21 YAMAMOTO, T. *Hakagure. El camino del Samurai*. Arkano Books. 2005. Madrid. p. 11.

10.6. La religión

Aunque parezca una narración hasta cierto punto sencilla y sin demasiados recovecos, lo cierto es que Ugetsu esconde muchísimas referencias religiosas vitales para terminar de entender convenientemente el mensaje del director. De manera fundamental, hallamos alusiones más o menos evidentes al budismo, confucianismo, y shintoísmo²², siendo nuestra idea desarrollarlas a continuación.

Si empezamos por orden de importancia, es coherente estudiar el budismo a partir de la frase que inaugura el metraje:

Los misteriosos y extravagantes cuentos a la luz de la luna en los días de lluvia van al corazón de los hombres y despiertan sus fantasías. Esta obra es un cuento que nace, precisamente, de esas fantasías.

Como ya hemos tratado de transmitir a lo largo de nuestro estudio, la religión *dhármica* se nos antoja complejísima de desentrañar según el punto de vista occidental, aunque la mayoría de sus ramas, caminos, y filosofías, se ponen de acuerdo en señalar la estabilidad emocional y espiritual, así como el desapego hacia las cosas materiales, como vértices esenciales para alcanzar la iluminación. En la historia existen tres personajes consumidos por sus respectivos deseos personales, y debido a ellos caen en desgracia o bien están a punto de hacerlo.

Recapitulando, Genjuro se encuentra hastiado de su vida y pretende mejorarla a través de la venta de cerámica. Según el budismo, cada ser transmigra a la situación vital que merece respecto a sus anteriores encarnaciones, por lo que intentar medrar sería una especie de transgresión del *karma*. Por su parte, el neoconfucianismo desprestigiaba el comercio, la artesanía y las artes escénicas, poco o nada nobles si las comparábamos con la labranza de la tierra, único esfuerzo valorable cuantitativamente para una creencia que defiende el Estado como valor supremo, y ve a sus ciudadanos como un medio para alcanzar esa grandeza.

El personaje de Miyagi actúa constantemente como recordatorio de estos valores asentados, repitiéndole a su marido que no necesitaban de grandes lujos para ser felices, o postulándose a las claras en contra de la riqueza excesiva. Especialmente reseñable para definir tal disputa es cuando Genjuro vuelve de la ciudad repleto de lujos para su familia; fascinado por sus logros y especulando con un futuro mucho más confortable, defiende que *con dinero todo se consigue* y que *sin dinero te sientes triste*. En aras de ese objetivo, el protagonista principal desestabiliza sus emociones, rompe su cotidianidad, y se sumerge en una vorágine de sensaciones que desembocan en la dama Wakasa.

Así las cosas, un alfarero mediocre, sin mayor consuelo que la invariabilidad existencial de su día a día o la compañía de la familia, ve en la bella Wakasa la consumación de todas sus ambiciones. De hecho, a lo largo del metraje, el personaje llega a afirmar de la mansión de Kutsuki que era *el paraíso*, lo cual no es nada extraño si atendemos a los agasajos y atenciones que allí se le prestaban. Por consiguiente, el espectro, al contrario de su mujer, lo incitaba a conseguir más fama y riquezas, en un evidente contrapunto moral de los preceptos de Buda.

Este universo de delectación es disfrutado por Genjuro sin reservas, pero en ocasiones la sensación de culpa consigue hacerse patente durante al menos un breve lapso de tiempo. En cierto momento nuestro personaje le confiesa a Wakasa que *no confía en ella por parecer una mujer dia-*

22 DA COSTA, M. *El cine japonés...*p. 157.

bólica, clara alusión a su naturaleza extraterrenal, mas insuficiente para quebrar el placentero influjo a tenor de la siguiente frase: *me da exactamente igual si eres una mujer de otro mundo porque nunca me separaré de ti... me das tanto placer que me vuelves loco...*

Justo después de aseverar eso se produce un *fundido en negro* que da paso a una escena de su esposa con el niño en brazos, observando cómo fuera de plano un grupo de samuráis violaba a una pobre descarriada. Recurso poco sutil visto con la perspectiva de los años, sirve, no obstante, para agravar la irresponsabilidad del protagonista a ojos del espectador.

Por otro lado está Wakasa, una joven fallecida por las guerras civiles cuyo deseo desaforado de conocer el amor la ancló en nuestro mundo en forma de espectro. A pesar de que desde el punto de vista occidental el hecho pudiera resultar inclusive romántico, pocas inclinaciones hay más

peligrosas en el ideario de algunas religiones asiáticas como *desear demasiado*, independientemente del objeto de deseo. Por consiguiente, Genjuro ansiaba dinero y reconocimiento, Wakasa el amor verdadero, y Tobei todas las ventajas inherentes a ser samurái. Por muy inverosímil que sea históricamente este ascenso social²³, Yoda intentó hacernos ver las desventajas de abandonar una vida honorable y sencilla a cambio de un mundo de violencia y desenfreno, pues ya vimos la visión que se transmite de los militares en el film.



Imagen 127, 128 y 129.

Asimismo, la estabilidad espiritual se alcanza mediante la omisión del deseo, un camino iniciático que, seguramente, lleve aparejado también el sufrimiento del usuario. Existen dos conceptos básicos para asimilar los vaivenes emocionales de Genjuro y Tobei: el *Giri* y el *Nigiri*. Ambos representan la confrontación sempiterna entre las obligaciones familiares –recordemos aquí el papel del sistema *Ie* en Japón– y los instintos o deseos sentidos como individuo pleno. En un principio ambos protagonistas masculinos cedieron ante el *nigiri*, pero consiguen despertar a tiempo de sus ensoñaciones y redimirse a través del arrepentimiento.

Según el budismo, la vida es un tránsito de sufrimiento e irrealidad, precisamente lo que padecieron algunos de los personajes de Mizoguchi consumidos por sus pasiones. Genjuro, por

23 Acceder a las clases superiores era prácticamente imposible, pero hubo algunos personajes que lo consiguieron sobradamente. El más famoso de todos ellos fue Hideyoshi Toyotomi, uno de los unificadores de Japón, y que pasó de ser el hijo de un granjero al jefe militar más poderoso de todo el país.

ejemplo, era un simple campesino, y si nos detenemos a reflexionar, su deseo de ser rico o reconocido a fin de cuentas era tan sólo era una entelequia; Tobei por su lado es un pusilánime incapaz de llegar a ser siquiera un soldado raso, luego también se dejó llevar por sus ensueños; finalmente Wakasa estaba muerta y ya nunca podría disfrutar de un amor correspondido, por lo que tampoco se libró de ceder al prurito de la fantasía.

Esta obra es un cuento que nace, precisamente, de esas fantasías, decía el prólogo del film.

Para finalizar este apartado haremos algunas referencias al shinto, ya que aunque minoritarias también son evidentes en nuestra película. La primera de ellas responde al contexto de la mansión de Kutsuki, consumido por la vegetación salvaje y situado en el monte. En este sentido debemos evocar nuevamente el simbolismo de las montañas y lo agreste como espacios divinos, mágicos, o sobrenaturales, pues son los ámbitos donde moran los espíritus y kami-gami, recordémoslo, deidades menores del shinto.

Por su parte, Antonio Santos llega a establecer una analogía entre Miyagi y la diosa Amaterasu²⁴, principalmente por su rol paradigmático de virtud y ejemplaridad. La entereza con la que soportó su martirio origina, una vez retornado su esposo, la devoción incondicional de éste hacia su figura. Ahí tenemos ese epílogo precioso rubricado por Mizoguchi donde el hijo de ambos coloca en el túmulo de su madre un cuenco de comida, como sucede en las festividades del Obon, para constituir un símbolo unificador de los conceptos vida y muerte. Si lo pensamos, es un tipo de culto matriarcal comparable a aquellos practicados en las islas antes de Yamato, paulatinamente desaparecidos a la vez que en la sociedad japonesa se impusieron otra serie de valores, y, consecuentemente, los dioses que los representaban²⁵.

10.7. La mujer en Kenji Mizoguchi y Ueda Akinari

Si bien tanto Ozu como Mizoguchi explotaron la figura femenina como base fundamental de sus películas, ambos creadores partieron desde premisas artísticas muy diferentes. Al director de *Primavera tardía* solamente le interesó una coyuntura social claramente localizada, es decir, el nuevo rol desempeñado por la mujer durante *showa*; mientras tanto, Kenji-sama basó su carrera en plasmar el difícil diálogo entre sexos a lo largo de toda la Historia japonesa en un sentido más universal.

En el caso del director tokiota tal inclinación emocional no debería sorprendernos. Ya relatamos las funestas vicisitudes de su madre y, sobre todo, de Suzu, su amada hermana. La carencia afectiva provocada por la ausencia de ambas figuras familiares provocó en el joven un carácter inestable, lo cual naturalmente afectó a las numerosas relaciones sentimentales que mantuvo a lo largo de su no tan extenso recorrido. Nosotros pensamos que la producción filmográfica de Mizoguchi estuvo en parte destinada a exorcizar aquellos demonios personales, pues como bien apunta Antonio Santos, *todas las mujeres de su vida, ya sean madres, hermanas o cónyuges, fueron víctimas*²⁶. Por consiguiente, su obra es una búsqueda constante de expiación personal, y, aunque tal vez sin desearlo, nacional y colectiva.

24 SANTOS A. *Kenji...* p. 77.

25 MIKISO, H. *Breve Historia de Japón*. Alianza editorial. 2000. Madrid. p. 20.

26 SANTOS A. *Kenji...* p. 71.

Una vez asimilado lo anterior, será más fácil comprender el por qué *ellas* pagan por las negligencias masculinas en prácticamente todo el cosmos artístico del director, salvo en algunas excepciones como *Los amantes crucificados* o *El intendente Sansho*, cintas donde las víctimas se ven afectadas debido a su clase social y no por su sexo. Y decimos *pagan* porque, más allá de ser un cine en cierto modo feminista en tanto en cuanto se conciencia al espectador sobre la difícil situación histórica de las mujeres, nunca encontraremos en Mizoguchi una protagonista de corte vitalista o resuelta al estilo de Hayao Miyazaki, sino más bien heroicamente resignada y con la resistencia ante las adversidades como virtud estructural.

El paradigma de la afectación femenina dentro del cine nipón es sin lugar a dudas *Vida de Oharu, mujer galante*, hipérbole de las desgracias que eventualmente pudieron sufrir *ellas* en medio de un mundo tan desfavorable. Sin embargo, en *Ugetsu Monogatari* las protagonistas también padecen profusamente, siendo de especial relevancia el caso del fantasma de Wakasa. Tantas veces vengador en otras historias de perfil parecido, aquí, no obstante, es casi tan víctima como la propia Miyagi, ya que fue utilizada y engañada sin miramientos a manos de Genjuro.

Al hilo de lo anterior, existen algunos autores²⁷ que confrontan a Miyagi y Wakasa al relacionarlas con dualidades como la vida y la muerte, la luz y la oscuridad, etc. Naturalmente, cada uno de los personajes representa valores concretos, en el caso de Miyagi siempre ejemplares, y en el de Wakasa de forma no tan definida, pues el mismo hecho de ser fantasma implica una serie de pecados cometidos cuando se halló entre los vivos. No obstante ello, nosotros incluiríamos a las dos en el mismo bando, en el de *las perjudicadas*, y al que por supuesto también pertenecería la mujer de Tobei.

Si recordamos, cuando Genjuro retornó de la ciudad cargado de regalos hay un instante en el cual Miyagi sonríe. El hombre da por hecho que aquella felicidad era resultado de los presentes, a lo que su esposa replicó que no era así, porque la bondad de su marido era lo único que necesitaba para ser feliz. Poco después ella le advierte a Genjuro la acidificación de su carácter, aconsejándole que debería trabajar menos y disfrutar más plenamente de su hijo pequeño. En efecto, la advertencia de Miyagi se cerciora con la llegada de los soldados de shibata al pueblo, pues Genjuro se preocupó en mayor medida del estado de sus cerámicas que de la seguridad de su propio vástago.

En cuanto a la relación con Wakasa, no sólo significó un engaño hacia su legítima esposa, sino también un fraude para con su nueva amante, que nada sabía de su compromiso anterior. Recordemos el pequeño diálogo surgido a raíz de este gran desencuentro:

- *Asistente de Wakasa: ¿si tenías mujer e hijo por qué te entregaste a la princesa?*
- *Genjuro: No lo sé. No pude evitar sucumbir a su belleza.*
- *Asistente de Wakasa: El pecado en un hombre es sólo un desliz. En una mujer, no.*

Ciertamente, el aserto de la dama de compañía cobró valor con el desenlace de la película. Después de haber cometido el máximo número de errores posibles, los protagonistas rectifican en el último momento, gesto más que suficiente para alcanzar la redención ante los ojos de sus sufridas esposas. Y es aquí precisamente donde debemos encuadrar el mérito de las mujeres en el cine de Mizoguchi, siempre impermeables a los estímulos y más férreas que los hombres, quienes a su vez suelen ceder ante los espejismos. Por ende, ellas son mártires y guerreras a un tiempo, aunque incapaces de vencer de manera definitiva al sistema que las somete de perpetuo.

Esta visión sobre la mujer japonesa está estrechamente relacionada con la mentalidad contemporánea del autor, fruto del tenue progresismo de Meiji o la proliferación de corporaciones

27 El más reconocido de todos ellos es Antonio Santos.

feministas a partir de *Taisho*²⁸. Por el contrario, durante la época de Ueda Akinari, allá por el siglo XVIII, la conceptualización de las mujeres era sensiblemente diferente. El conservadurismo social, moral y religioso, configuraba un ser poco fiable, manipulador, y, en última instancia, avieso. Así lo deducimos realizando un estudio literario de los personajes en Akinari, de los cuales tan sólo la protagonista de *La casa entre los juncos* responde a unas características similares a los cánones de Mizoguchi.

La Miyagi del relato, siendo como es trasunto del personaje cinematográfico, se trata de una compañera fiel, noble y abnegada, capaz de vivir en la soledad, y también de morir en ella, con el único fin de ver a su marido una noche más. Así las cosas, una espera que a priori no duraría más de un par de estaciones se alargó durante siete años. Tal demora acabaría por convertirse en una prueba de índole física –ya que una mujer en soledad siempre está expuesta a lo azaroso– pero sobre todo, moral y espiritual, de la que salió airosa.

Veamos el *waka*²⁹ compuesto por Miyagi mientras esperaba a su marido:

*Así era él
y aun sabiéndolo mi alma
se ilusionaba
¿ha sido, pues, ilusión
mi vida en este mundo?*

Pero como decíamos, tales características no fueron el denominador común dentro de los cuentos de Akinari ni aún en la literatura del periodo³⁰. Por ejemplo, en *la serpiente líbrica*, un monstruo de otro mundo adopta la forma de una mujer bellísima con el objetivo de alimentarse de los hombres. Incluso tras haber presenciado el alcance de sus diabólicos poderes, el protagonista masculino, Toyoo, persistió en su relación con ella, negando la evidencia y dejándose llevar por la candidez de su rostro. El cuento acaba con la *hebi-onna* sellada en una vasija merced a los empeños de un monje, pero como siempre, lo verdaderamente relevante es la moraleja que trasciende a la historia: la mujer bella puede originar la caída del hombre recto de las más diversas formas.

Por otro lado está Isora, la dama suicidada de *El caldero de Kibitsu*. Dechado de virtudes según la filosofía social confuciana, no pudo soportar, empero, el flirteo de su esposo Shotaro con otra mujer. A partir de entonces, el *onryō* resultante poseyó a su rival ocasionando su muerte³¹, y no cejó en su venganza hasta que descuartizó a su ex compañero sin piedad alguna. Nuevamente observamos la connotación negativa de la mujer en el mundo de las mentalidades del periodo Edo, pues hasta una compañera perfecta se revelaría terrorífica si se le daban motivos para sacar a la luz su verdadero cariz.

Resumiendo, en Ueda Akinari se hacen patentes las suspicacias de los japoneses hacia sus mujeres. Aquella dialéctica se sustentaba además en preceptos religiosos y filosóficos, lo cual generó a lo largo de siglos una justificación para la incomprensión, el desequilibrio y las vejaciones de naturaleza consuetudinaria. Asimismo, y como estamos intentado transmitir a través de nuestro estudio, subyacentes en toda esta literatura también se vislumbran sentimientos masculinos relacionados con el miedo, la culpa, o el desconocimiento de la *otredad*. Kenji Mizoguchi, ya en el siglo XX, intentó conjurar toda esa serie de sensaciones perjudiciales despojando a la mujer de aquella vinculación con lo negativo.

El resultado: un canto a la igualdad por medio de algunas de las películas más exquisitas del *Séptimo Arte*.

28 IWAO, S. *The Japanese woman. Traditional image & changing reality*. The Free Press. 1993. Toronto. p. 2.

29 Poesía japonesa nacida durante *Heian* en contraposición a la poesía china.

30 Algo observable en la versión original de Saikaku de Oharu, tamizada por mayor ambigüedad ética, y con una protagonista de carácter mucho más oscuro.

31 De forma análoga a Rokujo con Aoi.

10.8. Corporeidad y sexo

En la mitología y tradición occidentales son muchos los casos de criaturas que adoptan la figura de mujeres hermosas con la intención de engatusar a los hombres. Ahí tenemos a las sirenas que, a su hermoso canto de la Grecia arcaica, incorporaron la apariencia *ninfea* a partir de los cuentos de Christian Andersen; también a las lahmias o succubos, demonios fornicadores; y por supuesto, al vampiro, de arrebatadora impostura independientemente de su género, y arriesgada aspiración erótica de las incautas víctimas de en rededor.

El bestiario japonés dispone de monstruos análogos a los anteriores, pero incorpora al *yūrei* a esa lista de entes sobrenaturales que, eventualmente, pudieran tener sexo con los vivos. Este tipo de contacto *carnal* causará sorpresa porque los fantasmas occidentales carecen de cuerpo, matiz éste mucho más subjetivo en el caso de las islas del sol naciente. Sin ir más lejos, acabamos de ver cómo en *La Luna de las lluvias* se explota esa tradición de imbricar los mundos de los vivos y los muertos hasta tal punto que se mezclan, en un sentido literal³².

La naturalización de lo sobrenatural en el seno de la sociedad japonesa origina que a algunos *retornados* se les confiera posibilidades en teoría inservibles para un fallecido. Dicho de otro modo, los nipones han creído tanto en el *más allá* que en cierto modo se imaginan a sus muertos como si estuvieran vivos. Por ejemplo, si dejamos a un lado la racionalidad, a los espíritus se les prepara succulentas viandas durante el obon, ergo es coherente que “dispongan” de un cuerpo físico que alimentar.

Yéndonos a la película, hacia el minuto cuarenta, justo cuando Genjuro se adentra a la mansión de Kutsuki, existe una escena donde Wakasa proyecta su sombra en un muro, signo inequívoco de su materia, por muy fantasmal que fuere. Así pues, si existe una ingente mayoría de espectros femeninos con cuerpo tangible, y para el budismo la mujer era considerada un objeto de tentación y concupiscencia ¿por qué no podrían los fantasmas mantener relaciones sexuales con los vivos?

Aunque *Ugetsu Monogatari* esté desmineralizada en el plano sexual –si la comparamos con cuentos como *Botan Dōrō* o películas como *Kuroneko*– es muy evidente que Genjuro y Wakasa se acostaron en numerosas ocasiones. Incluso también es obvio que el asunto apremiaba, en tanto en cuanto la asistenta de Wakasa instó al campesino a acostarse con su señora poco después de la llegada a la mansión de Kutsuki. Nosotros pensamos en el acto sexual como la catarsis definitiva para hechizar a Genjuro, a partir de ese momento concreto vulnerable y entregado al *mundo flotante* procurado por la dama espectral.



Kenji Mizoguchi aborda de manera elegante estos encuentros, habida cuenta sobre todo de la poca costumbre a visualizar lo sexual enmarcado en la gran pantalla. En este sentido, podemos nombrar la escena posterior al espeluznante canto de la armadura, donde se deja ver, de una parte, a Genjuro durmiendo en el futón, y de la otra, a Wakasa vistiéndose con un kimono de motivos geométricos³³. Tampoco olvidemos la forma en que el

Imagen 130.

32 DAVISSON, Z. *Yūrei...* p. 99.

33 He aquí un pequeño homenaje del director a los personajes reptilianos que sirvieron como fuente para inspirar a Wakasa.

director desplaza la cámara hacia un lateral dejando en la intimidad de las aguas termales a los amantes, maniobra sencilla y minimalista aunque también definitiva de las amplias *interacciones* posibles entre vivos y muertos³⁴. Al menos en cuanto a Japón se refiere.



Imagen 131. Los prolegómenos del acto sexual se abordan mediante un simbólico masaje. **Imagen 132.** A continuación, Wakasa se desnuda fuera de campo y la cámara presta atención al embriagado rostro de Genjuro. **Imagen 133.** Genjuro se arroja hacia Wakasa ya dentro de las aguas termales, ante lo que el encuadre se desliza hacia la derecha mostrando la tierra y las rocas de los alrededores.

10.9. Los lugares de Ugetsu Monogatari

Es hoy un recurso asentado entre la crítica cinematográfica otorgar el tratamiento de *personaje* a algunos espacios esenciales de la narrativa. Por ejemplo, a nadie le extrañaría la *humanificación* del hotel *Overlook* en “El Resplandor” si atendemos a su influencia sobre los protagonistas, su fuerza visual, o a esa textura tan densa que lo caracteriza. Pues bien, probablemente “Cuentos de la luna pálida” sea una de las películas donde los espacios adquieran más relevancia, trascendiendo su simple función escénica para llegar a ser mágicos, muchas veces en el sentido literal de la palabra. Según nuestro punto de vista durante el desarrollo del film aparecen cinco *lugares protagónicos*:

34 DA COSTA, M. *El cine japonés...*p. 153.

El hogar

Se erige en la ejemplificación perfecta de los valores transmitidos por la película. Conservadores desde el punto de vista actual, se trataban del resultado de una tradición confucionista centenaria que situaba a la familia en el centro de todas las cosas. El protagonista, tan moderadamente feliz como deseoso de disfrutar nuevas experiencias, comprende a través de un particular despertar que *como en casa no se está en ningún sitio*.

El hogar en *Ugetsu Monogatari* es también esencial porque su narrativa empieza y acaba en él, constituyendo una clara muestra de *estructura circular* en la guionización de los acontecimientos. Desgraciadamente para el protagonista, a su retorno sufrió por la muerte de su esposa Miyagi, duro peaje en tributo a su comportamiento anterior, aunque motivo esencial para el restañamiento de su ética. Ni que decir tiene, todo ello es aplicable punto por punto al caso del cuñado de Genjuro, Tobei.

El lago de Biwa

La gran masa acuosa responde al *Cruce del primer Umbral* según *Los doce estadios del viaje del Héroe* del mitólogo Joseph Campbell³⁵. El agua actúa nuevamente como elemento divisorio de dos mundos, el ordinario, asociado al hogar y a la cotidianidad, y el fantástico o sobrenatural, que se halla *en la otra orilla*³⁶. Por tanto, el lago de Biwa vertebró la película en dos partes claramente diferenciadas, algo apreciable mediante el *fundido en negro* usado por el director con el fin de *desigualar* el antes y después de los personajes una vez montaron en la barcaza. Es muy interesante hacer notar cómo se introduce al espectador en el medio de lo irreal y la fantasmagoría prácticamente sin trauma alguno, dando muestra, una vez más, de lo fina que es la línea que separa sendos conceptos dentro del arte japonés.

Por si no fuera suficiente, todo este proceso de tránsito se corona con un cántico de fondo propio del teatro noh, como ya sabrá sobradamente el lector, un tipo de arte escénica donde se suele poner en conjunción el mundo de los vivos con el de los muertos. El *paisaje sonoro* de la escena se completa con rumores y bullicios propios de una batalla, recurso dramático con la clara motivación de incrementar la tensión en los espectadores. Justo cuando ya nos sentimos inmersos en ese cosmos extraño de niebla y agua, aparece en pantalla la barca de un comerciante moribundo a la deriva. Las pocas palabras del personaje antes de expirar sirven de postrera advertencia a los protagonistas, de los cuales tan sólo la equilibrada Miyagi decidió hacer valer.

El mercado de la ciudad

Representa la cristalización de los anhelos en los campesinos. Después de todo, y en contraposición a sus rutinarias vidas en el campo, en él se abren todo tipo de posibilidades. Debemos recordar aquí la dudosa conceptualización de la gran ciudad en algunas de las religiones japonesas, sobre todo porque para una doctrina cuyo fin es el desapasionamiento de sus seguidores, un gran núcleo urbano entraña tentaciones difícilmente evitables. Si nos detenemos a pensar, los ascetas o eremitas buscaban la soledad de las montañas y los bosques con el fin de alcanzar el perfeccionamiento del espíritu, algo difícil cuando los sentidos quedan embaucados ante la frivolidad urbana.

35 CAMPBELL, J. *El héroe de mil caras*. Fondo de cultura económica. 2001. México D.F. p. 50.

36 DA COSTA, M. *El cine japonés...* p. 147.

Mención aparte merece la volátil aparición de Wakasa en el mercado, como ya nombramos anteriormente, a plena luz del día³⁷. Ella parecía ser el vértice final de todo ese universo de seducción, como si tuviera ascendencia plena sobre lo que allí sucedía, pues en pleno tumulto se dirigió en línea recta hacia Genjuro sin sortear a nadie y con grácil caminar. Tal gesto de precognición en medio del caos es una demostración sutil y elegante de su sobrenaturalidad, que pasó desapercibida a Genjuro escondida tras sus bellas proporciones y la belleza de su rostro.

El prostíbulo

El barrio rojo donde Tobei y su mujer se reencuentran adquiere unas connotaciones mucho más complejas de lo que a priori parece. En aquel cosmos suceden hechos banales relacionados con el *mundo flotante*, el cual, como recién especificamos, entra en contradicción con los postulados morales de los asiáticos. Por ello constituye un modelo flagrante de sociedad eminentemente fálica, en la que guerreros buscan entretenerse con mujeres como si fueran objetos insensibles. Si ello no fuera suficiente el convenio se realiza desde la condescendencia, como si en realidad estuvieran prestándole un gracioso auxilio a las meretrices. En este sentido iría el ruego de la *madame* a Tobei para que se introdujera, junto a su partida de guerreros, en la casa de placer.

No obstante, si damos un giro de perspectiva, el lugar es también donde las mujeres pueden reconocerse a sí mismas y alcanzan cierta noción de grupo. El progresivo autoconocimiento las hace comprender su poder sobre el sexo opuesto, así como la necesidad corporal del hombre hacia la mujer. Ese factor genera cierta vanidad en el corazón de las prostitutas, que, aunque sólo sea durante un instante y en un lugar muy concreto, se sienten superiores al hombre porque *paga* a cambio de su compañía.

La mansión de Kutsuki

La fantasmal casona de Wakasa es el espacio crucial de la película porque en ella se consuman los instintos más primitivos de Genjuro. Por tanto, nos encontramos ante un entorno de fruición y onirismo plenos, probablemente situado en el *limes* de nuestro mundo. El director ayuda a proyectar esa sensación por medio del uso de *fundidos encadenados*, sugiriendo visualmente la superposición y mezcla de un universo sobre el otro. Este ingenioso recurso de diluir dos objetos en uno solo sería usado años más tarde por Masaki Kobayashi en los créditos de “*Kwaidan*”, donde aparecen dos fluidos uniéndose en clara metáfora de lo que sucedería con el mundo de los vivos y los muertos a lo largo del metraje.

Por otro lado, a pesar de que en Kutsuki existan elementos excepcionales o contradictorios que pudieran desvelar su naturaleza sobrenatural, ninguno fue suficiente para despertar al protagonista de su profundo influjo. Algunos de ellos son, por ejemplo, el claro contraste entre el abandono del jardín y el cuidado aspecto de los interiores³⁸, o la casi total ausencia de servicio en un palacio presuntamente en propiedad de una familia de abolengo. Pero el más esclarecedor es la presencia del espíritu del padre de Wakasa, que se manifestó por medio de su *yoroi* cuando supo del compromiso de su hija. Genjuro presencié el cántico de una armadura vacía sin especial sorpresa, y en vez de salir huyendo como haría cualquier individuo en sus circunstancias, yació a continuación con su nueva amante. La acción de naturalizar hechos sin lugar a dudas prodigiosos nos lleva a pensar que en “*Ugetsu Monogatari*” existen claras similitudes a *lo real*

37 Recordamos que la hora de aparición típica de un fantasma era la del buey, es decir, de una a tres de la madrugada.

38 SANTOS A. *Kenji*...p. 296.

maravilloso de Alejo Carpentier³⁹, o tal vez al más conocido *realismo mágico* latinoamericano de mediados del siglo pasado.

Tal proliferación de circunstancias surrealistas también podría acercarnos a una experiencia cercana a la narcosis, lo cual se deduciría del lenguaje utilizado por Genjuro para hablar de su experiencia en la mansión:

- Genjuro a Wakasa: *Eres un sueño del que no quiero despertar...*
- Genjuro al escapar de Kutsuki: *He despertado de un mal sueño.*

Sin embargo, hemos de descartar taxativamente que la experiencia vivida por el protagonista se trate de un sueño *convencional*, teoría fácilmente rebatible sacando a colación el conocido pasaje del monje y los sutras grabados en la piel. En otras palabras, de un sueño real sencillamente se escapa despertando, pero el ceramista hubo de apoyarse en un especialista para huir de su “cautiverio” con Wakasa.



Imagen 134. Las escrituras religiosas en la piel del protagonista descartan que lo vivido sea un sueño.

10.10. El teatro Noh en “La luna de las lluvias”

A nuestro entender existen varias alusiones al *noh* en “Ugetsu Monogatari”. Si bien casi la totalidad de ellas pasarían desapercibidas incluso para quien conozca alguna pieza de esta tipología teatral, creemos adecuado repasarlas a modo de curiosidad técnica, pero sobre todo con el fin de transmitir la vaporosa influencia de las artes escénicas en el cine japonés clásico.

39 ROIG GUERRERO, MM. Alejo Carpentier y lo real maravilloso. *Philologica Urcitana*. 2009. N 1. pp. 121-146.

Empezando, el espacio y el tiempo son conceptos sumamente flexibles para el noh. La escenografía es mínima, sirviéndose de pocos objetos para figurar lo que verdaderamente se encontraría en escena⁴⁰. De alguna forma se exige a los espectadores la construcción mental del contexto espacial en función de los diálogos escuchados, por lo que nos encontramos ante un arte exigente para aquellos poco acostumbrados a disfrutarlo.

Durante el pasaje onírico donde Genjuro y Wakasa se lisonjean en el jardín podemos apreciar algunos de aquellos parámetros. Por las emociones de los personajes advertimos que el lugar recibe el tratamiento de *locus amoenus*, aunque ciertamente dista un mundo de la exuberancia con la que se imaginan estos espacios idílicos en occidente. Aquí, ambos personajes departen sobre una esterilla situada en un prado con el único adorno de un par de árboles secos⁴¹. No podemos negar, empero, la precisa situación de todos los elementos por muy minimalistas que fueren, a la vista de cómo Mizoguchi consigue proyectar el efecto deseado.

Por su parte, el tiempo se contrae o expande en función de las necesidades del drama; en una obra dada, si se desea representar el viaje de un budista a Kamakura desde un lugar indeterminado, simplemente el actor atraviesa el puentecillo del escenario. Los japoneses no plasman la realidad porque se entiende que la escena teatral no lo es ni tiene por qué serlo. Si nos detenemos a reflexionar, se trata de una nueva emanación del budismo, pues su mensaje persevera en transmitirnos la irrealidad de nuestro entorno. Al igual que sucede con el noh, en la película de Mizoguchi los viajes prácticamente pasan desapercibidos, y omiten recursos⁴² que facilitarían el conocimiento del tiempo transcurrido durante las traslaciones de los personajes.



Imagen 135.

Sí es bastante obvia la semejanza existente entre el rostro de Wakasa y la típica máscara noh de mujer. Aquí se establece un curioso juego, puesto que Machiko Kyo, la hermosa actriz que interpreta a la doncella espectral, procura mantener en todo momento un gesto hierático y contenido, como si evocase así las máscaras de este teatro tan místico y espiritual.

Por otro lado, cuando acaece la vuelta definitiva de Genjuro a su hogar, su esposa Miyagi –ya fallecida– se queda observándolo durante un instante, para a continuación colocar las largas mangas de su kimono en su propia cara. En el teatro noh se suele explotar este ademán con la intención de representar cómo los personajes lloran o padecen. Esto no es más que el legado de una tradición secular, y ya en el mismo “Genji Monogatari” se utilizaba la expresión *mojar las mangas* como símbolo de los sentimientos de pesadumbre.

40 HAYASHIYA, E. *Génesis del teatro clásico japonés: el noh, el kyogen y el kabuki*. Ediciones Universidad de Salamanca. 1984. Salamanca. p. 22.

41 Curiosamente, el único adorno de fondo en el teatro noh es un pino dibujado sobre la pared del escenario.

42 En la narrativa occidental se le otorga muchísima importancia al recorrido del protagonista, ya que se entiende parte esencial del viaje iniciático. Al fin y al cabo, y como rezan los versos de Antonio Machado *caminante no hay camino, se hace camino al andar*, quizá lo menos relevante fuera el lugar de destino. De normal, los directores suelen resolver estas partes de la narrativa mediante la típica sucesión de planos de extensión corta, o a través de genialidades como la conseguida por Steven Spielberg con su ya mítico avión sobrevolando el mapa en *Indiana Jones en busca del Arca perdida* (*Indiana Jones: Raiders of the Lost Ark*, 1981).



Imagen 136 y 137.

Hemos de resaltar también que, tanto en el *noh* como en la película que nos ocupa, la presencia del *shibui* es de vital importancia⁴³. De múltiples acepciones dependiendo de la coyuntura lingüística, estamos, de cualquier forma, ante un concepto muy complejo de explicar. Para entenderlo, quizá sea mejor descartar la búsqueda de una palabra análoga en castellano e indagar en nuestra propia sensibilidad y capacidad de percepción. En ese sentido, debemos conseguir emocionarnos de una manera natural con objetos cuya belleza no sea evidente o salte a la vista, obviando nuestra clásica disposición estética y así apreciar *la perfección de lo imperfecto*. De este modo el exagerado minimalismo del *noh* esconde sutilezas a priori imperceptibles para los occidentales, de forma similar a como ocurre –al menos conceptualmente– con la enorme cantidad de fotogramas que componen “*Ugetsu*”.

Antes de seguir adentrándonos en el análisis más técnico del filme, haremos mención al evidente estatismo de la cámara y los pocos cambios de plano, ambos vicios heredados de la clara vocación teatral existente en el cine japonés de la

época. De hecho, la disposición de los personajes en escena, al igual que ocurre con el ángulo en muchos encuadres, recuerdan la visualización de las artes escénicas de aquel país. También el vacío circundante a los personajes adquiere peso dramático⁴⁴, pues éstos se ven empequeñecidos como un espectador los vería en un escenario, elemento que no deja de ser un desafío evidente a los preceptos antropocéntricos clásicos impuestos desde el cine occidental⁴⁵.

10.11. Los factores técnicos

En cierta ocasión Kenji Mizoguchi le confesó a Hiroshi Shimizu⁴⁶ que su arte consistía en *retratar lo extraordinario de manera realista*⁴⁷, mientras que años después el mismo Akira Kurosawa espetó que *lo verdaderamente maravilloso de Mizoguchi era su facilidad para hacer verosímil cualquiera pasaje*

43 RUBIO, C. *Claves y textos...*p. 202.

44 SANTOS, A. *Kenji...*p. 96.

45 *Ibidem...*281.

46 Relativamente desconocido en Occidente, se trata de uno de los directores más influyentes del cine japonés de preguerra. Algunos de sus trabajos más notables fueron *Undying Pearl* (Fue no Shiratama, 1929), *Chicas japonesas en el puerto* (Minato no nihon musume, 1933) y sobre todo *Four Seasons of Children* (Kodomo no shiki, 1939).

47 RITCHIE, D. *Cien años...*p. 128.

de su cine⁴⁸. En efecto, para el creador Tokioka, el concepto de belleza podría existir *per se* en el cine convencional, pero sólo llegaría a su máxima expresión cuando el film fuera verosímil⁴⁹. Esta idea retumbó como una obsesión en la cabeza del director, convirtiéndose en un artista esforzado en depurar cualquier estridencia guionística o visual dentro de su cine.

Nosotros pensamos que en ocasiones marró en este objetivo, máxime atendiendo al melodrama tan *bellísimo* como desbocado que consiguió con Oharu, aunque es innegable el equilibrio imperante en la mayor parte de su producción. El ejemplo más claro lo tenemos de nuevo en “Crónicas de la luna pálida”, la cual trasciende su naturaleza fantástica para transmitirnos emociones que prácticamente cualquiera de sus espectadores habrá sentido. Porque si lo pensamos ¿qué importa el origen fantasmal de Wakasa si en realidad lo que se pretende plasmar es la confrontación entre el amor legítimo y el amor profano?

Cambiando de tercio, Mizoguchi fue de los primeros cineastas en sublimar el uso de la *toma larga* después del *mudismo cinematográfico*, algo fácilmente comprobable con el visionado de nuestra película. De hecho, en *Ugetsu* suele aplicarse la máxima de *una escena, un corte*, a veces incluso subrayadas por *fundidos en negro* que servirían como *puntos y aparte* dentro de la *narrativización visual*. Igualmente, podemos disfrutar de varios desarrollos del llamado por Santos Zunzunegui *plano-pergamino*⁵⁰ hacia el último tercio del metraje. Uno de los más destacados acaece cuando Genjuro retorna por fin a su casa, siendo acompañado de un *travelling de seguimiento lateral* que se eleva hasta dejar ver la profundidad de campo con la casa al fondo. También es inolvidable aquel que clausura el film, con el pequeño hijo de la pareja protagonista corriendo hacia la tumba de Miyagi, y que dibuja esa elegante “L” imaginaria izándose más allá de la colina para revelar la labor de unos granjeros.



Imagen 138, 139 y 140.

En cuanto a la composición artística, llama poderosamente la atención cómo contrasta la finura y delicadeza de cada fotograma con las turbias pasiones de los personajes demostradas en pantalla. El uso de la fotografía de Kazuo Miyagawa alcanza cotas de destreza superlativa, decantándose por imágenes poco contrastadas que apenas dejan ver los detalles de los rostros en los protagonistas. El recurso ayuda a

48 RITCHIE, D. *Japanese Cinema: an introduction*. Oxford University Press. 1990. Oxford. p. 27.

49 SANTOS A. *Kenji...* p. 58.

50 ZUNZUNEGUI, S. Elogio de la modulación. La poética del plano sostenido en Mizoguchi Kenji. *Nosferatu. Revista de Cine*. 1999. N° 29. pp. 69-75.

transmitir esa sensación de ensueño perenne a lo largo y ancho de todo el metraje del film.

La cámara se caracteriza por un deslizamiento suave y elegante, más allá de que no sea difícil hallar planos estáticos. Al hilo del estatismo de los encuadres podríamos llegar a afirmar que se trata de un sello característico del autor y poco o nada gratuito. El tono emocional, contenido, y dramático de sus películas, se exagera mediante el inmovilismo de las imágenes, ya que la quietud fomenta la empatía del espectador al tiempo que la movilidad la constriñe. Es obvio que cuanto más tiempo permanezca en nuestra retina un fotograma técnica y artísticamente bien compuesto, mayor facilidad tendrá quien lo observe para aprehender la belleza escondida tras la superficie y la evidencia.

La creación de una textura creíble en las atmosferas escénicas también se ve favorecida por la quietud del encuadre. De esta forma concedemos un tiempo vital para que los personajes se integren plenamente en un contexto dado, desarrollando sus aristas emocionales y, por ende, haciéndolos más creíbles. De cualquier forma, lo último que queremos transmitir es un estilo previsible o monótono por parte de Mizoguchi, puesto que éste ofrece una gestión magnífica en la alternancia de planos estáticos y otros con movimiento⁵¹.

Otro *modus operandi* reconocible en Ugetsu por parte del director es el uso de encuadres específicos según la tipología de escena. Un claro paradigma son los planos perpendiculares al suelo cuando los personajes se desenvuelven en un ámbito cotidiano o realista, en contraposición a los encuadres oblicuos cuando el onirismo, la fantasía, o el caos, hacen acto de presencia. Por su parte, lo sucedido *fuera de campo* adquiere vital importancia, y ya pusimos el ejemplo de los encuentros sexuales entre Genjuro y Wakasa para demostrarlo.

Un aspecto también a destacar debe ser el empleo y manipulación de la luz como expresión emocional y de los estados de ánimo. De un lado estarían las escenas extra-iluminadas asimiladas con el hogar, el mercado de la ciudad, o el locus amoenus compartido por Genjuro y Wakasa, independientemente de las repercusiones posteriores, muy placenteras y positivas para los personajes en el momento que se desarrollaron. En el otro lado encontramos los pasajes opacados, entre los que destacan la llegada de los militares de Shibata al pueblo, o la inmersión de Genjuro al jardín de Kutsuki, que vendría a representar la incertidumbre sufrida por el protagonista ante un entorno tan extraño. De hecho, durante la primera noche de agasajo en Kutsuki, la ambientación lumínica se transforma drásticamente a medida que la cámara se posa en la armadura del padre de Wakasa, justo antes de comenzar su gutural canto⁵², en una ejemplificación inmejorable de dicha técnica.



Imagen 141. Es notoria la resaltada iluminación dentro del ámbito familiar. **Imagen 142.** También es evidente el tenebrismo de contextos perjudiciales según la moral del film. Aquí, por ejemplo, se aprecia en el portón principal de la mansión de Kutsuki.

51 SANTOS A. *Kenji...* p. 85.

52 Pocos directores conocemos que hayan trabajado la variación en la luz a tiempo real de una manera tan virtuosa como Kiyoshi Kurosawa en su recientísima película *Journey to the Shore*. Sobre ella hablaremos enseguida.

11.12. Algunas otras muestras de Pinku Kaidan-eiga

Ya vimos en el anterior epígrafe cómo *Cuentos de la luna pálida* no era el único ejemplo en el Arte de tórridas relaciones entre vivos y muertos. *El Séptimo* no es una excepción, y aparte del reconocidísimo film de Kenji Mizoguchi, hallamos toda una ristra de relatos adaptados al cine donde hombres son tentados por hermosas mujeres espectrales. Es importante hacer notar que, a diferencia de como sucederá en el caso de *Ringu* y el género *neo-kaidan*, Ugetsu no fue precursora de ninguna tendencia, sino que se trató simplemente de una muestra artísticamente estilizada de un rasgo cultural común en las islas.

