

## Fantasmas retributivos: los motivos E341.1.1 y E373.1 en la tradición literaria japonesa

### Retributive ghosts: motifs E341.1.1 and E373.1 in the Japanese literary tradition

Ana PIÑÁN ÁLVAREZ

(Universidad de Estudios Internacionales de Kanda)

anapialvarez@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-7854-4548>

RESUMEN: Los índices de motivos folclóricos reconocen numerosos casos de muertos que agradecen a los vivos sus favores. En la literatura japonesa, de difusión oral y escrita, podemos encontrar textos que reproducen los motivos E341.1.1 y E373.1. El desarrollo de uno u otro motivo depende de la época, el público y el propósito del texto que lo desarrolle. A lo largo del presente artículo, pretendemos estudiar el origen y evolución de los fantasmas retributivos en la tradición literaria japonesa, así como poner de manifiesto la relevancia actual de los motivos folclóricos tanto para la creación literaria como para el análisis crítico. Con este propósito, examinaremos el tratamiento de estos motivos en historias difundidas por la tradición oral y a través de géneros como los *setsuwa* o los *kaidan*, hasta concluir con el análisis de las narraciones contemporáneas de Hideyuki Kikuchi y Aoko Matsuda.

PALABRAS CLAVE: Fantasma, E341.1.1, E373.1, *Setsuwa*, *Kaidan*.

ABSTRACT: Folklore motif indexes record numerous cases of the dead who express gratitude to the living for the favors shown to them. In Japanese literature, both oral and written, we find texts that reproduce motifs E341.1.1 and E373.1. The development of one or the other motif depends on the period, the audience, and the purpose of the text in which it appears. This article aims to examine the origin and evolution of retributive ghosts in the Japanese literary tradition, as well as to highlight the contemporary relevance of folklore motifs for both literary creation and critical analysis. To this end, we will analyze the treatment of these motifs in stories transmitted through oral tradition and in genres such as *setsuwa* and *kaidan*, concluding with an examination of contemporary narratives by Hideyuki Kikuchi and Aoko Matsuda.

KEYWORDS: Ghost, E341.1.1, E373.1, *Setsuwa*, *Kaidan*.

## 1. INTRODUCCIÓN

Asegura Klein (2004: 9) que la aparición de los fantasmas en este mundo ha suscitado desde siempre en la humanidad un agudo desasosiego: «son raros los fantasmas apacibles». Aun así, el grupo de motivos folclóricos E300—E399 recoge numerosos ejemplos que tratan sobre el «regreso amistoso de entre los muertos». La manifestación de un fantasma puede incluso resultar provechosa para los vivos según el caso. Es lo que sucede en las historias que reproducen el motivo del muerto agradecido, catalogado como tipo 506 dentro del sistema Aarne-Thompson-Uther y como motivo E341 en el *Motif-Index* de Thompson. Se trata de un arquetipo folclórico que divulga los beneficios que pueden obtenerse de la piedad a los difuntos, razón por la cual Lecoteux (1999: 96) califica de «tópico de la literatura religiosa» a la reiterada aparición de muertos agradecidos en la narrativa ejemplar.

Una de las fuentes que Berlanga Fernández (2001: 241) señala como propias de la literatura folclórica son aquellas cuestiones relativas a la psique humana, entre las que se encuentra «el más allá». A este respecto, la especialista realiza un estudio comparativo entre la mitología griega y la japonesa centrado en el tema de la catábasis. Pero la temática que aborda cuestiones sobre el otro mundo no se circunscribe a las historias que hablan sobre el descenso al inframundo, sino que afecta también a los relatos sobre difuntos que no pueden acceder al lugar que les corresponde. Puesto que los temas que obsesionan al ser humano se encuentran en el conjunto de las culturas del mundo y resurgen constantemente en el transcurso del tiempo (Rubiera Fernández, 1989-1990: 449), los muertos agradecidos se convierten también en un motivo recurrente dentro de la narrativa de corte budista desarrollada en el de Extremo Oriente.