A continuación, haremos un comentario de las producciones más destacadas a nuestro juicio de esta temática.

11.12.1. Kwaidan: la mujer de las nieves (Masaki Kobayashi, 1964).

La única incursión en el fantástico del *Maestro* Masaki Kobayashi se ocupó, ni más ni menos, que de adaptar cuatro relatos de *Kwaidan*, la obra literaria más famosa de Lafcadio Hearn. A nosotros nos interesa sacar a colación *Yuki-onna* precisamente porque se centra en una historia de “amor” un tanto particular.

Todo empezó con una ventisca de montaña que sorprendió a una pareja de leñadores. En búsqueda de resguardarse de las bajas temperaturas, ambos hombres se adentraron en una cabaña abandonada. Pasadas varias horas soportando la gélida noche, una bellísima mujer, de tez blanca como la nieve, se introdujo en la estancia para a continuación absorber la energía vital del individuo más maduro. Cuando se dirigió a alimentarse del segundo, la dama sobrenatural se compadeció debido a la apostura y juventud del muchacho, perdonándole la vida. No obstante, antes de partir, la *yuki-onna* hizo jurar al joven que nunca le diría a nadie lo ocurrido aquella noche, o de lo contrario lo buscaría para acabar con él.

Poco tiempo después una atractiva mujer llegó al pueblo del protagonista y pronto formó una familia junto a éste. Con la confianza que sólo puede desarrollarse con el paso del tiempo conviviendo juntos, el hombre le reveló a su esposa aquel extraño episodio de antaño. El lector podrá imaginarse que su ahora cónyuge era en realidad la *mujer de las nieves*, aquella misma cuya compasión le permitió una segunda oportunidad a su incauta víctima. Luego de dar a conocer su verdadera identidad e increpar a su esposo por romper la promesa, la mujer sobrenatural le perdonó nuevamente la vida por compasión a los hijos en común, aunque se marchó dejando a su marido en soledad para siempre.

Filmada por completo en estudio, el medimetraje se caracteriza por el contraste entre los cálidos y los fríos en luz y cromatismo, así como por la aparición de ciertos elementos surrealistas en los decorados¹. Inolvidables son aquellos ojos *dalianos* enormes que escrutaban desde el cielo los movimientos de los personajes, quizá en metáfora de la inexorabilidad de los hados o el karma, como padeció nuestro ingenuo protagonista.

1 OLIVARES MERINO, J. A. Narratorios del silencio Tematizado. El Más Allá (Kwaidan) de Masaki Kobayashi. *Espéculo. Revista de estudios literarios*. 2002. N° 20. p. 1-7.



Imagen 144.

Las actuaciones de los actores principales son convincentes, sobre todo la de Keiko Kishi, quien consigue hacer creíble el papel de dulce esposa cuando se respetan sus reglas impuestas, y aterrador el de fantasma/yōkai² de omnipotencia mayestática, capaz de arrebatarse la vida a todos aquellos que no la merezcan según su criterio. No obstante, el trabajo de Tatsuya Nakadai³ podría resultar un poco estridente al espectador occidental debido a su amplia gesticulación, como ya hemos comentado en numerosas ocasiones, ascendiente por entonces aún palpable -cada vez lo era menos- del arte teatral.

En el anterior párrafo ahondamos en una discordia ya conocida en este mismo estudio: la naturaleza fantasmal o feérica de la *yuki-onna*. Nosotros vamos a tomar la firme determinación de decantarnos por la segunda posibilidad, y a continuación intentaremos argumentar los porqués. Primeramente, tenemos constancia de múltiples casos de vivos manteniendo relaciones sexuales con muertos, pero nunca tales encuentros supusieron que la criatura extraterrenal quedase encinta. Es hasta cierto punto lógica la infertilidad de seres afectados por la podredumbre, la enfermedad, o la infección, todos ellos rasgos también estudiados en el apartado de los *yūrei*.

Por otro lado, la feracidad de un ser producto del animismo radical, emanación humanizada de la natura salvaje, no tendría por qué resultar extraña. Tampoco hemos de olvidar las excelentes condiciones físicas y mentales del joven leñador tras años de convivencia con su "esposa". Si ella hubiese sido una muerta, la relación hubiera acarreado la pérdida paulatina de la energía vital del hombre hasta llegar al fenecimiento. Si recordamos a Genjuro en *Ugetsu*, o como veremos en casos como *Kuroneko*, *Nang Nak*, y *Botan Dōrō*, el amante masculino adquiere un aspecto enfermizo y cada vez más débil, tributo innegociable tras el contacto íntimo con seres del más allá, representado mediante ojeras marcadas y arrugas que acentúan una mayor delgadez.

Para demostrarlo, leamos con atención este fragmento del relato *Un karma pasional*:

*Si la mujer es un espectro es seguro que tu señor morirá muy pronto, a no ser que hagamos algo para evitarlo. Si se trata de un fantasma, su rostro -el del amante masculino- estará impregnado de signos de muerte. Si el espíritu del vivo es yoki, puro; el espíritu del muerto es inki, impuro: uno es positivo y el otro es negativo. Aquel cuya esposa es un fantasma no puede vivir. Incluso aunque su sangre contenga la vitalidad de un centenar de años, esa fuerza pronto se evaporará...*⁴

De cualquier forma nuestra conclusión es la misma, pues he aquí otra mujer que trasciende en

2 DA COSTA, M., *El cine japonés...* p. 214.

3 Lo último que quisiéramos es menoscabar la grandeza de este actor, capaz de parecer entrañable en *Kill* (Kiru, 1968) y ser terrorífico en la infravalorada *La espada del mal* (Dai-bosatsu tōge, 1966).

4 HEARN, L. *El Japón...* p. 78.

toda su facultad al mejor de los hombres, sea cual sea su origen extraterreno. Tal vez el relato de *la mujer de las nieves* sirva para recordarnos que en los balbuceos de la humanidad las religiones se configuraban a partir de cánones de mujeres idealizadas. Al fin y al cabo, ese concepto de hembra como principio y fin de todas las cosas es sufrido por el hombre del relato, pero no deja de ser esclarecedor que *ella* se halle fuera de la civilización, congelada, en un recordatorio elocuente de que todas las sociedades *fuieron* en sus orígenes matriarcales.

Y la japonesa no es, ni mucho menos, una excepción.

11.12.2. Kaidan Botan Dōrō (Satsuo Yamamoto, 1968)

Después de Tokaido Yotsuya Kaidan, una de las historias de fantasmas más famosas del archipiélago japonés es *Botan Dōrō*⁵. También conocida como *Linterna de Peonía*, posee múltiples versiones debido a su propagación oral, aunque nosotros adoptaremos como canónica la presentada por Lafcadio Hearn⁶ en su compilación de relatos *El Japón Fantasmal*. En ella, la hija de un *hatamoto*⁷ muere de pena ante la imposibilidad de mantener relaciones con Shinzaburo, un samurái de bajo rango. No obstante, la joven, llamada Otsuyu, vuelve de entre los muertos junto a su dama de compañía durante el obon, y convence a su amante de que la noticia de su muerte fue una estratagema para evitar la relación.

Existen múltiples reescrituras cinematográficas de este cuento, hallándose algunas incluso basculantes entre el terror más convencional y el género erótico más subversivo⁸. De todas ellas, la que nos ha llamado verdaderamente la atención ha sido *La novia del Hades* (Kaidan Botan Dōrō, 1968), que, a pesar de su inapropiado título en castellano, se erige en un despliegue cinematográfico de alto nivel por parte de su director Satsuo Yamamoto.

La principal diferencia con respecto a la versión recogida por Hearn es que los amantes no se conocían previamente a su encuentro sobrenatural. Aquí, Shinzaburo es un samurái de élite, pero también crítico y muy contrario a los postulados típicos de su casta. Debido a esa misma condición se enfrentó a su propio padre, quien concertó un matrimonio beneficioso para el clan sin atender a los sentimientos de su hijo. Éste, tan sólo interesado en construir una gran escuela y educar a los niños de su distrito, conoció durante el primer día del Obon a Otsuyu y su sirvienta, que le agradecieron su cortesía al desencallar sus farolillos de los juncos del río. Las mujeres tuvieron así la excusa para acercarse al protagonista y ganarse su atención contándole su desdichada historia, como otras tantas de la época, centrada en la caída de una dama noble, y cuya necesidad la llevó a ganarse la vida como cortesana en el barrio rojo de Yoshiwara.

A partir de entonces empezaron a sucederse los encuentros nocturnos, y Shinzaburo cayó perdidamente enamorado de Otsuyu. Precisamente, mientras se desarrollaba una de estas citas, Banzo, criado del embrujado protagonista, ve a través de las ventanas cómo su maestro mantiene relaciones sexuales con una mujer fantasma. Al día siguiente ambos buscan los servicios de un *ninsomi*⁹, una especie de adivino interpretado por el mítico Takashi Shimura, que les insta a

5 DAVISSON, Z. *Yūrei*...p. 100.

6 Que recoge en prosa la versión kabuki de Kikugoro, inspirada a su vez en el texto del famoso novelista Encho. HEARN, L. *El Japón*... p. 65.

7 Samurái perteneciente a la guardia personal de personalidades importantes como los daimyo o los shogun.

8 Por ejemplo *Hellish Love* (Seidan Botan Doro, 1972), de Chusei Sone.

9 El ninsomi escudriñaba a través de un cristal grueso los rasgos del cliente con el fin de predecir su futuro o



Imagen 145.

buscar protección para las siguientes noches si deseaban conservar la vida.

El hecho de aparecer comentada en este estudio ya habla de la multitud de cribas que Botan Doro ha superado en comparación con otras producciones. Con todo y ello, no podemos dejar de loar la naturalidad con la que el elemento fantástico se introduce en la narración, la conseguida ambientación del film, y en definitiva sus notabilísimos efectos visuales. Francamente, la composición lumínica y la cálida *urdimbre* de algunos de sus fotogramas nos transportan a mediados del periodo Edo, evocando a un

tiempo los grabados de Toyohara Kunichika y el escalofrío inherente al kaidan.

En cuanto a los efectos especiales, resulta especialmente memorable la escena en donde Shinzaburo blande infructuosamente la katana contra los espectros. Ofuscado por el terror, el protagonista daba sablazos por doquier, pero la eventual naturaleza etérea de los fantasmas, así como su capacidad de circunvolar la estancia, hizo vanos todos sus empeños. Recordamos pocos fragmentos plásticamente mejor rodados y más verosímiles que este que sacamos a colación.

Otro punto a favor de la película es la forma de desplazarse de los *yūrei*, uniforme, constante, y sugiriendo la ausencia de extremidades inferiores. El efecto conseguido es semejante al usado por Francis Ford Coppola con Gary Oldman en su *Drácula de Bram Stoker* (*Bram Stoker's Dracula*, 1992), y al igual que sucedió en el oscarizado film, se usó una maquinaria con cinta transportadora donde los actores habían de subirse.

Paradójicamente, una incorporación a esta versión de *Linterna de Peonía* es la costumbre vampírica de preguntarle a la víctima si pueden o no entrar en su vivienda. Ello, unido al extraño uso de unos *zooms* que acaban posándose sobre los expresivos rostros de los personajes, o la muy efectiva pero poco étnica banda sonora, invitan a pensar que Yamamoto se inspiró parcialmente en algunos clichés deudores de las producciones europeas y americanas.

Por el contrario, poco o nada experimentó el director con el desenlace de su película, en este caso fiel a las ya conocidas versiones autóctonas. Los espíritus, incapaces de adentrarse en la casa de Shinzaburo gracias a los *o-fuda*¹⁰, convencieron a Banzo para que eliminase las protecciones. Dicha traición significó el fin de nuestro protagonista, quien a la mañana siguiente fue descubierto por sus vecinos muerto y en un macabro abrazo con el esqueleto de una mujer.

A pesar de que el final de la cinta sea idéntico al de la versión literaria, su significado quizá pudiera interpretarse a una luz distinta si valoramos el resto de varianzas apreciables en el texto cinematográfico. Por ejemplo, que Otsuyu no conociera a Shinzaburo injustifica su fijación por él desde una perspectiva sentimental, pues, a diferencia del personaje literario, ella no murió aquí por amor. Es decir, a pesar de los ardides y estrategias en forma de muestras de cariño a su amante, el único interés consistió en alimentarse de una víctima masculina – y no nos olvidemos – para la ocasión promocionada a noble. Así pues, no estamos ante una mujer cuyo amor rompe las barreras de la naturaleza para estar junto a su amado, sino delante de un espectro femenino que reduce fácilmente a los hombres por muy poderosos -física o socialmente- que sean.

diagnosticar problemas relacionados con la salud. El oficio comenzó a desaparecer paulatinamente a partir de la Restauración Meiji, pero aún existían muchos a la altura de la II Guerra Mundial.

10 Sellos protectores con ensalmos que ahuyentan a los fantasmas o los disuaden de entrar en lugares determinados.

Como venimos transmitiendo en nuestro estudio, nosotros apuntamos a la evolución de la mujer a partir de 1945 como responsable de estas sutiles pero significativas alteraciones guionísticas. Al fin y al cabo, cada obra es hija de su época, y al ser el fantasma femenino una metáfora de las inquietudes sociales y morales de cada periodo, no nos extraña en absoluto la incorporación de la gratuidad en la elección de la víctima, donde otrora el factor relevante fue exclusivamente el amor sin límites.

Y aún más habiendo existido una Guerra Mundial de por medio.

11.12.3. Kuroneko (Kaneto Shindo, 1968).

Nexo de unión entre el clasicismo y la llamada *Nūberu bāgu*¹¹ japonesa, Kaneto Shindō es uno de los nombres más destacados en la historia del cine de aquel país. Destacó en sus comienzos como prolífico guionista, e incluso llegó a colaborar con Kenji Mizoguchi en algunos de sus trabajos. Tales cooperaciones lo imbuyeron de una sensibilidad temática hasta cierto punto parecida a la del director tokiota, aunque estilizándola y elevándola a un tono más visceral. Por ello, no es extraño en Shindō encontrar producciones de llamémosle *feminismo pasivo*, como pueden ser *Epítome* (Shukuzu, 1953) o *Mother* (Haha, 1963). Sin embargo, ya lo vimos en este mismo trabajo, el cineasta trascendió verdaderamente con *Onibaba*, donde las mujeres abandonan su perfil noble y abnegado para llegar a ser competitivas a un nivel físico en su secular disputa contra los hombres. Y en esa misma línea va el film que procedemos a comentar.

En *Kuroneko*, una madre y su nuera esperan aisladas en la soledad del bosque a que su hijo/marido regrese de la guerra. Cierta día funesto, un grupo de samuráis irrumpe en su hogar, violan a ambas mujeres, y queman la estructura con ellas hallándose semiinconscientes en el interior. Pasados unos instantes, ya cuando el fulgor de las llamas empezaba a ahogarse, un gato negro salvaje lamió la sangre que manaba de los cadáveres. Pocos meses más tarde diversas muertes de samuráis acaecen en la puerta de Rashomon, Kioto, según se dice a manos de dos monstruos. En una paradoja del karma, Gintoki, hijo/marido de las fallecidas, y ahora convertido en héroe tras haber vencido en combate singular a un gran campeón, recibe la orden directa de acabar con los *yōkai* exterminadores de hombres.

El film se nos presenta como un *kaidan-eiga* donde confluyen cuatro subgéneros. El primero de ellos es el *jidai-geki*, ya que la acción se desarrolla en las postrimerías del periodo Heian (s. XII), justo cuando la casta samurái comienza a filtrarse entre las élites japonesas; el segundo es el “female avenger”, puesto que las protagonistas, luego de ser violadas y asesinadas, retornan del otro mundo con el fin de vengarse de sus asesinos; el tercero es el *kaibyō*, pues los espectros adquieren rasgos felinos al ser sus cadáveres lamidos por un gato negro; y el cuarto y último sería el *pinku-eiga*, principalmente porque las fantasmas mantienen trato carnal, e incluso emocional, con algunos de los personajes.

La extraordinaria calidad de Shindō como director se percibe ya desde el *opening* del film. En él, los samuráis brotan silenciosamente desde el interior de un bosquecillo de juncos para invadir la casa de las futuras *bakeneko*. Una vez dentro los hombres toman a las mujeres, comenzando una alternancia de planos donde la violencia sucede fuera de campo, pero se ve grotescamente reflejada en los primeros planos que el director les dedica a los agresores. La mirada de aquellos quienes admiraban el estupro carecía de alma, siendo la representación pura del instinto y el deseo. Pocas veces en el cine japonés algún autor se ha regodeado tanto en el *feísmo físico y moral explorando el rostro* de un personaje.

11 Pronunciación nipona de *nouvelle vague*, en alusión a los nuevos movimientos cinematográficos surgidos en las islas del sol naciente sobre todo a partir de finales de 50's.

Como el lector se habrá *fácilmente* imaginado, las entidades que cazaban samuráis en Rashōmon eran las dos muertas interpretando su nueva naturaleza. El *modus operandi* era tan simple como efectivo: Oshigi, la mujer más joven y atractiva, se aparecía entre la penumbra rogándole al samurái de turno que la acompañase,



Imagen 146. No es extraño encontrar en Shindō composiciones tan bellas y sensuales como esta.

ya que la noche arreciaba y su vivienda quedaba lejana. Fascinados ante la idea de disfrutar de una compañía excelsa, los hombres aceptan sin vacilar la invitación, y justo cuando llegaban a la puerta de la casona, la muchacha les invitaba a entrar en agradecimiento a su escolta. Allí se les agasajaba y emborrachaba a base de sake, dulce prolegómeno de lo que estaba

por venir; y es que cuando ya no podían contenerse por más tiempo, las víctimas flirteaban con Oshigi buscando acostarse con ella, momento en el que ésta aprovechaba para asesinarlos adoptando su verdadera figura. Si bien este "ritual" se nos muestra por completo cuando se ejecuta a la primera víctima, el director procede acelerando el ritmo con las siguientes, para acabar presentando *sólo el momento de la muerte en los últimos casos*¹². Tal gestión del ritmo narrativo y el montaje nos resulta tan genial como poco común dentro del cine japonés clásico, dado el gran número de cortes de secuencia.

Asimismo, es muy interesante cómo la mujer, conocedora de la vulnerabilidad de los hombres, juega con ellos dejando escapar fugaces visiones de su verdadero aspecto. El ejemplo más evidente sucede cuando la joven sirve el alcohol al primer samurái dejando deslizar la manga del kimono. Lo que a priori habría de ser un gesto de insinuación y sensualidad, realmente dejó entrever el monstruoso brazo del *bakeneko*, pero la visión fue tan breve que *sólo* se propuso desorientar, sádicamente, a su *víctima*.

El verdadero dilema de los fantasmas sobreviene cuando se encuentran con Gintoki, su familiar, y al mismo tiempo el guerrero designado por la Corte para darles muerte. Durante su primer encuentro, Oshigi procedió exactamente igual que hiciera con el resto de samuráis, sólo que no revelando su verdadera apariencia al hacer el amor con su marido. El muchacho, dando por sentadas las muertes de su madre y esposa, se entregó a la joven dama precisamente por el parecido que guardaba con su mujer. Ambos siguieron viéndose durante las siguientes siete noches, pero a la octava, su propia madre, con aspecto de dama de alta alcurnia, le confesó que ya no volvería a ver a Oshigi, puesto que ésta yacía con él sin darle muerte. Al parecer, asesinar hombres se erigía en requisito *sine qua non* para mantener su existencia en el mundo de los vivos.

A partir de este punto la historia bebe narratológicamente de la leyenda popular *Rashōmon no oni*, en la cual cierto guerrero cercenó el brazo de una bestia que atentaba contra los peregrinos. La madre de Gintoki, acaso consumida por su parte demoniaca, atacó a su hijo mientras éste la acompañaba a su morada. El guerrero consiguió revolverse difícilmente y cortar el brazo del monstruo, que salió huyendo amparado en la oscuridad. Una vez probada su hazaña enseñándole el brazo a Raiko, jefe de los samuráis, se le encomendó pasar una semana de purificación en un templo budista de la ciudad. Durante el transcurso de la última noche las voces espectrales de su otrora madre laceraban su mente, pero Gintoki consiguió permanecer férreo en sus rezos. Sin embargo, el *bakeneko* tomó la forma de una sacerdotisa mandada por el Mikado para afianzar el rito, consiguiendo así entrar en la estancia y recuperar su garra. Consternado por haber caído

12 MOSCARDÓ, J. *Horror Oriental*...p. 51.

en un vil engaño, el samurái persigue a la bestia hacia el palacio abandonado, lugar donde murió debido al reiterado contacto mantenido con los muertos a lo largo de las últimas jornadas.

Se puede observar cómo el desenlace no puede ser más desalentador. Todo en la película es negativo, desde la naturaleza intrínseca de la masculinidad, que no duda en arrasar todo cuanto sea necesario a cambio de simple placer, hasta las crueles réplicas femeninas *post mortem*, que, al menos en uno de los casos, no dudan siquiera en subsistir a costa de un hijo propio. Creemos que existen pocos tratados donde se exprese de forma más sintética el difícil diálogo entre géneros que los japoneses llevan manteniendo desde hace un millar de años.

Mención aparte merecen las múltiples referencias a las artes escénicas japonesas dentro del film, como pueden ser el maquillaje de los monstruos y sus espectaculares acrobacias, ambos propios del kabuki; la danza *nihon buyo* que la madre ejecuta durante los diversos coitos de su nuera; o el creíble minimalismo de los escenarios. Todos ellos suelen revestirse de un fascinante uso de la luz y la oscuridad, potenciador del aire espectral cuando los protagonistas, luminosos, se hallan rodeados de una atmósfera subyugante y lúgubre, si no lo es *negra* por completo.



Imagen 147.

11.12.4. Nang Nak, la esposa fantasma (Nonzee Nimibutr, 1999).

Estrenada en su país de origen tan sólo un año después de *Ringu*, *Nang Nak* se trata de la enésima adaptación cinematográfica de una leyenda popular en aquellos lares. José Moscardó apunta muy acertadamente que se puede hablar de la *Tokaido Yotsuya* tailandesa¹³, aunque el fondo de ambas leyendas albergue algunas diferencias de base. No obstante, el ámbito budista de ambas historias es similar, por lo cual no hemos dudado en introducir una película foránea dentro de un estudio donde a priori no tendría que aparecer. Tampoco será la última¹⁴.

Siam, segunda mitad del siglo XIX. La irrupción de un conflicto armado quiebra la cotidianeidad de un joven matrimonio. Él, Mak, debe abandonar a su esposa embarazada para acudir a la guerra; ella, Nak, muere a raíz del parto en ausencia del marido, y además es expoliada por la matrona que la atendió. Después de resultar gravemente herido y restañarse gracias a los empeños de un

13 MOSCARDÓ, J. *Horror Oriental...*p. 94.

14 En el apartado del neo-kaidan hablaremos de la también tailandesa *Shutter* como una de las películas influenciadas por el estreno de *Ringu* unos años antes.

santón budista, Mak retorna a su hogar como si nada hubiera pasado. Lo único extraño: la gente ha abandonado los alrededores de su casa y el entorno ha sido tomado por las alimañas.

Como venimos observando en este capítulo el protagonista comenzó a convivir, aunque fuera inconscientemente, con los fantasmas de su mujer e hijo. La adoración sin paragonada hacia Mak ancló a la esposa en este mundo, de forma similar a como sucedió con Miyagi respecto a Genjuro, con Wakasa respecto al amor como idea absoluta, o con Sadako y la mayoría de espíritus aquí estudiados a causa de sentimientos como el odio, la venganza o el rencor. El problema primordial es la transgresión dhármica de intentar conciliar la convivencia entre muertos y vivos, en la que, irremediadamente, ambas partes salen perdiendo.

Cuando los amigos de Mak intentaron hacerle entender su embrujo éste los increpó, enrocándose en una posición que lo llevaría inexorablemente a la muerte. El espíritu de Nak, viéndose cómo su feliz *status quo* se ponía en entredicho por las suspicacias de terceros, empezó a adoptar una actitud agresiva hacia los vivos, acabando en primer lugar con la partera que le robó la alianza, y después con el desdichado que le transmitió a su marido su naturaleza espectral.

Los créditos del film se inician con una sucesión de pinturas en rollos donde se aprecian escenas de la vida cotidiana entremezcladas con episodios fantásticos del otro mundo. De nuevo apelamos a la capilaridad entre las dos dimensiones, patrimonio no sólo de Japón, sino también de todo el conjunto de países asiáticos donde confluyen rasgos de la misma religiosidad. En esa línea se percibe cómo aquella sociedad le concedía vital importancia a los augurios, usados como *prolepsis* de lo que está por venir. Algunos de los más destacados son el eclipse visto al inicio de la narración, funesto vaticinio de guerra; el sonido de una gigantesca araña golpeando con su abdomen la puerta de la casa de Nak; o la continua fractura de escalones de madera en las viviendas afectadas por la maldición.

El simbolismo de la araña, animal que crea y destruye sin cesar, se corresponde con el equilibrio en la dualidad emocional de los individuos. Con su desatamamiento y agresividad, el arácnido del pasaje es un fiel paralelo de la angustia sufrida por Nak, quien finalmente cede a sus pasiones sin importar las consecuencias. La victoria de lo instintivo es la derrota del *ser social*, lo cual se manifiesta con la ascendencia de Nak sobre los reptiles de la jungla, heraldos de su venganza en el caso de la partera ladrona, o los murciélagos gigantes, estafetas de su melancólico canto nocturno, que hiela la sangre de aquellos quienes lo escuchan a kilómetros a la redonda.

Mak, incapaz de reconocer la realidad, recibe la visita del monje supremo de la aldea. Éste le conminó a despejar su cabeza de miedos y ver a través de los ojos de buda como remedio esenciales para superar su adversidad. Finalmente, tras cerciorarse de la naturaleza espectral de su familia, y tras varias intentonas de exorcismo por parte de los lugareños, el santón que consiguió curar a Mak acude con el objeto de apaciguar al espíritu descarriado. De alguna forma, la historia pone punto y final cuando la lucha interna de ambos protagonistas, que figurada y fácticamente se niegan a reconocer su forzosa separación, acaba asumiéndose. La superación del dolor inherente a vivir repercute en un acercamiento al buda, razón por la que Mak se ordena monje después de los tristes acontecimientos vividos.

Aparte de que el tono de la película flirtea con el melodrama, por no mentar que quizá le sobren partes del metraje, es innegable su bellísima factura estética. Especialmente reseñable es



Imagen 148. El parecido de *Nang Nak* con la *Ubume* japonesa salta a la vista.

la fotografía de Nattawut Kittikhun, pues consigue captar la esencia de un ambiente tan exuberante como la Tailandia interior, además de revestir a la narrativa de una poética muy favorecedora para el desarrollo escénico.

11.12.5. Journey to the shore (Kiyoshi Kurosawa, 2015).

Una de las muestras más notables del último festival de *Sitges 2015*¹⁵ ha venido de la mano de Kiyoshi Kurosawa, padre de aquella obra maestra que fue *Kairo* (Kairo, 2001), y crucial para entender la *yūrei-exploitation* de hace más de una década. Su aportación fue *Journey to the Shore* (Kishibe no Tabi, 2015) o la historia de amor entre una mujer y el fantasma de su esposo fallecido tres años atrás. Ahora bien, hemos de descartar cualquier tipo de vínculo con la sensiblería de *Ghost* (Ghost, 1990), ya que el tono clasicista de Kurosawa exige una contención muy de agradecer en historias de este perfil.

Todo comienza con Mizuki, la viuda, desarrollando su cotidianeidad en la soledad de un apartamento. Un día cualquiera, mientras preparaba la comida, experimenta una sensación extraña y se dirige hacia la habitación principal. La estancia aparece en plano vacía, pero de entre la penumbra emerge caminando su difunto marido, como si nada hubiera pasado, y presentando un excelente aspecto. Luego de explicar cómo murió, ambos deciden emprender un viaje hacia la costa pasando por diversos lugares cruciales en la vida de Yusuke.

Es esencial aclarar que la tipología de fantasma presentada en el filme en nada se asemeja al canon clásico. No hablamos de una mujer, ni su cabello cae hacia adelante cubriendo el rostro, ni viste un *katabira* funerario de color blanco, ni, por encima de todo, demuestra un carácter vengativo. Más bien sucede todo lo contrario, pues es muy notoria la forma tan natural con la que el espíritu interactúa con los vivos, llegando a realizar acciones como comer, hacer el amor, o incluso dar conferencias delante de un público embelesado sin problema alguno. De hecho, durante su primer encuentro, Yusuke dijo a su esposa que *había recorrido un gran camino para volver a verla* y que la mayoría de los muertos no volvían porque *estaban tan cansados y confusos que llegaban a desaparecer*.

Esta connotación vitalista de la muerte confronta con el discurso desalentador y pernicioso de *Kairo*, donde la tristeza y soledad padecidas por los vivos podían convertirlos en almas en pena. Aquí, sin embargo, los muertos vuelven a la vida por amor, ergo se puede afirmar que *Journey to the Shore* y *Kairo* conforman una saga no oficial cuyo tema central es la imbricación entre los conceptos vida y muerte.

Respecto a los factores técnicos, la película evoluciona con ritmo pausado, sobrio estatismo visual y pocos cambios de plano, lo cual engarza lógicamente con su influencia costumbrista. Sin embargo, lo más llamativo es el excelso uso de la iluminación, capaz de alterarse en función del ánimo de los personajes o de lograr preciosos efectos visuales de naturaleza fantástica.

Tal vez el más destacado acaece cuando uno de los fantasmas aparecidos en la historia consigue desligarse del mundo terrenal. Después de beber alcohol en abundancia y desahogarse junto a Yusuke, es subido hasta su dormitorio para que por fin pudiera descansar. Una vez en la cama, la habitación permaneció parcialmente a oscuras unos segundos, pero poco después la pared fue iluminada dejando ver miles de recortes de flores que el anciano colocó ahí estando en vida.

15 Tuvimos la suerte de cubrir el festival en su vertiente japonesa para la iniciática consular *Cool Japan*. En los apéndices también se podrá encontrar también una entrevista en exclusiva que le realizamos al director Takashi Miike.

Sin necesidad de histrionismo ni efectos especiales, el director expresó de una manera elegante y minimalista cómo un alma consigue trascender.

A estos detalles de genio debemos sumar la gran complicidad mostrada por la pareja principal – Tadanobu Asano y Eri Fukatsu–, lo cual da lustre y credibilidad a este viaje metafórico en busca del verdadero significado del amor, de la capacidad de perdonar, o la superación de los traumas personales sea cuales fueren.



Imagen 149.

Capítulo 11

Tokaido Yotsuya Kaidan, o la segunda historia más veces jamás contada

11.1. Datos de la película



Imagen 150.

Ficha técnica

Título en España: Historia de fantasmas de Yotsuya.

Título original: Tokaido Yotsuya Kaidan

Año: 1959.

Duración: 79.

Director: Nobuo Nakagawa.

Obra kabuki: Tsuruya Namboku IV.

Guión: Masayoshi Ônuki, Yoshihiro Ishikawa.

Música: Michiaki Watanabe.

Fotografía: Tadashi Nishimoto.

Productora: Shintoho Film Distribution Committee.

Género: J-Horror, Yûrei-eiga, Jidai-geki.

Reparto: Shigeru Amachi, Noriko Kitazawa, Katsuko Wakasugi, Shuntarô Emi, Ryûzaburô Nakamura, Junko Ikeuchi, Jun Ôtomo.

11.2. Resumen de la película

La historia de fantasmas de Yotsuya es la narración de sesgo sobrenatural más famosa de las islas del sol naciente. Creada por Tsuruya Namboku IV en 1825 para su escenificación en kabuki, tomó como inspiración un crimen bastante conocido en la época al que el autor incorporó modificaciones de sesgo fantástico. En él, un samurái descubrió cómo su esposa le engañaba con un miembro del servicio, ante lo cual ejecutó a la adúltera y a su amante, clavó sus cadáveres a una puerta de madera, y se deshizo de ella hundiéndola en el cauce del río Kanda.

No es baladí subrayar que, con más de treinta adaptaciones conocidas, nos hallamos ante el segundo relato más explotado de la historia del Cine. A esas habríamos de sumar otras tantas extraviadas a consecuencia del terremoto de Kanto y la Guerra Mundial¹, lo que la situaría por delante de hitos cinematográficos como *Jane Eyre* y tan sólo por detrás de *La Biblia* misma, cuya *Pasión de Cristo* narrada en *Los Santos Evangelios* se eleva en un lógico primer lugar². No obstante, que una historia local compita con el episodio más famoso de la religión más extendida del mundo, da una medida para entender la trascendencia de la ficción a la que nos estamos enfrentando. Por lo demás, la versión más destacada de entre todas ellas fue filmada en 1959 por Nobuo Nakagawa, tratándose bajo nuestra perspectiva de una de las mejores muestras del celuloide japonés independientemente de géneros o épocas. A continuación procederemos a resumirla.

Tamiya Iemon, un rōnin de rango bajo, bebe los vientos por Oiwa, hija de un acaudalado samurái de linaje llamado Samon. A pesar de que la joven correspondiese al amor de su pretendiente, su padre se oponía frontalmente al enlace debido a la mala reputación del hipotético yerno, sujeto sin escrúpulos y de fama libertina. Éste, tras sufrir duros improperios al rogar la unión por enésima vez, blande mortalmente su katana contra el orgulloso anciano, último y verdadero hándicap que impedía el casamiento con su amada. A instancias del único espectador del homicidio – su perverso sirviente Naosuke – Iemon hace creer a Oiwa que la muerte de su padre se debió a una emboscada nocturna perpetrada por bandidos. Débil y huidizo, mas de mente habilidosa como los zorros, Naosuke amenaza a su maestro con desvelar la verdad si antes no le ayudaba a acabar con Yomoshichi, pretendiente de su codiciada Sode, a su vez la hermana de Oiwa. Aprovechando un momento de soledad durante una jornada de peregrinación al monte, el hombre fue apuñalado y arrojado por una cascada a manos de los abyectos coprotagonistas³. Ambos delitos fueron adjudicados a un tal Usaburo, individuo con quien Samon litigó poco antes de morir a causa de un intento de robo.

1 MALPARTIDA, R. *Espectros de cine...* p. 61.

2 Este dato se ha contrastado a través de varias bases de datos cinematográficas como *Filmaffinity* o *IMDB*.

3 Un intento de asesinato prácticamente idéntico al que Adachi le procuró al conocidísimo personaje Kohada Koheiji, posteriormente uno de los fantasmas masculinos más famosos del folclore japonés. En aquella historia, Koheiji, un veterano actor de Kabuki, viaja por todo Japón junto a un actor más joven y su bella esposa. Naturalmente, éstos mantenían una relación en secreto, y decidieron acabar con el jefe de la pequeña compañía de teatro arrojándolo por una cascada. Es famosa la escena en que ambos amantes mantienen relaciones sexuales mientras el fantasma de Koheiji los mira fijamente a través de la mosquitera. Nagisha Oshima tomó algunos rasgos de esta historia y los mezcló con elementos del para nosotros ya conocido Banchō Sarayashiki en *El imperio de la pasión* (Ai-No borei, 1978).

A continuación, la escena se traslada a Edo un par de años después, ya con el matrimonio y su hijo recién nacido asentados en una humilde casa. El único sustento de la familia procedía de los paraguas que Iemon fabricaba como artesano, solución a todas luces insuficiente para alguien que especuló enlazándose con una dama rica, y fruto de discordias que enturbiarían la antaño apasionada relación. En ese momento de debilidad, justo cuando el rōnin se planteaba su relación con aquella mujer atosigante, así como la atadura a un hijo por el que sentía poco o ningún cariño, conoció a Ume, la bella hija de un farmacéutico a la que salvó de unos malhechores. Ante la imposibilidad de contraer un casamiento tan ventajoso por estar ya comprometido, Naosuke, nuevamente, recomienda a su cómplice y señor librarse de Oiwa. El plan consistía básicamente en usar a Gakuetsu, un masajista enamorado de su mujer, con el fin de hacer creer que ésta lo engañaba, motivo suficiente para justificar la muerte de su esposa a modo de castigo ante los ojos de la ley.

Con el fin de asegurar el éxito de su plan, Iemon le dispensó a su cónyuge un veneno que tendría que haberle ocasionado la muerte más allá de cualquier tipo de eventualidad. No obstante, tan sólo consiguió procurarle una enorme quemazón a la desdichada mujer, aparte de deformarle horriblemente el perfil derecho del rostro. En ese instante, Gokuetsu, consumido por el dolor y la impotencia de ver a su admirada Oiwa en ese estado, le confesó que todas sus desgracias se debieron a los funestos empeños de su marido, ansioso de contraer nuevas nupcias con Ume. Al no soportar la idea de abandonar al recién nacido con un padre tan cruel, la pobre dama liquida a su propio hijo justo antes de suicidarse. Poco después, Iemon irrumpiría en la casa para acabar con Gakuetsu, además de deshacerse de los cuerpos mediante el ya conocido ardid de fijarlos en un panel y hundirlos en la ciénaga.

Tras consumarse la boda con Ume, Iemon comienza a padecer visiones y escuchar la voz de Oiwa lacerándolo. Al principio esto lo achacó al nerviosismo causado por los últimos acontecimientos, pero el espectro iría incrementando su tormento al samurái hasta el punto de hacer que éste exterminase a su nueva familia. Así, cuando Oiwa comenzaba a increpar a su marido él intentaba atacarla con la espada, aunque en realidad agredía tanto a su flamante esposa Ume como a sus suegros, asesinándolos de forma voluntaria. Desesperado, el delincuente consigue protegerse transitoriamente del fantasma al refugiarse en el interior de un templo budista.

Mientras tanto, Sode y el villano Naosuke recibieron la visita Oiwa, aunque cada uno la percibió de forma distinta. Su hermana la vio simplemente con expresión triste y melancólica, pero el sirviente sí consiguió discernirla con su terrorífico aspecto, razón por la que se apresuró a imputar a su maestro de las muertes de Samon, Yomoshichi, etc. Sigue una escena en la que Sode entra en trance y es guiada por su hermana hasta la nueva vivienda de Yomoshichi, quien, en un giro de los acontecimientos, se mantuvo vivo gracias a los cuidados de un leñador de la montaña. Conocedor del conjunto de acciones deplorables consumadas por Iemon debido a un mensaje onírico de Oiwa, éste acude junto a Sode al templo para vengarse del malvado rōnin. A pesar de ser inferiores en técnica y fortaleza, ambos consiguieron ajusticiar a su enemigo con el inestimable auxilio del espectro, que nunca dejó de ofuscarlo a lo largo del combate.

La última imagen del film retrata a Oiwa desapareciendo al lado de un destello de luz, con su niño en brazos y sin rastro de deformación alguna.

11.3. Nobuo Nakagawa



Imagen 151

En las antípodas del reconocimiento otorgado a los directores japoneses más mediáticos, Nobuo Nakagawa, es, sin embargo, un cineasta de culto. Y es que nos hallamos ante un verdadero maestro del terror cinematográfico, profundo conocedor de los resortes implícitos al género, y culpable de algunas de las producciones visualmente más inolvidables de posguerra. Nacido en Kioto en Abril de 1905, nuestro hombre pronto desarrollaría el gusto por la literatura fantástica tradicional de su país, así como por movimientos sociales de tipo izquierdista con inclinación al sindicalismo. Su amor por el cine también es reconocible desde un primer momento, pues siendo aún muy joven escribiría reseñas de películas en la revista *Kinema Junpo*. Poco después ingresaría en *Makino films productions*, donde ejercería de asistente del director de *yakuzas* y *jidai-geki* Masahiro Makino (*Singing Lovebirds*, 1939).

Cuando el estudio quebrara a mediados del año 1932, Nakagawa se incorporó a la productora Utaemon Ichikawa, logrando su debut como director dos años después con *Yumiya Hachiman ken* (*Yumiya Hachiman-ken*, 1934). Su viaje profesional lo llevó a colaborar poco después con la archiconocida *Toho*, en la cual demostró su capacidad y polivalencia en géneros tan diversos como la comedia ligera o el documental de guerra. No obstante, habría de ser la pequeña productora *Shintohto* el lugar de explosión artística de Nobuo, ya cercano a los cuarenta, pero entregado por fin al tipo de cine que él ansió rodar de pequeño: el *kaidan-eiga*⁴.

Algunos de sus trabajos más notables son *Ghost of Hanging in Utsunomiya* (*Kaii Utsunomiya Tsuritenjo*, 1956), una rareza que mezcla el *chambara* y el cine de espectros, *Los fantasmas del pantano Kasane* (*Kaidan Kasane-ga-fuchi*, 1957), *La mansión del gato fantasma*⁵, la ya comentada “*Jigoku*”, y claro está, su “*Historia de fantasmas de Yotsuya*”. Tal proclividad hacia un cine de género cuyo valor primordial fue el óptimo aprovechamiento de los pocos recursos disponibles, unido al reconocible aspecto estético de los mismos, podría llevarnos a establecer analogías con directores coetáneos en Europa como Terence Fisher o incluso Mario Bava.

Entre los *haberes* del director kiotense podemos nombrar el extraordinario uso de las tonalidades y la iluminación, virtudes poco presentes en una época en la que el *formato color* ya constituía un activo *per se*, sin olvidarnos de la prematurísima violencia explícita mostrada en sus trabajos, con especial mención de los tormentos rayanos el *gore* extremo aparecidos en *Jigoku*. Este tipo de agresividad visual – algunas veces verosímil, otras incrementada premeditadamente como recurso artístico – resulta elemental para comprender la posterior proliferación de subgéneros de corte *splatter* en el seno del cine nipón.

Afortunadamente, el ostracismo internacional de nuestro autor se ha amortiguado mediante diversos premios honoríficos, entre los cuales podemos destacar los otorgados en el *Festival de Ve-*

4 BLACK, A. Nobuo Nakagawa: master director of horror films. *Asian Cinema*. 2007. Nº1. pp. 238-247.

5 Sobre éstas volveremos enseguida.

necia de 2005 o en el *Etránge de Paris* de 2006. Aunque, ya sea con agasajos o sin ellos, ahí queda la obra de Nobuo Nakagawa como huella indeleble de su talento, suficiente para considerarlo con toda justicia uno de los *Masters of Horror* más notables del cine universalmente entendido.

11.4. Diferencias con la obra Kabuki

En su origen, ninguna de las películas tratadas en nuestro estudio proviene de un texto tan capital como ocurre con la obra de Tsuruya Namboku IV⁶. Tampoco está de más recordar que, aunque divididas en distintos actos y jornadas de representación, la largura de las piezas en kabuki solía superar ampliamente las seis horas. Entendiendo que la *reescritura*⁷ de Nakagawa apenas rebasa los setenta y cinco minutos, no estaría de más establecer un repaso por aquellas diferencias más señaladas y, si procede, analizar los porqués de sus ausencias, inclusiones, o cambios. Como referencia hemos tomado una adaptación novelizada de la pieza kabuki publicada en Reino Unido hace pocos años⁸. Vayamos a ello:

Enemistad entre familias

La obra kabuki disponía a los personajes divididos en dos clanes: los Moronoo y los Enya. Tanto Lemon como la familia de Oiwa pertenecen a los segundos, grupo que cayó derrotado contra los Moronoo en un conflicto secular del que nunca llegaron a recuperarse. El recurso sirve para acentuar el difícil contexto social de los protagonistas, al que se incorpora Samon como samurái devenido prácticamente a indigente.

Los Ito, por su parte, forman parte de los Moronoo, factor que agrava aún más la traición de Lemon hacia Oiwa, pues ésta no sólo se limitó al ámbito conyugal, sino que también atañía a un grupo más amplio y de connotaciones más profundas que aquel.

Por lo demás, existe una subtrama en la que se intenta reclutar a cuarenta guerreros Enya con la misión de vengarse de sus enemigos, en lo que constituye otro intertexto evidente respecto a la pieza hermana *Chūshingura*.

6 Salvo claro está el *Genji Monogatari*, cuyo estudio es el único donde el texto literario ha sido protagonista por encima de las películas.

7 En este caso y en sucesivos usaremos el concepto *reescritura* en vez de *adaptación* porque como dice Pérez Bowie: *la noción de reescritura resulta ser la más rentable para el estudio de las prácticas adaptativas, especialmente de aquellas que presentan un mayor interés por albergar una opción personal por la que el realizador lleva a cabo una auténtica reelaboración del texto de partida proyectado sobre él sus propios intereses ideológicos y estéticos además de las determinaciones derivadas del nuevo contexto en el que se inscribe la creación.*

PERÉZ BOWIE, J. A., *Reescrituras filmicas: nuevos territorios de la adaptación*. Universidad de Salamanca. 2010. Salamanca. p. 26.

8 DE BENNEVILLE, J. S. *Tales of the Tokugawa. Vol. I. The Yotsuya kaidan or Oiwa inari*. Dodo Press. 2008. Londres.

Tamiya Iemon

A diferencia de cómo ocurre en el trabajo de Kanagawa, Iemon y Oiwa ya eran matrimonio al comienzo de la narración. No obstante, la antipatía de Samon hacia su yerno forzó una ruptura que el rōnin quiso revertir al conocer el embarazo de su mujer. Una de las primeras escenas de la pieza kabuki muestra a Iemon prestándole dinero a Samon y defendiéndolo de unos matones, con el claro objetivo de arrogarse su confianza y así poder convivir de nuevo junto a Oiwa.

Lo anterior, empero, no debería inducirnos a pensar que la moral del personaje teatral sea más noble que la del cinematográfico, pues el odio de Samon se debía, en realidad, al robo por parte de Iemon de las arcas de los Enya cuando estos cayeron en desgracia, por no mentar que su verdadero interés en Oiwa residía en la posibilidad de prostituirla. Esta conceptualización de Tamiya como un rōnin degenerado cercano al rol de yakuza se ve confirmada con el liderazgo ejercido sobre un grupo de delincuentes que le prestan apoyo.

A pesar de todo no está de más subrayar que, en primera instancia, Tamiya Iemon rechazó el casamiento con Ume de una forma más vehemente que en la versión de Nakagawa. Ese detalle, junto al arrepentimiento por sus actos durante el conocido capítulo de la ciénaga – recordémoslo, el perdón en el cine llega durante el combate final contra Yomoshichi – configuran un personaje levemente más leal a la institución matrimonial que en el celuloide.

Los Ito

Aquí no nos hallamos ante un grupo de farmacéuticos emergentes, sino frente a una familia *bushi* de abolengo. No obstante, el hipotético aumento en la honorabilidad del apellido no se ve reflejado en sus acciones, puesto que de ellos surgió la perversa estrategia de desfigurar a Oiwa para así complacer a la caprichosa Ume y unirla con Iemon. Dicho factor es esencial a la hora de comprender la violentísima actitud del espectro hacia esta familia si la comparamos con el film de 1959.

Oiwa

Si bien la Oiwa humana exhibe una candidez casi similar al de su contrapartida cinematográfica, su onryō demuestra una tentativa de venganza mucho más holgada. No es extraño observar cómo el fantasma agrede por medio de ahorcamientos o mordiscos a no sólo sus damnificadores, sino también a los propios padres de Iemon, quienes mueren por la promesa de Oiwa de extinguir el linaje de aquel que tanto daño le procuró en vida. Recordemos que en el film el espectro no asesinaba directamente a nadie, más allá de que propiciase las muertes poseyendo momentáneamente a sus enemigos, haciendo que éstos adoptasen su forma, e incitando a Iemon para que les asestase un golpe mortal.

Otro detalle a considerar es su vínculo con las ratas en lugar de las serpientes. El cambio se explica en función de la fecha de nacimiento del personaje, ya que en la obra de kabuki la protagonista nace en el año de la rata, mientras que Masayoshi Ōnuki, el guionista de Nakagawa, decidió emparentarla con el reptil por su tradicional asociación con la mujer fantasma. De cualquier forma, la rata no está exenta de un simbolismo cercano a los yūrei, debido en parte a su relación con la muerte y la pestilencia, como ya es de sobras conocido para nosotros, elementos fundamentales en la génesis de un espectro. Además, estos pequeños avatares de Oiwa adquieren mayor peso narrativo que sus ofidios trasuntos cinematográficos. Por ejemplo, los roedores intentaron res-

catar al bebé de las garras de su padre Iemon, aparte de que recuperasen pequeños objetos como el famoso peine de tortuga, o actuasen a modo de *prolepsis* vaticinando las apariciones sobrenaturales.

Finalmente, en la obra de teatro, Oiwa muere por accidente al degollarse con un cuchillo clavado en la pared mientras perseguía a Gakuetsu, un final poco verosímil y que Nakagawa tuvo a bien estilizar por medio del suicidio.

Kohei y Gakuetsu

Uno de los rasgos genuinos de la obra de teatro es la introducción del personaje de Kohei, un pobre sirviente cuyo deseo por aliviar la enfermedad de su maestro lo llevo a robar cierto medicamento carísimo en posesión de los Tamiya. El descubrimiento de este hecho por parte de Iemon y sus secuaces conllevó una cruelísima tortura que incluía fracturas de dedos o incluso el arrancamiento de mechones de pelo. Para mayor desgracia, él fue la baza usada para inculpar a Oiwa de adulterio, ya que, si bien Gakuetsu también estaba aquí enamorado de la protagonista, su mayor nivel social –regentaba un enorme prostíbulo y casa de acupuntura – así como su relación más estrecha con Iemon, imposibilitaban usarlo de una forma tan vil.

Asimismo, el papel ejercido por el fantasma de este desgraciado paria es esencial para el desarrollo de los acontecimientos. Y es que, a través de la posesión a un niño vendedor de moluscos, culpabiliza al villano Iemon de los distintos crímenes cometidos, detalle esencial para su muerte a manos de Yomoshichi durante el desenlace final.

Por otro lado, Kohei acaba con el bebé de los Tamiya propinándole una dentellada, en el que quizá sea uno de los momentos más consternadores de toda la representación escénica. Que nosotros sepamos ninguna adaptación al cine fue capaz de rescatar este impactante episodio.

Naosuke y Sode

Para Tsuruya Namboku, Naosuke no era precisamente el sirviente de Iemon, sino más bien un ratero obsesionado con la idea de acostarse con Sode. Además, en un giro forzado de los acontecimientos, ambos personajes resultan ser hermanos separados al nacer, solución muy del gusto de aquel tipo de público de origen popular propio del kabuki.

Otros elementos olvidados

En el difícil trasvase del texto teatral al guión cinematográfico también se han perdido momentos inolvidables llenos de fuerza y simbolismo. Tal vez el más relevante de ellos sea la ausencia de Oiwa apareciéndose a través de la lámpara, episodio por siempre inmortalizado por Katsushika Hokusai en su *ukiyo-e Lámpara de papel con la forma del rostro de Oiwa*.



Imagen 152. Lámpara de papel con la forma del rostro de Oiwa, ukiyo-e, 1831. Katsushika Hokusai **Imagen 153.** Tamiya Iemon atormentado por Oiwa, ukiyo-e, 1848. Utagawa Kuniyoshi.

Este momento acaece durante un sueño en el que Iemon también ve a su esposa manipulando una rueca. La alegoría del objeto alberga varias acepciones, siendo la primera de ellas la recreación del papel abnegado de la mujer en vida, siempre trabajadora y atendiendo a los hombres; también alude a los designios del karma, que en su girar inexorable coloca a cada ser en el lugar merecido según sus valores; y por último establece, por la acción de tejer, una clara referencia a los múltiples tipos de mujer araña, como sabemos de connotaciones parecidas a la serpiente en el seno del bestiario japonés.

Según lo expuesto, resulta bastante obvio el genial ejercicio de síntesis y extracción realizado tanto por Nakagawa como por su guionista Ônuki. De hecho, y por mucho que pueda echarse en falta alguna imagen de culto, la totalidad de las modificaciones buscan aliviar la película de difíciles recovecos argumentales, probablemente necesarios en una representación tan larga, pero sin duda problemáticos a la hora de desarrollar convenientemente el *lenguaje cinematográfico*.

11.5. Tamiya Iemon y Chushingura

La historia de *los cuarenta y siete samuráis* – o *rōnin*⁹, según el humor de quien la cuente – es también estructural dentro del mundo representacional japonés, puesto que procede de un hecho histórico verídico y elevado a *hito nacional* por encarnar los verdaderos valores del *bushido*. Algunos historiadores no se ponen de acuerdo en precisar las fechas en que sucedió, pero la mayoría conviene en apuntar a la franja existente entre 1701 y 1703 como el espacio cronológico de los acontecimientos.

Todo comenzó cuando Takuminokami Asano, señor feudal de nivel bajo, fue designado por el shogun Tsunayoshi para acoger una visita de la itinerante corte imperial. Con el fin de asegurarse de que todo estuviese convenientemente dispuesto, el *bakufu* envió al castillo de Asano a Kira Kozukenosuke, maestro de protocolo y *arbiter elegantiae* más reconocido de la época. A lo que parece, Kira fue un hombre venal y vanidoso que nunca estuvo complacido con la forma de proceder de Asano, a quien veía como alguien rústico, poco refinado, y perteneciente a otra época. Cuando el maestro de etiqueta exigió una suma a cambio de sus servicios, el *daimyō* se negó a entregársela porque entendió que el legado tan sólo cumplía disposiciones shogunales. A raíz de este desencuentro, Kira comenzó a humillar sistemáticamente a Lord Asano durante su instrucción, llegando directamente al insulto en medio de una reunión en Edo a la que asistió el mismo shogun Tsunayoshi. Incapaz de soportar el enésimo desplante en aquel contexto, el samurái respondió blandiendo su katana contra el alto mayordomo, llegándolo a herir superficialmente.

Según la ley, protagonizar ese gesto de irreverencia en instancias tan elevadas se penaba con el *seppuku*, ya es consabido, auto-sacrificio ritual cuyo objetivo no era otro que subsanar el honor de aquel que hubiese cometido la negligencia. Se sabe que en los interrogatorios ulteriores al incidente Asano aseguró no guardarle rencor alguno al *bakufu* por aplicar la ley, pero también lamentó en lo más hondo de su corazón no haber sido certero en su golpe y que Kira continuase vivo. Quizá por ese último y desdeñoso desplante, Tsunayoshi dictaminó confiscar los 50.000 *kokus* de producción anual generados en el feudo de Asano, además de condenar a arresto domiciliario a su hermano menor Daigaku, heredero del clan.

9 Rōnin significa *el hombre de las olas*, en alusión a que se trata de un samurái sin arraigo por carecer de señor.

El injustísimo trato dado a su señor originó toda una serie de reacciones en el castillo de Asano. Después de reunirse varios días en concilio, Oishi Kuranosuke, uno de los guerreros más veteranos y experimentados del clan, determinó que la mejor opción era vengarse del avieso Kira cuando éste ya no esperase represalia alguna. Así, Kuranosuke consiguió arrogar a su causa a cuarenta y seis rōnin que durante un tiempo se diluyeron en la sociedad ejerciendo de artesanos, granjeros, o comerciantes, con el objetivo evidente de pasar desapercibidos a ojos de todo el mundo. No obstante, el astuto Kira dispuso espías para seguir la evolución de los guerreros de Asano, pero al ver que éstos habían rehecho sus vidas y abandonado las armas, licenció a gran parte de la guardia personal que en su momento contrató para redoblar su seguridad.

Llegados a este punto, el 14 de Diciembre de 1702 los *cuarenta y siete* asediaron el palacio del mayordomo logrando quebrar fácilmente su defensa. Oishi Kuranosuke fue el encargado de intentar convencer a Kira para que se practicara el harakiri; sin embargo, en una demostración de cobardía, declinó la invitación, por lo que hubo de ser el propio Oishi quien lo decapitase usando el *wakizashi* con el que Asano se desentrañó en 1701. Posteriormente, y luego de rendir tributo a su amo dejándole la cabeza de su archienemigo en la tumba, los rōnin fueron prendidos por más de quinientos soldados sin oponer resistencia¹⁰.



Imagen 154. Asedio a la casa Moronao, tríptico Oban, 1884. Toyohara Kunichika.

Ipsa facto, la épica historia de *los 47* resonó en cada rincón de las islas japonesas. Un ejemplo de la premura de su éxito fue la adaptación al kabuki incluso antes de que sentenciasen a los verdaderos protagonistas de la historia¹¹. Ese factor contribuyó a *heroizar* aún más a aquellos hombres, cánones de moral excelsa a los que el shogunato quiso honrar concediéndoles la posibilidad de morir como guerreros, y no como delincuentes, por medio del *seppuku*.

Ahora bien, el lector tendría el derecho a cuestionarse por qué introducimos un relato histórico y genuinamente masculino en nuestro estudio. La explicación se encuentra en la pertenencia de

10 La historia de los 47 apenas aparece en manuales de historia, y a pesar de ser real, los datos han de ser tomados de la multitud de obras originadas a partir del suceso. Particularmente, hemos revisado la adaptación novelizada de Tamenaga Shunsui:

TAMENAGA, S. *Los cuarenta y siete rōnin. La historia de los leales samuráis de Ako*. RBA. 2001. Barcelona.

11 SHIVELY, D. *Chūshingura: studies in Kabuki and the puppet theater*. En James R. Brandon (Coord.), *Tokugawa plays on forbidden topics*. University of Hawaii Press. 1982. Honolulu. pp. 29-33.

Tamiya Iemon al clan Asano, y más concretamente a la sub-rama de los Enya. Naturalmente, el marido de Oiwa no pertenece al selecto grupo de los cuarenta y siete rōnin porque, cuando tuvo la oportunidad, rehusó formar parte de aquella venganza. De esta forma, en contraposición a la excelsa nobleza de aquellos que se sacrificaron por su señor, hallamos la vileza y cobardía de los que como Iemon no lo hicieron. El matiz no hace más que corroborar la perversión de un personaje que no dudó en deshacerse de su esposa e hijo a cambio de medrar socialmente.

Yendo más allá, Tsuruya Namboku quiso que “Tokaido Yotsuya Kaidan” se escenificase intercalada con “Los 47 Ronin”. A lo largo de la primera jornada se comenzaba con Chūshingura hasta llegar al acto seis; se continuaba con Tokaido Yotsuya hasta el acto cuatro; a la mañana siguiente se retoma la historia de los *hombres de las olas* hasta su conclusión; y finalmente se cerraba el *programa doble* con el dramático desenlace de Oiwa y el Tamiya¹². Presenciándolas en paralelo aún se hacía más irrefutable el contraste entre las luces y las sombras de la casta samurái, capaz, por un lado, de colocar su esencia moral en lugares elevadísimos, y por el otro, de constreñir a los débiles sirviéndose de su posición y fortaleza.

Partiendo desde la excepcionalidad de los hombres de Chūshingura – en tanto en cuanto la mayor parte del clan se desentendió del asunto – podemos concluir que la representación de ambas piezas al unísono menoscababa la figura del *bushi* medio, y, por tanto, mayoritario. Al fin y al cabo, Tamiya Iemon encarnaba a toda aquella gran masa de samuráis mediocres y huidizos, blasfemos a ojos de la ética del bushido, y rivales, por fuerza, del nuevo conjunto social de corte burgués nacido al amparo de *Genroku*.



Imagen 155. Sakuma Daikaku bebiendo la sangre de cabezas decapitadas, ukiyo-e, 1868. Tsukioka Yoshitoshi. Banderizo de Oda Nobunaga, Sakuma Morishige alcanzó gran fama gracias a su crueldad sin límites.

Paradójicamente, quienquiera que haya indagado tan sólo de forma superficial en la literatura o el cine japoneses¹³, se percatará de que Iemon dista un universo del samurái canónico. En este sentido, es paradigma el caso de Akira Kurosawa y su film *Los siete samuráis*, donde siete guerreros ayudan de manera altruista a una aldea extorsionada por bandidos. Ahora bien, lo cierto es que históricamente los samuráis fueron personajes crueles, y Namboku quiso subrayar ese concepto precisamente cuando los militares comenzaron a perder ascendencia en la sociedad del país. No podría haber sido de otra forma al ser hijos y producto de sociedades tan conflictivas como peligrosas, pero también cada vez más lejanas a la altura del s. XIX.

A nuestro entender la grandeza del samurái fue otra, aquella que mediante el entrenamiento y la meditación los convertía en el resultado de una complejísima amalgama filosófica y religiosa. Dicho de otro modo, los bushis son únicos en el panorama histórico porque ningún guerrero en otra sociedad cargó con tal metafísica existencial sobre los hombros. Pero como decíamos, esto no implicaba que fuesen modelos de buen comportamiento, y he ahí que existieron los maltratos sistemáticos a la mujer, purgas masivas en castillos ya rendidos, crueles

12 DA COSTA, M. *El cine japonés...* p. 191.

13 MIYAMOTO, M. *El libro de los cinco anillos*. Miraguano Ediciones. 2004. Madrid. p. 124.

torturas a los cristianos, o asesinatos por razones tan fútiles como probar la hoja de una espada¹⁴. Todas las crueles prácticas anteriores fueron casi cotidianas en los periodos Muromachi y Tokugawa.

Ni Namboku ni Nakagawa escondieron en ningún momento este cariz *pervers* del samurái común, lo cual acentúa aún más si cabe el sentido crítico de la dramática historia de Oiwa. Ya no es sólo una convincente figuración social e histórica de la mujer japonesa, o tampoco una muestra de la cantidad de signos esenciales para entender el *J-Horror* como género, sino más bien la revisión realista de uno de los símbolos por excelencia de Japón, lo que hace de la presente obra una crítica más allá del patriotismo, y que hurga en aspectos peligrosamente abruptos.

11.6. Ascenso social y violencia en Tokaido Yotsuya

La historia de Japón fue cincelada al gusto de los samuráis desde finales del periodo *Heian* hasta la instauración del shogunato de *Tokugawa*. A las alturas de *Sengoku*, los complejos que esta élite advenediza sentía hacia *la nobleza de grado* desaparecieron en gran medida, pues de ellos partió de facto cualquier tipo de disposición social o política, sin ningún atisbo de dudas, el más importante símbolo de *distinción* en aquella etapa. Un ejemplo de la omnipotencia adquirida por los *bushi* fue la relegación del Emperador a un rol meramente litúrgico, constante que ya no variaría apenas ni un ápice hasta llegar a nuestros días.

El problema principal para esta estirpe de guerreros japoneses sobrevino, paradójicamente, con el asentamiento del samurái más poderoso de todos los tiempos: Ieyasu Tokugawa. Y es que el tercer *bakufu* supuso la unificación total de las islas japonesas, el fin de una guerra ya centenaria y, por ende, una estabilidad social que poco a poco fue atrofiando la noción misma del concepto *samurái*. Porque después de todo ¿de qué servía un soldado de élite en una sociedad donde ya no había guerra?

Hemos de suponer que las generaciones posteriores a 1600 aún conservaron un estilo de vida similar al de *Azuchi-Momoyama*, pero el transcurrir del tiempo, unido a la ingente cantidad de guerreros ociosos, depauperó aquella clase militar hasta abocarla a menesteres administrativos, literarios, o agrícolas. Y eso cuando no se convirtieron en delincuentes, *yakuzas*, o *rōnin*, ahora sí, simbolizando la sombra de la sombra de lo que otrora llegaron a ser. Tales situaciones hubieron de resultar contradictorias a esos hombres porque, si bien su desubicación en la sociedad fue incuestionable, su preeminencia en el mundo de las mentalidades japonés permaneció intacta. Es decir, el samurái, el vencedor de la historia japonesa, padeció un desfase entre lo que realmente era y lo que siempre esperó ser por mérito de nacimiento.

De ahí el ansia de Tamiya Iemon – y de otros tantos personajes de la ficción nipona – por escalar la pirámide de castas, ya que sólo perseguían alcanzar un derecho que por arbitrariedades del azar les había sido negado. De tal modo, la insatisfacción, junto a las vulnerables circunstancias sociales de la mujer, suscitaban coyunturas como la ejemplificada en *Tokaido Yotsuya Kaidan*, donde las vejaciones y la crueldad fundan lugares comunes, si son en aras de prorrumpir un matrimonio y enlazarse más provechosamente.

14 A esto los japoneses lo llamaban *ikidameshi*, o prueba de corte con personas vivas. También existía el *Shinindameshi*, corte ejecutado contra un cadáver, o el *Katamonodameshi*, corte practicado contra un objeto duro. Al resultado de la probatura se le llamaba *Saidanmei* y servía para evaluar la calidad de la forja y el afilado de la katana.

Por todo ello, hemos creído necesario exteriorizar los anhelos e inquietudes del samurái, al punto, origen de los males sufridos por las mujeres y otros marginados, y evidentemente principales culpables de la existencia del *onryō* femenino.



Imagen 156. La maldad de Iemon dejó el cadáver de Oiwa en este estado. El fantasma se aparecería a partir de entonces mediante esta consternadora apariencia.

11.7. *Oiwa, el Onryo por concenso*

De entre el *sinnúmero* existente de fantasmas japoneses hay algunos cuya impronta en las artes y la cultura alcanza cotas superlativas. A estos niveles, a pocos les resultarán extraños los nombres, por ejemplo, de Rokujō, Michizane, Okiku, Isora, Wakasa, Otsuyu, Koheiji, o Sadako, bajo nuestro punto de vista, tal vez los *yūrei* más famosos dentro de la ficción de aquel país. Aunque si hubiéramos de elegir uno genuinamente canónico, en tanto en cuanto respetase en un sentido clásico cada una de las características claves, ese sería Oiwa, el fantasma creado por Namboku y llevado al cine por Nakagawa en Tokaido Yotsuya Kaidan.

Negro sobre blanco, el arquetípico fantasma japonés responde al espíritu vengador de una mujer en medio de un contexto de época¹⁵. Ateniéndonos a esta extractada acotación, ninguno de los *varoniles aparecidos* de la lista anterior, a saber Sugawara no Michizane y Kohada Koheiji, serían canónicos. Tampoco podrían serlo Rokujō, por no proceder originalmente de una mujer fallecida, y Sadako, como veremos enseguida, al ser fruto de los miedos surgidos en torno a la idea de modernidad. En cuanto a Wakasa, Okiku y Otsuyu, las razones por las cuales quedaron ancladas en este mundo se distanciaban de una meta vengadora, por más que existan versiones donde *el primer fantasma del pozo* sí adoptase una pose iracunda contra su amo, Aoyama Shuzen. Por tanto, sólo nos quedarían Isora y Oiwa como ejemplificaciones perfectas de su naturaleza, pero la desproporcionada fama de una respecto a la otra nos hace decantarnos por la segunda como el *yūrei* más famoso e influyente de todo Japón.

Indagando en aspectos más profundos, como es la misma concepción del *onryō* resultante de Oiwa, su *omoi* es quizá uno de los más justificados entre todos los espectros¹⁶. A nosotros nos cuesta imaginar un final más dramático que ver cómo tu marido asesina a un padre, permite

15 DAVISSON, Z. *Yūrei...*p. 19.

16 A nuestro entender, solo por detrás del padecido por Sadako.



Imagen 157. Primera aparición del onryō de Oiwa en Tokaido Yotsuya Kaidan.

el envenenamiento de su esposa, urde un falso adulterio, desatiende a un hijo en común, y se regodea al marcharse con una mujer más joven y perteneciente a un clan rival. Todo cobra aún más valor si prestamos atención al canto kabuki del prólogo, que amplifica el drama rezando:

Los lazos entre un padre y un hijo tan sólo duran una vida, pero los de un hombre y una mujer pueden durar por siempre.

De ahí la frase pronunciada por Oiwa cuando Takuetsu le confirmase las verdaderas intenciones de su marido:

Cómo puedes ser tan cruel lemon-dono...bestia sin corazón y llena de sangre fría... ¿crees que aún muerta te dejaré en paz y con esta deuda sin pagar?

La cuota de venganza ulterior discurre por los cauces básicos ya conocidas en el *onryō*, si bien ésta varía considerablemente dependiendo de la versión. En el caso de la película de Nakagawa, la figura de Oiwa se muestra en la escena final junto a un cegador resplandor que sugiere su *iluminación*, lo cual indicaría el cese en sus aspiraciones de desquite. No obstante, la leyenda popular de Oiwa perpetúa la idea de que cualquier actriz que interpretase al personaje debe rendir tributo a su tumba real, o de lo contrario correría el riesgo de caer en una maldición de impredecibles consecuencias.

Por su parte, es insoslayable el respeto hacia la imaginería clásica del *yūrei*, partiendo desde el *katabira* blanco, pasando por el simbolismo dado al cabello en sus varias facetas¹⁷, y llegando a la relevancia del agua estancada como germen de la *infección sobrenatural*. A este último respecto es muy esclarecedor el primer fotograma del film, un lodazal de barro y agua putrefacta que se desliza hasta dar paso en *plano secuencia* a la cuita entre Tamiya y Samon. El preludio sirve de anticipo metafórico de los acontecimientos venideros, asentándose posteriormente como una constante narratológica en episodios oníricos o sobrenaturales donde el agua hace acto de aparición.

Al menos en la versión teatral es interesante observar cómo se usa el recurso de hacer brotar a Oiwa desde el interior de las lámparas. El mecanismo injertaba a los fantasmas de entornos específicos, al estilo de los lagos o los bosques, a ámbitos tan cotidianos como el interior del propio hogar, cristalizando en la ficción un miedo prelógico ancestral semejante al causado por la luz en medio de la oscuridad. Tal vez en un plano inconsciente de nuestra psique evoque el peligro de desvelar

17 DA COSTA, M. *El cine japonés...*p. 196.



Imagen 160. Primer fotograma de *Tokaido Yotsuya Kaidan*.

nuestra posición ante eventuales peligros, sintiéndonos observados frente a un tapiz de negrura absoluta, y, por ende, imaginando horrores caprichosos más allá del raciocinio objetivo. Quizá por ello una enorme cantidad de *yōkai*, demonios, así como seres del otro mundo, son concebidos alimentándose del aceite que sirve como combustible a las lámparas durante el periodo Edo.

11.8. Factores técnicos

La visualización de los fotogramas planteada por el Maestro Nakagawa esconde una gran variedad de recursos, hallazgos, o particularismos técnicos. En ningún caso deseamos transmitir que nuestro director se eleve por encima de otros en el manejo de la cámara, aunque sí es recomendable subrayar su destreza, al igual que su probada capacidad de innovación, a la hora de recrear su particular “Tokaido Yotsuya Kaidan”. Procuraremos pasar por alto el despliegue de *tomas largas* en el film, pues si bien su elegancia y buen proceder resultan absolutos, es cierto que también podemos hallarlos con un acabado semejante en trabajos de autores tanto o más señeros, como pueden ser Yasujiro Ozu o Kenji Mizoguchi. Por tanto, vamos a destacar otros aspectos casi privativos de Nakagawa con la clara intención de matizar el arte de sus planteamientos escénicos.

El primer acto donde se transmite una verdadera innovación a la hora de concebir los encuadres sucede en el minuto 15:44 del metraje, justo cuando en un plano *estático dorsal* aparece un yakuza de espaldas avanzando por la calle. El comienzo es realmente impactante por resaltar tanto los tatuajes como el *fundoshi*¹⁸ del mafioso, en lo que constituye una imagen agresiva e inusual por mostrar abiertamente la entrepierna del personaje. A medida que éste avanza hasta cruzarse con Naosuke, el espectador se percata de la casi perfecta simetría del encuadre, detalle no muy explotado por el cine japonés del periodo¹⁹.

18 Pieza de tela que se anuda de forma determinada formando una especie de calzoncillo.

19 Habría que esperar al total desarrollo de la modernidad cinematográfica para ver a autores como Stanley Kubrick hacer de la *simetría* un axioma. Dicha impronta sería homenajeada claramente por cineastas posteriores como es el caso del tejano Wes Anderson (*Moonrise Kingdom*, 2013).



A la altura del minuto 19:30 Nakagawa realiza un *travelling* lateral siguiendo los avances de Gakuetsu a través de su propia casa de placer, naturalmente aprovechando las ventajas del ya por entonces en peligro de extinción sistema de estudios japonés²⁰. La ausencia de la pared permitió grabar una inmersión metafórica del secundario al infierno, aún más insalvable a medida que penetraba en una nueva estancia lateral hasta llegar al último habitáculo, momento en el que encuentra a Iemon y éste le da a conocer su péfido plan para deshacerse de Oiwa. Recordamos en este punto la analogía establecida en la época entre el infierno y los barrios rojos o prostíbulos²¹.



Imagen 161 y 162.

La calidad del capítulo en el que se desarrolla la muerte de Oiwa nos resulta sencillamente encomiable. Detrás de un biombo, amparado por la oscuridad y la sombra, Iemon aparece en *plano picado* suministrando el veneno camuflado de medicina a su esposa. Procede un *plano detalle* de la tetera vertiendo el líquido, y a continuación observamos un *plano conjunto* jugando magistralmente con la profundidad de campo en el que aparece Oiwa, en primer espacio de encuadre, e Iemon disponiéndose en segundo plano para llevar la bebida a su mujer. Después, el samurái sale hacia el cobertizo de la vivienda para otear los fuegos artificiales del *matsuri* que en ese mismo instante se celebraba. Con un delicado gesto, gira su cabeza y mira por el rabillo del ojo a Oiwa, que agradecida aparece junto a su hijo ingiriendo el líquido nocivo.

Ya con el *rōnin* fuera, Gakuetsu se extralimita en sus tocamientos a Oiwa aprovechando su condición de masajista. Justo cuando la mujer empezó a increparle, se echó mano a su ojo derecho, ante lo cual Gakuetsu fue a buscar agua con el objetivo de aliviar el dolor. Arrastrándose en actitud sufriente, la enferma aparece de espaldas al plano, al tiempo que Gakuetsu, quien sí aparece de cara al espectador, contempla el ahora deforme rostro de Oiwa. Con este recurso el director consigue generar toda suerte de expectativas y desazón en el público, pues a través de la gestualización de un personaje que sí aparece de frente al encuadre, es posible imaginarse los espantosos cambios generados por el veneno en la protagonista. Nosotros pensamos de

20 Un recurso similar es usado por Park Chan Wook en *Oldboy* durante la escena de lucha entre Odaesu y la banda de mafiosos.

21 AGUILAR, D. *Japón sobrenatural...*p. 103.



Imagen 163, 164 y 165.

Anteriormente hemos apuntado a la iluminación explotada en la película como un pilar estructural a la hora de proyectar texturas y crear atmósferas. Un ejemplo es, claro está, el episodio anterior, donde lo tenue es vehículo del horror físico y emocional; mas en otros momentos se usan colores determinados para complementar el significado de las escenas. Recordamos esencialmente aquella donde Iemon y Oiwa están sentados el uno frente al otro en plano estático, con la luz del crepúsculo inundando la estancia. La ausencia de diálogo alguno, el gélido hieratismo del samurái sentando en posición de *seiza*, combinados con el sufrimiento de ella, quien ya intuye los acontecimientos venideros, conforman un epílogo de amor bañado en naranja, como ocurre con el final de los días, los años, y las estaciones. Mención aparte merece el cambio de iluminación durante la primera aparición del espectro en casa de los farmacéuticos, mecanismo que recuerda al usado por Kenji Mizoguchi ocho años antes durante el episodio de la armadura fantasmal en *Ugetsu Monogatari*.

Quizá el *estilema* más evidente de nuestro director sea, no obstante, la consciente *suciedad* imprimida a ciertos planos. En efecto, son incontables las escenas en las cuales aparecen diversos elementos contaminando el encuadre a modo de filtro o barrera, tal y como ocurre con una rejilla de madera cuando Iemon salvó a Ume de sus agresores; con una mosquitera verde en el momento que el samurái amenaza en el *futón*²⁴ a su esposa con abandonarla por otra mujer más joven y

esta parte que es una excelente gestión del pulso dramático y los ritmos narrativos.

Un rápido plano de fuegos artificiales en medio de la noche da paso a Oiwa asiendo un espejo en estático a *plano detalle*, que desvela el horror paulatinamente a medida que la protagonista enfocaba su deformidad.

Mención aparte merece el *primer plano* del masajista, aterrorizado, sudoroso, e incapaz de sostener la mirada hacia una escena tan dañosa y grotesca. Nakagawa usa al personaje Gakuetsu como trasunto del eventual espectador de la cinta, reflejando sentimientos como la empatía, la culpabilidad, la compasión o la repulsa. De hecho, su faz destaca luminosa en medio de la oscuridad del hábitculo, como subrayando la desaprobación ante un espectáculo tan execrable.

Después, la desgarradora actuación de lamento realizada por Noriko Kitazawa recuerda por su escogido histrionismo a ademanes comunes en el kabuki²², tan lejanos, como ya sabemos, de la contención integral de otros géneros teatrales propios de las islas²³.

22 Esta no es ni de lejos la única influencia de este tipo de teatro. Cuando Tamiya y Naosuke acaban con Yomoshichi, éste se pone bizco, en un guiño al gesto realizado por los actores kabuki en momentos álgidos dentro del desarrollo narrativo.

23 HAYASHIYA, E. *Génesis del teatro clásico japonés: el noh, el kyogen y el kabuki*. Ediciones Universidad de Salamanca. 1984. Salamanca. p. 34.

24 Cama tradicional japonesa en la que colchón y funda van unidas. Tiene la facultad de poder plegarse

hermosa; o con la niebla durante el tránsito de Oiwa y su hermana hacia la casa de Yomoshichi. En todos los casos se evoca la turbiedad en las bajas pasiones de los personajes, que evaden la verdad y se acomodan en el engaño o el deseo, componiendo un ejercicio de denostación moral tan poderoso que es capaz de afectar hasta al mismo objetivo de la cámara de grabación.



Imagen 166. La iluminación del atardecer representa el fin de la relación entre ambos protagonistas.



Imagen 167, 168 y 169. En los tres fotogramas anteriores se observa claramente la "suciedad de plano".

11.9. Algunas otras Oiwas y el terror Jidaigeki de Nakagawa

De distinta forma al apartado en el que analizamos los films relacionados con Ugetsu, o como sucederá durante el siguiente capítulo con las películas deudoras de Ringu, a continuación haremos mención a tres versiones muy distintas de la historia de Tokaido Yotsuya, dada su ya consabida importancia dentro del cine japonés. No obstante, tampoco deseamos dejar a un lado

y guardarse fácilmente después de dormir, por lo que no ocupa espacio en la vivienda.

otras obras de Nakagawa contextualizadas en un periodo histórico, de tal modo que combinaremos en este epígrafe un pequeño repaso donde, excepcionalmente, exploraremos dos vertientes distintas.

11.9.1. El fantasma de Oiwa (Tai Katô, 1961)

Otra de las transducciones cinematográficas más conocidas sobre Tokaido Yotsuya fue rodada por Tai Katô apenas dos años después de la insigne de Nakagawa. Estrenada en blanco y negro, el film dista de los preceptos nipones más clasicistas y rompe el axioma de *un corte una escena* tan común en aquel periodo. No obstante, su estilo más dinámico o sus numerosos cambios de plano no estuvieron reñidos con el respeto casi reverencial al texto de Namboku. Dicho factor, lejos de representar abiertamente un activo, se convierte en un escollo para aquellos espectadores que no conozcan la historia previamente, ya que la rápida aparición de los personajes puede llegar a desorientar con relativa facilidad. Por tanto, podemos hablar de una reescritura fiel con ciertos problemas en la gestión del guión, matiz que no hace sino acrecentar el mérito de Nakagawa y sus guionistas por conseguir plasmar el alma del original, recordémoslo, prescindiendo de detalles innecesarios en su trasvase al mundo del celuloide.



Imagen 170.

Tamiya Iemon. Este asunto llega al colmo del paroxismo cuando Ume, interpretada por una joven y bellísima Hiroko Sakuramachi, cae enferma de amor ante un samurái de físico insuficiente, generando un problema de inverosimilitud argumental que *a la postre* resulta irrecuperable.

Por otro lado, la aparición de lo sobrenatural se sostiene hasta la media hora final, concediéndose más importancia al desarrollo de los hechos previos. Según nuestro punto de vista este último tercio es el más interesante, máxime si nos referimos a la escena del envenenamiento, donde se bascula el sufrimiento de Oiwa con el lujo imperante en la casa de los Ito mediante un ágil intercalado de planos. Recurso sencillo y obvio hasta la saciedad, nos parece del todo efectivo a la hora de potenciar el dramatismo final del capítulo, más allá de erigirse en una novedad técnica importada desde Hollywood y poco común dentro de los estudios nipones.

Respecto al personaje femenino principal, hemos de subrayar las crudísimas agresiones que sufre aquí en contraposición a otras adaptaciones. Ello, junto a su común apariencia física, tan lejana de la despampanante belleza de otras Oiwas, tal vez pueda generar una mayor empatía o compasión en el seno de ciertos espectadores, a pesar de que nosotros pensemos que la sombra de Katsuko Wakasugi, la musa de Nakagawa, sea tan larga como para verla a ella de única Oiwa posible, independientemente de las decenas de versiones que existan.

Si bien el ejercicio de casting es aceptable, nosotros pensamos fervientemente que Tomisaburo Wakayama, famoso en occidente por interpretar al héroe de *El lobo solitario y su cachorro* (Kozure Ôkami: Oya no kokoro ko no kokoro, 1972) o al jefe yakuza de *Black Rain* (Black Rain, 1989), no fue una elección acertada por estar pasado de peso y no cumplir los cánones de galán exigibles para interpretar a

11.9.2. Over your dead body (Takashi Miike, 2014)

Ni que decir tiene, Takashi Miike no es un neófito en aquello del terror. Ahí quedan para demostrarlo su ya para nosotros conocida obra magna *Audition*, su más mediocre *Llamada perdida* (Chakusin Ari, 2003), o sus participaciones en las obras colectivas *Three Extremes* (Saam gaang yi, 2004) y *Maestros del Terror* (Masters of Horror, 2005) si ponemos algunos ejemplos. Por otro lado, su reciente y última incursión al género no ha podido ser más frontal, pues se ha ocupado de actualizar el mito de Oiwa a través de una película que recoge los ensayos de una obra de teatro moderno sobre “El cuento de fantasmas de Yotsuya”. El film toma como punto de partida las escenificaciones ficcionales para filtrar el elemento sobrenatural a través de la historia, al igual que sucedió en su momento con “Ghost Actress” y su remake velado *Ghost Theater* (Gekijô rei, 2015) en el caso de Hideo Nakata, y sobre todo con *Reincarnation* (Rinne, 2005) en el del también director de género Takashi Shimizu.

El vértice de toda acción corre a cargo de Kô Shibasaki, quien a su vez encarna a la actriz Miyuki, interprete que da vida a Oiwa en la meta-ficción. Ella, ya madura para los cánones actorales japoneses, es al tiempo pareja del artista que se pone bajo la piel de Iemon; en una clara analogía con la obra de Tsuruya Namboku, el compañero de la protagonista engaña a ésta con la jovencísima *idol*²⁵ que asume el papel de Ume. Naturalmente, esa traición será el comienzo de una rauda asimilación del carácter vengador de Oiwa por parte de la actriz que lo desarrolla, Miyuki, llegando a un punto donde las dos narraciones se entremezclan hasta ser prácticamente indiferenciables.

Kuime, el título original de la cinta, es otra muestra palmaria de la versatilidad de Miike a la hora de rodar diversidades de todo tipo. De hecho, cuesta creer que estemos aquí ante el mismo cineasta que ha estrenado en “Sitges 2015” *Yakuza Apocalypse*, sobre todo por la extrema meticulosidad en el tratamiento de las imágenes, siempre encuadradas a la perfección y deslizándose elegantemente cuando fuere necesario, por no mentar las excelentes texturas, iluminaciones, o colores dispuestos en cada fotograma.

Pero de cualquier forma aquí la gran gesta del director es conseguir filmar las escenas teatrales como si de una película se tratase, con planos generales, medios y cortos preocupados de excluir a consciencia los márgenes del escenario, y con la clara vocación de imbuirnos en la Oiwa de Miike sin contaminaciones no deseadas. Cuando el director desea evadirnos parcialmente de su adaptación de Tokaido Yotsuya Kaidan amplía el plano, dejando ver los artificios y tramoyas del escenario rotatorio, así como un ejército de flexos flotando en medio de la oscuridad del estudio que representan toda la cohorte de profesionales, creativos, o supervisores presentes en los ensayos generales.

Hacia la mitad del metraje, ya cuando Miyuki conoce las aventuras de su novio, ella comienza a alisar su cabello con el mismo peine empleado durante la obra por el personaje de *Oiwa*. En el apartado destinado a *Ringu* indagaremos largo y tendido sobre el



Imagen 171.