En lo que atañe a los motivos folclóricos, cabe subrayar la «delicada frontera entre oralidad y escritura» que Sánchez-Pérez (2023: 7) aprecia en textos que fueron propagados al mismo tiempo a través de la palabra y del papel, especialmente al abordar la «literatura popular impresa». Además, la literatura culta ha reutilizado asiduamente tópicos de la tradición folclórica que «muchas veces depura y estiliza» (Berlanga Fernández, 2001: 241). Y es que «nunca debe olvidarse que la tradición oral y la escrita coexisten y se interrelacionan» (Cacho Blecua, 2020: 7). Aún más, en opinión de Díaz Viana (2007: 22) toda obra significativa para la cultura de un país ha sido creada a partir de un sustrato popular. Así, por ejemplo, los autores de libros caballerescos no solamente se sirven de la combinación de motivos folclóricos para construir la trama narrativa, sino que en ocasiones los reinterpretan para lograr un mayor impacto literario (Cacho Blecua, 2020: 6-8). El estrecho vínculo entre fórmulas orales y escritas es ostensible, asimismo, en las truculentas historias contadas en la literatura de cordel que se populariza especialmente a mediados del siglo XVI (Sánchez-Pérez, 2023: 8).

Un siglo más tarde comenzará a arraigar también en el público —lector y espectador— japonés el gusto por ver, escuchar y leer casos espeluznantes, sangrientos y, muchas veces, fantásticos. Es en este momento cuando surge un género llamado *kaidan*, cuyas conocidas historias se divulgaban tanto en forma impresa —antologías de relatos— como a través de espectáculos dramáticos —kabuki—, monólogos —*rakugo*—, reuniones para contar cuentos de miedo —*hyakumonogatari kaidankai*— e incluso pinturas terroríficas del *ukiyo-e* fantástico. Ya en el año 2004 se publicó una colección de cuentos, titulada *Yūkensho*, del popular escritor Hideyuki Kikuchi que recrea el Japón feudal e imita en su contenido las clásicas historias que contaban los *kaidan*. Por su parte, en su colección de cuentos de 2016 *Donde viven las damas salvajes*, la escritora Aoko Matsuda reinterpreta desde una perspectiva feminista las historias más famosas sobre

fantasmas nipones, actualizándolas y ajustando el contenido a parámetros ideológicos más propios del siglo XXI. Ambas colecciones contienen relatos que, sobre una ostensible base folclórica, abordan la temática de los favores de ultratumba. Con el propósito de ilustrar la significativa relación que se establece entre el motivo seleccionado y el ámbito social y religioso del texto en el que se inserta, en el presente artículo examinaremos el origen y evolución de los fantasmas retributivos en la tradición literaria japonesa. Nuestro trabajo se basará, específicamente, en el estudio de los motivos folclóricos E341.1.1. y E373.1 en la narrativa breve de Japón, desde su registro en la literatura ejemplar hasta su significativa presencia en la obra de Kikuchi y de Matsuda. A la hora de examinar el tratamiento de estos motivos, tendremos especialmente en cuenta el estatuto religioso, estético y social de la época retratada, el cual condiciona el desarrollo de los mismos a la vez que posibilita su pervivencia en las narraciones contemporáneas.

## 2. BANQUETES FUNERARIOS: EL CULTO A LOS MUERTOS EN CHINA Y JAPÓN

El culto a los muertos en China se remonta a la era neolítica y, además de sus implicaciones religiosas, tenía especial relevancia también en el orden político y social del país (Barrado, 2011: 18-19). La veneración de los difuntos quedaba condensada en el culto a los ancestros que exige la virtud confuciana de la piedad filial (Cornejo, 1988: 435). Su finalidad era esencialmente el establecimiento de relaciones óptimas entre los vivos y los muertos, quienes pasaban a adquirir responsabilidades precisas tras el óbito. El hecho de rendirle tributo a los antepasados entrañaba la creencia en la pervivencia de las almas y en su poder para socorrer o sancionar a sus descendientes. El alimento era el elemento esencial del culto funerario en China, hasta tal punto que se le ha llegado a llamar «alimentar a los muertos». En este sentido, tan importante era la alimentación de los vivos como la de los muertos, a quienes se les proveía incluso de réplicas de cocina instaladas en sus tumbas para que pudieran usarlas en el otro mundo. Además, tanto la colocación de los alimentos como la elaboración del banquete fúnebre y la dieta de los responsables de llevar a cabo los sacrificios se sometían a un riguroso protocolo (Barrado, 2011: 18-30). De este modo, el bienestar de los difuntos dependía absolutamente de la misericordia de los vivos, quienes debían realizar ofrendas y quemas simbólicas de alimentos, ropa o dinero destinadas a la supervivencia del muerto en el otro mundo (Martínez Robledo, 2010: 729).

Mediante la quema de réplicas de papel, los familiares, cumpliendo con la piedad filial confuciana, proveían a los difuntos de todo lo necesario para sobrevivir en el otro mundo, pero las almas de los muertos que no recibían estas ofrendas o banquetes rituales eran condenadas a la más absoluta miseria, por lo que se creía que se vengaban de los vivos enviándoles enfermedades y desgracias. De esta suerte, los fantasmas en China, conocidos como *gui*, se correspondían con «las almas de personas fallecidas por muerte violenta, a destiempo o que no tuvieron descendientes que les rindieran culto» (Cornejo, 1988: 432-433)<sup>1</sup>. Asimismo, también existían las temibles *kou-hoen* o «almas errantes de los difuntos que dejaron este mundo sin tener descendencia y, por lo tanto, no reciben ni ofrendas ni sacrificios por parte de los vivos». Son almas abandonadas que carecen

---

<sup>1</sup> Idéntica cosmovisión escatológica podemos encontrar del lado occidental en el mundo grecolatino, donde los muertos que permanecían atados al mundo de los vivos debido a que no habían sido sepultados según los ritos pertinentes recibían en Grecia el nombre de *ataphoi* (Buxton, 2014: 48) y en Roma de *insepulti* (Lecoteux, 1999: 27).

de alimentos, vestidos o monedas y que vagabundean por el mundo de los vivos sin lograr reencarnarse. Por esta razón, se temía que en algún momento entre los días nueve y dieciocho tras el deceso el alma del muerto regresara a su residencia original acompañada de un corro de almas famélicas ansiosas de tomar venganza contra sus respectivas familias (Martínez Robledo, 2010: 727-729).

Por lo que respecta al culto a los muertos en Japón, la deuda con los antepasados giraba alrededor de la consecución del bienestar familiar y se hallaba estrechamente vinculada al establecimiento de la agricultura (Suwa, 1988: 60). Así, se fue desarrollando el culto a los antepasados (*Sosen-Sūhai*), a quienes se honraba con ceremonias que abarcaban todos los aspectos de la vida humana (Kondo, 1999: 35). El sentido de la obligación se expresa en japonés mediante dos palabras: el término *giri* apunta a la necesidad de devolver la generosidad recibida, mientras que con *gimu* se alude a una obligación mucho más exigente que no termina de concluir jamás. El *gimu* es la deuda que se contrae al nacer con quien nos ha dado la vida y que nos obliga a atender sus necesidades *post mortem* de manera permanente a lo largo de toda nuestra vida (Davisson, 2019: 55). Anteriormente a la importación de categorías budistas, bajo la premisa de la separación del alma y el cuerpo, los japoneses creían en los espíritus de los ancestros o *sorei* que, como el resto de *kami*, carecerían de visibilidad (Suwa, 1988: 72-73). En este sentido, las creencias escatológicas sintoístas se sustentaban en la creencia en el *reikon* o ente espiritual que habitaba en el interior de los seres vivos. La cabeza principal —con el tiempo se extendería a todos los miembros— de los distintos clanes pobladores de Yamato (250- 710) se convertiría, según esta creencia, en una deidad protectora de la familia denominada *ujigami*. Sin embargo, el incumplimiento del culto según los ritos pertinentes conllevaría la mutación del antepasado en un espíritu dañino para su comunidad (Míguez Santa Cruz, 2021: 47-48). De esta suerte, el origen de los fantasmas deriva directamente, como indica Davisson (2019), de la falta de atención hacia las obligaciones que impone el *gimu*.