25 Celebridad generalmente adolescente que en Japón alcanza la fama a partir de su apariencia física. Es común que sean mujeres y que desarrollen su profesión actuando, cantando pop, o impostando sus ademanes kawaii.

simbolismo del cabello, aunque no estaría de más adelantar la percepción del pelo como receptáculo de energías y vivencias, ya sean negativas o no, y que en este caso se trasvasan desde el personaje de ficción al de carne y hueso por medio de un elemento conductor: el peine. A partir de entonces el protagonista masculino se ve inmerso en una especie de ensueño terrorífico, en el que la culpa propia y el ansia de venganza de Miyuki desembocan en una muerte terrorífica.

Cabe destacar que, a diferencia de como ocurre con Oiwa en la obra de Namboku, Miyuki no es asesinada por su cónyuge, sino que es éste quien imagina asesinarla debido al influjo de una especie de espíritu escindido de su propia mujer, lo cual nos remite nuevamente a la Rokujō del Genji. El detalle no deja de ser estructural para nuestro estudio, ya que en la segunda década del s. XXI la mujer no tiene por qué morir para tomar represalias. En la actualidad, fuertes e independientes, ellas tampoco necesitan declinarse en su papel de meras esposas y criadoras, rasgos fácilmente observables en la grotesca escena de Oiwa/Miyuki devorando el feto de su hipotético hijo – sin duda una de las



Imagen 172.

más impactantes de todas las que recordamos en este estudio– o en el mismo epílogo del film, donde la protagonista, al tiempo que rechaza a un pretendiente varón, se divierte pisando la cabeza de su ex pareja al amparo de la intimidad de su tocador, una vez consumada la *vendetta*.

11.9.3. Samurai horror tales: Yotsuya kaidan (Tetsuo Imazawa, 2006)

No deja de ser absolutamente paradójico que una historia con tantas revisiones cinematográficas tenga su versión más fiel a la obra original en una serie de dibujos animados. En efecto, allá por 2005, el estudio Toei decidió llevar a la televisión un anime llamado *Samurai Horror Tales* formado por relatos sobrenaturales ambientados en el Japón de los samuráis, y, claro está, Tokaido Yotsuya, acaso el más popular a nivel nacional, no podía faltar entre ellos.

Con una guionización pretendidamente ágil y efectiva, podemos afirmar que a lo largo de sus cuatro capítulos se respeta punto por punto la narratividad del original teatral, lo cual se puede comprobar remitiéndonos al epígrafe 4 del presente capítulo. Como principal novedad, Imazawa



Fig 173. El diseño de Tamiya Iemon es deudor del personaje de Nakagawa, interpretado en su momento por Shigeru Amachi.

presenta al mismísimo Tsuruya Namboku IV asumiendo el rol de narrador omnisciente de su propia historia. Eso sí, su labor se limita a los comienzos y cierres de los capítulos, en donde se trata de contextualizar la importancia de la leyenda en Japón, e incluso se llega a sugerir cierta preocupación de Namboku por haber creado un personaje maldito tan influyente.

En cuanto a los aspectos técnicos, nos enfrentamos a una animación modesta pero resolutiva y detallista, muy propia en corte a las series nacidas en la década de los noventa. Ese estilo *retro* se combina con una animación digital por medio de programas como el *3Dstudio*, el *flash*, y sobre todo el *retas pro*, básico para los estudios de animación

actuales²⁶. Destaca el buen desempeño de las transiciones de escenario, así como algunos efectos de niebla más tradicionales conseguidos mediante el uso de acuarelas. Otra virtud de la serie es el buen gusto en el diseño de los personajes, estilizados y realistas bajo los preceptos del *manganime*, y formalmente opuestos a la estética *kawaii* y *moe* tan asentadas en la actualidad.

Finalmente, es insoslayable la influencia en los conceptos artísticos de los grabados y estampas tradicionales del periodo Edo, motivo que conforma un tributo hermosísimo de correlación entre el arte *ukiyo*²⁷ y el pop moderno.



Imagen 173.

11.9.4. La mansión del gato fantasma (Nobuo Nakagawa, 1958)

En la que a la postre fue su única incursión dentro del subgénero gatos fantasma, Nakagawa firmaría con *Bôrei kaibyô yashiki* su segundo trabajo más destacable bajo nuestro punto de vista. Narrado ágilmente mediante el recurso del *flashback* en segundo grado, la película comienza con un médico acudiendo a su guardia nocturna en un siniestro hospital, para a continuación relatarle directamente al espectador, al estilo de Narciso Ibáñez con sus *Historias para no dormir*, un extraño suceso sobrenatural que sufrió seis años antes.

A causa de una enfermedad respiratoria de su mujer, el doctor protagonista decidió mudarse a una mansión propiedad de su familia situada en una alejada zona rural. Una vez asentados, la enferma comenzó a padecer visiones de una anciana con el pelo ensortijado que intentaba agredirla, por lo cual su marido acudió al monasterio local a pedir consejo. El monje le relataría una leyenda presuntamente desarrollada durante el periodo Tokugawa, en la que un perverso señor feudal asesinó a un joven tras perder en una partida de *Go*, además de violar a su madre ciega.

Ésta, consternada por lo sucedido optó por quitarse la vida, aunque no sin antes suplicar al gato de la familia que se cobrase venganza maldiciendo el clan del samurái, lo cual conllevó la caída de casi todos sus integrantes salvo la de un sirviente. Resulta que la mujer de nuestro doctor era descendiente directa de este mayordomo, y por tanto ella fue también objeto de las iras del *bake-neko* que aún rondaba las inmediaciones de la casona. La maldición acabó cuando se descubrió la momia del joven maestro de *Go* emparedada en una de las paredes de la mansión, motivo verdadero por el que el gato espectral seguía anclado en este plano de existencia. El film se cierra volviendo al hospital del presente ya amaneciendo, con la mujer plenamente restañada de sus dolencias, y recogiendo a su marido del trabajo con un cachorrillo de gato en brazos.

Lo primero a resaltar del film es el uso combinado de los formatos *blanco y negro* y *color*. El primero de ellos, tamizado por un atmosférico tono azulado, se emplea cuando la acción se desarrolla en el

26 *Retas pro - cómo animan los japoneses*. Ponencia impartida por Andrés Vlad Domenech Alcaide el día 9 de Abril, insertada dentro del VI Salón del Manga y Cultura japonesa de Alicante.

27 ALMAZÁN TOMÁS, D. El grabado ukiyoe como reflejo de los valores de la cultura japonesa. *Kokoro: revista para la difusión de la cultura japonesa*. 2013. N° extra 1. pp. 1-17.

Japón contemporáneo, mientras que el color se explota en el flashback ambientado durante el shogunato. Por más que deseemos obtener una respuesta figurativa para este recurso no la hallamos, y más bien resulta achacable al campo de la experimentación y la optimización de recursos. Al fin y al cabo era la primera vez que la productora Shintohe se adentraba en aquellos terrenos, siendo mucho más razonable aprovechar el color para explotar la visualización del *atrezzo*, los decorados, la vestimenta, o el maquillaje de los fantasmas aparecidos en el segmento *jidai*.

Pero más allá de los viajes temporales acaecidos, a lo largo de la narración también los podemos encontrar de otras tipologías, como supone el hecho de trasladarse desde Tokio al Japón profundo. Ya hablamos anteriormente sobre la relación de la sobrenaturalidad con la naturaleza misma, matiz que se subraya, por si no fuera ya de por sí evidente, a través de un túnel que actúa como portal entre ambos universos, el urbano y racional, que da paso al agreste y por ende fantasmático. No por obvio dejaremos de establecer paralelismos con el túnel atravesado por Chihiro en su conocidísimo *Viaje*, o con el explotado por Norio Tsuruta en la tan irregular como disfrutable *Scarecrow* (Kakashi, 2001).

En pleno tránsito a ese mundo de los espíritus, un gato negro se cruza ante el coche de los protagonistas en advertencia de los acontecimientos venideros, si recordamos, mecanismo puesto en práctica un año más tarde por medio de las serpientes en Tokaido Yotsuya Kaidan. Este detalle ni mucho menos es una excepción, ya que en Borei Kaibyō son apreciables varios ademanes técnicos inherentes a gran parte de la filmografía de Nakagawa, tales como la anteriormente citada *suciedad de plano*, o el exquisito gusto en la ejecución de las *tomas largas*.

Precisamente una de las más destacadas ocurre con la llegada de los personajes a la casa solariega. En *plano general* se encuadra el portón principal de la vivienda dejando ver a inicio de campo un conjunto de árboles y matorrales secos; seguidamente, los protagonistas atraviesan la gran puerta, ante lo que la cámara desciende suavemente hasta colocarse a su altura. Entonces, el doctor y su esposa, acompañados por el encuadre, se adentran a un jardín totalmente salvaje y habitado por las alimañas, pero llegado un momento la mujer se detiene interesada en una estancia lateral. Mientras su marido explora el resto del jardín, la cámara se dedica a captar de pleno las inquietudes de la protagonista, escorándose cuidadosamente hasta revelar la presencia del bakeneko en el interior de la habitación mientras removía el contenido de un barreño. Luego de contemplar la terrorífica aparición, la convaleciente emitió un grito de espanto con el ansia de alarmar a su marido, momento en el que la cámara vuelve a bascular hacia la derecha captando la vereda donde se hallaba el doctor. El encuadre acompaña a ambos personajes en *plano medio* hasta mostrar de nuevo el fondo de la habitación, que ahora aparecía totalmente deshabitada. Pocas veces hemos asistido a un baile de cámara tan elegante, estético, o dotado de tal grado de funcionalidad creativa, puesto que Nakagawa consigue transferir al espectador la inquietud de adentrarse en una



Imagen 175.



casa encantada, deambulando azarosamente a través de su floresta, descubriendo algunos de sus aposentos, e incluso recreando el primer gran suceso sobrenatural de la película. Y todo sin corte alguno.

Excluyendo al *bakeneko* por sus evidentes des-
empeños vengadores, es interesante resaltar las influencias *shakesperianas* de los fantasmas de este film en función de su papel de mensajeros.



Imagen 175, 176 y 177.

Así ocurre con Kokingo, el maestro de Go masacrado por Omura, que se aparece ante su madre con objeto de transmitirle su fatal destino. Esta no es ni mucho menos la única referencia al *fantástico occidental*, y podemos nombrar la importancia del cuervo como elemento ornamental del embrujo en la mansión, o el guiño a Murnau realizado a través de la sombra del gato espectral proyectada en la pared como paradigmas de ello.

Además resulta muy interesante cómo los guionistas de la historia, Jiro Fujishima y Yoshihiro Ishikawa, interpretan la compleja transformación de un individuo cualquiera en *bakeneko*. Primeramente, se necesita de alguien consumido por el rencor y el oprobio, como fue el caso de Miyaji tras la muerte de su hijo y su violación; esta persona debe concretar un pacto con un gato, suicidarse, y esperar a que el animal lama su sangre; tal procedimiento consigue traer de vuelta al muerto con el fin de morder a una víctima y convertirla al punto en el felino espectral. En el caso que nos ocupa la elegida fue la madre del samurái asesino, una mujer ya anciana que fue ganando poderes después de ser mordida por el *yūrei* de Miyaji.

A pesar de que dicha conversión no sea ni mucho menos canónica – al menos si tomamos como referencia la mayoría de películas *kaibyō* – el monstruo resultante nos parece de los más perturbadores dentro del género J-horror. Y es que esta octogenaria de rasgos salvajes nos regala escenas tan visuales como aquella en la que domina a sus víctimas a distancia como si fueran marionetas, o en la que aparece, terrorífica, escudriñando a la protagonista principal desde el exterior de la casa en plena tormenta.

Para el final dejamos la visión eminentemente desmitificadora y peyorativa del samurái encarnada por Omura-dono, quien, al estilo de Tamiya Iemon, desvirtúa su complejo código de valores en busca de la vanidad, la crueldad, o la concupiscencia. Lady Miyaji, ultrajada de toda forma imaginable en vida, determinó vengarse apelando a otro tipo de leyes más justas, esas que, desde la otra orilla, se encargan de equilibrar lo bueno y lo malo en los hombres que pueblan el mundo.



Imagen 178.

11.9.5. La maldición de la mujer serpiente (Nobuo Nakagawa, 1968)

Kaidan hebi onna se trata de la antepenúltima película de terror filmada por Nobuo Nakagawa²⁸. Por mucha pasión que sintamos hacia el creador kiotense no podemos afirmar que esta vez estemos ante un notabilísimo ejercicio de género, en gran medida por suponer una *revisitación* sin ambages de sus obras anteriores más destacadas. Con todo y ello, la película funciona de manera impecable por sí sola, siendo un ejemplo evidente de la maestría atesorada por su director a lo largo de tantos años de relación con el Cine.

Desarrollada durante los primeros años de *Meiji*, el film nos cuenta la terrible desgracia de una familia de campesinos bajo el yugo del señor de Onuma, una fértil zona costera del norte japonés donde la occidentalización apenas si había llegado. Debido a las injustas deudas contraídas con el noble, el padre de Asa, la protagonista, vio cómo sus tierras le fueron requisadas. Al ser el único sustento para mantener a su mujer e hija, el anciano rogó a su señor una prórroga en el pago del déficit mientras éste llegaba a sus tierras montado en un carromato; como el vehículo no paró en ningún momento, el hombre se vio obligado a agarrarse a la estructura del coche para mantener el ritmo y seguir con sus súplicas, con la desgracia de tropezarse a causa de la velocidad y golpearse mortalmente en la cabeza.

Al día siguiente el Señor se personó en la casa de la viuda para ponerla en conocimiento de su nueva situación: tanto ella como su hija deberían abandonar aquella vivienda y mudarse a la mansión de Onuma, para así disolver la deuda familiar a cambio de una década de trabajos no remunerados. La situación fue el inicio del verdadero calvario de ambas mujeres, las cuales llegaron a padecer diversos tipos de vejaciones, maltrato físico y emocional, e incluso en el caso de Asa las violaciones reiteradas del primogénito de la Casa. Toda esta concatenación de desdichas propició el suicidio de la protagonista, quien volvería en forma de mujer serpiente para vengarse de aquellos que le habían procurado ese dolor sin límites.

Mención aparte merece el logrado maquillaje de la fantasmal *hebi onna*, apreciado en toda su magnitud durante la noche de bodas entre el señorito de la mansión y la hija del gobernador local. Al igual que ocurrió con Tamiya Iemon y Ume, el hijo de Onuma a punto estuvo de asesinar a su flamante esposa al confundirla con Asa, puesto que el espectro dejaba entrever en los brazos, cuello e incluso rostro de aquella, las escamas propias de la sierpe, su nuevo avatar sobrenatural.



Imagen 179.

28 La última sería *Kaidan: Ikiteiru Koheiji*, rodada dos años antes de su muerte, en 1982.

Dejando un lado el análisis técnico de las imágenes y los usos cinematográficos por ser tan parecidos a los expuestos páginas atrás –o en ocasiones calcados, como acabamos de comprobar en el párrafo anterior-, sí debemos resaltar de nuevo la ácida crítica hacia las élites, en este caso civiles, que retumba continuamente a lo largo del film. Da la impresión de que, aun cayendo el opresivo y dictatorial shogunato, el viejo sistema de castas japonés supo reciclarse en aras de seguir explotando a los más débiles. Así, nacionalicemos japonés por esta vez el celeberrimo concepto Lampedusiano de *cambiar todo para que nada cambie*, axioma que parece trascender las épocas y las geografías hasta asentarse como único denominador común de la mayoría de civilizaciones universales.

Capítulo 12

Ringu y el Neo-kaidan: El auge de la mujer y el cambio social

12.1. Datos de la película



Imagen 180.

Título en España: The Ring (El Círculo).

Título original: Ringu.

Año: 1998.

Duración: 91.

Director: Hideo Nakata.

Novela: Kôji Suzuki.

Guión: Hiroshi Takahashi.

Música: Kenji Kawai.

Fotografía: Junichirô Hayashi.

Productora: Kadokawa Shoten Publishing/Omega Project.

Género: J-Horror, Yûrei-eiga, Neo-kaidan.

Reparto: Nanako Matsushima, Miki Nakatami, Hiroyuki Sanada, Yuko Takeuchi, Hitomi Sato, Yoichi Numata.

12.2. Resumen

Muy en la línea de las leyendas urbanas que empezaron a proliferar entre finales de la década de 80's y principios de 90's, Ringu gira en torno a una cinta de video que ocasiona la muerte de su espectador después de una semana.

La narración comienza con una adolescente llamada Tomoko confesando a su amiga Asami que siete días atrás visionó esa extraña película. Después del tenso momento, ambas se relajaron pensando en lo estúpido de su preocupación, pero finalmente Asami se encontró a su compañera muerta y con una horrible mueca de terror tras haber abandonado brevemente la estancia. Una tía de Tomoko – la conocida periodista de investigación Reiko Asakawa – extrañada ante las circunstancias de la muerte, inicia las pesquisas para averiguar qué se escondía detrás de aquel video. Pronto descubrió que su sobrina estuvo con otros jóvenes pasando unas vacaciones en unos *bungalows* de Izu. Una vez se desplazó hasta el centro de ocio Reiko sintió un inexplicable desasosiego ante cierto VHS sin etiqueta de la recepción. Sin saber muy bien la razón se dispuso a visionarlo en la caseta B4, lugar donde hace unas semanas los adolescentes presenciaron el mismo video. Después de una sucesión de imágenes surrealistas e inquietantes, la protagonista recibió una llamada de teléfono; al preguntar quien llamaba y no obtener respuesta comprendió que había caído en la misma maldición que su sobrina. Así comenzó una cuenta atrás de siete días para intentar conjurar la maldición del video.

La primera decisión fue pedir ayuda a su ex marido, Ryuji Takayama, profesor de universidad, y con quien además compartía un hijo en común. Entre ambos consiguen ir decodificando los símbolos de la cinta, lo que los lleva a rastrear la cruel historia de dos mujeres clarividentes condenadas por el recelo de sus vecinos. Todo empezó cuando una de ellas, Shizuko, predijo la erupción de un volcán, origen de un gran revuelo mediático en el Japón de los años sesenta. Pronto un reputado psicólogo se trasladó hasta el lugar para estudiar las capacidades sensitivas de la mujer. Casi sin darse cuenta, la relación entre ellos se estrechó hasta el punto de tener una niña llamada Sadako, que asimismo heredaría potenciadas las facultades de su madre.

Mientras tanto, el hijo de los dos protagonistas vio la película en un descuido de sus padres, por lo que el hecho de descubrir las motivaciones del espectro para matar se convirtió en una necesidad aún más acuciante. Por otra parte, a medida que se acercaba el séptimo día, tanto Reiko como Ryuji desarrollaron una misteriosa habilidad extrasensorial para conocer algunos momentos cruciales de la vida de Sadako. Quizá el más relevante fuese la prueba ante los medios para comprobar la veracidad de los poderes de Shizuko, momento en que la niña, usando los suyos propios, mató a un periodista que increpaba a su madre por ser presuntamente una impostora. Los acontecimientos siguientes fueron funestos: Shizuko se arrojó al volcán incapaz de soportar la tensión mediática y la animadversión que generaba, mientras que el padre de Sadako acabó con su hija arrojándola a un pozo sabedor del potencial maligno de su telequinesis.

Ryuji y Reiko acabaron por comprender que las imágenes del video quedaron impresas por la mente de Sadako, con el fin único de propagar su odio en forma de maldición hacia aquella sociedad que la maltrató. Decididos, ambos protagonistas volvieron a Izu con la hipótesis de que, al rescatar el cuerpo del pozo, su espíritu se apaciguaría. Al fin descubren que el depósito de agua se encontraba bajo la cabina B4, la misma en donde los adolescentes vieron el video por primera vez. Luego de horas de drenaje hallaron el esqueleto de la niña, dando por hecho que en consecuencia la maldición desaparecería. Al menos todo parecía indicar eso hasta que al día siguiente Sadako emerge desde el televisor de Ryuji con el fin de acabar con él. Desesperada

por encontrar una vía de escape para su hijo, Reiko se percató de que ella copió la cinta para que Ryuji la viera, hecho que la salvó de la muerte. Dicho de otro modo, propagar la maldición era la única manera de salvar al espectador original. Una vida a cambio de otras muchas parecía un buen acuerdo para aquella esencia colmada de rencor que era Sadako.

En la última secuencia del film Reiko se dirige a casa de sus ancianos padres para enseñarles el video y así proteger de la maldición a su hijo.

12.3. Hideo Nakata

Okayama, 1961. Nace Hideo Nakata, quien con el tiempo estudiaría cinematografía en la universidad de Tokio¹. Por derecho propio pertenece a aquella generación de directores que han cambiado la forma de rodar cine en Japón. Todos ellos, excepto el camaleónico Takeshi Kitano (1947), nacieron claudicada la II Guerra Mundial, lo que ya es en sí mismo un síntoma muy esclarecedor según el hilo de la tesis que estamos desarrollando. Ahí está Kiyoshi Kurosawa (1955), de ilustre apellido aunque no guarde parentesco alguno con el director de *Rashomon*; Takashi Miike (1960), capaz de alternar lo mejor y lo menos bueno dentro de su extensísima filmografía; Shinya Tsukamoto (1960), nada menos que el padre del *cyberpunk* en versión *live*²; o Hirokazu Koreeda (1962), sin duda el más *clasicista* de los directores que estamos tratando, pero no por ello desinteresado en captar las múltiples posibilidades dramáticas de un núcleo tan cambiante como es la familia del Japón contemporáneo. Todos ellos, en mayor o menor término, articulan su discurso cinematográfico en torno al ciudadano japonés situado en un contexto nuevo, lo cual es germen de reacciones extremas como la violencia, la incomunicación, y la pérdida de valores tradicionales – o valores *per se*³.



Imagen 181.

Nosotros no pensamos que Hideo Nakata sea un director extraordinario, al menos no en la medida que lo son algunos de los anteriores. De hecho sus dos primeros trabajos, el film de episodios cortos *Curse, Death & Spirit* (Honto ni atta kowai hanashi: Jushiryō, 1992) y *Ghost Actress* (Joyū-rei -Don't Look Up-, 1996), son en el mejor de los casos muestras irregulares, más allá de ciertas ideas bien ejecutadas y lo que sin duda es el principal activo del cineasta: la recreación de atmósferas. Ello, unido a que prácticamente era el único autor de género a inicios de 90's, haría que Koji Suzuki, el escritor de la novela *The Ring*, propusiera su nombre para dirigir la adaptación cinematográfica⁴. Como explica Rafael Malpartida la *simbiosis promocional entre literatura y*

1 OLIVARES MERINO, J. A. *The Ring*...p. 40.

2 O de imagen real, puesto que Katsuhiro Otomo lo sería del animado.

3 OLIVARES MERINO, J. A. *The Ring*... p. 40.

4 La existencia de referencias a la literatura de Suzuki en dos de las tres historias cortas de *Death, Curse & Spirit* -El espíritu de la muerte y la pensión encantada- hacen pensar que el cineasta era un

*cine funcionó a la perfección*⁵, pues ambas obras se retroalimentaron hasta conformar un fenómeno de masas sin precedentes⁶.

Del fenómeno *libro* poco vamos a tratar por ser ajeno a nuestro objeto de estudio, pero sí es necesario comentar al menos los cambios que Nakata tuvo a bien introducir en la película. Para entenderlos es esencial conocer las circunstancias familiares del director, un varón japonés de treinta y seis años que cuidaba de sus dos hijas mientras su mujer trabajaba. Tal vez las paradojas de aquel posmodernismo familiar a la japonesa fueron las culpables de colocar a un *onryō* femenino donde hasta entonces hubo una entidad sobrenatural hermafrodita⁷, y sobre todo una protagonista divorciada, Reiko Asakawa, en lugar del genérico personaje principal del libro, un periodista masculino sin más. Dicho de otro modo, el hecho de vivir en primera persona la metamorfosis social de Japón hizo que Nakata plasmara esas inquietudes – además de manera muy palpable como veremos – en su trabajo más reconocido.

Por lo demás, el hecho de introducir elementos del terror tradicional relacionándolos con la modernidad en todos sus sentidos – sobre todo social y tecnológica –, el excelente ritmo impreso a la narración, así como la característico clima opresivo de la cinta, constituyen uno de los logros más reseñables en todo el género del terror. Si además valoramos su bajísimo presupuesto – apenas un millón doscientos mil dólares –⁸ o el poco tiempo invertido en el rodaje – poco más de un mes –⁹, el mérito se multiplica exponencialmente. Por lo tanto, y a pesar de lo dicho en el segundo párrafo de este epígrafe, Nakata fue un gigante inigualable en ese año de 1997, tocado por la varita de la inspiración y en un estado de gracia al que ya nunca volvería siquiera a acercarse¹⁰. De una forma u otra, ahí quedaron grabados para siempre los motivos de su película como referencia, imitados vehementemente hasta el agotamiento, y en los que a continuación pretendemos sumergirnos.

12.4. Estética, trasfondo, ritmo e influencias

Si bien *Ringu* es una película eminentemente narrativa¹¹ su disposición artística nos habla de un trasfondo muy complejo. Se podría decir que detrás de lo obvio se esconde lo a priori inaprensible, en forma de parcelas de reinterpretación múltiples que hablan largo y tendido del carácter poliédrico de la obra. Ejemplo claro es el tono subjetivo de la cinta maldita que ejerce vertebran-

ferviente admirador del llamado Stephen King japonés mucho antes de encargarse de *Ringu*.

5 MALPARTIDA TIRADO, R. "Dos estéticas del Horror: Hideo Nakata y Takashi Shimizu". En Robles Ávila, A. (coord.) *Cine fantástico 100% Asia*. UMA. 2010. Málaga. p. 362.

6 La película apenas contó con publicidad y si finalmente alcanzó ese éxito sin precedentes lo hizo gracias al mejor marketing imaginable: el boca a boca.

7 Sadako era en el libro un personaje más indeterminado, con una connotación maléfica subjetiva. El hecho de no ser ni hombre ni mujer despojaba a la obra de cualquier tipo de reclamación de género.

8 Una película se considera de Serie B cuando su presupuesto está por debajo del millón de dólares.

9 TOTARO, D. *The Ring Master. Interview with Hideo Nakata*. OffScreen. 2000. VOL. 4.

http://offscreen.com/view/hideo_nakata Consultado 20/07/2015.

10 Nosotros pensamos que de todos los trabajos de Nakata ninguno merece ser recordado aparte de *Ringu*.

11 Pues hay películas que no tienen por qué serlo, en la línea marcada por el Cine de David Lynch, David Cronenberg y sobre todo Terrence Malick por poner tan sólo algunos ejemplos.

do la historia, sin duda alguna un conjunto de imágenes codificadas y de interpretación abierta¹². El tono umbrío, gris, y cenizo de esa unidad narrativa que es el metraje ficcional, consigue extenderse a cada fotograma del metraje real – es decir, la película en sí misma – apreciándose muy pocas excepciones o *rara avis*. Estamos sin duda ante el principal mecanismo de terror impulsado por Nakata, quien prescinde de la escatología de otros directores como Shimizu o Miiike, mucho más dados a explotar el *splatter*, para centrarse en cultivar la composición estética en un sentido opresivo y descorazonador.

En cuanto al ritmo, el director opta por imprimir una cadencia parecida a la del cine japonés tradicional, muy tendente a los pocos cortes, estatismo de la cámara, abundancia de planos medios y largos, o ausencia de *travellings*, en lo que a priori serían medidas contrarias al gusto del espectador medio occidental, como dice José Moscardó siempre más *cerca de la acción que de la contemplación*¹³. Sin embargo, recursos muy bien utilizados como la cuenta atrás que comienza justo después de visionar el video maldito, el carisma de los dos actores principales – Nanako Matsushima e Hiroyuki Sanada –¹⁴, o la tensión *in crescendo* que Nakata consigue imprimir a su trabajo¹⁵, contribuyen a suscitar el interés de prácticamente cualquier tipo de público desde el comienzo.

De especial mención es el culmen de esta progresión rítmica que supone el falso clímax del pozo, momento en que se halla el esqueleto de Sadako, *mero significante putrefacto*¹⁶ cuyo descubrimiento en nada condiciona la expansión de *El Círculo*. Es muy interesante cómo Nakata consigue relajar al espectador haciendo creer justamente lo contrario, amparado en tantas y tantas decenas de películas donde el hecho de *sacar a la luz* los restos del maltratado supone el apaciguamiento del espíritu vengador¹⁷. Justo entonces, cuando quien mira está pensando que todo va a acabar, se nos traslada al departamento de Ryuji para presenciar una de las escenas más poderosas del cine de terror¹⁸: la irrupción del *onryō* de Sadako a través de la TV, dirigiéndose espasmódica, como si fuese un títere sin hilos, hacia el indefenso protagonista.



Fig 182. Nakata juega con el espectador hábilmente por medio de esta escena.

12 Sobre el video incidiremos un poco más adelante.

13 MOSCARDÓ, J. *Horror Oriental*...p. 86.

14 A pesar de la mayor fama de Matsushima por sus anteriores trabajos en doramas, Sanada soporta gran parte del peso interpretativo. Ello le valió para ser reconocido en varias películas a un nivel internacional como *El último samurai* (*The last samurai*, 2003); *Lobezno inmortal* (*X-men: Wolverine 2*, 2013); o la recentísima *Mr. Holmes* (*Mr. Holmes*, 2015) entre otras muchas.

15 ALEJO ÁLVAREZ, M.A., *Más allá*...p. 79.

16 Así se refiere Julio Ángel Olivares Merino a la osamenta de Sadako en su obra *Una mirada al abismo*.

17 Esta tendencia la rompió Peter Medak para Occidente con su mítica *Al final de la escalera* (*The Changeling*, 1980).

18 Lo cercioran multitud de listas, pero valgan las siguientes como ejemplos:

<http://www.ign.com/articles/2012/10/29/the-25-most-disturbing-scenes-in-horror?page=2>

http://www.timeout.com/london/film/50-terrifying-movie-moments#tab_panel_5

Consultadas 13/06/2015.

Por su parte la influencia del cine occidental se hace patente en el uso de los primeros planos, la mayoría de las ocasiones motivados con el fin de perfilar los sentimientos de angustia que sufren los personajes en ese preciso instante. No está de más recordar aquí que en los orígenes del cine japonés este recurso respondía a un fin más utilitarista, captando detalles específicos del rostro que interesaban ser destacados por alguna razón, aunque casi siempre excluyendo las emociones gestuales. La escena de drenaje del pozo es categórica en este sentido, pues se intenta reflejar el pánico de los protagonistas ante el fin inminente del plazo al unísono que se cernía la noche¹⁹. Tampoco debemos olvidar el componente adolescente de la historia, influjo tanto de la ola de leyendas urbanas que circularon por Japón a finales de 80's, como del por aún entonces popular *slasher* americano. En ese sentido podría decirse que en *The Ring* se mezcla el terror japonés más clasicista con algunos brotes de terror adolescente ya visto en *La Matanza de Texas*, *Pesadilla en Elm Street*, o incluso *Scream*. *Vigila quien llama*²⁰.

A pesar de estos aportes occidentales en cierta forma mínimos e inevitables²¹ es indudable que el tenor predominante de la cinta es por encima de todo nipón. La forma en que está rodada junto al hecho de introducir un *onryō* como antagonista principal así lo demuestra, pero quizá de más peso para dilucidar lo anterior es la misma conclusión del relato cinematográfico, tan alejada del típico *happy end* patentado por EE.UU como el lector pueda imaginarse. Respecto a ello Julio Ángel Olivares sostiene que es *significativo, además, ese tono pesimista y fatalista que desemboca en el acostumbrado final japonés sin restitución del equilibrio inicial*²². Algo poco sorprendente en una sociedad que prospera en la sombra como sostuvo Junichiro Tanizaki²³, o que le atribuye elegancia y nobleza al fracaso como expuso Ivan Morris²⁴. ¿Cómo explicar si no aquella devoción a la propia

derrota demostrada por los fantasmas del clan Taira en *Hoichi, el monje sin orejas*?



Imagen 183.

Enlazando con lo anterior, ese último fotograma del film que muestra en plano general el coche de Reiko dirigiéndose hacia un horizonte amenazador de nubes negras, se podría relacionar con el relativismo sobre lo bueno y lo malo en el final japonés, pero como veremos a continuación la cuestión se antoja mucho más escabrosa que simplemente eso.

19 El conocido primer plano de Hoichi -el monje que aparece en la portada del DVD español de Kwaidan- respondería al uso clásico del recurso, ya que trataba de posibilitar el visionado de los sinogramas dibujados en su rostro.

20 DA COSTA, M., *El cine japonés...* p. 250.

21 Nosotros creemos fervientemente que los usos del cine japonés puro se empiezan a contaminar del cine hollywoodiense de manera visible a la altura de 1930. Imagínese el lector cuan relativo es afirmar de una película que es 100% japonesa en la forma de rodar o en la misma temática a la altura de 1998.

22 OLIVARES MERINO, J. A. *The Ring...* p. 50.

23 TANIZAKI, J. *El elogio de la sombra*. Siruela. 2016. Madrid. p. 7.

24 MORRIS, I. *La nobleza del fracaso*. Atalanta. 2007. Girona. p. 25.

12.5. El cánon del neo-kaidan

Han sido innumerables las publicaciones o blogs especializados donde aparece compulsivamente el término *neo-kaidan* refiriéndose a los films deudores de *Ringu*, aunque en ningún caso alguien se haya preocupado por justificar el empleo del concepto. Así pues ¿qué es exactamente el *neo-kaidan*? Quizá pudiera referirse simplemente a una nueva ola de un género preexistente, como ocurre con el *neo-noir*. Y es que, aparte del uso del color o la introducción de códigos cinematográficos modernos, pocas diferencias se podrían extraer entre *La jungla de asfalto* (*The Asphalt Jungle*, 1950) y *Muerte entre las flores* (*Miller's Crossing*, 1990), pero creemos que sí existen entre *Ringu* y gran parte del *yūrei-eiga* anterior. Sobre la más evidente de ellas – el fantasma interactuando con un medio tecnificado – ya hemos hablado en un plano superficial, pero casi habríamos de destacar aún más la relevancia alcanzada por la fragmentación de la familia tradicional, elemento descuidado en casi la totalidad de los estudios, pero crucial si atendemos a la naturaleza misma del fantasma japonés: una mujer que genera miedo.

12.5.1. La familia

La sociedad japonesa que sirve como escenario a Nakata para contextualizar su *neo-kaidan* presenta diferencias abundantes en relación al cuento de fantasmas clásico, recordémoslo, casi siempre desarrollado en los periodos Heian y Edo. A mediados de la década de 90's, empero, las grandes urbes como Tokio se hallaban profundamente globalizadas, lo cual es observable en hechos tan nimios como que los protagonistas de *Ringu* prescindan de los palillos para comer o consuman café en vez de té. Tal modernización de los usos cotidianos no es sino la punta del iceberg de fenómenos mucho más complejos, aunque quizá los más relevantes sean la incorporación de la mujer japonesa al trabajo, la paulatina descreencia en el misticismo y costumbres tradicionales, y claro está, la desarticulación del viejo sistema *ie*.

A nosotros nos parece particularmente destacable la escena en que Ryuji le transmite un comentario sarcástico a su ex mujer justo después de ver el presunto video maldito: *quizás deberías llamar a un exorcista*, dijo desde la vanidad intelectual de un profesor de universidad, al tiempo que evocaba aquel Japón fantasmal de Rokujō y los bonzos clamando el sutra del loto, como si los japoneses nunca se hubieran regido por ese sistema de creencias. Al tono habríamos de sumarle cierto grado de despecho, natural en tantas parejas divorciadas y no obstante insuficiente para borrar de pleno el cariño que en su momento se profesaron. Todo ello es apreciable en ese fragmento, coronado asimismo por la incomodidad que generó el reciente encuentro con la joven alumna – y amante – del profesor²⁵. El marco escénico que hemos bocetado cobra especial interés por ser harto improbable unas décadas antes. Un japonés de 1940 no reaccionaría de forma tan escéptica ante un posible evento paranormal; tampoco estaría hablando con su *ex* sencillamente porque en la práctica no existía ese derecho para ellas; y por supuesto un flirteo con una mujer joven e inexperta pocas veces supondría nada vergonzante para el hombre que la corteja.

25 Interpretada por Miki Nakatani, el personaje pasa a ser la protagonista absoluta de la secuela *The Ring 2* (*Ringu 2*, 1999).

Por lo tanto, las circunstancias de ambos protagonistas son el reflejo de un Japón enfrentado a diversas paradojas de índole social y cultural. Estimamos a bien centrarnos sobre todo en el mayor protagonismo alcanzado por la mujer, algo manifestado positivamente desde luego en su inserción laboral, pero que a su vez genera un vacío familiar del cual emanan individuos potencialmente desequilibrados en un plano cívico, social, e incluso psicológico. No es tan extraño; tecnología donde antes existía tradición, matrimonio roto y mujer periodista en el lugar donde sólo se concebía la típica familia confuciana, y un niño de apenas siete años, Yoichi Asakawa, que vuelve solo del colegio o se prepara la comida por su cuenta en una clara muestra de desatención por parte de sus progenitores. No dudamos ni un momento de que el hecho de haber visionado el video maldito – más allá de las implicaciones naturales que también existen– es una causa directa del descuido fraternal de Ryuji, tan centrado en la universidad y su amante adolescente, y Reiko, consumida por sus trabajos de investigación. Otra cuestión distinta es definir si la irresponsabilidad de descuidar al niño es una medida gratuita o no.



Imagen 184.

Bajo nuestro punto de vista es más bien la solución radical a un problema imprevisto, la separación, que sin duda induce a la madre a seguir con su trabajo básicamente por dos razones: autoafirmarse como mujer dentro de la nueva contextura nipona y mantener económicamente a su hijo. De esta forma sería adecuado suponer que la protagonista padece el prurito de la maternidad aunque no pueda ejercerla convenientemente, tesis que queda de sobras demostrada cuando Reiko abraza el cadáver corrupto de Sadako en un gesto a medio camino entre el cariño y la compasión, sabedora de todos los tormentos por los que había pasado en vida.

Finalmente la ansiedad por hallar una salvación sin paliativos para Yoichi lleva a la protagonista a enseñar el video nada menos que a su propio padre. Queda claro cómo su hijo se halla por encima de cualquier persona en la lista de afectos de Reiko, pero es extraño el hecho de que no busque una víctima alternativa fuera del círculo familiar. Cualquier ardid periodístico hubiera resultado convincente para engañar a un desconocido y conseguir que quedase maldito al contemplar la cinta, pero esa no acabó siendo la decisión. Por ello, el gesto no nos deja de retumbar en el sentido común como quizá una metáfora elocuente del derrumbamiento del *daikokubashi*-

ra²⁶, otrora reverenciado de manera casi sacra, aunque como apreciamos aquí con una jerarquía puesta en entredicho, o al menos diluida en nuestra época contemporánea.

12.5.2. La “female avenger”.

Hasta ahora sabemos que la ira sin fin de Sadako no acaba con el hallazgo de su cadáver. Comúnmente los *onryō* o *yūrei* descansan en paz cuando acarreaban la caída de su asesino, la persona que los había agraviado en vida, o bien cuando eran bendecidos por un bonzo. El cliché llega hasta tal punto que ciertas versiones de *Tokaido Yotsuya* finalizaban con Oiwa alcanzando la iluminación tras la muerte de su esposo. Así las cosas ¿cuáles son las diferencias entre el espectro de *El Círculo* y los anteriormente aparecidos en la narrativa japonesa? No sería descabellado plantear la exhumación de Sadako como una metáfora de la lucha *neo-generacional* contra los traumas clásicos japoneses²⁷, enterrados y reducidos al propio fuero interno del individuo, pero ahora enfrentándose a esos nuevos grupos humanos que en parte rompen con la historia anterior. Y uno de esos colectivos es la mujer, consciente de la mejora de su situación social aunque igualmente ansiosa por equipararse al hombre en términos absolutos. En este sentido la escena donde Shizuko es entrevistada por una multitud de periodistas es muy válida para analizar la conflagración entre géneros mostrada por Nakata.



Imagen 185.

Si prestamos atención nos percataremos de que entre los reporteros no hay ni una sola mujer, luego el autor desea potenciar la diferenciación básica entre *ella* – la madre de Sadako – y *ellos* – los periodistas –; en la historia madre e hija representan una evolución peligrosa para el hombre, puesto que sus poderes mentales amenazan con ponerlo en peligro, pero alegóricamente subyace el miedo masculino a perder la situación de preeminencia que ha disfrutado a lo largo de la

26 Literalmente significa *pilar central* (大黒柱), aunque de facto se podría traducir como patriarca de familia.

27 OLIVARES MERINO, J. A. *The Ring...*p. 79.

historia. De ahí viene la actitud timorata de los entrevistadores, enfrentados a lo *desconocido* al igual que el hombre de *showa* vio cómo su preciado *status* se veía cada vez más cuestionado por el ascenso femenino. Pero al fin y al cabo la situación no acaba de invertirse; estamos tan sólo ante un amago que quizá libera parcialmente a la mujer, pero que a la vez la sigue sometiendo de una forma inconsciente a una inercia de casi diez siglos de tradición.

Ahora pensemos en el asesinato de Sadako y su confinamiento durante treinta años en la oscuridad de un pozo²⁸. Sería incluso básico comparar esta desmedida condena con el histórico enclaustramiento de las japonesas, aunque nosotros en ningún caso dejaremos de ejercer tal paralelismo. Y es que Sadako, a diferencia de la mayoría de cuentos tradicionales, busca venganza, pero no al estilo selectivo de Oiwa, sino mediante una cólera irracional que devora a cualquier individuo que contacte con ella. Esto perseguiría la destrucción del sistema actual, el mismo que ha maltratado tradicionalmente a las mujeres y que permitió su cruel destino. Dicho de otro modo, el *onryō* de Nakata representa el deseo de equiparación femenino respecto a lo masculino, aunque ello signifique la destrucción de las estructuras actuales. Lo anterior convierte la figura del fantasma en un *female avenger*, concepto conocido de forma parcial en este tipo de his-

torias, y sin embargo aquí desmedidamente potenciado. Al fin y al cabo el desagravio no llegaría con el castigo al asesino, al maltratador, o al amante que no corresponde, sino con la desestructuración de la maquinaria que ha originado tales individuos²⁹.

El resultado es un salto radical en el índice de venganza del fantasma respecto a épocas anteriores, y por cierto, íntimamente ligado tanto al auge de *ellas* como a una consciencia colectiva de grupo cada vez más sólida.



Imagen 186. El padre de Sadako deshaciéndose de su propia hija arrojándola al pozo.

12.5.3. El video maldito

El recurso de acudir a una cinta como elemento trascendente en una narrativa sobrenatural no es nuevo para Hideo Nakata. En su primer largometraje – *Joyurei* – el fantasma de una actriz fallecida ofuscaba a un equipo de rodaje alterando sus grabaciones con escenas que no deberían

28 Durante la autopsia desarrollada en Ringu 2 se determinó que Sadako tan sólo llevaba fallecida dos años, un prodigio sin duda alcanzado gracias a sus poderes sobrenaturales. Como mínimo es inquietante pensar en el odio acumulado durante aquel tiempo en el subsuelo, origen de un mal que amenaza con destruir a la humanidad, al menos, tal y como la conocemos.

29 No puede pasar desapercibido que muchas de las mujeres muertas por Sadako se conviertan en *onryō* -por ejemplo Tomoko- mientras que los varones parecen quedar en una especie de limbo. Así fue el caso de Ryuji, que se apareció ante su hijo y novia en el final de Ringu II para ayudarlos a escapar del pozo de Sadako.

aparecer en ellas. Una vez comprendieron qué significaban esas modificaciones sobrenaturales se consiguió advertir la maldición que se cernía sobre aquel estudio cinematográfico *número ocho*. Pero la cuestión no acaba ahí; en su cortometraje *The Haunted Inn* la cámara doméstica de tres chicas que acuden de vacaciones a un *ryokan*³⁰ se convierte en un elemento de interacción con el espectro³¹, ya que en ocasiones el sistema de grabado registra detalles no observables a simple vista o bien que en su momento pasaron desapercibidos. Así, la influencia de la literatura de Suzuki actuaría en Nakata aún antes de adaptar Ringu, donde el fenómeno de la cinta influenciada por una psique maligna llega hasta un protagonismo netamente capital.

El video maldito que aparece en Ringu contiene una serie de imágenes perturbadoras impresas electromagnéticamente por la telequinesis de Sadako. También es clave destacar el desagradable sonido que acompaña a las distintas escenas, una suerte de cuerda desafinada que se amplifica o no en función de la imagen, y desde luego vital para transmitir esa profunda sensación de malestar en el meta/espectador. Pero vayamos a lo que realmente nos interesa; en su momento ya hablamos de la importancia de la ira y el odio para conseguir que algún individuo pudiera retornar como *yūrei*; pues bien, imagínese el lector una joven casi abandonada en una gruta marítima al nacer, que creció en soledad, siendo repudiada como un monstruo por el resto de individuos, y que al punto es atacada por su propio padre más allá de cuales fueren las razones. También hemos hecho mención a las tres décadas de martirio en la oscura viscosidad del pozo, espacio impío donde se larvó la maldición a base de sentir un rencor sin límites, que dio a luz un instrumento de horror y espanto: el video que nos disponemos a analizar desde una perspectiva visual³².

Después de unos pocos segundos de estática en el TV –ese esgarramiento visual que tanto ha servido como punto de arranque para múltiples relatos de terror–³³ se da paso a una figura circular parecida a una luna en medio de un fondo negro. Si no llega a ser porque aparece el Dr. Ikuma asomándose por la circunferencia sería casi imposible adivinar que en realidad la imagen se trata de la visión subjetiva de Sadako mirando desde el fondo del pozo³⁴. De vital importancia es este detalle, puesto que mediante él justificaremos que el resto del video también se articula a par-



Imagen 187. Apenas perceptible debido a la mala conservación del video maldito, Ikuma se halla, no obstante, a las 2 horas de la circunferencia.

30 Posada tradicional japonesa, a veces balneario.

31 De forma muy semejante, en el relato *El fantasma que esconde sus cejas* de Izumi Kyoka, unos visitantes sufren diversas apariciones fantasmales durante su hospedaje en un ryokan.

KYOKA, I. *Sobre el dragón del abismo*. Satori. 2015. Gijón. 129.

32 Marco da Costa definió acertadamente las escenas aparecidas como haikus visuales.

DA COSTA, M., *El cine japonés...*p. 252.

33 Recordemos *Poltergeist*, o la enorme cantidad de leyendas urbanas sobre muertos que se aparecían a través de una televisión sin sintonizar.

34 De hecho a lo largo del video se notan claramente sus parpadeos como una suerte de fundidos en negro.

tir de la mirada de la aún por entonces joven, por no hablar de que estaba consciente en el momento que fue agredida y, por ende, conoció desde el primer momento la identidad del agresor.

A continuación se procede a mostrar un plano medio con Shizuko, la madre de Sadako, peinándose delante de un espejo. No hay nada más humano que evadirse mentalmente de un dolor inmenso evocando justamente lo contrario; y si el padre fue escogido como verdugo para su hija, la madre, recordada en su plenitud física³⁵ y realizando una actividad tan íntima y representativa en Japón como el peinado de la cabellera, acudió en forma de bálsamo para aliviar los primeros momentos de sufrimiento. La rabia no obstante sentida consiguió introducirse en esos pensamientos contaminándolos, lo cual se manifiesta con un traslado descontextualizado del espejo hacia la derecha, que por un lapso reflejó a la Sadako niña con el aspecto mortecino del fantasma que llegaría a ser décadas después.

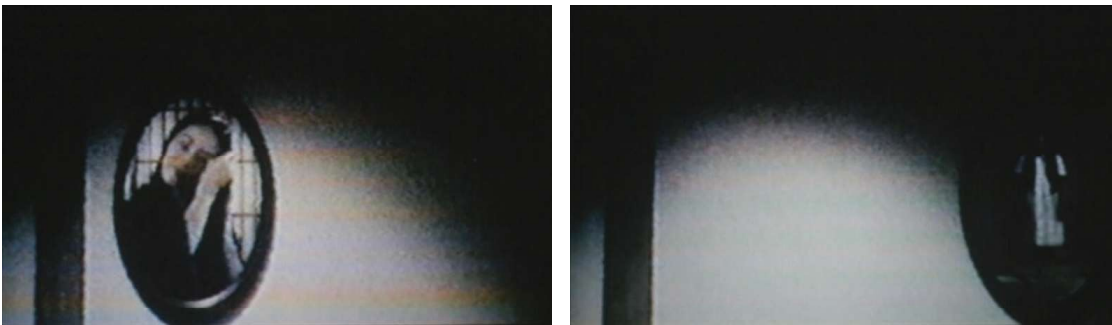


Imagen 188 y 189.

Nótese la diferencia entre el cabello de la madre, acicalado y presentable, y el de Sadako, ensortijado y en desorden, como ya vimos en el apartado destinado a los *yūrei* clara evidencia del abandono paulatino de los *códigos* sociales pertenecientes al mundo de los vivos. Por lo demás, Shizuko representa visualmente los cánones de la mujer japonesa tradicional, pero el hecho de verla reflejada – al punto mera sugerencia de lo verdaderamente tangible, que se halla de espaldas al espectador – induce a creer en una evolución del concepto de mujer clásico. Lo que nos queda de él es tan sólo una prefiguración, una intuición de cada vez menos peso, porque precisamente es Sadako quien representa la venida del poder supra-patriarcal, la potencia incontrolable que acabará con el sistema establecido.

El siguiente plano presenta una serie de sinogramas flotando en distintos planos de profundidad por una especie de sustancia semilíquida. De entre todos destacan los situados a la derecha, considerablemente mayores en tamaño, y que corresponden silábicamente al sonido *yama ga funka* (山が噴火), que vendría a significar *erupción de la montaña*. Sobre el protagonismo alcanzado por tales caracteres en el video estaremos en dos párrafos.

Prosiguiendo, aparece un plano general en el que destacan seis figuras masculinas en ademán lastimero y sollozante, doblegándose hacia el suelo como si algún tipo de presión o atmósfera opresiva los hiciera caer. Seguidamente visionamos un varón con la cabeza cubierta por un trozo de paño que señala hacia la izquierda con su mano. El encuadre largo presenta el mar como telón de fondo, de simbolismo místico y profundo como procuraremos desarrollar algunas páginas más adelante. Apoyándonos en el discurso general de nuestra tesis nos parece obvio que

35 Shizuko era una mujer muy hermosa pero ello no nos debería disuadir de la gracia física de su hija. Así se muestra en *Ring 0: Birthday* (Ringu 0: Basudei, 2000) único film donde se aprecia abiertamente la belleza de Sadako cuando estaba viva. De hecho, el personaje fue encarnado nada menos que por la ex-*idol* Yukie Nakama. Por ello debemos suponer que, como acaeció con Rokujō, la fealdad y deformidad sobrevinieron con la ira y la consiguiente corrupción del *rei*.

un conjunto de hombres sufrientes, secundados por otro que desconoce hacia dónde mira o se dirige, no pueden sino sugerir el inicio de una etapa de crisis -o al menos incertidumbre- para la masculinidad. La del hombre carente de preeminencia que teme su nuevo *status*, que se defiende ante el nuevo advenimiento, pero que a su vez se halla condenado a la realidad inexorable.

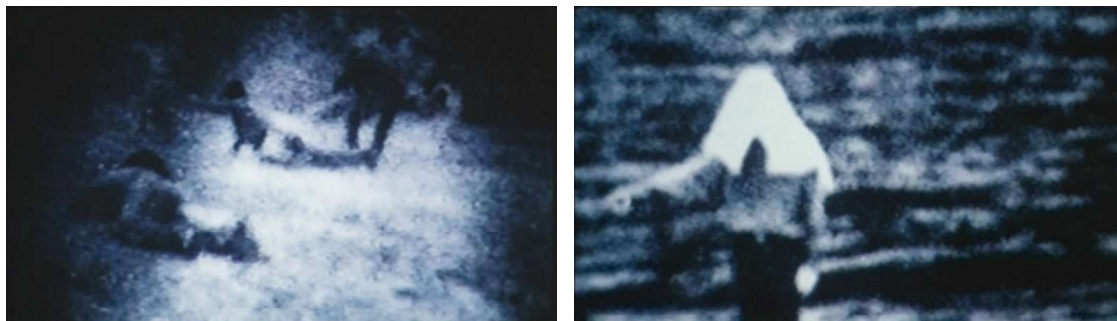


Imagen 190 y 191.

El plano detalle que continúa con el video maldito se detiene en el ojo izquierdo de Shizuko, sobre el que se puede distinguir una versión primitiva del kanji *erupción* (噴) en clara correspondencia con el inicio de las vejaciones a la familia Yamamura³⁶: el auspicio del desastre volcánico del monte Mihara³⁷. La casi total cercanía de ambos ojos, el de Shizuko y Sadako, sugiere que de alguna manera la hija albergaba cierta capacidad para percibir las visiones de la madre con tan sólo escudriñar su mirada. Finalmente, aparece durante unos pocos segundos el pozo donde la niña fue arrojada en centro de plano, insinuando la escalada del *onryō*, al verse su brazo asomar por la boca, justo cuando vuelve la estática.

Como apunta Olivares es muy poderosa la presencia del *círculo* en el video³⁸. El pozo en sí mismo, el espejo, el ojo que a su vez mira otro ojo, o incluso el contagio de la maldición que se expande concéntricamente como si de un virus se tratase, apuntan a un turbio fetichismo de Suzuki y Nakata por las figuras circulares. Algo, si recordamos, anteriormente observado en Junji Ito y la enfermiza pasión por la espiral en su clásico *Uzumaki*.

12.5.4. La tecnología

Uno de los logros visuales más reseñables de Nakata fue extraer al típico *yūrei* de los contextos clásicos e injertarlo literalmente en medio de la modernidad urbana. Y por todos es sabido que la tecnología recorre como venas invisibles las entrañas de las actuales urbes, ergo no sería extraño tropezar dentro del neo-kaidan con espectros en ascensores reemplazando a las antiguas encrucijadas de los caminos, en centros comerciales de alta gama en vez de bosques, en informa-

36 Así es el apellido de familia de Shizuko y Sadako, que literalmente vendría a decir *pueblo de montaña* (山村). Ya expusimos en el apartado de los kamis cómo la montaña suponía una especie de tránsito entre el mundo terrenal y el espiritual, algo parecido a lo que era realmente Sadako, una criatura a medio camino entre los vivos y los muertos.

37 Mihara es un volcán real que estuvo en activo por última vez en 1986. El enclave se hizo archiconocido por el film *El retorno de Godzilla* (Gojira, 1984), pues fue donde el gobierno japonés decidió enterrar al lagarto gigante.

DA COSTA, M., *El cine japonés...*p. 256.

38 OLIVARES MERINO, J. A. *The Ring...*p. 166.

tizados cuartos de baño en lugar de pantanos, y por supuesto en aparatos electrónicos actuando como trasunto de los antiguos cementerios.

Y aquí es precisamente donde deseábamos llegar; la interacción del fantasma con el medio técnico o informático no se trata simplemente de una cuestión coyuntural propia de la nueva época, sino que más bien responde a una necesidad crítica de advertir sobre los peligros potenciales de extralimitarse en el uso de las nuevas tecnologías³⁹. El recurso narrativo funciona a la perfección, pues posee la virtud de convertir a objetos cotidianos con los que estamos familiarizados en iconos del horror, algo parecido a lo que consiguió Spielberg con la playa, espacio de ocio desvirtuado en *Tiburón* (*Jaws*, 1975) o tiempo antes Hitchcock⁴⁰ con uno de los pocos distritos de relax que aún quedan para el hombre moderno: la bañera⁴¹.

El sentido *tecnofóbico* de Ringu y el neo-kaidan responde a las mismas motivaciones que originaron Godzilla o todo el caudal de ficción *cyberpunk* en el manga y el Cine. Como vimos en el primer episodio de nuestro trabajo la relación entre los japoneses y el desarrollo siempre fue tumultuosa, en gran parte debido a su inmovilismo político y sus conocidas reticencias a relacionarse con el exterior. Cuando finalmente hubieron de abrir sus fronteras los nipones asimilaron toda la tecnología a la que hasta entonces habían dado la espalda. Así evolucionaron de administrarse casi feudalmente en 1868 a ser la principal potencia electrónica en la década de 70's del siglo XX, con compañías como Panasonic, Sanyo, o Sony a la cabeza. Obviamente, el impacto sociológico de este fenómeno secular haría mella en el mundo de las mentalidades japonés, máxime existiendo episodios traumáticos como el de las bombas atómicas de por medio. Si a ello sumamos que tanto la literatura de Suzuki como la adaptación al cine de Nakata crecieron bajo el influjo del paranoide *efecto 2000*, terminaremos de evidenciar la connotación aviesa de la ciencia y el desarrollo *mal entendido* en este subgénero del *yūrei-eiga*.

Naturalmente es fácil hallar múltiples paradigmas de lo anterior a lo largo de la película. Recordemos el suicidio de Shizuko, mujer tradicional y provinciana incapaz de resistir los estudios a los que se estaba sometiendo, en quizá una alegoría de las dificultades de aclimatación del pueblo japonés a la nueva realidad técnica; también las imágenes distorsionadas en las fotografías de aquellos

quienes habían caído bajo la maldición de Sadako, a nuestro entender una clara alusión a la artificialidad y falsedad de unas instantáneas destinadas a impostar sentimientos de cara al exterior, más aún con el asentamiento de las *redes sociales*; aunque por encima de lo demás está la TV, piedra angular que vertebra la casa contemporánea, y que tanto mal puede acarrear a quienes la visionan – o escuchan – inconscientemente.



Imagen 192.

39 Como dijimos anteriormente los mitos de gran cantidad de *yōkai* intentaban inculcar algún tipo de moral adocrinante que advertía sobre diversos peligros de la naturaleza. Nosotros pensamos que la asimilación del *yūrei* con el ámbito de la tecnología responde exactamente al mismo uso que a los monstruos se les daba por aquel entonces.

40 Rafael Malpartida realizó casualmente las mismas ejemplificaciones en la introducción de su reciente trabajo publicado por Satori.

MALPARTIDA, P. *Espectros de cine...*p. 25.

41 Obviamente nos referimos a *Psicosis* (*Psycho*, 1960).

12.5.5. La TV

A pesar de atribuirle la virtud de haber popularizado el concepto de manera universal, no podemos afirmar que la dupla Suzuki/Nakata haya sido pionera en explotar la televisión como instrumento alegóricamente perturbador. En el sentido más literal posible John McNaughton ya lo hizo mediante su conocido *psycho killer* Henry, que acabó con alguna de sus víctimas golpeándola con uno de estos aparatos en *Retrato de un asesino* (Henry: portrait of a serial killer, 1965). Pero mucho más



Fig 193. Fotograma perteneciente a *Videodrome*.

allá de esa anécdota llegaría David Cronenberg en *Videodrome*, cumbre de su cine, exponente clave de la filosofía de la *nueva carne*⁴², y de tanta semejanza simbólica con la sensibilidad japonesa de posguerra⁴³, que cabría preguntarse si autores como Tsukamoto o el mismo Nakata beben más de sus realidades nacionales o de la obra del director canadiense. En el film se cuestiona cómo la televisión y la imagen afectan a la psicología del individuo, planteando además si nos hallamos ante un instrumento que estimula el primitivismo, o bien que simplemente libera de ataduras nuestra naturaleza salvaje e irracional.

En un estrato muy distinto de cine el director de *serie b* Ted Nicolau rodaría la historia de un extraterrestre que, al igual que Sadako, salía de la televisión para atormentar a una excéntrica familia americana en plena *Guerra Fría* (TerrorVision, 1986). De aquella época es *Demons 2* (Demoni 2, L'incubo ritorna, 1986), donde Lamberto Bava hace brotar de la pequeña pantalla a un engendro que contagia íntegramente a la comunidad de vecinos de un rascacielos. Por su parte, en *Carretera perdida* (Lost Highway, 1997) una pareja recibe ciertos vídeos con lo que parecen ser grabaciones íntimas, aunque en realidad se trate de símbolos o rastros de un traumático pasado ya olvidado por el personaje que interpreta Bill Pullman. La TV juega aquí un papel macabro, pues a cada visionado el protagonista reconstruye un trauma sepulto en lo más hondo de su psique en un juego típicamente *lynchiano*.

Pero si deseamos seguir ciñéndonos a la TV como ventana al *otro lado* en un sentido estrictamente sobrenatural aún encontraremos muestras más que interesantes. De hecho el propio Nakata reconoció que una de sus principales inspiraciones fue *Poltergeist: fenómenos extraños*, clásico donde espíritus captan el interés de una niña por medio de la TV con el objetivo de retenerla en una especie de limbo. Pocos años después llegaría *Pesadilla en Elm Street 3: guerreros de los sueños* (A Nightmare on Elm Street 3: Dream Warriors, 1987), tal vez una de las mejores terceras partes de la historia del género, y que destaca en nuestro estudio por mostrar a Freddy Krueger surgiendo de la televisión – o convirtiéndose en un engendro al mezclarse con el aparato – para liquidar a una de sus múltiples víctimas.

42 Cronenberg es considerado el padre del *body horror*, tendencia que indaga en el pavor humano ante la transformación del cuerpo. El concepto de *nueva carne* alude a la desaparición entre la frontera de lo *animalístico* y lo *maquínico*, siempre en un sentido grotesco.

43 <http://cinemaahoc.info/2012/01/retrospectivas-david-cronenberg/>. Consultado 27/02/2015.



Imagen 194. Fotograma perteneciente a *Pesadilla en Elm Street 3*.



Imagen 195. Fotograma perteneciente a *Shocker, 100.000 voltios de terror*.

De noviembre del mismo año es el film *Z La muerte viaja en Video* (*The Video Dead*, 1987), cinta lanzada de forma directa al emergente mercado del VHS, y cuya trama versaba sobre un grupo de *zombies* que irrumpían desde la pantalla televisiva. Con objeto de promocionarla se empleó la frase *look what's living inside your TV*⁴⁴, aplicable de forma más o menos expresa a la totalidad de películas repasadas en esta tanda⁴⁵. En nuestro repaso no hemos de olvidarnos de *Shocker, 100.000 voltios de terror* (*Shoc-*

ker: No More Mr. Nice Guy, 1989), guión de clara inclinación a la parodia dirigido por el maestro Wes Craven, y donde se nos muestra a un ajusticiado por silla eléctrica capaz de desplazarse a través de la corriente. Ni que decir tiene, el umbral de entrada y salida hacia el mundo físico elegido por nuestro incorpóreo asesino sería el televisor

Tres años más tarde llegaría *Permanezcan en sintonía* (*Stay Tuned*, 1992) comedia en la que una pareja es engañada por el diablo bajo el aspecto de minorista de televisores. A la postre, el aparato adquirido los absorbe para trasladarlos hasta una mortal parrilla televisiva, dimensión donde habrán de sortear múltiples peligros durante veinticuatro horas. Aunque las claves humorísticas y satíricas aquí empleadas disten de lo mostrado en películas anteriores, nosotros pensamos que la crítica despreñada no deja de ser al menos similar, pues *las teles son instrumento del diablo*. Ya posterior a *Ringu*, y por tanto reflujo tardío aunque consciente de la *J-Horror exploitation*, fue *Sinister*, relato en el cual un escritor de misterio se muda a una casa en la que acaecieron terribles asesinatos. Luego de hallar en el desván una cinta de *super 8* y visionarla, descubre en ella un ser que no tendría por qué aparecer en la grabación. He

44 En castellano *mira lo que está viviendo dentro de tu televisor*.

45 *After Dark* de Haruki Murakami también usa este recurso.

aquí nuevamente la banda fílmica como origen del horror y movilidad hacia el espanto, pues se erige en soporte desde donde, por enésima vez, la sobrenaturalidad penetra en nuestro mundo.

Ahora bien, salvo la escena de *Videodrome*, ninguna otra llega a desgastar el estado de ánimo tan profundamente como la archiconocida irrupción de Sadako en *Ringu*. Una de las grandes claves para justificarlo la ofrece Malpartida, quien sostiene que el plano frontal levemente escorado del *onryō* saliendo del televisor nos implica a los espectadores como si fuéramos personajes mismos de la historia⁴⁶. Al fin y al cabo, nosotros también hemos visto la cinta, por lo que se genera un curioso juego de carácter *metafílmico*. Por el contrario esto no sucede en los *remakes* coreano (*The Ring Virus*, 1999) y norteamericano, en esa línea tan conocida de proscribir las pequeñas sutilezas de las originales en pro de distintos activos más rentables.

Yéndonos a otro tema, el miedo siempre se ha relacionado con lo desconocido, y por ello la aparición de criaturas de ultratumba ha sido mayormente concebible en parajes inhóspitos. Sería interesante subrayar el pavor generado por un mal que innova al brotar del mismo corazón de la casa. Si lo pensamos, las familias actuales se distribuyen alrededor del televisor al igual que en Tokugawa lo hacían en torno a las lámparas. Que un espectro se apareciera en esas circunstancias violando la intimidad doméstica sería doblemente terrorífico. En lo que parece ser una clara analogía, tanto la Oiwa teatral a través de las linternas, como Sadako por medio de la TV, rompían el tópico del *yūrei* atado a un contexto ambiental y horario concretos.

Tampoco debemos perder de vista que Sadako, si bien usa la televisión como canal, ni reside en ella ni tampoco en el pozo donde fue atacada por Ikuma. Nosotros pensamos que la esencia maligna del espectro consiguió trasladarse de algún modo a la cinta de video. De ahí que Sadako *absuelva* a quienes la copian, pues no hacen sino expandirla como si fuera una enfermedad que se cernirá sobre nuevas víctimas. No obstante quienes efectúen el duplicado ya nunca vivirán una existencia normal, ya que por un lado estarán condenados a sufrir visiones lacerantes de Sadako el resto de su vida, y por el otro deberán evitar a toda costa la cercanía con las televisiones, pues si están cerca de alguna de ellas el fantasma acudirá ahora sin necesidad de videos malditos de por medio⁴⁷.

La crítica desde luego se proyecta en general sobre el avance tecnológico, pero también lo hace centrándose en la TV concretamente, como dice Julio Ángel Olivares *de poder coaccionador y deshumanizador, instrumento de subyugación de masas, esclavizadora al dictado de las grandes corporaciones*⁴⁸. Y es que la sociedad nipona de posguerra se ha redefinido en torno a la *caja tonta*⁴⁹ sin cuestionarse si las retransmisiones son beneficiosas, negativas o sencillamente irrelevantes. El hecho consumado nos habla de dos generaciones de japoneses que han vivido dependientes de la pantalla en sus diversas formas, degenerando a veces en casos extremos de observancia como sucede con los *hikikomori*, evolución *natural* de quien "vive" lobotomizado y absorto en la desinformación, que pasa a estar después exclusivamente *hiperinformado*.

Por lo tanto los fantasmas del Japón posmoderno no se aparecen cuando se narran cien historias a la luz de las velas, sino que lo hacen por medio de los instrumentos que el *cyberhombre* ha creado para satisfacer sus necesidades. La pregunta que flota en el aire es ¿somos menos humanos al depender cada vez más de las máquinas, la tecnología o internet? Según muchos autores esa opción es viable. Pero lo que sí tenemos claro es que la explotación de tales dinámicas va en contra de innumerables hitos de la cultura japonesa. Dicho de otro modo, la tecnología, por ser

46 MALPARTIDA TIRADO, R. "Dos estéticas del Horror...p. 367.

47 Esto se observa claramente con el personaje de Asami en la secuela.

48 OLIVARES MERINO, J. A. *The Ring*...p. 46.

49 DA COSTA, M., *El cine japonés*...p. 266.

una de las más potentes manifestaciones de la globalidad, acabará por arrinconar los antiguos ritos del país hasta hacerlos desaparecer paulatinamente. Es curioso cómo Nakata elige a una mujer, sempiterna preservadora de la tradición en su país, para advertirnos sobre el peligro que corren los japoneses en ese sentido.

El hecho de que se trate de un fantasma es aquí una cuestión menor.

12.6. Simbolos de Ringu

12.6.1. El kabuki y el butō

Si lo pensamos detenidamente, la relación entre la película de Nakata y el teatro kabuki era poco menos que inevitable⁵⁰. Al fin y al cabo fue este tipo de escenificación la que terminaría por asentar las claves visuales del yūrei, y Sadako se ajusta casi a la perfección a aquellos patrones originales. Tan sólo deberíamos sustituir el clásico *katabira* blanco por un camisón del mismo color y largura -lo cual configura un aspecto casi indiferenciable desde la distancia- y el pelo liso en lugar del encrespado, más allá de que ambos estilos se acojan a una hermenéutica similar.

Al kabuki también debemos agradecerle la tan característica forma de desplazarse de Sadako⁵¹. De hecho la actriz que la interpreta, Rie Inō, se esforzó en remarcar sus movimientos y gestualidad facial al estilo de los *onnagata*⁵², algo esencial para conseguir una actuación sensible en teatros enormes y con gran parte del público observando desde gran distancia. La cuestión relevante es que si apreciamos esa mímica impostada a pie de cámara y no a treinta metros obtendremos una sensación del todo antinatural en los ademanes. Un ejemplo es la expresión del ojo desorbitado de Sadako que aparece en la gran mayoría de portadas de DVD internacionales, desde luego típica en el kabuki, pero que al ser mostrada en *plano detalle* confiere un aspecto sin duda grotesco. Por si fuera poco, la conocida escena final de la TV se filmó ejecutando los acentuados movimientos de la intérprete hacia atrás, siendo posteriormente invertidos en posproducción para que la acción fuese apreciada hacia delante por el espectador⁵³. El efecto motriz resultante es sin duda inverosímil para cualquier ser natural, pero se ajustaría al de una entidad foránea y turbulenta, que holla nuestro plano existencial tan sólo para expandir su odio afligiendo a sus víctimas.

Tampoco hemos de olvidar la influencia del *ankoku butō* en los radicales movimientos del fantasma. Esta suerte de danza extravagante y consternadora fue concebida después de la Segunda Guerra Mundial por los artistas Kazuo Ōno y Tatsumi Hijikata, quienes, aún traumatizados por haber sobrevivido a los bombardeos atómicos, decidieron inspirarse en los abruptos estertores de los quemados por las explosiones para crear un tipo de expresión escénica. Comúnmente, el baile contempla la alternancia entre ademanes lentos, bruscos, e imaginativos, intentando ex-

50 AGUILAR, D. *Japón sobrenatural...*p. 57.

51 ALEJO ÁLVAREZ, M.A., *Más allá...*p. 82.

52 Actores kabuki que encarnan el papel de mujeres.

53 Este recurso ya fue utilizado por David Lynch en las escenas oníricas de la habitación roja aparecidas en *Twin Peaks*.

presar el sufrimiento padecido por el hombre expuesto a la arbitrariedad del cosmos. Ello, unido al maquillaje blanco de los artistas que representan la función, nos evoca particularmente el aspecto y sentimientos negativos inherentes a un alma descarriada como es el caso del *onryō*⁵⁴.

El único instante donde la película se desliga de la técnica e imaginaria teatral sucede cuando el protagonista recibe la visita de una mujer de la que sólo se aprecian los pies dentro de plano. Con el avance de la narración conoceremos que se trata de Tomoko, su sobrina política, ya convertida en *yūrei* después de morir a manos de Sadako. Si recordamos, el fantasma tradicional del kabuki se representaba sin las extremidades inferiores completas, por lo que esa escena simbolizaría la dicotomía interna del profesor Takayama entre la objetividad y la superstición, entre la noción de espectro que él albergaba como legado cultural y un espectro como verdaderamente parece *ser*. Se trata de una disputa, en suma, que confronta ciertos sucesos sobrenaturales acaecidos de manera irrefutable con los parámetros que su mente racional era capaz de asimilar. En este sentido, la fijación de Ryuji por los pies del fantasma respondería a su interés por revestir de un esclarecimiento nomotético la situación que estaba sufriendo, algo lógico dada su naturaleza académica y pensamiento deductivo, pero finalmente imposible de cumplir debido al carácter de los acontecimientos.



Imagen 196 Kazuo Ōno, fallecido en 2010, interpretando este tipo de danza experimental.



Imagen 197.

12.6.2. El agua

En el segundo de los cortometrajes que conforman el film de Hideo Nakata *Curse, Death & Spirit*, – llamado *The Spirit of the Dead* – el espectro de una mujer aparecido en una cascada ansiaba poseer a un niño y así adoptarlo como hijo en la otra vida. Si nos percatamos, el argumento es similar al de *Dark Water*, salvo por el matiz de que aquí el *yūrei* de una niña era el que deseaba la compañía de una madre durante su periplo como fantasma.

Conste que, limitándonos a la filmografía del director de Okayama, encontramos dos casos de espectros anclados en el mundo terrenal debido a una ausencia familiar importante. Pero aún llama más la atención el hecho de que las ánimas hagan acto de aparición en nuestro universo a través del agua, ya sea una cascada en el primer caso, o una mancha acuosa surgida en el techo

54 SOLER, J. Butoh, (1959-2009). Medio siglo de rebelión en danza. *Acotaciones, revista de investigación teatral*. 2008. N° XX. pp. 23-46.

del apartamento de la protagonista en el segundo. De cualquier forma, los hechos anteriores no son privativos del cine de nuestro cineasta, sino que más bien responden a un cliché asentado en el mundo de lo fantasmal japonés.

Saikaku Ihara, una de las figuras más brillantes de la literatura japonesa, ya aseveró que los pozos destapados siempre le habían creado desasosiego *porque dentro de ellos se podía encontrar prácticamente cualquier cosa*⁵⁵. La asimilación de los espectros japoneses y los pozos se debe a su vez a la relación existente entre el agua estancada y la enfermedad. Recordemos el valor de los ritos de limpieza y regeneración en la religión shintoísta como el *misogi*, siempre practicados en cascadas donde el agua fluye y por ende es incorruptible.

No nos cansaremos de recordar la analogía entre la corrupción y lo *sobrenatural maligno* en el mundo de las mentalidades japonés, y por todos es sabido que el agua estática es germen de infección y podredumbre. Así, si en la época de Heian las enfermedades se justificaban mediante la influencia de los espectros o bien actuaban de reclamo para estas entidades, un pozo, coronado además con un cadáver en su interior, sería un contexto perfecto para originar un *yūrei*. Ya lo apuntamos anteriormente, incluso los sinogramas que componen *yomi* (黄泉), el hades de la mitología shinto, significan literalmente *manantial amarillo*, en quizá una figuración del agua envenenada por estar en contacto con los muertos en descomposición.

Así pues, el pozo actuaría aquí como confinamiento alegórico y símbolo de la constricción femenina. Por su parte, el agua que rodea y ahoga inmóvil a esa mujer sin rostro, existe en contraste a la que fluye libremente, y que por tanto poseería propiedades purgadoras.

Pero el agua enclaustrada nos remite forzosamente a otra gran masa acuosa, ese mar *holgado hasta el siempre*⁵⁶ dentro de la tradición narrativa japonesa, y que Shizuko, la madre de Sadako, escudriñaba sin descanso en sus días de juventud, quizá respondiendo a una llamada sobrenatural incapaz de discernir objetivamente. Después de todo, lo marítimo es un medio común a las criaturas fantásticas de la mitología de aquel país, también un lugar hechizante, y que desde antiguo ha suscitado miedo y respeto a los japoneses. De hecho fue frecuente hallar piezas de teatro *noh* o *kabuki* de temática sobrenatural inspiradas en el mar y sus misterios, como puede ser la célebre *Funa Benkei*. Creada por Kanze Kojiro Nobumitsu, en ella el guerrero Minamoto no Yoshitsune se enfrenta a varios espectros Taira durante una tormenta en mar abierto. A priori invencibles, el protagonista acaba derrotándolos, sin embargo, entonando diversos sutras budistas⁵⁷.

Por consiguiente el líquido elemento constituye una constante simbólica en *Ringu*, y no es casualidad que el film comience mostrando el oleaje de un mar negro e insondable, que como dice Julio Ángel Olivares Merino, ejerce como telón de fondo en los vaivenes emocionales de los protagonistas. Bien visto nos hallaríamos ante un personaje más de la película, pero enorme, subjetivo e inasible para el resto. Tal desequilibrio genera sensaciones de insignificancia y zozobra en aquellos que se relacionan con el mar, en lo que sería un juego con ciertos paralelismos *lovecraftianos*. Y es que el océano ejercería aquí el mismo rol que el espacio sideral dentro del *horror cósmico*; es decir, una esfera desconocida y probablemente colmada de terrores arcanos, que inciden en la insignificancia del hombre y todo su entorno⁵⁸.

55 DA COSTA, M., *El cine japonés...* p. 261.

56 De esta bellísima forma justificaba el profesor Olivares Merino el sentido místico y desasosegante del océano.

OLIVARES MERINO, J.A. *The Ring...* p. 147.

57 <https://theatreohgaku.wordpress.com/2012/11/05/funa-benkei>. (Consultado 18/04/2015).

58 PÉREZ DE LUQUE, J.L. *Comunal decay: narratological and ideological analysis of H.P. Lovecraft's Fiction*. Tesis Doctoral. Universidad de Córdoba. 2013. Córdoba. p. 44.

Tanto es así que el plano del mar que comentábamos anteriormente va desapareciendo mediante un *fundido encadenado*, dejando paso a una de las mayores banalidades en forma de entretenimiento para el hombre corriente: un partido de beisbol retransmitido por televisión. Esta basculación radical de lo místico a lo cotidiano es un recurso propio de Nakata, y viene a subrayar la vulnerabilidad del individuo incluso en medio de su ambiente doméstico.

En definitiva, el líquido elemento sirve como conexión entre el *otro mundo* y el nuestro, pero también actúa como metáfora de los traumas ahogados de una sociedad con muchos eventos escabrosos a sus espaldas. Sadako, como la Okiku del *Banchō Sarayashiki*⁵⁹, emerge desde el agua corrupta, pero en esta ocasión arrastrando con ella todas esas heridas nacionales que nunca acaban de cicatrizar completamente.



Imagen 198.



Imagen 199.

12.6.3. El tiempo

Como sucede en todo el arte clásico japonés, el contexto climático es esencial para no sólo entender plenamente el discurrir sentimental que afecta a los personajes, sino también las intenciones mismas del autor a la hora de definir el sesgo emocional de su obra. Para demostrarlo acudamos de nuevo al canon instaurado por Murasaki Shikibu mediante *La novela de Genji*, que por cierto da comienzo en otoño para así enmarcar convenientemente la enfermedad sufrida por Kiritsubo, la madre del protagonista. Hemos de hacer constar que los indicios de la época del año en que transcurre la acción suelen ser sutiles, funcionando como ornamentos que complementan la complejidad de la obra para aquellos avezados que sepan percatarse. A continuación mostremos el segundo poema aparecido en la obra, recitado por el padre de Genji y emperador vigente:



Imagen 200. Una mujer fantasma emergiendo de un pozo, *ukiyo-e*, 1831. Hokusai. El espectro es concretamente Okiku, quien como Sadako, fue arrojada a un pozo a manos de su señor.

59 DA COSTA, M., *El cine japonés...* p. 259.

Al oír el suspiro del viento que cubre el rocío el páramo de Miyagi, mi corazón, inconsolable, va hacia las pequeñas frondas de hagi ⁶⁰.

El hagi se trata de una planta típica del periodo otoñal. En el poema se utiliza como recurso porque es hermosa al ser mecida por el viento con su largo tallo y hojas prominentes. Sin embargo, aparte de como recurso estético, su aparición se erige en un código que transmite el crepúsculo de un sentimiento. Ahora daremos un salto en la narración hasta llegar al episodio *Murasaki*, momento en que Genji conoce a la *niña de púrpura*, quien como sabemos, llegará a convertirse con el transcurso del tiempo en uno de los mayores amores de su vida:

...El lugar se encontraba a cierta distancia de las montañas. Las flores de la ciudad ya habían desaparecido, puesto que era a finales del tercer mes, pero en las montañas los cerezos estaban en plena floración, y cuanto más se alejaba Genji, más encantadores resultaban los velos de bruma, hasta que para él, cuyo rango restringía tanto el poder viajar que todo aquello era nuevo, el paisaje se convirtió en una fuente de asombro... ⁶¹

En el fragmento se nos facilita dos indicios para apreciar que estamos en primavera; primeramente la obvia floración de los cerezos, recurso muy explotado en este tipo de literatura; pero sobre todo el hecho de encontrarse *a finales del tercer mes*, lo cual indica que la acción se desarrollaría en Mayo. En este sentido debemos recordar que los calendarios japoneses de la época eran lunares y constaban de seis semanas. Por tanto queda claro cómo el tiempo y el clima son indiscutibles indicadores del tenor emocional del texto, funcionando prácticamente como lienzos que canalizan los sentimientos de los personajes.

Aclarado esto, será mucho más fácil entender el juego que plantea Hideo Nakata en *Ringu*. Si recordamos la muerte de Tomoko acaeció a finales de agosto, mientras que las pesquisas comenzaron a realizarse en el mes de septiembre. El espacio que va de finales de agosto a comienzos de septiembre es la época de los muertos en Japón, pues a lo largo y ancho de su geografía se celebran múltiples *matsuri* para conmemorar a quienes ya no están. Lo anterior sería la culminación de una estación, el verano, que ya de por sí evoca la fantasmagoría, con las prácticas ya comentadas de narrar cuentos de terror para así combatir la canícula veraniega. Pero recordemos que septiembre es también el comienzo del otoño, que de su connotación triste y melancólica apreciada en el *Genji*, evoluciona a otra grísea y colmada de sentimientos perjudiciales si nos ceñimos a nuestro film.

Por otro lado, la composición de la fotografía se halla fuertemente relacionada con los tonos deslucidos, y prácticamente no encontraremos un plano donde el sol se haga evidente. De hecho, cuando los personajes viajan hasta la isla para desentrañar el misterio de Sadako, el clima se desboca en forma de tormenta, como si el fantasma fuera consciente y tuviera ascendencia sobre los elementos al estilo del *goryō* que ya estudiamos en otro apartado. La dinámica llega al colmo del paroxismo con el fotograma que cierra la cinta, un plano general vertebrado por un cielo tormentoso, que parece se dispone a engullir el coche conducido por Reiko.

Finalmente la virulencia en las manifestaciones atmosféricas se aprecia sobre todo en las zonas rústicas o provincianas. Allí, lejos del mundo técnico y racional que supone Tokio, los habitantes se relacionan con el medio de una forma más espiritual y prelógica. Quizá sea la razón principal por la que el fantasma, recordémoslo, también en estrecha relación con el animismo primigenio del país, influya más hondamente sobre el clima de lugares de corte tradicional.

60 SHIKIBU, M. *La historia de Genji*...p. 43.

61 *Ibidem*...p. 131.

12.6.4. El pelo

Prácticamente desde su mismo estreno Ringu pasó a ser un incuestionable hito del género de terror cinematográfico. A priori hubiera sido improbable si consideramos la gran especificidad folclórica de la cinta, pero es obvio que aquel lenguaje estético impresionó a los espectadores más allá de cualquier determinismo étnico o cultural. Uno de los aspectos visuales más cautivadores fue el uso del cabello como fetiche del horror, aunque es de justos reconocer que el film de Nakata no fuera pionero en este sentido, sino que más bien se nutrió de una tradición muy asentada en el *kaidan*.

En esta película la función del pelo es similar a la que tendría una máscara⁶², pues casi en todo momento esconde tras de sí el rostro de Sadako. Si nos detenemos un segundo llegaremos a la conclusión de que ocultar la naturaleza física del monstruo es si cabe más aterrador que mostrarla sin reservas, y no es extraño que durante gran parte del metraje el espectador se cuestione cuan horrible podría llegar a ser esa cara. Es más, tan sólo al final de la narración se podrá apreciar uno de los rasgos de Sadako, ese ojo ciclópeo y tan deforme que incluso potencia la contradictoria ansiedad de imaginar el resto de facciones en conjunto. Ya en la secuela, la fisonomía facial del *onryō* se muestra plenamente, y aunque muy terrorífica, no deja de ser la encarnación de un temor hasta entonces estrictamente psicológico, y por tanto, bastante más complejo.

El origen de este miedo atávico quizá haya que buscarlo en los orígenes de la propia mitología japonesa, más concretamente en el *Kojiki* de Yasumaro. Cuando la diosa primigenia Izanami parió al kami del fuego Kagutsuchi, cayó enferma debido a las quemaduras de sus genitales y poco después murió. Izanagi, furioso, decidió descuartizar a su hijo en ocho pedazos, para a continuación bajar al *yomi* con el objetivo de rescatar a su esposa de las tinieblas.



Imagen 201.