A raíz de la introducción del budismo en el siglo VI, arraiga verdaderamente en Japón la creencia en los seres de ultratumba, ya que la nueva doctrina trae consigo la tesis de la inmortalidad del alma (Ishii, 1998: 112). Además, con la consecuente extensión de la incineración, los japoneses comenzaron a imaginar el espíritu de los muertos con forma humana, representación que allana el terreno para el nacimiento de las historias de fantasmas. Al ser inhumados, los cuerpos quedarían sepultados en el mundo de los vivos mientras que el alma partiría hacia el más allá; por el contrario, a través de la incineración, el alma y el cuerpo irían juntos al otro mundo y regresarían a este en las mismas condiciones. En un primer momento, los rituales en honor a los ancestros tenían lugar a principios y finales de año, coincidiendo con las festividades de la cosecha. La costumbre de celebrar un oficio de difuntos el último día del año se mantendría en vigor hasta principios del periodo Heian (794-1185), mientras que la actual ceremonia budista en honor a los difuntos, denominada en su origen *Ura bon e*, empezó a celebrarse entre los años 606 y 657, estableciéndose el quince de julio como la fecha oficial de su festejo. Desde entonces, aunque la festividad se propagó entre la nobleza, la gente común seguiría honrando a los difuntos el último día de diciembre. Aunque el oficio de difuntos del último día de año y el *Ura bon e* llegaron a celebrarse simultáneamente, el primero terminó cayendo en desuso<sup>2</sup>. Por consiguiente, los

<sup>2</sup> Dicha coyuntura se encuentra explicada en el capítulo diecinueve de la colección de ensayos de Yoshida Kenkō titulada *Tsurezuregusa* (Suwa, 1988: 63-64).

antiguos japoneses creían en que el alma de los muertos podía transitar por este mundo con facilidad y ayudar a sus descendientes, para lo cual estos habían de ser piadosos y venerar a sus antepasados adecuadamente (Suwa, 1988: 59-77).

### 3. PIEDAD Y RECOMPENSA: EL MOTIVO E341.1.1 EN LOS CUENTOS BUDISTAS

Los fantasmas que agradecen a los vivos sus atenciones aparecen con asiduidad en los breves relatos, pertenecientes al género *zhiguai*, que surgen durante la China de las Seis Dinastías, en el siglo V de la era cristiana<sup>3</sup>. Este género narrativo aparece tras la caída de la dinastía Han y la consecuente división de China en diversas dinastías, en un período marcado por una difusión masiva del budismo que, en el plano literario, se caracterizó por «la proliferación de colecciones y compendios de cuentos de fantasmas que con el tiempo se reconocieron como género, recibiendo la denominación de *zhiguai*, registros de anomalías». Los *zhiguai* presentan como rasgos comunes, además del elemento sobrenatural, la brevedad, los personajes procedentes de todas las capas de la sociedad china antigua, y un marcado propósito de verosimilitud sustentado en la exhaustiva descripción del protagonista, aportando información precisa sobre su nombre, lugar de origen, dinastía y reino (Page, 1989: 219-221). En este sentido, sobresale la colección titulada *Youminglu*, compilada por Liu Yi-qing, que contiene un relato fundamental para el desarrollo de la temática sobre muertos agradecidos en suelo japonés. El cuento, que titularemos «La invitación del muerto»<sup>4</sup>, refiere la historia de un hombre llamado Xuzuo, quien comparte su comida con un difunto mal enterrado en su huerto. Por la noche, se le aparece el espíritu del difunto, y, como pago por su generosidad, es convidado por el propio muerto a un banquete celebrado en su memoria. Después de comer, aparecen los familiares del fantasma y Xuzuo logra desenmascarar a su asesino.

Como es habitual en los *zhiguai*, el texto proporciona datos precisos —el protagonista fantasma vivió durante la dinastía Jin (265-420) y fue nombrado escribano del Censorado a los trece años— que contribuyen a otorgar verosimilitud a la historia relatada y consigue, de este modo, servir de ejemplo a los lectores del mismo. Por otro lado, la causa de la aparición del fantasma conecta directamente con las creencias escatológicas chinas relativas a los fantasmas potenciales, dado que el muerto cumple con dos importantes condiciones: no solamente ha sido asesinado, sino que su cadáver tampoco ha sido debidamente enterrado. Además, tanto la merced recibida como la gratificación que recibe en pago el protagonista no es otra que el alimento, elemento fundamental del culto a los muertos en China que se pone, asimismo, de relieve en otro cuento de la colección titulado «El fantasma hambriento».

Los fantasmas benefactores aparecen tempranamente en relatos japoneses recogidos en antologías de principios del periodo Heian<sup>5</sup>. Este período histórico se constituye

<sup>3</sup> Este motivo parece haber gozado de gran popularidad en China, ya que lo podemos encontrar también en otras colecciones como *Yiyuan*, de Liu Jingshu, que contiene el relato «El agradecimiento del fantasma», donde se cuenta la historia de una viuda que recibe dinero de un difunto por haberle ofrecido té ante su tumba. En otra de las antologías de *zhiguai* de la época, el *Shuyiji*, de Zu Chongzhi, se encuentra el relato «El favor de la calavera», que trata sobre una mujer que despoja un cráneo de las hierbas que lo atraviesan y recibe en recompensa un par de anillos de oro.