Tras un largo periplo a través de la total oscuridad, Inazagi dio con su compañera en un inmenso palacio en medio del inframundo, pero ésta ya había probado el alimento de los muertos, hecho que le impedía volver a la vida. Después de discutir airadamente con los dioses del infierno, le fue concedida la gracia de llevarse consigo a Izanami si se atenía a una condición: esperar en la puerta del palacio hasta que su esposa se vistiese y estuviera presentable para regresar al mundo de los vivos. Incapaz de soportar el largo rato de espera, el dios decidió adentrarse en la estancia y buscar personalmente a su mujer. Cuando la encontró, usó las púas de su peine como antorcha utilizando como combustible jirones del propio cabello de su compañera. Al hacerse la luz contempló horrorizado el estado de semicorrupción de Izanami, cuya piel estaba colmada de enfermedad, pústulas, y gusanos contorsionándose. Si obviamos los más que evidentes paralelismos con el mito clásico de Orfeo y Eurídice, asumiremos que el cabello actúa aquí como canalizador del espanto y prefacio de lo grotesco⁶³.

62 En el kabuki muchos espectros ya aparecían con el cabello cubriendo su rostro.

AGUILAR, D. *Japón sobrenatural*...p. 59.

63 Este episodio tan sólo aparece en algunas de las muchas versiones del *Kojiki*. Sin embargo, sí es recogido en:

RUBIO, C. *Los mitos de Japón. Entre la historia y la leyenda*. Alianza Editorial. 2012. Madrid. p. 85.



Imagen 202.

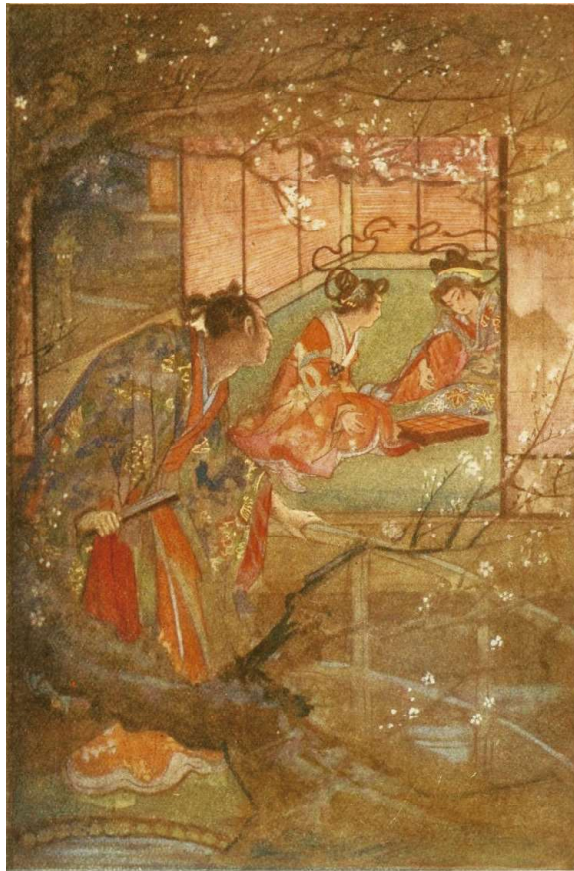


Imagen 203. El descubrimiento de *Kato Sayemon*, lámina, 1992. Evelyn Paul.

de su pelo acaban en ganchos punzantes.

No por evidente dejaremos de subrayar el hecho de que el cabello largo sea un rasgo femenino en la mayoría de las civilizaciones. En Japón los hombres también solían dejarlo crecer en algunas etapas históricas, pero en ningún caso hasta el punto de las mujeres. Por consiguiente, que las lenguas negras de cabello largo constituyan un cliché tan reiterativo en el *J-horror* no hace

Yendo a una justificación antropológica o lingüística, debemos apuntar que el término *pelo* en idioma japonés suena exactamente igual que el vocablo *dios* (kami, dios, 神), aunque sus kanjis sean distintos (kami, pelo, 髮). Casualidad o no, desde antiguo existe la creencia de que el cabello disponía de un espíritu propio, razón por la que se le daba tanta importancia a su estética y tratamiento.⁶⁴ Si nos atenemos a lo anterior sería más fácil razonar el por qué algunos yūrei son representados con un cabello *gorgóneo* y tentacular, prácticamente como si el pelo fuese un apéndice aparte del espectro, y sin embargo, bajo su control y dominio. Veamos como ejemplo el fotograma de la película *Apartamento 1303* (1303-gôshitsu, 2007), situado en el extremo izquierdo de la página.

Por su parte, en la fábula japonesa de *Kato Sayemon* un samurai del periodo Ashikaga descubrió al espiar a su mujer que ésta podía dominar su cabello a voluntad. El hecho dejó tan traumatizado al hombre que se hizo monje asceta, renunciando tanto a su esposa como al hijo que compartían⁶⁵.

Nosotros pensamos que aquí se establece una clara alegoría entre el cabello femenino y la serpiente, animal de baja ralea y comparable con las mujeres por ser ambas traicioneras, libidinosas, manipuladoras, y falsarias. A todas estas características comunes se le unirían los celos, que como vimos en el caso del *hannya* del teatro noh, constituían un motivo más que suficiente para que las actrices adoptasen caracteres visuales propios de aquellos reptiles. Por lo demás, no sólo es el *onryō* el único espectro con este tipo de facultades en el cabello; de hecho existe un *yōkai* casi idéntico llamado *hari-onna*, salvo por el matiz de que las puntas

64 ESCOBAR LOPEZ, A. El cabello femenino en Japón. En Elena Barlés y David Almazán (Coords.) *La mujer: realidad y mito*. Colección Federico Torralba de estudios de Asia Oriental. 2008. Zaragoza. pp. 129-143.

65 HADLAND DAVIS, F. *Myths and legends of Japan*. Dover. 1992. Londres. p. 78.

sino corroborar su trasfondo vindicador, ya que esgrime uno de los atributos más evidentes de la feminidad como arma psicológica, e incluso física, contra sus víctimas.

Tampoco olvidemos la creencia generalizada de que el cabello sigue creciendo aún después de la muerte, razón por la que algunos espectros del cine japonés presentan cabelleras antinaturalmente largas. Si bien el tema se ha sugerido constantemente en la literatura o el teatro⁶⁶, ha sido la imaginería del cine el factor relevante para consagrar el fenómeno⁶⁷. Un ejemplo es el episodio *Kurokami* (pelo negro) de *Kwaidan*, cuya adaptación cinematográfica por parte de Masaki Kobayashi hace que el pelo emane más pavor que la misma esposa muerta del protagonista. En este punto también es insoslayable la espeluznante leyenda de la muñeca Okiku, en la actualidad guardada en el templo budista *Mannenji* de *Iwamizawa* por el antinatural y constante crecimiento de su cabello.

Como es de suponer, la gran mayoría de datos anteriores son comprobables en casi la totalidad de *kaidan eiga*, pero existen algunos donde se hiperboliza este factor hasta erigirlo en un pilar narrativo. En este sentido, no podemos dejar de nombrar la saga de *La Maldición* (*Ju-on*, 2002) con especial remembranza de su secuela, *La Maldición 2* (*Ju-on 2*, 2003). Incluso más que *Ringu*, a ellas le debemos en gran medida la dinámica de terror capilar que estamos tratando en este epígrafe. Pocos años después llegaron *The Wig, la peluca asesina* (Gabal, 2005), cuyo nombre deja poco lugar para la imaginación al lector; y sobre todo *Exte: hair extensions* (Ekusute, 2007), impregnada a consciencia de un tono cuasi-cómico por su afamado director Sion Sono, y por tanto más cerca de la parodia que del terror propiamente dicho.



Imagen 204. Fotograma perteneciente a "*Exte: hair extensions*".

Como curiosidad final, llama la atención cómo en uno de los episodios de la serie *Cuentos de terror de Tokio* (*Tokio Monogatari kaidan*, 2004), no se usara ya el cabello como método de desasosiego, sino unas pinzas para el pelo que aparecían inexplicablemente en el piso del protagonista. Al igual que sucede con Ekusute, en el corto se establece un juego irónico donde al espectador se le anuncia la irrupción del fantasma no con el recurso tradicional, aunque sí mediante un utensilio cotidiano íntimamente relacionado.

66 Es interesante destacar las grandes cantidades de cabello falso usadas para impresionar a los espectadores de kabuki en algunas obras de temática espectral, como es por ejemplo la ya familiar *Tokaido Yotsuya Kaidan*.

67 HIRAKAWA, S. *Rediscovering Lafcadio Hearn: japanese legends life & culture*. Global Oriental. 1997. Londres. p. 44.

12.7. Otros films Neo-kaidan

Por supuesto, fueron múltiples las producciones que tras el éxito de *Ringu* se unieron a la inercia instaurada por Hideo Nakata. Si bien nuestro objetivo dista de nombrarlas todas por ser materialmente imposible -ya que hablamos de varios cientos de películas- creemos adecuado establecer un repaso por aquellas que fueron a nuestro entender más relevantes, y de paso reincidir sobre algunas de las cuestiones analizadas en el punto anterior.

12.7.1. Kairo (Kiyoshi Kurosawa, 2001).

Una de las sin duda más brillantes fue *Kairo* de Kiyoshi Kurosawa, también un ejemplo elocuente de cómo con poco presupuesto se puede llegar a rodar un film de culto. En la línea del actual *creepypasta*, la acción nos traslada a los últimos años del siglo XX, y gira en torno a ciertas páginas de internet cuyo descubrimiento conlleva la enfermedad y la enajenación. El horror que crece entre las ondas electromagnéticas de la red afecta a los usuarios provocándoles una depresión sin límites y, en ciertos casos, incitándoles al suicidio. Pero las víctimas no mueren sin más, sino que van desapareciendo paulatinamente, como si se les arrebataste el alma, hasta convertirse en manchas negras aparecidas en la pared⁶⁸ o en espectros lastimeros. Los muertos pasan a engrosar ese mal indeterminado, filtrándose en nuestro mundo a través de las *webs* hasta adquirir la narrativa tintes apocalípticos.

Como se puede apreciar fácilmente, *Kairo* dista mucho del característico *yūrei-eiga* con una mujer fantasma ejerciendo de antagonista principal. No obstante, es muy fácil relacionarla con el neo-kaidan por establecer una crítica tan directa hacia internet y los males que puede acarrear en nuestra sociedad contemporánea⁶⁹. Esto es muy destacable por ser un ejercicio visionario, pues recordémoslo, la película es muy anterior a la aparición de *Facebook* o incluso *You Tube*⁷⁰.



Imagen 205.

Así, las *sombras* que se aparecen en *Kairo* son un vestigio de su estado anterior, una metáfora sobre las consecuencias de disponer de una herramienta tan plurivalente y propagadora de la manipulación social, la pérdida de actitud crítica, la falta de empatía o emoción, así como toda la ristra de taras derivadas de interactuar con el *ciberespacio*⁷¹. Por ello el fantasma planteado por Kiyoshi Kurosawa es pasivo y no busca venganza como el *onryō* tradicional, pero

68 Nos evoca el recurso visual usado años más adelante en *Dark Water*, y sobre todo las siluetas de ceniza negra que algunas víctimas de las bombas atómicas dejaron impresas en los escombros tras la explosión atómica de Hiroshima y Nagasaki.

69 MALPARTIDA TIRADO, R. *Espectros de cine...*p. 143.

70 Facebook apareció en 2004 y You Tube en 2005.

71 Recordemos aquí la aldea fantasma presentada en la más irregular *Kakashi*. Los habitantes de aquella población parecían desprovistos de humanidad de una forma semejante a *Kairo*, aunque, paradójicamente, los aparatos electrónicos no funcionaban en ese mundo.

su proliferación implica igualmente el fin de la civilización tal y como la conocemos. Nosotros los observamos como entes sufrientes, desubicados entre dos mundos, y deseosos de volver a disfrutar la calidez de su ya exánime existencia.

El arrojio sin miramientos al mundo de la tecnología comporta un arrepentimiento posterior a su uso, como si tan sólo la experiencia -negativa- fuera capaz de conjurar su necesidad. Si lo pensamos es un fenómeno semejante al acaecido con el fantasma de Aquiles en *la Odisea*. El de los *pies ligeros*, otrora ansioso por perdurar en la Historia mediante sus hazañas en Troya, confesó a su amigo Ulises que *preferiría servir al más humilde de los hombres que reinar entre los que ya no son*⁷², ya que comprendió durante su estancia en el Hades que su gloria no era nada comparada con el hecho estar muerto. Sin entrar a valorar si la moral conservadora está justificada en ambos casos, lo cierto es que las consecuencias originan un tipo de espectro similar, caracterizado por la pena, la soledad, y, en última instancia, la melancolía.

La composición visual de la película va en esa línea de frialdad y minimalismo, no incurriendo durante ningún instante en obviedades de tipo escatológico. Nosotros pensamos más bien en la textura decadente de su atmósfera como el origen de la desazón en el espectador; en ella predomina la oscuridad frente a la luz, el silencio supera al diálogo, y como ocurre en el cine japonés más tradicional, el plano estático y prolongado se impone a la sucesión.

En suma, el desconsuelo sufrido por una sociedad perteneciente a un mundo cambiante, y que, sobre todo, temía la por entonces hipotética deshumanización causada por internet -hoy día confirmada-, constituye el motor principal de un atípico film donde la banalidad da paso a un análisis antropológico disfrazado de cuento de fantasmas⁷³.

12.7.2. La maldición (Takashi Shimizu, 2002).

La Maldición es por mérito propio la segunda muestra de *J-Horror* que más éxito alcanzó globalmente tras *Ringu*. En realidad, se trata de la versión profesionalizada de un film *amateur* en esencia idéntico dirigido en 2000, aunque los años de experiencia y el capital de las productoras posibilitaron al director, Takashi Shimizu, rodar una película mucho más estilizada en el caso que nos ocupa. Respecto a ella, San Raimi dijo que era una de las demostraciones más terroríficas de la historia del cine, lo cual lo llevaría a producir otro desafortunado *remake* estadounidense tan sólo dos años más tarde⁷⁴.

Este carácter *disturbing* ya queda patente desde la primera escena del film, un *flashback* perturbador, colmado de escenas sangrientas rodadas en *plano corto o detalle*, y que explica el origen de la maldición recaída sobre la casa de los Saeki. Básicamente el marido descubrió que su mujer Kayako le era infiel mientras él trabajaba, razón por la que decidió asesinar a su esposa, a su hijo Toshio por muy inocente que fuera, e incluso al gato de la familia. Si recordamos, ya se explicó en el episodio destinado a los *yūrei* cómo una emoción de rabia sentida antes de morir podría originar un *onryō*. Este sentimiento llamado *omoi* fue el motor de la maldición de Kayako, que además convirtió su domicilio en un foco de energía negativa, capaz de impregnar a cualquier individuo relacionado con ella inclusive en segundo grado⁷⁵.

72 HOMERO, *La Odisea*. Gredos. 1993. Madrid. p. 264.

73 WEE, V. *Japanese horror films...* p. 151.

74 http://www.dvdtalk.com/interviews/the_grudge_an_i.html Consultado 26/06/2015.

75 Nos referimos a que individuos que conociesen a personas relacionadas con la maldición también podrían morir a manos de Kayako.



Imagen 206, 207 y 208.

A partir de esta premisa la cinta se divide en seis episodios, cada uno enfocado expresamente en un personaje que interactuó con la casa, pero que a su vez podía participar en otros capítulos de un modo secundario. En cuanto al guión, se halla supeditado a un ciclo de muertes bastante imaginativas, y no es difícil observar influencias estilísticas del *slasher* e incluso visuales de William Friedkin y su *Exorcista*. Entre ellas destaca una en la que Kayako emerge desde el interior de la cama cuando la víctima se cubría con la sábana, infringiendo uno de los distritos de seguridad por antonomasia no sólo de los personajes dentro de la ficción, sino también de los espectadores que la visionan.

Por ello, se podría decir que Shimizu prescinde de la progresión rítmica perseguida por Nakata en *Ringu*, pues recrea constantemente ambientes propicios para insertar las interacciones fantasmales. Éstas pueden ser radicales o sutiles, como las protagonizadas por el niño fantasma Toshio, que si bien inofensivo, no deja de ser terrorífico por el hecho de vaticinar el advenimiento de su grotesca madre. Mención especial merece su última y consternadora aparición descendiendo espasmódicamente las escaleras, siempre con el cabello y el rostro empapados en sangre, y emitiendo ese sonido gutural que evoca el momento mismo de su estrangulamiento.

Por otra parte, si en *Ringu* el horror se adentraba en la cotidianeidad por medio de la televisión, Shimizu utiliza un recurso comparable al elegir una casa encantada sin ningún rasgo reseñable. Y lo decimos porque el subgénero, al menos en Occidente, se caracteriza por presentar mansiones de tintes góticos que fomentan la tenebrosidad, pero el director prefiere aquí utilizar como entorno una vivienda común de clase media, e indiferenciable de otras tantas existentes en Japón. Para suscitar la inquietud en el espectador se recurre al uso de elementos sencillos como la suciedad o una iluminación adecuada, convirtiendo un contexto habitual y a priori apacible en otro disímil y excepcionalmente desasosegante⁷⁶.

A pesar de que su película pertenezca al s. XXI, el creador de Maebashi no deja de emitir guiños al clasicismo más puro. Muestras evidentes de ello son los artesanales maquillajes utilizados para caracterizar a los fantasmas, prácticamente idénticos a los empleados en el teatro kabuki, por no mentar la referencia al subgénero *kaibyō*, tan típico de las décadas 30's, 40's, 50's y 60's, al introducir el maullido del gato muerto como prolegómeno sonoro de los espectros.

Por otro lado, que *Ju-on* sea un *neo-kaidan* de manual es algo a la vista de cualquier espectador. A lo largo de la saga los *yūrei* interactúan con la tecnología a través del teléfono, los ascensores, o

76 MOSCARDÓ, J. *Horror Oriental...*p. 114.

las cámaras de vigilancia por poner algunos ejemplos, pero es en el plano social donde mejor se justifica su pertenencia a esa rama cinematográfica. Después de todo, el *leitmotiv* de la maldición fue el asesinato de una mujer a manos de su marido, aunque a diferencia de otras historias aquí la infidelidad marital fue real. No estamos hablando pues de suspicacias erróneas por parte del hombre, sino de un engaño consumado mientras ésta desarrollaba su actividad laboral. El matiz es relevante, ya que una mujer casada difícilmente podría traicionar a su marido unas décadas atrás, sea debido al estricto código penal existente antes de la Guerra Mundial, o bien por la nula libertad de acción que, en la práctica, seguían padeciendo ellas después del conflicto⁷⁷.

Obviamente hablamos de una reacción violenta de la masculinidad ante la recién adquirida libertad femenina, pero también de la consciencia alcanzada por las japonesas sobre sus derechos conquistados. Si no fuera de ese modo, si Kayako hubiera aceptado las consecuencias de su transgresión, nunca hubiera sentido un odio tan irracional hacia su castigador, y, por consiguiente, de ningún modo hubiera retornado en forma de *onryō*.

Por cierto, durante este mismo año el director de género Koji Shiraishi nos traerá *Sadako V.S Kayako* (*Sadako vs. Kayako*, 2016), *crossover* presuntamente parecido a aquellos que tiempo atrás enfrentaron a *Freddy V.S Jason* o a *Alien V.S Predator*. Es esperable el éxito comercial del subproducto, e incluso a nosotros no nos deja de fascinar la idea de asistir al pleito entre ambos *onryō*, pero tras dos segundos de reflexiva frialdad llegamos a la conclusión de que el film no se sustentará argumentalmente ni por un instante. ¿La razón?, el poder e influencia de Sadako, no lo olvidemos, el fantasma de una mujer capaz de usar una terrible telequinesis, alcanza costas inalcanzables para un espectro de inferior categoría como era el caso de Kayako.



Aunque todo sea dicho, viva el espectáculo. **Imagen 209.**

12.7.3. Dark Water (Hideo Nakata, 2002).

El segundo trasvase entre la literatura de Koji Suzuki y el cine de Hideo Nakata⁷⁸ sucedió con *Dark Water* (*Honogurai mizu no sokokara*, 2002), película muy notable y que algunos críticos colocan por encima incluso de la misma *Ringu*⁷⁹. Nosotros desde luego no llegaremos a tanto, pero aquí está formando parte de una selección reducida destinada a demostrar el esplendor del género al que pertenece.

⁷⁷ WEE, V. *Japanese horror films...* p. 123.

⁷⁸ Al igual que sucedió con *Ringu*, Nakata adaptó un relato corto de Suzuki en el que en realidad las apariciones fantasmales no existían.

⁷⁹ Como bien apunta el investigador José Montaña en su tesis doctoral: *es cuando en Sitges 2002 programan Dark Water el momento en que se explicita por primera vez la consciencia de encontrarse no ante una película aislada, sino ante una serie de producciones, indisolubles de su procedencia geográfica, que en su conjunto expresan un movimiento de renovación en cuanto al tratamiento del terror cinematográfico.*

MONTAÑO MUÑOZ, J. A. *La reescritura del cine japonés contemporáneo en la crítica española. Observaciones desde los márgenes del polisistema cinematográfico.* Tesis doctoral. Universitat Pompeu Fabra. 2016. Barcelona. p. 197.

En este caso una mujer recién divorciada porfía con su marido por la custodia de una hija en común. Al ser una menor de siete años la justicia se posicionaría normalmente al lado de la madre, pero el padre no dudará en sacar a colación ciertos cuadros de inestabilidad psicológica que su mujer padeció en juventud. En pleno litigio, Yoshimi decide mudarse junto a Ikuko a un desvalijado bloque de pisos baratos, lo cual le permitiría ahorrar y así convencer al juez de sus capacidades para hacerse cargo de la pequeña. Sin embargo, en su apartamento comienzan a sucederse algunos fenómenos extraños: entre ellos destacan golpes en la pared, la aparición en diversos lugares de una pequeña mochila roja, o manchas de humedad imposibles de limpiar en el techo. Finalmente, con el avance del film, el espectador se percató de la desaparición dos años atrás de una niña de edad parecida a Ikuko, y que, como era de esperar, nunca llegó a ser encontrada.

No se requiere brillantez para relacionar aquellos sucesos inexplicables con el fantasma de la niña extraviada, cuyo cadáver se hallaba precisamente en la cisterna de agua que abastecía al edificio. Hasta desvelarse ese secreto la historia se desarrolla lenta pero armoniosamente, intercalando apariciones fantasmales, potenciadas por la sordidez del bloque y la lluvia constante, con diversos *flashback* que crean paralelismos entre los tres personajes femeninos de la historia: Yoshimi, Ikuko, y el fantasma.

Y es que cada una de ellas fue desatendida por sus progenitores sufriendo consecuencias de distintos grados, en lo que es una constante dentro del cine sobrenatural de Hideo Nakata⁸⁰. De este modo se subrayan las carencias del formato actual de familia japonesa, una institución en plena incertidumbre y con una acuciante necesidad de reformularse. Por tanto, los espectros de *Dark Water* albergan más analogías con la conjetura social y los miedos nacionales que con cualquier aspecto folclórico o fantástico⁸¹, lo cual tampoco implica, ni mucho menos, la inexistencia de varios clichés ya por todos conocidos⁸². Ahí tenemos al fin y al cabo el cabello de la niña aflorando desde los mismos grifos de la casa maldita; aunque más obvio aún es el delatado por el mismo título de la cinta, esa agua negra que regurgita desde su interior los fantasmas de un país transido de tabúes.



Imagen 210.

80 Recordemos cómo en *Ringu* el hijo de los protagonistas vivía prácticamente solo y visionó la cinta maldita por un descuido de sus progenitores.

81 MOSCARDÓ, J. *Horror Oriental...*p. 133.

82 WEE, V. *Japanese horror films...*p. 99.



Imagen 211.

Sería del todo injusto finalizar el comentario sobre la película sin aludir a su dramático desenlace. En él se desvela que la única motivación del espectro consistía en encontrar una madre que aliviase su soledad en el *otro lado*⁸³. Si Yoshimi accedía a dar este paso se paliarían las deudas emocionales de las tres protagonistas, pues el fantasma sentiría por fin el apego de una figura maternal, Yoshimi salvaría con este gesto a Ikuko cuidando a su vez del alma en pena, y finalmente la niña, ya sin madre, sería criada por el padre, disolviéndose por fin el conflicto que tanto los había hecho sufrir.

Así las circunstancias, comienza una escena donde la mujer abandona a su hija para adentrarse en un ascensor junto al espectro. A continuación se aprecia en plano largo a Ikuko de espaldas al espectador, mirando fijamente cómo el pequeño habitáculo encerraba a su madre con la niña fantasma. Tras unos segundos, las puertas se volvieron a abrir dejando escapar una gran tromba de agua⁸⁴, sugiriendo, de alguna forma, que su hasta entonces madre ya formaba parte de otro plano distinto al nuestro.

A nuestro entender pocas clausuras en una producción de terror alcanzan tal grado de emotividad y belleza estética. Aunque aún más relevante es la imagen codificada que proyecta aquí Hideo Nakata: una mujer adulta sacrificándose por los errores cometidos en el pasado, pero posibilitando con su gesto la libertad de su hija, y metafóricamente, un papel social más esperanzador para las japonesas de futuras generaciones⁸⁵.

83 Muy distinta en carácter y malignidad era la niña fantasma que aparece en *The Locker* (Shibuya Kaidan, 2004), un onryō en pequeñas proporciones en toda regla.

84 Es inevitable recordar aquí una escena similar acaecida en el hotel Overlook, aunque cambiando, eso sí, el agua por sangre.

85 A principios de siglo XX aún hablamos de una generación de mujeres “bisagra” y condicionada por el tradicionalismo más sexista. No obstante, la concienciación del problema por parte de las nuevas generaciones de japonesas, unido al paulatino cambio social en general, debe conllevar un cambio de paradigma en un futuro no tan lejano. Por ejemplo, a finales de agosto de 2015 el primer ministro japonés, Shinzo Abe, anunció que promovería medidas para fomentar la participación de la mujer en la sociedad como iniciativa prioritaria durante la presidencia japonesa del G7 en el año próximo.

12.7.4. Phone (Ahn Byeong-ki, 2002).

Ya explicamos anteriormente que en nuestro estudio se contemplaba el J-Horror como un género japonés tan sólo en su origen. La adopción de sus rasgos superficiales por parte de la industria cinematográfica de otros países dio lugar a multitud de producciones reseñables, siendo una de las muestras más evidentes la *vecinísima* Corea del sur. Quizá el mejor film de entre toda aquella *J-horror wave* coreana fuese *Dos hermanas* (Janghwa, Hongryeon, 2003), pero por no abordar ni de soslayo el dilema tecnológico rescataremos otra película de un nivel semejante, e incluso más disfrutable a ojos del espectador medio: *Phone* (Pon, 2002).

Opera prima de su director Ahn Byeoung-ki, versa sobre una periodista amenazada mediante varias llamadas anónimas en represalia a un controvertido artículo. Tras cambiar de número y mudarse temporalmente a casa de una amiga, la pequeña hija de ésta, Young-ju, contesta en un descuido a una nueva llamada, aunque inexplicablemente emitida desde el propio aparato de teléfono. ¿Cómo un móvil puede llamarse a sí mismo?

A partir de entonces la niña comienza a comportarse de manera extraña, desarrollando inquina hacia su madre a la vez que un marcadísimo *síndrome de Electra* hacia el padre. Ante esto la protagonista iniciará una serie de indagaciones para averiguar quiénes fueron los titulares anteriores del número, momento en que el film pone el acento sobre el esclarecimiento del misterio y deja en un segundo plano la cuestión fantástica.

El guión avanza desvelando que los dos inmediatos propietarios del número murieron en raras circunstancias, mientras que la anterior se hallaba desaparecida. Ji Won, el personaje principal, relaciona a la chica en paradero desconocido con ciertas visiones que últimamente la venían atormentado, por lo cual dedujo que en realidad estaba muerta y era su espíritu vengativo el motivo del antinatural comportamiento de la niña. El nudo de la historia apunta en un principio hacia el convencionalismo más trivial, pues el director induce al público a pensar que una relación extramatrimonial fuera de control originó la muerte de la adolescente a manos del marido de Ho-Jeung. Sin embargo, por medio de un *flashback* prolongado, nos percatamos de que todo



Imagen 212.

consistía en un ardid para desorientar, y que fue precisamente Ho-Jeung, la amiga de la protagonista, quien asesinó a la joven amante de su marido tras descubrirlos a ambos durante una de sus citas.

Si bien las referencias a Hideo Nakata se deslizan desde el mismo prólogo de la cinta – el cabello como *prolepsis* del fantasma, el uso de un sonido calcado al que acompañaba a la cinta maldita de Ringu, o las uñas de la víctima quebrándose al rasgar la pared como

ocurrió con Sadako en su pozo –, lo cierto es que *Phone* alberga particularismos respecto al cine de fantasmas japonés. Uno destacado podría ser el ritmo narrativo, mucho más vibrante

Pues bien, en la película *Ikuko* es la representación de las japonesas que podrán disfrutar de este tipo de iniciativas.

http://www.eldiario.es/sociedad/Japon-prioridad-integracion-presidencia-G7_0_424857641.html Consultado, 28/08/2015

y condicionado por el estilo hollywoodiense; aunque más obvio aún es el tratamiento técnico de la imagen, muy cadente en sus sucesiones, profusa en recursos dinámicos como planos rotatorios, o también en el uso de filtros y contrastes en la iluminación para así recrear cromatismos determinados⁸⁶.

En cuanto a lo estrictamente fantasmático la película no es demasiado original, aunque tampoco creemos que pretendiese serlo. Aún así se mantiene convenientemente la tensión del público a base de mecanismos por todos conocidos, ya sean reflejos del espectro en cristales o apariciones parciales del mismo a *fondo de campo*.

Ahora bien, si realizamos el análisis desde la perspectiva *neo-kaidan*, hemos de subrayar que, aparte del control sobre el teléfono móvil y sus llamadas, el fantasma podía influir en otros elementos como los ascensores o la misma luz eléctrica. Ficcionalmente el hecho se justifica porque en el momento de su muerte a manos de Ho-Jeung la joven agarraba un móvil entre sus manos, sugiriéndose un traspaso de su espíritu al aparato. Es interesante destacar que la mayor ascendencia del espíritu sobre el plano técnico proyecta un miedo prelógico hacia no sólo los móviles, sino también hacia otras formas de avance técnico. En este sentido la crítica se emitiría hacia la tecnología en general y no sobre un aspecto en concreto, de forma parecida a como hizo Stephen King en su incursión al cine *La rebelión de las máquinas* (Maximum Overdrive, 1986).

Por otro lado creemos que el ejercicio de casting fue sencillamente inmejorable. Así lo atestiguan las sobresalientes actuaciones tanto de Yu Mi-Kim, en su papel de esposa aparentemente modélica pero de trasfondo perverso, como de Ji-yeon Choi, cuya mirada es capaz de bascular con suma facilidad entre la ternura adolescente y el odio desbocado sufrido por un onryō. Pero si en "Phone" una interpretación permanece indeleble en el recuerdo es la de See Woo Eun, probablemente la más impactante ejecutada por una niña en la historia del cine⁸⁷. De hecho su extrema facilidad para la gesticulación resulta más terrorífica, de lejos, que cualquiera de los tradicionales recursos empleados en el film para estremecer al espectador.



Imagen 213.

Como vemos en la imagen anterior nos hallamos ante una de las pocas películas *J-horror* que introduce el tema de la posesión fantasmal. Si recordamos, la tendencia era común en la literatura de Heian, pero no se explotó en absoluto en las plasmaciones cinematográficas. De cualquier forma aquí se respeta el mismo trasfondo usado en la época clásica, ya que el fantasma posee a un infante por ser más accesible a su influencia⁸⁸.

Otro de los *rara avis* de la película de Byeong-ki lo compone el foco de venganza espectral. El canon de Namboku sentó las bases para una restitución del honor femenino supeditada a la muerte del hombre vejador. Empero, aquí una joven asesinada por la mujer legítima de su amante busca desagraviarse casi exclusivamente de su rival, más allá de dos víctimas colaterales a ese objetivo. Así las circunstancias, el hombre, sobre el papel principal culpable del caos

86 Sin llegar ni mucho menos hasta tal extremismo, en ocasiones recuerda a la estilización visual alcanzada por Dario Argento en *Suspiria* (Suspiria, 1977) o Nicholas Winding Refn en *Sólo Dios perdona* (Only God forgives, 2013).

87 Una muestra del poco reconocimiento del cine oriental de terror es la no mención de este increíble papel en el documental de *A Story of children and film* (Mark Cousins, 2013).

88 Ver el capítulo dedicado a Rokujo.

sentimental causado a sus “mujeres”, sale ileso del trance sobrenatural, en lo que es un vestigio evidente de la influencia alcanzada por el sistema patriarcal en la moral femenina. Aunque sea en un sentido *hipercrítico*, el detalle no deja de ser relevante para nuestro estudio, sobre todo por tratarse de una copia coreana de la *forma* japonesa de rodar *kaidan*, pero a lo que parece, sin llegar a escudriñar totalmente su *fondo*.

12.7.5. Shutter (Banjong Pisanthanakun, 2004).

La consternadora historia de *Shutter* (Shutter, 2004) se centra en Tun, joven estudiante que mantiene una relación sentimental encubierta con una chica llamada Naten. El cripto-noviazgo se explica por el retraimiento y las pocas habilidades sociales de ella, una *outsider* que a buen seguro despertaría la mofa de los compañeros de carrera del protagonista. Cierta madrugada, mientras Naten investigaba en su laboratorio, los amigos de Tun irrumpieron ebrios en la estancia y la forzaron en repetidas ocasiones. Justo cuando el personaje principal llega y observa lo sucedido, comienza a hacer fotografías de la inhumana sesión a instancias de sus compañeros, pues de lo contrario cabía la posibilidad de ser denunciados a la policía. Años después, ya ganándose la vida como fotógrafo de eventos, Tun empieza a apreciar una presencia fantasmagórica en casi todas sus fotografías, por lo que junto a su nueva pareja decide esclarecer el origen del problema.

Si dejamos a un lado a la china *A wicked ghost* (San chuen liu see, 1999), *Shutter* probablemente sea el sucedáneo más evidente de *Ringu* a nivel continental. No obstante, a pesar de que la película gire en torno a la venganza – como casi todas las de este estudio dicho sea de paso – la mayor cantidad de semejanzas se dan en el plano conceptual y estético, sobre todo en lo concerniente a la tipología de las entidades sobrenaturales. Por ejemplo, a nadie podría pasarle desapercibida la escena donde Naten emerge de la bañera del estudio de fotografía, sin duda, un más que obvio homenaje a Sadako y su ya archiconocido pozo.

Además sería interesante recordar la importancia de la fotografía en *Ringu*, un medio capaz de discernir mediante las deformidades en la imagen quien se hallaba manchado por la maldición de la película. Y es que en *Shutter*, aparte de usarse como canalización del espanto, las instantáneas también son herramientas fundamentales para ir desentrañando aspectos clave de la trama. De no ser así, hubiera sido imposible que la nueva novia del protagonista tuviera conocimiento de la violación o el ulterior suicidio de Naten.

Por otro lado, la ascendencia del *karma* sobre la vida de los personajes es crucial para entender la resolución de los acontecimientos. Durante el film se muestra el sincero arrepentimiento de Tun e incluso se deja entrever su naturaleza noble, pero su acto brutal de juventud lo señala también como alguien voluble, sin actitud crítica, y especialmente sensible a las opiniones ajenas. De una forma u otra el destino le retribuiría aquella negligencia en forma de tormento fantasmal, en lo que es una característica confrontación de *género* latente en este tipo de historias.

Después de todo, y como ocurre en el *jidaigeki* más tradicional, varios hombres se aprovechan sexualmente de alguien débil, más allá de que una mujer fuera traicionada de forma vil por quien decía amarla. Por ello el espectro de *Shutter* alberga una pronunciada connotación feminista, llegando a empatizar en cierto grado con el público y hasta con la nueva pareja de Tun, sabedora de las penurias que hubo de soportar en vida. Siendo así las circunstancias ¿el castigo del fantasma a sus agresores no sería un hecho justo? La teoría se sustenta gracias a varias pistas que el director Banjong Pisanthanakun va dejando a lo largo de la película, aunque tal vez las analogías más recurrentes sean las establecidas entre el onryō y la mantis religiosa y Tun con el

macho de ese insecto, que hasta en dos ocasiones aparece siendo devorado después de realizar la cópula.

En definitiva, *Shutter* quizá sea unas de las muestras más terroríficas del género, y se podrían nombrar varias escenas icónicas para demostrarlo. Sin ir más lejos, el mismo prólogo en la sala de revelado no deja de ser desasosegante, con ese genial uso de la iluminación roja, por no nombrar la incertidumbre de saber quién o qué podría aparecer en la fotografía una vez ésta reciba la luz. También destaca la del estudio fotográfico a oscuras, iluminado únicamente a través del leve lapso que dura el *flash* de una cámara caída al suelo. Con cada fogueo intuimos sutilmente la presencia de la muerta en la habitación, que va acercándose hasta consumir uno de los mayores sobresaltos del cine de terror asiático.



Imagen 214 y 215.

Sin embargo, a nosotros nos resulta más interesante el momento en que la pareja principal acude a la revista especializada en sucesos paranormales. Allí comprobaron cómo las fotos de espectros comercializadas en prensa eran burdos montajes, lo cual no deja de tener gracia en una película que precisamente trata sobre esa temática. Tal vez con ello el director nos quiso transmitir que la fotografía, ese elemento tan central en la sociedad contemporánea, es un puro artificio y ejerce como vehículo de la falsedad. Obviamente la crítica se puede extrapolar a la prensa escrita y a los medios de comunicación en general, más interesados en generar beneficios por medio del amarillismo, la manipulación, y las medias verdades que en cumplir su función primordial.

Y eso sí que es terrorífico, parece decirnos Banjong Pisanthanakun.

Séptima parte

Cerrando el círculo

A modo de colofón

A lo largo de los anteriores cientos de páginas hemos podido investigar muchos de los particularismos que conciernen al fantasma dentro del Cine japonés. Para comprenderlos hemos aceptado de pleno la profunda influencia del mundo sobrenatural, de la semireligiosidad o la superstición, en el seno de la milenaria cultura nipona, ergo *el yūrei-eiga* no sería más que un reflejo de un fenómeno nacional de proporciones ingentes. Dicha proclividad hacia lo *fantasmático* se debe en gran medida a una concatenación de factores geográficos y religiosos, los cuales fueron forjando una sensibilidad genuina y apreciable tanto en el Arte como en el mundo de las mentalidades de aquel país. En ningún estudio hasta la actualidad se había argumentado dicha propensión hacia *el otro mundo*, semejante, por cierto, a la también existente en las islas británicas o incluso el norte de España.

Uno de nuestras contribuciones ha consistido en desmarañar el heterogéneo bestiario mitológico de Japón con el fin de definir fehacientemente qué es un fantasma. Es cierto que algunos autores se han aventurado a establecer sistematizaciones básicas antes que nosotros, pero aquí hemos procurado desarrollarlas y justificarlas en función de características congruentes. De este modo, cualquier criatura fantástica japonesa sería bajo nuestra perspectiva un *kami* –dioscillo, espíritu–, un *yōkai* –aparición extraña–, un *oni* –demonio–, o un *yūrei* –fantasma–, aunque podríamos precisar su pertenencia a uno de los varios subgrupos instaurados para la ocasión. Ya localizado y separado de otros elementos con los que podría llegar a confundirse, hemos procurado examinar al detalle la figura del *yūrei*, concediéndole especial importancia a los distintos procesos para generar al fantasma tras la muerte del individuo, como puede ser ejemplo el *omoi*, ese sentimiento desgarrador de inquina y venganza tan inmoral para las religiones *dhármicas*.

Quizá el mayor hallazgo respecto a otros estudios comparables sea situar al *Genji Monogatari*, y más concretamente a uno de sus personajes femeninos, Rokujō no Miyasudokoro, como origen certero de la marcada feminización del espectro en aquellos lares. En efecto, la historia de una dama noble vejada por el protagonista masculino, Genji, se convirtió de facto en una reverberación constante a la hora de imaginar los *yūrei*, por lo que nos hallamos ante un elemento vindicador de la desventaja femenina muy evidente. Yendo más lejos, tanto el sexo, como el número, o el comportamiento mismo de los espectros, se alteran en función de la época y la coyuntura, atendiendo sobre todo a variantes como pudieran ser el grado de militarización del país, o la consciencia de grupo alcanzada por el sector femenino dentro de la sociedad japonesa. En otras palabras, la figura fantasmal se erige en un reflejo incuestionable de la situación de la mujer en un momento dado de la Historia de Japón.

La afirmación anterior es comprobable en la multitud de formatos narrativos japoneses que sirven como lienzo para las historias fantasmales, ya sea dentro del teatro *noh* o *kabuki*, o en la inmensa cantidad de escritos rescatados por autores ilustres de la tradición oral. Como no podía ser de otra forma, esta usanza se vio reflejada en las películas desde el mismo momento en que el cinematógrafo llegó a las islas, en un *impasse* hasta la segunda guerra mundial donde el *kaibyō* alcanzó un inusitado protagonismo. Precisamente, la derrota militar de los japoneses durante el *Gran Conflicto* fue el comienzo de una serie de fenómenos sociales que condicionarían para siempre las temáticas y narrativas del Cine nipón. Por tanto, si el miedo al holocausto nuclear fue consecuencia del nacimiento de *Godzilla* o *Akira*; si los trabajos de Kurosawa o Miyazaki son una respuesta al *tecnoshock* que sufrió el país; si no se puede entender el Cine de Ozu o Koreeda sin el fin del sistema familiar confucionista; o si diversos géneros de *explotación* prosperaron al amparo de los reveses nacionales y el lamento consciente; es natural que el *yūrei-eiga* se influenciara también de todos estos flujos, creciendo como género casi nacionalista en respuesta a la salida de los americanos, y ramificándose en diversos subgéneros que ejemplificaban cómo Japón mezclaba lo viejo y lo nuevo con suma facilidad.

Aparte del citado *kaibyō* prosperó el *yūrei-eiga* de trasfondo *jidaigeki*, con muestras tan excelsas como *Tokaido Yotsuya Kaidan* y *Ugetsu Monogatari*, que además cuenta con ingredientes de *pinku eiga* por abordar las relaciones sexuales entre muertos y vivos. Sin embargo, como recién decíamos, los cambios de la sociedad japonesa se fueron manifestando paulatinamente dentro del cine de fantasmas, y podemos nombrar como paradigmas perfectos las apariciones espectrales en los institutos con Hanako a la cabeza, o el principal culpable de la explosión internacional del *J-Horror*: el celeberrimo *neo-kaidan* de *Sadako* y *The Ring*. En función de su importancia, y por encontrarse hasta ahora inexplorados, hemos concretado los parámetros de este subgénero al detalle, estableciendo la interacción de los espíritus con el medio tecnológico, o la decadencia de la familia tradicional japonesa como rasgos primordiales y definatorios.

Sadako es por consiguiente el producto final de todo un legado anterior de espectros vengadores, aunque para la ocasión sus represalias sean tan destructivas como para apuntar al conjunto de la sociedad sin distinciones de sexo. La evolución de Japón y la preparación de las mujeres actuales exigen una catarsis renovadora de postulados, un mundo nuevo, en definitiva, donde cualquier individuo empiece desde el mismo lugar y cuente con oportunidades semejantes. A ello sumémosle las críticas soterradas hacia la tecnificación insostenible, a la manipulación subyugadora ejercida por las *pantallas* en sus más diversas formas, e incluso el miedo palpable al contagio expansivo de la cinta maldita, que es una figuración de otro tipo de desastres apocalípticos como podría ser el nuclear.

Pero no solo la hermenéutica del *neo-kaidan* es atractiva, sino que su *apariencia* consiguió embriagar a nivel mundial en un momento álgido de crisis creativa para el género de terror. Fundamentos innovadores como el rol perturbador desempeñado por el cabello en la visualización del fantasma, o la grotesca y desasosegante forma de desplazamiento en los espíritus, conquistaron a los amantes de este tipo de films sin necesidad de conocimientos determinados. De ahí la propagación masiva de copias literales proyectadas por casi la totalidad de industrias de cine asiático, por no mencionar el terrorífico fenómeno, en su acepción más negativa, de los burdos *remakes* estadounidenses.

Otra de las conclusiones sería la puesta en valor de una tipología narrativa tradicionalmente infravalorada como el terror, sin ninguna duda la peor vista dentro de las ficciones *no realistas*. El éxito máximo alcanzado en los Oscar por la trilogía de *El Señor de los Anillos* o el impacto sin precedentes de la serie *Juego de Tronos*, han situado la *Fantasia Épica* en un lugar por fin preeminente; por su parte, la *Ciencia Ficción* siempre se ha interiorizado como un género más poliédrico y dotado de complejos trasfondos sociopolíticos o filosóficos. Pues bien, en nuestro estudio hemos asistido a la exaltación del terror cinematográfico por su alto contenido simbólico o rei-

vindicativo, lo cual es en cierto modo un *revisionismo* que otorga al género mayor trascendencia de la que a priori dispone. Y es que, si bien hemos usado el fantasma japonés como objeto de estudio esencial, también demostramos cómo el mismo patrón se repite a menor escala con los espectros de indígenas americanos en EE.UU, e incluso con otras minorías y marginados tales como los negros, los judíos o los gitanos en distintas culturas.

Hablamos pues de un mecanismo exorcizador, de una queja codificada tras un manto de fábulas emprendida a través de alguien irreal, el fantasma, que a su vez consigue con su acción *post mortem* aliviar la inacción del grupo al que representa. Esclarecer si la crítica es consciente o no por parte del autor de la obra es muy difícil, y no podemos sino decantarnos por una solución mixta. Nosotros pensamos, por ejemplo, que Murasaki Shikibu fue totalmente sabedora del complejo trasfondo de su novela, aunque en la actualidad el fenómeno tal vez se explique en función de una serie de factores interiorizados, y que brotan de forma automática condicionando la creatividad del artista. Ello se deduce al menos de la escueta y ambigua respuesta de Takashi Miike cuando le preguntamos cual es la importancia de la mujer dentro del cine japonés contemporáneo.

Pero lejos de ser algo negativo, he ahí otra razón para reivindicar el Cine como un método válido de estudio histórico y antropológico, pues si se sabe descifrar de manera eficaz, su *criptomen-saje* pesará más que el aserto parcial emitido por alguien coartado por sus ideales, sus prejuicios, o peor aún, por lo *políticamente correcto*.

Apéndice I

Entrevista en Sitges a Takashi Miike. 48 Festival Internacional de Cinema Fantastic de Catalunya.



Imagen 216. Entrevista a Takashi Miike.

A continuación reproduciremos la entrevista en exclusiva que le realizamos al mítico cineasta Takashi Miike durante el último Festival Internacional de Cine Fantástico de Sitges. La última de las preguntas se formuló durante la rueda de prensa multitudinaria del 16 de octubre.

Antonio Míguez: En *Yakuza Apocalypse* se mezclan dos tópicos: uno eminentemente japonés, el yakuza, y otro centroeuropeo, el vampiro. ¿Alguna película le ha inspirado para usar esta figura dentro de su cine?

Takashi Miike: *Japón es un país donde las mezclas están a la orden del día. Si ponemos como ejemplo el cine, cada vez se implementan más motivos de la cultura americana, como por ejemplo la ropa. No es extraño ver*

mezclada vestimenta occidental con kimonos, y esto sirve como ejemplo para entender la manía que tenemos los japoneses de mezclarlo todo. Por ello, la introducción del vampiro en la película ha sido de lo más natural.

AM: Con los nuevos tiempos, la mafia japonesa se ha visto abocada a sufrir cambios, e incluso en muchos lugares ha perdido fuerza. Esto lo observamos en *Ryuzo and the*

Seven Henchmen de Takeshi Kitano en este mismo festival. ¿Esta circunstancia obliga a reinterpretar el género yakuza-eiga?

TM: (Asiente) *En el cine, la vida del yakuza ha sido representada casi siempre rodeada de mitos, fantasía y ciencia-ficción. El género yakuza-eiga explotó tras perder la II Guerra Mundial. Yo pienso que el género servía para proyectar la energía del pueblo japonés. Esto me hace cuestionar si Japón va bien, ya que no sé si la manera de presentar esta energía latente es la ideal, pero al fin y al cabo es así. De cualquier forma, la energía es necesaria para vivir y siempre será divertido rodar películas de yakuzas a pesar de los cambios que sufran.*

co y de ciencia-ficción japonés cada vez se halla más influenciado por el manganime. ¿Hasta qué punto puede ser esto positivo para la industria cinematográfica japonesa?

TM: (Asiente). *Creo que cada persona lo debe valorar por sí misma. Esto que os voy a decir ya se valorará a posteriori, pero si no hubiera existido el manganime o los videojuegos, muchos de los artistas y creadores que han participado de esas industrias habrían desarrollado su vida profesional exclusivamente en el cine. Lo que percibo es que actualmente parte de ese talento está volviendo a las películas.*

AM: ¿Qué nos puede decir de su



Imagen 217. Entrevista a Takashi Miike.

AM: Yakuza, yūrei, musicales, samuráis, ciencia-ficción, cine clasicista. ¿Qué le queda por rodar a Takashi Miike?

TM: (Risas) *Me quedan por hacer muchísimas cosas. Pienso que los artistas no se pueden quedar limitados a un género concreto. Si esto ocurriera, nunca surgirían nuevos géneros. Por ejemplo, piensa en la música y, concretamente, en el rock; ahí tienes el resultado de una mezcla de estilos que no habría nacido sin experimentación previa. En las películas sucede exactamente lo mismo.*

AM: Como se observa en Kamisama no Iu Toori (As the Gods Will), el cine fantásti-

próximo proyecto, Mugen no Juunin (La espada del inmortal)?

TM: *Cuando vuelva a Japón, dentro de unos diez días, voy a empezar el rodaje. Se trata de una película de época y mucha acción. Será muy violenta (pertenece al género chanbara), pero a pesar de ello contaremos con la presencia de una idol entre el reparto, lo cual es muy extraño en este género en Japón, y por eso todo el mundo está sorprendido. Estoy muy ilusionado por rodar esta película porque a lo mejor nos vuelven a llamar de Sitges para el año que viene (risas).*

AM: Usted es uno de los directores más

versátiles y polivalentes del panorama actual, sin embargo se le recuerda en mayor medida por las películas de violencia explícita. Algunos de los casos más paradigmáticos son Ichi the Killer y el episodio «Imprint» de Masters of Horror. ¿A qué cree que se debe esta asociación?

TM: *La verdad es que es una etiqueta que me ha venido de fuera, no la he construido yo, sino los espectadores que les ha gustado este tipo de cine y me han identificado con él. Es cierto que he hecho películas violentas, pero también he hecho comedia, films de presupuesto alto y otros de serie B... He hecho de todo. Independientemente del género, lo que me gusta es rodar películas. ¿Por qué en*

Occidente se me cataloga como un director de películas violentas? La verdad es que yo también lo pienso a veces, y por eso me parece una pregunta muy interesante en sí misma.

AM: Como ocurre en otras películas de terror, en Audition (1999) los personajes femeninos adquieren especial relevancia. ¿Cuál cree que es la importancia que alcanza la mujer en el cine japonés contemporáneo?

TM: *Creo que la importancia que está adquiriendo la mujer dentro del cine es universal y no sólo japonesa. Aunque está claro que cuando introduzco a una mujer en una historia como Audition se pueden extraer varias lecturas sociales.*



Imagen 218. Entrevista a Takashi Miike.

Apéndice II

Glosario de términos

Bakufu: forma alternativa de llamar al shogunato. La palabra deriva de Ibaku, los telones donde los grandes militares urdían sus tácticas de guerra.

Benshi: se trataba de un especialista que ponía voces a los personajes de las películas en el incipiente cine japonés, dramatizando el tono en función de la escena, e incluso llegando a censurar frases inapropiadas para el conservador espectador de la época. Recordemos que en el cine mudo nipón no existía el texto entre escenas.

Bodhisattva: Según la cosmovisión budista, ser que ha alcanzado la iluminación, pero que en vez de llegar al Nirvana, prefiere seguir dentro de Samsara con el objetivo de ayudar al resto de criaturas.

Bushi: forma alternativa de llamar a los samuráis u otros guerreros japoneses de casta noble.

Chambara: subgénero del jidaigeki con predominancia de la acción y la violencia. Bajo nuestra perspectiva, guarda una estrecha relación con el spaghetti western.

Dairi: Emperador japonés.

Eroguro: género narrativo japonés de posguerra ocupado en abordar la sexualidad de una manera salvaje y grotesca.

Fanservice: conjunto de elementos guionísticamente prescindibles en una obra manganime pero introducidos para com-

placer los gustos de la audiencia. Comúnmente suelen ser de índole sexual.

Female Avenger: personaje especialmente prototípico dentro del cine japonés de posguerra. Su retrato robot solía responder a una joven agredida por hombres que se cobraba venganza a lo largo de la narración. Como el lector podrá suponer sin complicaciones, multitud de fantasmas japoneses también fueron female avenger, aunque su tentativa de venganza fuera post mortem.

Gaijin-Horror: nosotros llamamos así a aquellas películas de terror japonesas influenciadas por rasgos importados de occidente. Literalmente significa horror de personas extranjeras.

Gakkō yūrei-eiga: subgénero del J-horror donde los fantasmas se aparecen en contextos académicos, sobre todo colegios e institutos.

Gekiga: género alternativo de Manga para adultos creado por Yoshihiro Tatsumi en 1957. Se desarrolló y encontró la aceptación general a partir de 70's, influyendo decisivamente en el escenario del Manga. El Gekiga, por el carácter de sus temáticas, es hijo directo del Tercer Impacto.

Gendaimono: en los tiempos del primer cine japonés, sería el género basado en historias ambientadas en un contexto coetáneo.

Hentai: subgénero de explotación japonés de contenido pornográfico. Especialmente utili-

zado para referirse al manganime, suele fijar sus intereses visuales en mujeres demasiado jóvenes según nuestra perspectiva occidental.

Hikikomori: persona afectada por un síndrome de aislamiento voluntario que normalmente se desarrolla en su propio dormitorio. Conectado al mundo por medio de la red, viven por y para el coleccionismo en sus diversas facetas, el consumo continuo de manganime, y la mejora constante en videojuegos online.

Hito-oni: nombre que le hemos dado a la persona que, debido a los celos u otras bajas pasiones, se convierte en demonio. El personaje fue un tópico con el hannya perteneciente al teatro noh, y sus características llegan a ser muy similares al del onryō, salvo por el hecho de que aquí no hablamos del espíritu de un muerto.

Ie, sistema: literalmente sistema familiar. En Japón la familia ha estado estructurada a partir de la norma confucionista, condenando a la mujer a lugares secundarios o residuales en el mejor de los casos.

Jidaigeki: cine de época japonés, normalmente ambientado en la época samurái.

Jidaigeki yurei-eiga: subgénero del cine de fantasmas desarrollado en un contexto histórico.

J-horror: género de terror japonés de temáticas diversas surgido a partir de la segunda mitad del siglo pasado. Su explosión sucedió con el éxito internacional de la película de Hideo Nakata, Ringu.

J-horror wave: con esta expresión nos referimos a la proliferación de películas de terror japonesas surgidas a raíz de Ringu.

Kaibyō: subgénero cinematográfico del J-horror en el que los espectros presentan características propias de los gatos.

Kaidan: historia de temática sobrenatural originalmente perpetuada de manera oral. Con el tiempo el género se aplicaría a diversos géneros literarios, teatrales y cinematográficos.

Kaiju: subgénero de tokusatsu en el que diversos monstruos gigantes son los

protagonistas. El film más famoso de este corte es, naturalmente, Godzilla.

Kawaii: concepto de la cultura pop japonesa que vendría a significar mono o encantador. Sobre todo, se suele aplicar al ámbito de los diseños de personajes, aunque también se puede referir a distintos tipos de conducta e interacciones sociales.

K-horror: género de terror coreano extremadamente deudor de la película japonesa Ringu.

Live Action: adaptación a imagen real de una serie manganime.

Mono no Aware: concepto estético vital en el arte japonés y que vendría a significar la compasión por las cosas. Es un sentimiento subjetivo y difícil de aprehender para la mente occidental, pero tal vez esté cercano a la afectación causada por la belleza efímera como sucede con la caída de los pétalos de cerezo. Salvando las enormes distancias, recuerda a nuestro más familiar síndrome de Ozymandias.

Neo-kaidan: subgénero más destacado del J-horror. Se trata de una historia de fantasmas con diversos elementos tecnofóbicos y de desintegración social interactuando con la narración sobrenatural.

Nobleza de grado: nosotros llamamos así a la elite cortesana japonesa en contraposición a la castrense. El nombre deriva de los múltiples subgrados y escalafones que daban forma a este sector social.

Omoi: según el mundo de las mentalidades budista, el omoi es un desequilibrio desbocado en la emoción de quien está a punto de morir. Puede deberse al odio, a los celos, a la frustración de no haber acabado una tarea, etc. En cualquier caso, tal desestabilización puede conllevar que el alma del muerto se enquiste en este plano y se aparezca en forma de fantasma.

Oni: demonio japonés procedente del budismo.

Onryō: yūrei de pulsiones vengativas. Es el fantasma por antonomasia en el J-horror de posguerra y finales de siglo XX.

Pinku yurei-eiga: subgénero del J-horror en el que los fantasmas y los humanos mantienen relaciones sexuales.

Rape-genre: género cinematográfico de explotación de claras inclinaciones sexuales surgido en Japón a finales de los años sesenta.

Raped avenger-genre: género cinematográfico surgido en respuesta al rape-eiga. Éste solía centrarse narrativamente hablando sobre la venganza de mujeres agredidas sexualmente.

Reikon: sustancia espiritual que, según el shintoísmo, poseen todos los seres vivos.

Rinne: ciclo de vida, muerte y nueva encarnación según el budismo japonés.

Sakoku, política: periodo de no relaciones exteriores promulgado por los shogunes Tokugawa, particularmente por el tercero de ellos, Iemitsu. Literalmente quiere decir país encadenado.

Samsara: ciclo de vida, muerte y nueva encarnación según la mayoría de ramas budistas.

Seinen: categoría de manganime de temática adulta y con mayor profundidad argumental y psicológica.

Seppuku: conocido popularmente como harakiri, se trata de una autoinmolación de trasfondo ritual. Sobre el papel, con la muerte del practicante -seppukunin- éste restituía su honor sea cual fuere la transgresión cometida.

Shibui: emoción estética ante un tipo de belleza poco evidente bajo los preceptos occidentales.

Shogunato: régimen político desarrollado en Japón desde 1185 hasta 1868. Tratándose como se trataba de una dictadura militar, la mujer perdió aquí todo tipo de protagonismo hasta finales del siglo XVII, cuando el sistema le permitió en ámbitos urbanos una mayor sensación de movilidad.

Shōnen: categoría de manganime típica de un público juvenil y caracterizada por la acción y los combates. Dragon Ball, Naruto o One Piece son claros ejemplos del género.

Shoshimin-eiga: películas japonesas de temática familiar.

Sonno joi: filosofía política de corte nacionalista surgida a mediados del siglo XIX. Se originó debido al temor originado por la expansión occidental y al rebrote de movimientos shintoístas y confucionistas.

Satori: según la rama budista zen, se trata de la iluminación alcanzada por el fideista. Ésta tan sólo se puede conseguir tras un profundo diálogo interior y tras años de meditación y desapego de lo terreno. Conceptualmente alberga un significado parecido al Tao del taoísmo.

Tercer impacto: nosotros definimos así a toda la serie de movimientos sociales, nacionalistas, políticos, económicos, y, sobre todo, culturales, artísticos, y narrativos, surgidos a raíz de la derrota militar en la II Guerra Mundial.

Torii: Arco rectangular que, según el shinto, separa el ámbito profano del espiritual o divino. El lector rápidamente identificará la figura si recuerda el famoso torii de Miyajima.

Ukiyo: literalmente mundo flotante, se trata de un ambiente de ocio y delectación que surgió en algunos ámbitos urbanos japoneses a partir de la segunda mitad del s. XVII.

Wakon Yosai: facultad de la cultura japonesa para niponizar elementos tomados del exterior del país.

Weird West: nosotros llamaremos Oeste extraño a todas aquellos westerns de implicaciones sobrenaturales.

Yamato: región perteneciente a la isla de Honshu en la que comúnmente se sitúa el origen de la cultura japonesa.

Yōkai: conjunto de criaturas sobrenaturales en gran medida emparentadas con el shinto y en muchas ocasiones confundidas con fantasmas.

Yūrei: fantasma según la mitología y folclore japoneses. Como apuntamos en nuestro estudio, se trata del espectro de una mujer en cuatro de cada cinco casos.

Apéndice III

Cuadro cronológico de historia japonesa

| Periodos | |
|---------------------|--|
| Prehistoria | <i>Paleolítico 50/35.000 – 13/9.500 a.P.</i> |
| | <i>Jomon 13/9.500 – 2.500 a.P.</i> |
| | <i>Yayoi 500 a.C – 300.</i> |
| | <i>Kofun 300 – 710.</i> |
| Antigua (Kodai) | <i>Nara 710 – 794.</i> |
| | <i>Heian 794- 1185.</i> |
| Medieval (Chusei) | <i>Kamakura 1185 – 1333.</i> |
| | <i>Ashikaga 1336- 1573.</i> |
| Premoderna (Kinsei) | <i>Azuchi/Momoyama 1573 – 1600.</i> |
| | <i>Edo 1600 – 1868.</i> |
| | <i>“Genroku” 1688-1703.</i> |
| Moderna (Gindai) | <i>Meiji 1868 – 1912.</i> |
| | <i>Taisho 1912 – 1926.</i> |
| | <i>Showa 1926 – 1989.</i> |
| | <i>Heisei 1989 – Actualidad.</i> |

Apéndice IV

Fuentes bibliográficas

Análisis cinematográfico

- BORDWELL D., y THOMPSON, K. *El arte cinematográfico*. Editorial Paidós. 2002. Barcelona.
- CASSETTI FEDERICO, F. *Cómo analizar un film*. Editorial Paidós. 1990. Barcelona.
- PERÉZ BOWIE, J. A., *Reescrituras filmicas: nuevos territorios de la adaptación*. Universidad de Salamanca. 2010. Salamanca.
- POYATO, P. *Introducción a la teoría y análisis de la imagen "fo-cinema-tográfica*. Grupo editorial universitario. 2006. Granada.

Artes escénicas

- CAVAYE, R. *Kabuki, Teatro Tradicional Japonés*. Satori. 2008. Gijón.
- CID LUCAS, F. La añeja y misteriosa máscara Anma del Bugaku. *La ratonera*. 2014. Nº 34.
- CID LUCAS, F. *La esplendida flor de mil colores. El teatro Kabuki*. Museo de Cáceres. 2006. Cáceres.
- HAYASHIYA, E. *Génesis del teatro clásico japonés: el noh, el kyogen y el kabuki*. Ediciones Universidad de Salamanca. 1984. Salamanca.
- LOMBARD, F.A. *Kabuki: history of the Japanese drama*. George Allen & Unin. 1998. Londres.
- RATH, R. *The ethos of noh- Actors and their art*. Harvard University Asia Center Press. 2004. Cambridge.
- SHIVELY, D. *Chūshingura: studies in Kabuki and the puppet theater*. En James R. Brandon (Coord.), *Tokugawa plays on forbidden topics*. University of Hawaii Press. 1982. Honolulu.

SOLER, J. Butoh, (1959-2009). Medio siglo de rebelión en danza. *Acotaciones, revista de investigación teatral*. 2008. N° XX.

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

WALEY, A. *The Noh Plays of Japan*. Tuttle Classics. 2009. Vermont.

Bestiarios y mitología

ASHKENAZI, M. *Handbook of Japanese mythology*. AbcClio. 2003. Santa Bárbara.

CAMPBELL, J. *El héroe de mil caras*. Fondo de cultura económica. 2001. México D.F.

CLARK VILLENE, B. *The bestiary and its legacy*. University of Pensilvania Press. 1989. Pensilvania.

DAVISSON, Z. *Yurei. The japanese ghost*. Chin Music Press. 2015. Seattle.

DRAZEN, P. *A gathering of spirits. Japan's ghost story traditions*. Iuniverse. 2011. Bloomington.

DYLAN FOSTER, L. *Pandemonium and Parade: Japanese Monster and the Culture of the Yokai*. University of California Press. 2009. Berkeley.

ENRYO, I. *Yokaigaku Zenshu*. Kashiwa shobo. 1999. Tokyo.

HADLAND DAVIS, F. *Mitos y Leyendas de Japón*. Satori. 2008. Gijón.

HADLAND DAVIS, F. *Myths and legends of Japan*. Dover. 1992. Nueva York.

KINGSLEY, R. *Japanese gods and myths*. Chartwell. 1999. Edison.

MABERRY, J. *Vampire Universe*. Kenshinton Publishing Corporation. 2006. Londres.

MARTIN ARIAS, L. Consideraciones en torno al fantasma. *Trama y Fondo, revista de cultura: Cine y manierismo*. 2001. Vol. X.

NORIKO REIDER, T. Animating objects. Tsukumogami-ki and the medieval illustration of shingon truth. *Japanese journal of religious studies*. 2009 N° 36.

NORIKO REIDER, T. *Japanese Demon Lore. Oni from ancient times to the present*. Utah State University Press. 2010. Logan.

NORIKO REIDER, T. Shuten Doji. The drunken demon. *Asian Folklore Studies*. 2005. N°. 64.

NOZAKI, K. *Kitsune, Japan's fox of mystery, romance & humor*. The Hokuseido Press. 1961. Tokio.

PEREZ RIOBÓ, A. *Monstruos y fantasmas en Japón*. Satori. 2013. Gijón.

SECO SERRA, I. *Leyendas y cuentos de Japón*. Akal Literaturas. 2006. Madrid.

RUBIO, C. *Los mitos de Japón. Entre la historia y la leyenda*. Alianza Editorial. 2012. Madrid.

TORIYAMA, S. *Guía ilustrada de Monstruos y Fantasmas de Japón*. Quaterni. 2014. Madrid.

YODA, H. *Yurei Attack. The japanese ghost survival guide*. Tuttle. 2012. Vermont.

Cine y animación japoneses

- ALARCÓN, T. Tetsuo, the bullet man. Acero contra carne. *Dirigido por...Revista de Cine*. 2012. Nº 421.
- ARIEL DEL VIGO, G. Ghost in the Shell. Nueva carne, viejas dolencias. *Question*. 2015. VOL. I. Nº 47.
- CASAS, Q. Godzilla. Aliento radiactivo. *Dirigido por...Revista de Cine*. 2014. Nº 445.
- CASAU, G. ¿Qué película estoy viendo? En Ángel Sala y Desireé de Fez (Coords.). Takashi Miike. *La provocación que llegó de Oriente*. Calamar Ediciones. 2013. Madrid.
- CEBALLOS, N. Sonrisas abiertas con cuchillas de afeitar. En Angel Sala y Desireé de Fez (Coords.). *Takashi Miike. La provocación que llegó de Oriente*. Calamar Ediciones. 2013. Madrid.
- HEREDERO C. F. Los sueños de Akira Kurosawa. La elocuencia de un Testamento. *Dirigido por... Revista de Cine*. 1990. Nº 180.
- HERNÁNDEZ GARRIDO, R. *Las transformaciones en Ugetsu Monogatari, de Kenji Mizoguchi*. Cuadernos de documentación multimedia. 2006. Nº 17.
- LUCÍA COBOS, T. Ideología y poder en el anime japonés. La princesa Mononoke. *Contratexto*. 2012. Nº 20.
- COLSON, R., REGNER, G. *Hayao Miyazaki. Cartographie d'un universe*. Biblioteque des Mirroirs, 2010, Lyon.
- DA COSTA, M., *El cine japonés bajo el peso de la tradición, de Rashomon a The Ring*. Edición Azul. 2010. Barcelona.
- FERNÁNDEZ VALENTÍ, T. Hayao Miyazaki. El anime como arte total. En Navarro, J. A. (coord.) *Cine de animación japonés. Semana de cine fantástico y de terror de San Sebastián*. 2008. San Sebastián.
- FORTES GUERRERO, R. *Guía para ver y analizar "El viaje de Chihiro"*. Ediciones Octaedro. 2011. Barcelona.
- FORTES GUERRERO, R. Nacionalismo e imperialismo en el cine de animación japonés antes y durante la segunda guerra mundial. *Kokoro. Revista para la difusión de la cultura japonesa*. 2013. Nº extra 1.
- HELLER-NICHOLAS, A. *Rape Revenge Films. A Critical study*. Google Books Ed. 2007. Stanford.
- LÓPEZ RODRIGUEZ, F.J. La familia japonesa y su representación en el cine de Hirokazu Koreeda. *Kokoro. Revista para la difusión de la cultura japonesa*. 2013. Nº Extra I.
- MARK, J. *Princess Mononoke. Pocket Movie Guide*. Crescent Moon. 2012. Maidstone.
- MARK, J. *The cinema of Hayao Miyazaki*. Crescent Moon. 2011. Maidstone.
- MÍGUEZ SANTA CRUZ, A. Lo que Miyazaki nos quiso decir. Ecologismo y hermenéutica detrás de Mononoke Hime. *Fotocinema. Revista de Cine y Fotografía*. 2014. Nº IX.
- MONTAÑO MUÑOZ, J. A. *La reescritura del cine japonés contemporáneo en la crítica española. Observaciones desde los márgenes del polisistema cinematográfico*. Tesis Doctoral. Universitat Pompeu Fabra. 2016. Barcelona.

- MONTERO, L. *El mundo invisible de Hayao Miyazaki*. Dolmen Editorial. 2012. Mallorca.
- PALACIOS, J. Hentai, sexo, anime y fantasía. En Navarro, J. A. (coord.) *Cine de animación japonés*. Semana de cine fantástico y de terror de San Sebastián. 2008. San Sebastián.
- SEDEÑO VALDELLOS, A.M.. Cine japonés: tradición y condicionantes creativos actuales. Una revisión histórica. *Historia y comunicación social*. 2002. Vol. 7.
- SEGURA, A. "Dersu Uzala", un relato sobre la dialéctica entre arcaísmo y modernidad. *Filmhistoria online*. 2010. Vol. XX. Nº 2.
- SCHILLING, M. Breve historia de las películas Yakuza. En Cueto R. y Palacios J. (Coords.) *Asia Noir: Serie negra al estilo oriental*. T&B Editores. 2007. Madrid.
- OESTE, M.A. Aproximaciones al héroe en el cine de Hayao Miyazaki. En Ávila, S. (coord.) *Cine Fantástico 100% Asia*. Fancine. 2010. Málaga.
- PADILLA CASTILLO, G. La mujer en el Cine de Kenji Mizoguchi. *Cuadernos de información y comunicación*. 2009. Vol. 14.
- PUIGDOMENECH, P., EXPÓSITO, A., GÍMENEZ, C. *Akira Kurosawa, la mirada del samurái*. Ediciones JC. 2010. Madrid.
- RAINS, T. The Kyoka factor: The Delights of Suzuki Seijun. En Field, S. (Coord.) *Branded to Thrill: De delirious Cinema of Suzuki Seijun*. Institute of Contemporary Arts. 2010. London.
- RICHIE, D. *Cien años de Cine Japonés*. Ediciones Jaguar. 2004. Madrid.
- RITCHIE, D. *Japanese Cinema: an introduction*. Oxford University Press. 1990. Oxford.
- SANTOS, A. *Kenji Mizoguchi*. Cátedra. Signo e Imagen/cineastas. 1993. Madrid.
- TERRADES VICENS, E. Japón Fantástico: folclore cinematográfico. En Robles Ávila, (coord.) *Cine fantástico 100% Asia*. UMA. 2010. Málaga.
- VE-HO, K. *Kenji Mizoguchi*. Editions Universitaires. 1963. Paris.
- ZUNZUNEGUI, S. Elogio de la modulación. La poética del plano sostenido en Mizoguchi Kenji. *Nosferatu. Revista de Cine*. 1999. Nº 29.

Cine de terror japones

- AGUILAR, D. Japón sobrenatural. Susurros de la otra orilla. Satori. 2013. Gijón.
- ALEJO ÁLVAREZ, M. A. Más allá del J-Terror. Dos gatas producciones. 2014. Granada.
- BALMAIN, C. *Introduction to japanese horror film*. Edinburgh University Press. 2008. Edinburgh.
- BLACK, A. Nobuo Nakagawa: master director of horror films. *Asian Cinema*. 2007. Nº1.
- CONQUERO, D. De "Scream" a "La Señal". *Nickel Odeon: revista trimestral de Cine*. 2003. Nº 32.
- GARCELÁN, E. Corea del Sur: una cinematografía en busca de su propia identidad. En Rebor-dinos J.L. (Coord.) *Diez años de terror asiático. 1995-2005*. Cineasia Ediciones. 2005. Barcelona.
- KALAT, D. *J-Horror. The Definitive Guide to The Ring, The Grudge and Beyond*. Vertical. 2007. Nueva York.

- LARDÍN, R. Kirikirikirikiri. En Ángel Sala y Desireé de Fez (Coords). *Takashi Miike. La provocación que llegó de Oriente*. Calamar Ediciones. 2013. Madrid.
- MALPARTIDA TIRADO, R. "Dos estéticas del Horror: Hideo Nakata y Takashi Shimizu". En Robles Ávila, A. (coord.) *Cine fantástico 100% Asia*. UMA. 2010. Málaga.
- MALPARTIDA TIRADO, R. *Espectros de cine en Japón. Entre la literatura, la leyenda y las nuevas tecnologías*. Satori. 2014. Gijón.
- McROY, J. *Japanese Horror Cinema*. Edimburgh Univertisy Press. 2009. Edimburgh.
- McROY, J. *Nightmare Japan. Contemporary Japanese Horror Cinema*. Rodopi. 2008. Amsterdam.
- MESNILDOT, S. *Fantômes du cinéma japonais. Les métamorphoses de Sadako*. Rouge Profond. 2011. Paris.
- MOSCARDÓ, J. *Horror Oriental*. Arkadin Ediciones. 2012. Madrid.
- OLIVARES MERINO, J. A. Narratarios del silencio Tematizado. El Más Allá (Kwaidan) de Masaki Kobayashi. *Espéculo. Revista de estudios literarios*. 2002. N° 20.
- OLIVARES MERINO, J. A. *The Ring. Una Mirada al Abismo*. Ediciones Jaguar. 2005. Madrid.
- TOTARO, D. *The Ring Master. Interview with Hideo Nakata*. OffScreen. 2000. VOL. 4.
- WEE, V. *Japanese horror films and their american remakes*. Routledge. 2014. New York.
- YUKO, M, y WEISSER, T. *Japanese Cinema Encyclopedia. Horror, Fantasy, Science Fiction films*. Vital Books. 1998. Miami.

Cine de terror occidental

- CALABRESE, O. "El Resplandor" de Stanley Kubrick. Un sistema de colores y pasiones. *Tópicos de seminario*. 2012. N° 28.
- CASAS, Q. Serie B se escribe con C. Roger Corman. *Dirigido por...Revista de Cine*. 2013. N° 436.
- CUEVAS ÁLVAREZ, E. En las fronteras del Cine aficionado. Tren de Sombras y El proyecto de la bruja de Blair. *Comunicación y Sociedad*. 2001. VOL. XIV. N° 2.
- ELSAESSER, T. Expresionismo y cine alemán. En Carlos Losilla Alcalde (Coord.) *En tránsito. Berlín-Paris-Hollywood. Más allá de la historia del cine*. T&B Editores. 2009. Madrid.
- FUENTEFRÍA, D. Monstruos de la Universal. La etapa silente y los mitos del sonoro. *Fotocinema: revista científica de Cine y Fotografía*. 2013. N° 6.
- IGLESIAS LACABA, J. *Análisis de la Filmografía de John Carpenter*. Tesis Doctoral. Universidad Complutense. 2003. Madrid.
- LEYRA, P. Los indios son los fantasmas de América. Entrevista a Oliver Stone. *Cambio 16*. 1998. N°. 1366.
- LOPEZ DE VIGO, A. Poltergeist. *Interfilms*. 2007. VOL XIX. N° 221.
- MORROW, A. Aullidos de locura. "El hombre lobo". *Fotogramas y DVD. La primera revista de Cine*. 2010. N° 1996.

- NAVARRO, A. J. Breve historia de la Hammer films. El terror considerado una de las Bellas Artes. *Dirigido por...Revista de Cine*. 2004. Nº 333.
- NAVARRO, J. A. El "Giallo". Terror, misterio, erotismo. *Dirigido por...Revista de Cine*. 2011. Nº 412.
- PIÑÓN, M. Christopher Lee. El monstruo de la Hammer. *Cinemanía*. 2011. Nº 190.
- SANTIAGO, J.M. Nosferatu. Vampiro de la noche. *Versión Original. Revista de Cine*. 2010. Nº 186.
- WEINRICHTER LOPEZ, A. El discreto Arte de Jacques Tourneur. En Antonio Weinrichter López y Jesús Palacios (Coords). *Gun crazy. Serie negra se escribe con B*. T&B Editores. 2005. Madrid.
- ZINOMAN, J. *Sesión Sangrienta*. T&B editores. 2011. Madrid.

Cultura japonesa

- ALMAZÁN TOMÁS, D. El grabado ukiyoe como reflejo de los valores de la cultura japonesa. *Kokoro: revista para la difusión de la cultura japonesa*. 2013. Nº extra 1.
- ALMAZAN TOMÁS, D. *El japonismo de Julio Romero de Torres*. Diputación de Córdoba. 2014. Córdoba.
- ALLENDE FERNÁNDEZ, A. Prólogo. En, *Japón. Un intento de interpretación*. Satori. 2009. Gijón.
- BARLÉS BAGUENA, E. Testimonios de un viaje y un encuentro durante el siglo ibérico en Japón (1543-1643). La imagen del otro. En las representaciones pictóricas del arte Namban. En Pilar Garcés García. (coord.) *Itinerarios, viajes y contactos Japón-Europa*. Peterlang. 2013. Valladolid.
- FALERO, J. *Aproximación a la cultura japonesa*. Amarú Ediciones. 2006. Salamanca.
- GODDEN & LAPIDGE. *The Cambridge Companion to old English literature*. Cambridge University Press. 2013. Cambridge.
- HEARN, L. *Glimpses of Unfamiliar Japan*. Mifflin&Co. 1895. Boston.
- HEARN, L. *En el país de los dioses. Relatos de viaje por el Japón Meiji, 1890-1904*. Satori. 2002. Gijón.
- HEARN, L. *Japón un intento de interpretación*. Satori. 2009. Gijón.
- HIRAKAWA, S. *Rediscovering Lafcadio Hearn: japanese legends life & culture*. Global Oriental. 1997. Londres.
- KOYAMA-RICHARD, B. *Mil años de Manga*. Electa. 2008. Barcelona.
- MATSUBARA, H. The Family and Japanese society after World War II. *The Developing economies*. 1969. Nº VII.
- MÍGUEZ SANTA CRUZ, A. El otro deformado. Relativismo cultural en los encuentros entre occidentales y japoneses. En Osami Takizawa y Antonio Míguez (coords.) *Visiones de un mundo diferente. Política, Literatura de Avisos, y Arte namban*. CEDCS. 2015. Córdoba.
- MIGUEZ SANTACRUZ, A. ¿Un camino de ida y vuelta? El ecologismo en Tolkien y Hayao Miyazaki. En Gutierrez Carreras, P. (ed.) *J.R.R. Tolkien. El árbol de las historias*. CEU ediciones. 2015. Madrid.

Fuentes bibliográficas

- MINER, E. *The Princeton companion to classical Japanese literature*. Princeton University Press, 1988. Princeton.
- MORRIS, I. *El mundo del príncipe resplandeciente*. Atalanta. 2007. Girona.
- MORRIS, I. *La nobleza del fracaso*. Alianza Editorial. 2010. Madrid.
- SADLER A.W. O-kagura. Field notes on the festival drama in modern Tokyo. *Asian Folklore Studies*. 1970. Vol. 29.
- SCHULZE, M. Obon Story: Honoring ancestors, connecting to our community. *Nikkei West Newspaper*, Vol. 10. N° 14. San José, California.
- SHIRANE, H. *Traditional Japanese literature: An Anthology, begginins to 1600* . Columbia University Press. 2008, Columbia.
- SMITH, S. The knowing spectator of Twin Peaks: culture, feminism, and family violence. *Literature/Film quarterly*. 1993. VOL. XXI. N° IV.
- SMYERS, K. *The fox and the jewel: Shared and private Meanings in Contemporary Japanese Inari Worship*. University of Hawai Press. 1999. Honolulu.
- STARRS, R. Lafcadio Hearn as a Japanese nationalist. *Japan Review*. 2006. N° XVIII.
- REQUENA, C. *El mundo fantástico en la literatura japonesa*. Satori. 2009. Gijón.
- RONALD, R. & ALEXY, A. *Home and family in Japan. Continuity and transformation*. Routledge. 2011. Oxford.
- RUBIO, C. *Claves y textos de la literatura japonesa. Una introducción*. Cátedra. 2015. Madrid.
- WAKATSUKI, F. *Tradiciones japonesas*. Espasa Calpe. 1966. Madrid.

Fuentes primarias

- AKINARI, U. *La luna de las lluvias*. El Barquero. 2009. Barcelona.
- ANÓNIMO. *Konjaku monogatari*. Tuttle. 2015. Berkeley.
- ANÓNIMO, *La dama que amaba a los insectos y otros relatos breves del antiguo Japón*. Satori. 2015. Gijón.
- ANÓNIMO. *Soga Monogatari*. Trotta. 2012. Madrid.
- ANÓNIMO. *Un compendio de historias singulares*. Taiho. 1989. Tokio.
- ARIWARA, N. *Cantares de Ise*. Hiperion. 1987. Madrid.
- MORRISON, T. *Beloved*. Debolsillo. 2014. Barcelona.
- DE BENNEVILLE, J. S. *Tales of the Tokugawa. Vol. I. The Yotsuya kaidan or Oiwa inari*. Dodo Press. 2008. Londres.
- HEARN, L. *El Japón Fantasmal*. Satori. 2008, Gijón.
- HEARN, L. *En el Japón fantasmal*. Satori. 2015. Gijón.
- HEARN, L. *En la cueva de los espíritus infantiles y otros cuentos*. Centellas. 2010. Barcelona.

- HEARN, L. *Kwaidan: cuentos fantásticos del Japón*. Alianza Editorial. 2007. Madrid.
- HOMERO. *La Odisea*. Gredos. 1993. Madrid.
- ITO, J. *Uzumaki*. Planeta de Agostini. 2004. Barcelona.
- KING, S. *El Resplandor*. Debolsillo. 2013. Barcelona.
- KYOKA, I. *Sobre el dragón del abismo*. Satori. 2015. Gijón.
- TAMENAGA, S. *Los cuarenta y siete rōnin. La historia de los leales samuráis de Ako*. RBA. 2001. Barcelona.
- MIYAMOTO, M. *El libro de los cinco anillos*. Miraguano Ediciones. 2004. Madrid.
- MIZUKI, S. *NonNonBa*. Astiberri Ediciones. 2007. Bilbao.
- MURAKAMI, H. *After Dark*. Tusquets Editores. 2008. Barcelona.
- SAKAGUCHI, A. *En el bosque bajo los cerezos en flor*. Satori. 2013. Gijón.
- SHIKIBU, M. *La historia de Genji*. Atalanta. 2006. Girona.
- SHIKIBU, M. *La Novela de Genji I. Esplendor*. Ediciones Destino. 2006. Madrid.
- SHONAGON, S. *El libro de la almohada*. Alianza Editorial. 2004. Madrid.
- STOKER, B. *Drácula*. Planeta DeAgostini. 2002. Barcelona.
- SUZUKI, K. *The Ring*. Literatura Mondadori. 2004. Barcelona.
- TAKADA, M. *Colección de historias del Edo fantasmal*. Iwanami Shoten. 2006. Tokio.
- TAKIZAWA B. *Nansō Satomi Hakkenden*. Chūōkōron-shinsha. 1993. Tokio.
- TANIZAKI, J. *El elogio de la sombra*. Siruela. 2016. Madrid.
- TATSUNORI, S. *Cien historias del país de Shinsaku*. En Masahiro Tanahashi (ed.) *Historias fantasmales de Rekkoku*. Kokushokankokai. 1997. Osaka.
- TOLKIEN (trad.), J. R. R., *Beowulf*. Minotauro. 2015. Barcelona.
- WILDE, O. *El retrato de Dorian Gray*. Random House. 2016. Barcelona.
- WONG, E. *Los siete Maestros taoístas*. NeoPerson Ediciones. 1999. Madrid.
- YAMAMOTO, T. *Hakagure*. El camino del Samurai. Arkano Books. 2005. Madrid.
- YASUMARO (Carlos Rubio trad.). *Kojiki*. Trotta. 2008. Madrid.
- YASUMORI, N. *Mimi bukuro*. Iwanami Shoten. 1991. Tokio.