<sup>4</sup> Todas las traducciones del artículo son de la autora.

<sup>5</sup> Con la expansión generalizada del budismo durante el periodo Nara (710-784), surge la narración como arte popular a través de los sermones de los predicadores, que más tarde se recopilarían por escrito en antologías de relatos (Sasaki y Morioka, 1981: 417-418).

después de aproximadamente cinco siglos de asimilación y «adaptación selectiva» de la civilización china de las dinastías Sui y Tang (Rubio, 2007: 42-46). En este proceso también se imitarán modelos y fórmulas literarias, tal y como se aprecia en los textos de predicación que contenían enseñanzas budistas. Así, durante el periodo Heian, surge un género literario donde, como declara Rubio (2007: 269), lo sobrenatural «está enmarcado en un contexto verídico y engarzado en episodios que pudieron o debieron haber ocurrido en la vida real. Y el fin es, a modo de *exemplum* medieval, inconfundiblemente didáctico». Los breves relatos que conforman este género reciben el nombre de *setsuwa* y se difundían habitualmente a través del sermón budista y de compilaciones que hacían muchas veces los propios monjes. Tal es el caso de la primera colección japonesa de *setsuwa*, escrita por el monje Kyōkai y conocida habitualmente por el título abreviado de *Nihon Ryōiki* (ca. 822).

Se trata de una obra con la que el autor «pretendía emular modelos chinos narrando ejemplos japoneses con intención moralizante» (Rubio, 2007: 270). El *Nihon Ryōiki* está conformado por ciento dieciséis cuentos ordenados a lo largo de tres tomos, cuyo nexo común es el propósito edificante —que predica la salvación por medio del budismo o la expiación por alejarse del mismo— proclamado por el autor en el prólogo: «Sin demostrar los estados del bien y del mal, ¿cómo se podrían corregir las equivocaciones y determinar lo correcto y lo incorrecto? Sin mostrar los resultados de la causa y el efecto, ¿cuál sería el motivo para deshacerse de la maldad y cumplir con el camino de la bondad?». El desarrollo de una historia mediante la ley de la causalidad de las acciones es característica del aleccionamiento budista y aparecerá en compilaciones posteriores de *setsuwa* que van apareciendo sucesivamente tras la fama cosechada en el siglo IX por el *Nihon Ryōiki* (Requena Hidalgo, 2009: 20-22). Así pues, en esta obra «se expone la relación entre los budas y las divinidades sintoístas y se trata de destacar la superioridad de los primeros sobre las segundas» (Rubio, 2007: 99)<sup>6</sup>.

Uno de los motivos que desarrolla la colección para ilustrar sobre las bondades de Buda es el de los beneficios que proporciona el cuidado y atención de los difuntos. A este respecto, cabe señalar que también en Japón, según la tradición budista, se creía que los espíritus de personas asesinadas cuyo cadáver había sido abandonado en un lugar remoto no podrían descansar en paz hasta que un alma caritativa les dedicara una oración. En caso de recibir dicha merced, el esqueleto tomaría forma humana y recompensaría al vivo por su misericordia (Morioka y Sasaki, 1990: 189). Los dos relatos que vamos a examinar ponen de manifiesto la gratitud que pueden expresar los muertos cuando sus necesidades son debidamente satisfechas. El primero es el cuento número 12 del primer tomo. Este cuento refiere las adversidades que sufre una calavera abandonada a su suerte en medio de un camino, que era por ello pisada y maltratada tanto por animales como por los hombres que por allí pasaban. El monje Dōtō se apiada de ella y ordena a su asistente Maro que la deposite sobre un árbol para salvaguardarla de los ultrajes. El muerto se le aparece a finales de año al asistente para devolverle el favor recibido compartiendo con él el banquete del festival en honor a los difuntos. Una vez finalizada la comida, llega al lugar la familia del muerto y este le confiesa a Maro que su codicioso hermano mayor fue quien lo había asesinado. El fantasma desaparece y Maro pone al tanto a la familia de lo