Género

- BARBERÁN, F. *La mujer japonesa: igualdad jurídica V.S igualdad real*. En Elena Barlés y David Almazán (Coords.) *La mujer japonesa. Realidad y Mito*. Zaragoza. 2008. Prensas universitarias de Zaragoza.
- ESCOBAR LOPEZ, A. *El cabello femenino en Japón*. En Elena Barlés y David Almazán (Coords.)

- La mujer: realidad y mito*. Colección Federico Torralba de estudios de Asia Oriental. 2008. Zaragoza.
- GONZALEZ VALLÉS, J. El Código Onna-Daigaku y su entorno histórico. En Elena Barlés y David Almazán (Coords.). *La mujer japonesa. Realidad y Mito*. Prensas universitarias de Zaragoza. 2008. Zaragoza.
- HIROTA, M. *Civilización e ilustración y feminismo. Historia de la mujer japonesa Vol. IV*. Tokio University Press. 1982. Tokio.
- INOUE, K. *Historia de las mujeres japonesas*. Nihon Joseishi. 1965. Tokio.
- IWAO, S. *The Japanese woman. Traditional image & changing reality*. The Free Press. 1993. Toronto.
- IWASAKI, M. *La verdadera vida de una Geisha*. Ediciones B. 2004. Madrid.
- RODRIGUEZ ARTACHO, S. La sucesión al trono de Japón y el principio de no discriminación. En Elena Barlés y David Almazán (Coords.) *La mujer japonesa. Realidad y Mito*. Zaragoza. 2008. Prensas universitarias de Zaragoza.
- SAITO, A. *Mujeres japonesas entre el liberalismo y el totalitarismo*. Atenea, Estudios sobre la mujer. 2006. Málaga.
- SHINOZUKA, E. *Josei to kazoku*. Yomiuri Shinbun. 1995. Tokio.

Historia

- ALCACEVA, P. Carta del hermano Pedro de Alcaceva para los padres y hermanos de la Compañía de Portugal escrita en Goa en el año de mil y quinientos y cincuenta y cuatro, que cuenta algunas cosas de Japón del año de mil y quinientos y cincuenta y dos que allá estuvo. En Iñiguez de Laquerica: Cartas que los Padres y hermanos de la Compañía de Jesús que andan en Japón escribieron. 1575. Alcalá.
- BEASLEY, W.G. *La Restauración Meiji*. Satori, 2007. Gijón.
- BEASLEY, W.G. The foreign threat and the opening of the ports. En Marius Jansen (Coord.) *The Cambridge History of Japan. Vol. V*. Cambridge University Press. 2008. Cambridge.
- BROWN D & ICHIRO ISHIDA. *The future and the past, and translation and study of the Gukansho, an interpretative history of Japan written in 1219*. University of California Press. 1979. Berkeley.
- CABAÑAS MORENO, P. *Héroes de la gran pacificación*. Satori. 2013. Gijón.
- CABEZAS, A. *El Siglo Ibérico de Japón*. UVA. 1994. Valladolid.
- CRANSTON, E. A. Asuka and Nara Culture: literacy, literatura, and music. En John Whitney Hall, Marius Jansen, Madoka Kanai, Dennis Twitchett (coords.) *Cambridge History of Japan Vol. I*. Cambridge University Press. 2008. Cambridge.
- FERNANDEZ, J. Carta del Hermano Juan Fernández para el Padre Maestro Francisco. Octubre de 1551. En Iñiguez de Laquerica (ed.), *Cartas que los padres y hermanos de la Compañía de Jesús escribieron*. 1575. Alcalá.
- FROYS, L. Carta del padre Luis Froys a los padres y hermanos del colegio de Goa, de la ciudad del Sacay. Septiembre 1566. En Iñiguez de Laquerica (ed), *Cartas que los padres y hermanos de la*

Compañía de Jesús escribieron. 1575. Alcalá.

GAGO, B. Carta del padre Baltasar Gago de Japón para los padres y hermanos de la Compañía de Jesús de la India y Portugal. Septiembre. 1555. En J. Íñiguez de Laquerica (ed.), *Cartas que los padres y hermanos de la Compañía de Jesús escribieron*. 1575. Alcalá.

GAGO, B. De las sectas de Japón. Diciembre 1562. En J. Íñiguez de Laquerica (ed.), *Cartas que los padres y hermanos de la Compañía de Jesús escribieron*. 1575. Alcalá.

KOHACHIRO, T. *Del feudalismo al capitalismo*. Editorial Crítica. 1986. Barcelona.

KYOHEI, O. Medieval Shoen. En John W. H., Marius, B. J. (coords.) *The Cambridge History of Japan*. Vol. III. *Medieval Japan*. Cambridge University Press. 2008. Cambridge.

LETONA, R. *Historia universal: Japón*. Firms Press. 2010 Madrid.

MASS, J. *Antiquity and Anachronism in Japanese History*. Stanford UP. 1992. Stanford.

McCULLOUGH, W.H. The Heian Court. En Donald H. Shively & William McCullough (coords.), *Cambridge History of Japan*. Vol. 2. *Heian Japan*. Cambridge University Press. 1999. Cambridge.

MÍGUEZ SANTA CRUZ, A. Referencias histórico-culturales en los escritos de los jesuitas en el Japón del siglo XVI. *Hispania Sacra*. Nº 133. Enero Junio 2014.

MIKISO, H. *Breve Historia de Japón*. Alianza editorial. 2000. Madrid.

MURDOCH, J. *A History of Japan*. Vol. I. Kelly & Wash. 2013. Toronto.

SMITH, S. Tokugawa Japan as field for the student of Social Organization. *Monumenta Nipponica*. 1938. Nº1.

SOLA CASTAÑO, E.: Literatura de Avisos. Historia y Literatura en la Frontera. En Antonio Paba. (coord.) *Encuentro de Civilizaciones (1500-1750): informar, narrar, celebrar*. CIRS. 2003. Cagliari.

TAICHIRO, M. The establishment of party cabinets, 1898-1932. En John W. Hall, Marius B. Jansen, Madoka Kanai y Dennis Twitchett (coords.) *The Cambridge History of Japan*. Vol. 6. Cambridge University Press. 2008. Cambridge.

TAKEUCHI, R. The rise of the warriors. En Donald H. Shively y William H. McCullough (coords.) *The Cambridge History of Japan*. Vol. 2. Cambridge University Press. 2008. Cambridge.

TAKIZAWA, O. *La historia de los jesuitas en Japón. (siglos XVI y XVII)*. Universidad de Alcalá de Henares. Servicio de publicaciones. 2010. Alcalá.

TREMML-WERNER, Birgit y SOLA, Emilio (eds.) *Una relación de Japón de 1614 sobre el viaje de Sebastián Vizcaíno*. Archivo de la Frontera (ADLF): Banco de Recursos históricos. 2013.

VILELA, G. Carta que el padre Gaspar Vilela escribió del Sacay a los padres del convento de Avís de la orden de San Benito de Portugal. Septiembre 1565. En J. Íñiguez de Laquerica (ed.), *Cartas que los padres y hermanos de la Compañía de Jesús escribieron*. 1575. Alcalá.

VILELA G. De Japón para los padres y hermanos de la Compañía de Jesús de la India y Europa. Octubre 1557. En Íñiguez de Laquerica (ed.), *Cartas que los padres y hermanos de la Compañía de Jesús escribieron*. 1575. Alcalá.

WILLIAM, F. *Japan's medieval population: famine, fertility, and warfare in a transformative age*. University of Hawaii Press. 2006. Honolulu.

YUKATA TAZAWA, MATSUBARA SABURO, OKUDA SHUNSUKE y NAGATA YASUNORI. *Historia cultural del Japón. Una perspectiva*. Ministerio de relaciones exteriores. 1985. Tokio.

Miscelanea

- ALMAZÁN TOMÁS, D. Una joya bibliográfica hispano-japonesa: los cuentos y leyendas de Japón de Gonzalo Jimenez de la Espada editados como chirimen-bon por T. Hasegawa Tokio (1924). *Artigrama*. 2008. N° 23.
- BOSCH, R. El genocidio de los indios americanos. *Historia* 16. 1986. N° 126.
- CHARLTON, T. *Man in the Everglades: 2000 Years of Human History in the Everglades National Park*. University of Miami Press. 1968. Miami.
- CSICSERY-RONAY, I. On the grotesque in Sci-fi. *Science Fiction Studies*. 2002. VOL. 29. N° I.
- ELÍAS GARCÍA-VALERO, B. Realismo Mágico, física cuántica y Japón. *Inter Asia Papers*. 2012. N° 26.
- FE, M. Los fantasmas de Beloved. *Anuario de Letras Modernas*. 2008. N° 14.
- FERNÁNDEZ, F. Historias de Cine. ¿y si...? Pánico nuclear. *Clío. Revista de Historia*. 2012. N° 127.
- GRANADOS, A. *Leyendas Urbanas*. Punto de lectura. 2010. Madrid.
- HAMINSON, H. Bergatrollets friari. En Hamison (coord.) *Bidrag till Södermanlands äldre kulturhistoria*. Cunty. 1877. Sodermanlands.
- HOWARD, J. *Blaxplotation*. Fab Press. 2008. Nueva York.
- JUSTUS, A. The spirit of the north country: the wendigo. *Supernatural Magazine*. 2014.
- MARQUEZ, J. Clive Barker. Terror para el nuevo milenio. *Cambio* 16. 2007. N° 1881.
- MIGUEZ SANTACRUZ, A. Del Dios Cine y otros Héroes. El mito griego a 24 fotogramas por segundo. *Ámbitos*. 2012. N°. 27.
- PEDRAZA MARTINEZ, M. P. Las últimas ogresas: histéricas, vampiras y muñecas. En María Teresa Sauret Guerrero (coord.) *Historia del Arte y mujeres*. Universidad de Málaga. 1996. Málaga.
- PÉREZ DE LUQUE, J.L. *Comunal decay: narratological and ideological analysis of H.P. Lovecraft's Fiction*. Tesis Doctoral. Universidad de Córdoba. 2013. Córdoba.
- PEREZ RUFI, J. P. Estereotipos y cine de género en Kubrick. *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*. 2011. N° 46.
- RIAMBAU, E. ¿Por qué sueñan los cinéfilos con Blade Runner? *Fotogramas y DVD: la primera revista de Cine*. 2007. N° 1966.
- RÍO RAIGADAS, D. Espacio e identidad de un "western" crepuscular. En Raquel Merino Álvarez, Eterio Pajares Infante y José Miguel Santa María López (coords.) *Trasvases culturales. Literatura, Cine y Traducción*. Universidad del País Vasco. 2005. Bilbao.
- ROIG GUERRERO, MM. Alejo Carpentier y lo real maravilloso. *Philologica Urcitana*. 2009. N 1.

Religión y filosofía

- BARNES, N. Lady Rokujō's ghost: spirit possession, Buddhism, and healing. *Literature & Medicine*. 1989. Volume VIII.
- BAUER, W. *Historia de la filosofía china*. Herder Editorial. 2009. Barcelona.
- BEDOYA OCAMPO, S. De lo inconsciente al ello. *Psuconex*. 2010. Vol 2. Nº 3.
- BENDER, R. Metamorphosis of a Deity: The Image of Hachiman in Yumi Yawata. *Monumenta Nipponica*. 1978. Nº 33.
- COOK FRANCIS, H. *Hua Yen Buddhism; The jewel net of Indra*. Pensilvania State University Press. 1977. Pensilvania.
- FIRTH, S. *End of life: a Hindu view*. The Lancet. 2005. Winchester.
- HOLTOM, DC. The meaning of Kami. *Monumenta Nipponica*. Vol 3. N. 1. 1940.
- KITAGAWA M. *Religion in Japanese History*. Columbia University Press. 1990. Nueva York.
- MANI JOSHI, L. *Brahmanismo, budismo, e hinduismo. Aspectos del budismo en la historia India*. Editorial Dipankara. 2011. Sabadell.
- McMULLEN, J. *Religion in Japan: arrows to heaven and earth*. Cambridge University Press. 1996. Cambridge.
- MIGUEZ SANTA CRUZ, A. De Santos, Kamis y Hotokes. La religión japonesa a través de las relaciones jesuitas del s. XVI. En Eliseo Serrano (Coord). *De la Tierra al Cielo*. FEHM. 2013. Zaragoza.
- MIYAKE, H. *The mandala of the mountain: Shugendō and Folk Religion*. Keio University Press. 2005. Tokyo.
- ONO, S. *Sintoísmo. El camino de los Kami*. Satori. 2008. Gijón.
- YAÑEZ, M. *Confucio*. Ediciones Promo. 2003. Madrid.
- YUSA, M. *Religiones de Japón*. Akal. 2005. Madrid.

Apéndice V

Películas citadas

- Abierto hasta el amanecer** (Robert Rodriguez, 1995).
- Air Doll** (Hirokazu Koreeda, 2009).
- Akira** (Katsuhiro Otomo, 1988).
- Al final de la escalera** (Peter Medak, 1980).
- Alien, el Octavo pasajero** (Ridley Scott, 1979).
- Alien V.S. Predator** (Paul W.S. Anderson, 2004).
- Al interior** (Alexandre Bustillo, 2007).
- Alita, ángel de combate** (Hiroshi Fukutomi, 1993).
- Al morir la noche** (Alberto Cavalcanti, Charles Crichton, Basil Dearden, Robert Hamer, 1945).
- Alta Tensión** (Alexandre Aja, 2003).
- American Horror Story: Freak Show** (Ryan Murphy, 2014).
- Another** (Tsutomu Mizushima, 2012).
- Apartamento 1303** (Ataru Oikawa, 2007).
- Apocalypse Now** (Francis Ford Coppola, 1979).
- Arima neko** (Shigeru Mokudo, 1937).
- Arrástrame al infierno** (Sam Reimi, 2009).
- Arrietty y el mundo de los diminutos** (Hiromasa Yonebayashi, 2010).
- A serbian film** (Srdjan Spasojevic, 2010).
- A Slit-Mouthed Woman 2** (Kôtarô Terauchi, 2008).
- As the Gods will** (Takashi Miike, 2014).
- A Story of children and film** (Mark Cousins, 2013).
- Astroboy** (Osamu Tezuka, 1963).
- Ataque a los titanes** (Tetsuro Araki, 2013).
- Ataque a los titanes** (Shinji Higuchi, 2015).
- Audition** (Takashi Miike, 1999).
- Avaricia** (Erich von Stroheim, 1924).
- A wicked ghost** (Tony Leung Hung-Wah, 1999).
- A woman's Place** (Mikio Naruse, 1962).
- Bad Taste** (Peter Jackson, 1987).
- Banchô Sarayashiki** (Zammu Kako, 1926).
- Banchô Sarayashiki** (Anónimo, 1928).
- Barry Lyndon** (Stanley Kubrick, 1975).
- Battle Royale** (Kinji Fukasaku, 2000).
- Beloved** (Jonathan Demme, 1998).
- Berserk** (Kentarô Miura, 1997).
- Bitelchús** (Tim Burton, 1988).
- Bola de dragón** (Akira Toriyama, 1986).
- Bola de dragón Z** (Akira Toriyama, 1989).
- Botan doro** (Anónimo, 1910).
- Botan doro** (Shichi Yamashita, 1930).

- Botan doro** (Akira Nobuchi, 1936).
- Black Rain** (Ridley Scott, 1989).
- Blacula** (William Crain, 1972).
- Blade Runner** (Ridley Scott, 1982).
- Blood: el último vampiro**
(Hiroyuki Kitakubo, 2001).
- Braindead** (tu madre se ha comido a mi perro) (Peter Jackson, 1992).
- Bubblegum Crisis** (Hiroaki Goda, 1987).
- Candyman, el dominio de la mente** (Bernard Rose, 1992).
- Carretera perdida** (David Lynch, 1997).
- Carved** (A Slit-Mouthed Woman) (Kôji Shiraishi, 2007).
- Cazafantasmas** (Ivan Reitman, 1984).
- Cementerio viviente** (Mary Lambert, 1989).
- Centauros del desierto** (John Ford, 1956).
- Cien Monstruos** (Kimiyooshi Yasusa, 1968).
- Creepshow II** (Michael Gornick, 1987).
- Crónica de un ser vivo** (Akira Kurosawa, 1955).
- Crucero de ensueño** (Norio Tsuruta, 2007).
- Cuando las cigarras lloran** (Chiaki Kon, 2006).
- Cuentos de la luna pálida de agosto**
(Kenji Mizoguchi, 1953).
- Cuentos de terror de Tokio** (Norio Tsuruta & otros, 2004).
- Cuentos de Tokio** (Yasujiro Ozu, 1953).
- Curse, Death & Spirit** (Hideo Nakata, 1992).
- Daimajin, el dios diabólico**
(Kimiyooshi Yasuda, 1966).
- Dark story of a japanese rapist**
(Kôji Wakamatsu, 1967).
- Dark Tales of Japan** (Yoshihiro Nakamura, 2004).
- Dark Water** (Hideo Nakata, 2002).
- Dark Water** (Walter Salles, 2005).
- Death Kappa** (Tomo'o Haraguchi, 2010).
- Demencia 13** (Francis Ford Coppola, 1963).
- Demons 2** (Lamberto Bava, 1986).
- Dersu Uzala** (Akira Kurosawa, 1975).
- Desenlace Mortal (Thriller - en gryn film)** (Bo Arne Vibenius, 1973).
- Dr. Black y Mr. Hyde** (William Crain, 1976).
- Dr. Jekyll y Mr. Hyde** (Herbert Brenon, 1913).
- Drácula** (Tod Browning, 1931).
- Drácula** (Terence Fisher, 1958).
- Drácula de Bram Stoker** (Francis Ford Coppola, 1992).
- Dodeskaden** (Akira Kurosawa, 1970).
- Doppelganger** (Kiyoshi Kurosawa, 2003).
- Dororo** (Akihiko Shiota, 2007).
- Dos hermanas** (Kim Jee-woon, 2003).
- El amor de una profesora de canto**
(Kenji Mizoguchi, 1926).
- El ataque de las colegialas zombies**
(Naoyuki Tomomatsu, 2001).
- El Castillo Ambulante** (Hayao Miyazaki, 2004).
- El Castillo en el Cielo** (Hayao Miyazaki, 1986).
- El ciempiés humano** (Tom Six, 2009).
- El Cuento de Genji** (Yasuo Tsuruhashi, 2011).
- El Cuervo** (Roger Corman, 1963).
- El demonio** (Kihachiro Kawamoto, 1972).
- El doctor Frankenstein** (James Whale, 1931).
- El espíritu de la colmena** (Víctor Erice, 1973).
- El espíritu del Sauce** (Shozo Makino, 1910).
- El estudiante de Praga** (Paul Wegener, 1923).
- El exorcista** (William Friedkin, 1973).
- El Fantasma de la Opera** (Rupert Julian, 1925).
- El fantasma de Oiwa** (Tai Katô, 1961).
- El gabinete del doctor Caligari**
(Robert Wiene, 1920).
- El gato de las nueve colas**
(Dario Argento, 1971).

- El gato negro** (Kaneto Shindo, 1968).
- El Golem** (Paul Wegener, 1920).
- El Grito** (Takashi Shimizu, 2004).
- El guerrero americano** (Sam Firstenberg, 1985).
- El Hakkenden** (Takashi Anno, 1991).
- El héroe anda suelto** (Peter Bogdanovich, 1968).
- El héroe Jiraiya** (Shozo Makino, 1921).
- El Hobbit: la batalla de los cinco ejércitos** (Peter Jackson, 2014).
- El hombre lobo** (George Waggner, 1941).
- El hombre lobo** (Joe Johnston, 2010).
- El hundimiento de Japón** (Shiro Moritani, 1973).
- El imperio de la pasión** (Nagisa Oshima, 1978).
- El imperio de los sentidos** (Nagisa Oshima, 1976).
- El kappa de Sanpei** (Toshio Hirata, 1993).
- El ladrón de cadáveres** (Robert Wise, 1945).
- El lago de Drácula** (Michio Yamamoto, 1971).
- El legado del Tengu** (Mark Steven Grove, 2013).
- El lobo solitario y su cachorro** (Buichi Saito, 1972).
- El manantial y la doncella** (Ingmar Bergman, 1960).
- El misterio de Salem's Lot** (Tobe Hooper, 1979).
- El misterioso Shamisen y el Gato Fantasma** (Kiyohiro Ushihara, 1938).
- El niño y la bestia** (Mamoru Hosoda, 2015).
- El Ocaso del Samurai** (Yoji Yamada, 2002).
- El péndulo de la muerte** (Roger Corman, 1961).
- El perro de los Baskerville** (Terence Fisher, 1959).
- El perro rabioso** (Akira Kurosawa, 1949).
- El proyecto de la Bruja de Blair** (Daniel Myrick, 1999).
- El regreso de los muertos vivientes** (Dan O'Bannon, 1985).
- El Resplandor** (Stanley Kubrick, 1980).
- El retorno de Godzilla** (Koji Hashimoto, 1984).
- El Sexto Sentido** (Night Shyamalan, 1999).
- El silencio de los corderos** (Jonathan Demme, 1991).
- El último samurái** (Edward Zwick, 2003).
- El verano de Coo** (Keiichi Hara, 2007).
- El viaje de Chihiro** (Hayao Miyazaki, 2001).
- Entrails of a beautiful woman or guts of Virgin 2** (Kazuo 'Gaira' Komizu, 1986).
- Entrevista con el vampiro** (Neil Jordan, 1994).
- Epítome** (Kaneto Shindo, 1953).
- Ergo Proxy** (Shuko Murase, 2006).
- Escalofrío** (Larry Fessenden, 2001).
- Están Vivos** (John Carpenter, 1988).
- Estar en los huesos** (Larry Fessenden, 2008).
- E.T., el extraterrestre** (Steven Spielberg, 1982).
- EXistenZ** (David Cronenberg, 1999).
- Expediente X** (Chris Carter, 1993).
- Exte: hair extensions** (Sion Sono, 2007).
- Female Demon Ohyaku** (Yoshihiro Ishikawa, 1968).
- Fires on the Plain** (Shinya Tsukamoto, 2014).
- Forbidden Siren** (Yukihiko Tsutsumi, 2006).
- Frankenstein** (J. Searle, 1910).
- Freeze me** (Takashi Ishii, 2000).
- Freddy contra Jason** (Ronny Yu, 2003).
- Furia de Titanes** (Desmond Davis, 1981).
- Garras Humanas** (Tod Browning, 1927).
- Gegege no Kitaro** (Isao Takahata, 1968).
- Ghost** (Jerry Zucker, 1990).
- Ghost Actress** (Hideo Nakata, 1996).
- Ghost Theater** (Hideo Nakata, 2015).

- Ghost in the Shell** (Mamoru Oshii, 1995).
- Ghost in The Shell: Stand Alone Complex** (Kenji Kamiyama, 2002).
- Ghost of Hanging in Utsunomiya** (Nobuo Nakagawa, 1956).
- Ghost Slayers Ayashi** (Hiroshi Nishikiori, 2007).
- Girl Boss Revenge: Sukeban** (Noribumi Suzuki, 1973).
- Goblin in stirrups** (Masahiro Makino, 1959).
- Godzilla** (Ishiro Honda, 1954).
- Godzilla, Mothra and King Ghidorah** (Shusuke Kaneko, 2001).
- Golpe en la pequeña China** (John Carpenter, 1986).
- Grimm** (David Greenwalt, 2011).
- Grotesque Perverted Slaughter: Present Day Bizarre Sex Crime** (Giichi Nishihara, 1976).
- Grupo Salvaje** (Sam Peckinpah, 1969).
- Guinea Pig 2: Flowers of flesh and Blood** (Hideshi Hino, 1985).
- Hanako** (Yukihiko Tsutsumi, 1998).
- Häxan: La brujería a través de los tiempos** (Benjamin Christensen, 1922).
- Hell Girl** (Takahiro Omori, 2005).
- Hellish Love** (Chusei Sone, 1972).
- Hellraiser** (Clive Barker, 1987).
- Helsing Ultimate** (Tomokazu Tokoro, 2006).
- Hermanos y hermanas de la familia Toda** (Yasujiro Ozu, 1941).
- Hiruko, el Goblin** (Shinya Tsukamoto, 1991).
- Historia de fantasmas de Yotsuya** (Nobuo Nakagawa, 1959).
- Historias de fantasmas** (Noriyuki Abe, 2000).
- Hoichi, el hombre sin orejas** (Masaki Kobayashi, 1964).
- Holocausto Caníbal** (Ruggero Deodato, 1980).
- House** (Nobuhiko Obayashi, 1977).
- I am a Hero** (Shinsuke Sato, 2015).
- Ichi the killer** (Takashi Miike, 2001).
- Indiana Jones en busca del Arca perdida** (Steven Spielberg, 1981).
- Insidious** (James Wan, 2010).
- Inugami** (Masato Harada, 2001).
- Inuyasha** (Rumiko Takahashi, 2000).
- Irohana Yotsuya Kaidan** (Anónimo, 1927).
- Jasei no In** (Anónimo, 1921).
- Jigoku** (Nobuo Nakagawa, 1960).
- Jin Roh** (Hiroyuki Okiura, 1998).
- Journey to the shore** (Kiyoshi Kurosawa, 2015).
- Ju-on** (Takashi Shimizu, 2000).
- Kabuto, el guerrero Tengu** (Takashi Watanabe, 1990).
- Kagemusha, la sombra del guerrero** (Akira Kurosawa, 1980).
- Kaibyoden** (Shigeru Mokudo, 1937).
- Kaidan: Ikiteiru Koheiji** (Nobuo Nakagawa, 1982).
- Kaidan rubio** (Kôji Shiraishi, 2004).
- Kairo** (Kiyoshi Kurosawa, 2001).
- Kakashi** (Norio Tsuruta, 2001).
- Kappa Deigasen** (Anónimo, 1939).
- Kasane monogatari** (Anónimo, 1919).
- Kekkaishi** (Kodama Kenji, 2006).
- Kill** (Kihachi Okamoto, 1968).
- Kurama Tengu** (Teppei Yamaguchi, 1928).
- Kwaidan** (Masaki Kobayashi, 1964).
- La amante del diablo** (Orville Wanzer, 1966).
- La balada de Cable Hogue** (Sam Peckinpah, 1970).
- La balada de Narayama** (Shohei Imamura, 1983).
- La caída de la Casa Usher** (Roger Corman, 1960).
- La calle de la vergüenza** (Kenji Mizoguchi, 1956).

- La casa del horror** (Tod Browning, 1927).
La cosa (John Carpenter, 1982).
La emperatriz Yang Kwei-Fei (Kenji Mizoguchi, 1955).
La espada del inmortal (Takashi Miike, 2016?).
La espada del mal (Kihachi Okamoto, 1966).
La gran guerra Yōkai (Yoshiyuki Kuroda, 1968).
La Gran Guerra Yōkai (Takashi Miike, 2005).
La gran venganza ninja (Godfrey Ho, 1982).
La Historia de Hikaru Genji (Tonkō Horikawa, 2001).
La Huella (Takashi Miike, 2006).
Lain (Ryutaro Nakamura, 1998).
La jungla de asfalto (John Huston, 1950).
La leyenda de la mansión del infierno (John Hough, 1973).
La leyenda del samurai (47 Ronin) (Carl Erik Rinsch, 2013).
La lluvia negra (Shohei Imamura, 1989).
La marca del vampiro (Tod Browning, 1935).
La Maldición (Takashi Shimizu, 2002).
La maldición (Koji Shiraishi, 2005).
La Maldición 2 (Takashi Shimizu, 2003).
La maldición de Frankenstein (Terence Fisher, 1957).
La mano (Jiri Trnka, 1965).
La mansión del diablo (Georges Méliés, 1896).
La mansión del gato fantasma (Nobuo Nakagawa, 1958).
La mansión de los horrores (William Castle, 1959).
La mansión encantada (Robert Wise, 1963).
La matanza de Texas (Tobe Hooper, 1973).
La momia (Karl Freund, 1933).
La momia (Terence Fisher, 1959).
La mosca (David Cronenberg, 1986).
La mujer de las nieves (Masaki Kobayashi, 1964).
La mujer pantera (Jacques Tourneur, 1942).
La Niebla (John Carpenter, 1980).
La noche de Halloween (John Carpenter, 1978).
La No Muerta (Roger Corman, 1957).
La novia de Frankenstein (James Whale, 1935).
La novia del Hades (Satsuo Yamamoto, 1968).
La princesa mononoke (Hayao Miyazaki, 1997).
La propuesta (John Hillcoat, 2005).
La puerta del infierno (Teinosuke Kinugasa, 1953).
Las colinas tienen ojos (Wes Craven, 1977).
Las hermanas Gion (Kenji Mizoguchi, 1936).
Las manos de Orlac (Robert Wiene, 1924).
La morada del miedo (Andrew Douglas, 2005).
La muerte viaja en Video (Robert Scott, 1987).
La rebelión de las máquinas (Stephen King, 1986).
La señal (Gore Verbinski, 2002).
La sombra de Chikara (Earl E. Smith, 1977).
La sombra del águila (George McCowan, 1976).
La última casa a la izquierda (Wes Craven, 1973).
La venganza de Tartu (William Grefe, 1966).
La violencia del Sexo (Meir Zarchi, 1978).
La visita (M. Night Shyamalan, 2015).
Legend of Ghost Cat in Nabeshima (Kunio Watanabe, 1949).
Llamada perdida (Takashi Miike, 2003).
Llegada del tren a la estación de La Ciotat (Lumière bros., 1895).
Lobezno inmortal (James Mangold, 2013).
Lobos, cerdos y hombres (Kinji Fukasaku, 1964).

- Looper** (Rian Johnsson, 2012).
- Los amantes crucificados** (Kenji Mizoguchi, 1954).
- Los caballeros del Zodiaco** (Yasuhito Kikuchi, 1986).
- Los fantasmas del pantano Kasane** (Nobuo Nakagawa, 1957).
- Los niños lobo** (Mamoru Hosoda, 2012).
- Los ojos vampiros** (Michio Yamamoto, 1970).
- Los otros** (Alejandro Amenábar, 2001).
- Los siete Samuráis** (Akira Kurosawa, 1954).
- Los tres Tesoros** (Hiroshi Inagaki, 1959).
- Los viajeros de la noche** (Kathryn Bigelow, 1987).
- Madadayo** (Akira Kurosawa, 1993).
- Makai Tensho** (Kinji Fukasaku, 1981).
- Malditos Bastardos** (Quentin Tarantino, 2009).
- Mamá** (Andrés Muschietti, 2013).
- Manito** (William Girdler, 1978).
- Mártires** (Pascal Laugier, 2008).
- Masters of Horror** (Mick Garris, 2006).
- Matrix** (Wachowski bros. 1999).
- Megazone 23** (Noboru Ishiguro, 1985).
- Metrópolis** (Fritz Lang, 1927).
- Milagro** (Hirokazu Koreeda, 2011).
- Mi vecino Totoro** (Hayao Miyazaki, 1988).
- Momotaro, el divino guerrero de los mares** (Mitsuyo Seo, 1945).
- Monstruoso** (Matt Reeves, 2008).
- Mother** (Kaneto Shindo, 1963).
- Mothman, la última profecía.** (Mark Pellington, 2002).
- Moving** (Shinji Somai, 1993).
- Mr. Holmes** (Bill Condon, 2015).
- Muerte entre las flores** (Joel Coen, 1990).
- Muñeco Diabólico** (Tom Holland, 1988).
- Mushishi** (Katsuhiro Ōtomo, 2006).
- Nadie sabe** (Hirokazu Koreeda, 2004).
- Nang Nak, la esposa fantasma** (Nonzee Nimibutr, 1999).
- Naruto** (Masashi Kishimoto, 1999).
- Nausicaa del valle del viento** (Hayao Miyazaki, 1984).
- Neon Genesis Evangelion** (Hideaki Anno, 1995).
- Neo Tokyo** (Rintaro, 1986).
- Nicky, la aprendiz de bruja** (Hayao Miyazaki, 1989).
- Ninja Hunter** (Seiji Chiba, 2015).
- Ninja Scroll** (Yoshiaki Kawajiri, 1993).
- Nobi, fuego en la llanura** (Kon Ichikawa, 1959).
- Noche de miedo** (Tom Holland, 1985).
- No me lo digas con flores, el regreso** (Yasuharu Ishii, 2007).
- Nosferatu** (F.W. Murnau, 1922).
- Nura: Rise of the Yōkai Clan** (Junji Nishimura, 2010).
- Ogre Slayer** (Yoshio Katō, 1992).
- Onibaba** (Kaneto Shindo, 1964).
- Operazione Paura** (Mario Bava, 1966).
- Over your dead body** (Takashi Miike, 2014).
- Pacific Rim** (Guillermo del Toro, 2013).
- Paranormal Activity** (Oren Peli, 2007).
- Parasyste Saga** (Takashi Yamazaki, 2014, 2015).
- Permanezcan en sintonía** (Peter Hyams, 1992).
- Pelo negro** (Masaki Kobayashi, 1964).
- Pesadilla en Elm Street** (Wes Craven, 1984).
- Pesadilla en Elm Street 3: guerreros de los sueños** (Chuck Russell, 1987).
- Pequeño gran hombre** (Arthur Penn, 1970).
- Phone** (Ahn Byeong-ki, 2002).
- Poltergeist II: el otro lado** (Brian Gibson, 1986).

- Poltergeist: fenómenos extraños** (Tobe Hooper, 1982).
- Pompoko** (Isao Takahata, 1994).
- Porco Rosso** (Hayao Miyazaki, 1992).
- Posesión Infernal** (Sam Reimi, 1981).
- Premutos, el ángel caído** (Olaf Ittenbach, 1997).
- Primavera precoz** (Yasujiro Ozu, 1956).
- Primavera tardía** (Yasujiro Ozu, 1949).
- Psicosis** (Alfred Hitchcock, 1960).
- Pulse (Conexión)** (Jim Sonzero, 2006).
- Rashomon** (Akira Kurosawa, 1950).
- ¿Qué olvidó la señora? (Yasujiro Ozu, 1937).
- Ran** (Akira Kurosawa, 1985).
- Ranma ½** (Rumiko Takahashi, 1989).
- Rape Zombie** (Naoyuki Tomomatsu, 2012).
- Rapsodia en Agosto** (Akira Kurosawa, 1991).
- Ravenous** (Antonia Bird, 1999).
- Re-animator** (Stuart Gordon, 1985).
- [•REC]** (Jaume Balagueró, 2007).
- Reincarnation** (Takashi Shimizu, 2005).
- Retrato de un asesino** (John McNaughton, 1965).
- Ring 0: birthday** (Norio Tsuruta, 2000).
- Ryuzo and the Seven Henchmen** (Takeshi Kitano, 2015).
- Sadako V.S. Kayako** (Koji Shiraishi, 2016).
- Saga Kaibyō Den** (Anónimo, 1931).
- Saga no Yozakura** (Kawatake Mokuami, 1910).
- Salvaje instinto animal** (John Landis, 2005).
- Samurai horror tales: Yotsuya kaidan** (Tetsuo Imazawa, 2006).
- Sarayashiki** (Anónimo, 1922).
- Sayo no nakayama, Yonaki Ishi** (Naroku Kobayashi, 1915).
- Scalps** (Fred Olen Ray, 1983).
- Schramm** (Jörg Buttgereit, 1993).
- Scream** (Wes Craven, 1996).
- Samurai Champloo** (Shinichiro Watanabe, 2004).
- School of the Holy Beast** (Noribumi Suzuki, 1974).
- Shimpan Yotsuya kaidan** (Daisuke Itoi, 1928).
- Shinobi** (Ten Shimoyama, 2005).
- Shocker, 100.000 voltios de terror** (Wes Craven, 1989).
- Shuten Doji** (Jun Kawagoe, 1989).
- Shutter** (Banjong Pisanthanakun, Parkpoom Wongpoom, 2004).
- Singing Lovebirds** (Masahiro Makino, 1939).
- Sinister** (Scott Derrickson, 2012).
- Sólo Dios perdona** (Nicholas Winding Refn, 2013).
- Sonámbulos** (Mick Garris, 1992).
- Still Walking** (Hirokazu Koreeda, 2008).
- Sueños** (Akira Kurosawa, 1989).
- Suspiria** (Dario Argento, 1977).
- Tag** (Sion Sono, 2015).
- Tatsumi, una vida errante** (Eric Khoo, 2011).
- Teketeke** (Kôji Shiraishi, 2009).
- Teketeke 2** (Kôji Shiraishi, 2009).
- Tengu** (Roger Walch, 2009).
- Tenshi no Tamago** (Mamoru Oshii, 1985).
- Terminator 2** (James Cameron, 1991).
- Terror en Amityville** (Stuart Rosenberg, 1979).
- Terror en estado puro** (Mick Garris, 2008).
- Terroríficamente muertos** (Sam Reimi, 1987).
- TerrorVision** (Ted Nicolau, 1986).
- Tetsuo, el hombre de hierro** (Shinya Tsukamoto, 1988).
- The Demon of Mont Ue** (Tokuzô Tanaka, 1960).
- The eye** (Oxide Pang Chun, 2002).

- The eye (visiones)** (David Moreau, 2008).
- The Ghost** (Ricardo Freda, 1963).
- The Haunted Castle** (Tokuzo Tanaka, 1969).
- The Iron Crown** (Kaneto Shindô, 1972).
- The Locker** (Kei Horie, 2004).
- The Ninja War of Torakage** (Yoshihiro Nishimura, 2014).
- The Ring** (Hideo Nakata, 1998).
- The Ring 2** (Hideo Nakata, 1999).
- The Ring Virus** (Kim Dong-bin, 1999).
- The Sacred** (José Zambrano Cassella, 2009).
- The SlenderMan** (Anthony Meadows, 2013).
- The Spirit of the Dead** (Hideo Nakata, 1992).
- The Tale of Genji** (Kôzaburô Yoshimura, 1951).
- The Tale of Genji** (Gisaburo Sugii, 1987).
- The Tale of Genji** (Osamu Dezaki, 2009).
- The Walking Dead** (Robert Kirkman, 2010).
- The werewolf** (Henry MacRae, 1913).
- The Wig, la peluca asesina** (Won Shin-yeon, 2005).
- Thinner** (Tom Holland, 1996).
- Three Extremes** (Takashi Miike, 2004).
- Tokyo Gore Police** (Yoshihiro Nishimura, 2008).
- Troll Hunter** (André Øvredal, 2010).
- True Detective** (Cary Joji Fukunaga, 2014).
- Twin Peaks** (David Lynch, 1990).
- Una carta para Momo** (Hiroyuki Okiura, 2011).
- Una familia de Tokio** (Yoji Yamada, 2013).
- Una sull'altra** (Lucio Fulci, 1969).
- Underworld beauty** (Seijun Suzuki, 1958).
- Un hombre llamado caballo** (Elliot Silverstein, 1970).
- Un hombre lobo americano en Londres** (John Landis, 1981).
- Urotsukidoji, la leyenda del señor del mal** (Hideki Takayama, 1989).
- Ushio & Tora** (Satoshi Nishimura, 2015).
- Uzumaki** (Higuchinsky, 2000).
- Vampire Doll** (Michio Yamamoto, 1970).
- Vampire Girl V.S. Frankenstein Girl** (Yoshihiro Nishimura, 2009).
- Vampire Hunter D** (Toyoo Ashida, 1985).
- Vampire Princess Miyu** (Toshihiro Hirano, 1988).
- Vampiros** (John Carpenter, 1998).
- Vampyr, la bruja vampiro** (Carl Theodor Dreyer, 1932).
- Veinte años de juventud** (Yasushi Sasaki, 1946).
- Vida de Oharu, mujer galante** (Kenji Mizoguchi, 1952).
- Videodrome** (David Cronenberg, 1983).
- Viejas leyendas checas** (Jiri Trnka, 1953).
- Violated Angels** (Kôji Wakamatsu, 1967).
- Visitor Q** (Takashi Miike, 2001).
- Whispering Corridors** (Park Gi-Hyeong, 1998).
- Yakuza Apocalypse** (Takashi Miike, 2015).
- Yo anduve con un zombie** (Jacques Tourneur, 1943).
- Yôkai Monsters 3** (Yoshiyuki Kuroda, 1969).
- Yotsuya Kaidan** (Anónimo, 1911).
- Youjo Densetsu** (Noboru Tanaka, 1988).
- Yukon no Taku Hongo** (Yoshiro Edamasa, 1923).
- Yumiya Hachiman ken** (Nobuo Nakagawa, 1934).
- Zombies Party** (Edgar Wright, 2004).
- 20th Century Boys** (Yukihiko Tsutsumi, 2008).

Apéndice VI

Piezas teatrales citadas

Noh

Aoi no ue (Zeami Motokiyo, circa s. xiv).

Atsumori (Zeami Motokiyo, circa s. xiv).

Funa Benkei (Kanze Kojirô
Nobumitsu, circa s. xv).

Lady Aoi (Yukio Mishima, 1954).

Nonomiya (Anónimo, circa s. xiv).

Bunraku

Kanadehon Chūshingura
(Takeda Izumo, 1748).

Kabuki

Bancho Sarayashiki (Segawa Joku III, 1850).

Kaidan Botan Dōrō (Encho Sanyutei, 1892).

Tokaido Yotsuya Kaidan
(Tsuruya Nanboku IV, 1825).

**Kesakake Matsu Narita no Riken-
Kasane-** (Tsuruya Nanboku IV, 1823).

Kohada Koheiji (Tsuruya
Nanboku IV, circa 1810).

Apéndice VII

Videojuegos citados

Art of Fighting (SNK, 1992, Neo-Geo).

Castlevania (Konami, 1986, Nes).

Fatal Fury: the King of fighters (SNK, 1991, Neo-Geo).

Forbbiden Siren (Sony, 2003, PS2).

Goemon, the legend of the mystical ninja (Konami, 1991, SNES).

Guilty Gear: the Midnight Carnival (Arc System Works, 2003, PS2).

Imabikisou (Sega, 2007, PS3).

Ju-on (Feelplus, 2009, Wii).

Killer Instinct (Microsoft, 2013, Xbox One).

Kuon (Acclaim, 2003, PS2).

Onimusha (Capcom, 2001, PS2).

Proyect Zero (Tecmo, 2001, PS2).

Samurai Shodown V (SNK, 2003, Neo-GeoCD).

Shin Shinobi Den (Sega, 1995, Saturn).

Super Mario Land 2 (Nintendo, 1992, Game Boy).

The Ring: Terror's Realm (Sega, 2000, Dream Cast).

Tumblepop (Data East, 1991, Arcade).



Antonio Míguez Santa Cruz