---

<sup>6</sup> Rubio (2007: 99) sugiere que esta voluntad manifiesta en el *Nihon Ryōiki* es sintomática de la pervivencia de culto a los *kami* y del sincretismo religioso (*shimbutsu shūgō*), según el cual «las divinidades sintoístas se interpretan en términos budistas» que va a producirse, además de distinguir la espiritualidad japonesa, a partir del siglo XII.

sucedido. El relato termina, además, con una moraleja que deja al descubierto el propósito moralizante del mismo y que predica a favor de la memoria de los muertos: «El alma y el cuerpo de los muertos no olvidan este tipo de favores. Los vivos tampoco deberían olvidarlos» (Ikezawa, 2015: 20)<sup>7</sup>.

El segundo cuento es el número 27 del último tomo y trata de nuevo sobre una calavera desamparada, cuyos ojos estaban atravesados por un brote de bambú. Al verla, el pastor Honchi no Makihito sintió compasión por ella y la ayudó a librarse de sus padecimientos: le desprendió los brotes, le ofreció comida y le dedicó ofrendas y oraciones. Acto seguido, la calavera adoptó la apariencia que tenía en vida y el fantasma del muerto se presentó ante el piadoso pastor. Como retribución al favor recibido, el fantasma invitó a Honchi no Makihito a su casa a finales de año, donde compartió con él un banquete celebrado en su honor. Al percibir la llegada de sus familiares, el muerto desaparece y el pastor revela a los padres la información recibida del difunto: que había perecido víctima de su malvado tío. Como cuentos de predicación budistas, ambos relatos siguen los postulados religiosos fijados previamente en el modelo chino. Suwa (1988: 34), además, afirma que estos dos cuentos pertenecientes al *Nihon Ryoiki* son en realidad una versión japonesa del texto chino original, puesto que los tres relatos presentan un mismo esquema argumental condensado en los siguientes seis puntos:

- 1) El sufrimiento del muerto es mitigado por el vivo.
- 2) El muerto aparece como un fantasma y lleva a su benefactor a su casa (la del muerto) para devolverle el favor.
- 3) El fantasma comparte el banquete ofrecido en su honor con su benefactor.
- 4) El muerto es asesinado bien por un pariente, bien por un conocido.
- 5) La entrada en escena del asesino produce la desaparición del fantasma.
- 6) El benefactor cuenta los hechos de principio a fin tras ser interrogado por la familia del muerto.

Por consiguiente, los *setsuwa* examinados retoman el argumento y la estructura narrativa de los relatos chinos en los que se basan, pero ambientan la historia en el Japón de su tiempo con el fin de que sirvieran de ejemplo a los fieles budistas. Es decir, en opinión de Suwa (1988: 36), los fantasmas aparecen en la literatura japonesa a través de la reinterpretación que en el *Nihon Ryōiki* se hace de la historia contada siglos atrás en el *Youminglu*. Los cuentos japoneses manifiestan, entonces, una «dependencia literaria» respecto de los originales chinos, tal y como propone WR. Halliday para catalogar a las

---

<sup>7</sup> El relato número 31 del volumen 19 de la colección de *setsuwa* titulada *Konjaku Monogatari*, compilada a finales del periodo Heian de forma anónima y considerada la antología más representativa del género, cuenta una historia casi idéntica que parte también de la compasión que despertó en el monje Dōtō una calavera que encontró en el camino. El beneficiario, sin embargo, no es el asistente, que carece de nombre, sino el discípulo del monje, a quien se le aparece el muerto un año después para agradecerle el favor de su maestro invitándolo al banquete que celebraban en su memoria. El relato concluye también con una moraleja similar a la del cuento del *Nihon Ryōiki* que encomia la misericordia de los vivos para con los muertos. Ikeda (1984: 158-159), además, recoge otra variante popular más de este cuento en Japón donde un muerto gratifica con un banquete fúnebre a un mendigo por las atenciones que tuvo hacia sus restos mortales. Seki (1966: 67) titula «El esqueleto agradecido» a las versiones populares de esta historia localizadas en 5 provincias del país, en las que una persona viva que comparte sake con un esqueleto será más tarde recompensada por la familia del muerto. El convidar al difunto con sake se convertirá en un elemento característico y reiterativo de las narraciones más conocidas.

distintas variantes de una misma historia (Berlanga Fernández, 2001: 244). Al igual que en el precedente chino, la verosimilitud de los relatos también descansa en el acopio de datos pretendidamente auténticos. De este modo, ambos cuentos contienen una descripción pormenorizada de los personajes que protagonizan las historias. En el primero se asegura que Dōtō era un monje del templo Gangō, en la provincia de Nara, y que procedía originalmente de Corea<sup>8</sup>. Por su parte, en el segundo relato, al carecer de autoridades religiosas que garanticen por sí mismas la veracidad de los hechos, el autor elabora un retrato exhaustivo de los dos personajes protagonistas para conferir credibilidad al caso relatado: del pastor, Honchi no Makihito, se dice que era original de Bingo y del muerto que tenía un hermano mayor llamado Ana no Kimi y que provenía de una aldea de Yana, en la provincia de Ashida.

Además del esquema argumental formulado por Suwa y de la acumulación de datos supuestamente fidedignos, los *setsuwa* del *Nihon Ryōiki* comparten también con su antecedente chino la clase de fantasma que se manifiesta —un hombre vilmente asesinado cuyo cadáver no ha recibido sepultura ritual— y el tipo de retribución —el banquete en honor al muerto se pone a disposición del vivo que se encargó de cuidar sus restos mortales—, aspectos ambos que distinguen las historias sobre fantasmas benefactores en China y Japón. Y es que, tal y como afirma Ikeda (1984: 158), estos relatos se corresponden específicamente con el motivo folclórico E341.1.1 recogido por Thompson: «muerto agradecido por haber librado de la indignidad a su cadáver». Además, es importante señalar que el agasajo del muerto tiene lugar a finales de año, cuando solía celebrarse el oficio de difuntos, coincidiendo con las festividades de la cosecha, que seguía todavía vigente en la época en que fue compilado el *Nihon Ryōiki*. Así pues, se trata de relatos ejemplarizantes de propaganda budista que, en consonancia con el asentamiento de la nueva religión en suelo japonés, proclaman la rentabilidad procedente de la piedad a los muertos.

#### 4. LA OBLIGACIÓN SOCIAL, LOS ESPÍRITUS VENGATIVOS Y LOS FANTASMAS SENSUALES

El período Edo (1603-1868) comienza tras la victoria de Tokugawa Ieyasu en la batalla de Sekigahara en 1600 y destaca por la perduración de la estabilidad política (Rubio, 2007: 162). Así, la autocracia militar comandada por Tokugawa devuelve la paz al país tras las sucesivas guerras que lo habían asolado (Lanzaco Salafranca, 2009: 109). El sogún, no obstante, establece también un firme control sobre la sociedad por medio del régimen *shi-nō-kō-shō* que se implementa en Japón siguiendo parámetros neoconfucianistas y que entraña una rígida gradación social en cuatro rangos: samuráis campesinos, artesanos y comerciantes. Ahora bien, en la práctica este orden social no se correspondía siempre con la realidad, como pone de manifiesto el hecho de que la hacienda de los samuráis dependiera del capital de los comerciantes (Rubio, 2007: 163). De este modo, asfixiados por los elevados impuestos que los mercaderes no habían de abonar, los samuráis terminaron «abocados a una pobreza solo disimulada bajo sus privilegios sociales» (Pérez Riobó y San Emeterio Cabañes, 2020: 301-302).

Por lo que respecta a la religión en el período Edo, el régimen de Tokugawa se apoya en las virtudes que cimentan la estructuración social, anhelada por el líder militar,

---

<sup>8</sup> El monje Dōtō vivió durante el periodo Asuka (552-710). El relato recogido en el *Konjaku Mongatari* le atribuye la construcción del puente de Uji, así como la propia inscripción del monumento.

según el neoconfucianismo: «la lealtad (chû), la piedad filial (kô) y el servicio al señor (hokô)» (Kondo, 1999: 224-225). El programa de reformas pragmáticas que el sogún necesitaba como impulso al desarrollo económico y social del país no podía extraerlo del budismo —más preocupado por el otro mundo— ni del sintoísmo —anquilosado en el pasado mitológico—, por lo que únicamente se amoldaba a los propósitos del sogunato el rígido ideario neoconfuciano. A consecuencia de ello, el poder que regentaba el budismo hasta aquel momento se vio seriamente mermado (Lanzaco Salafranca, 2009: 109-110). Del mismo modo, los valores estéticos que caracterizan la literatura de la época también remiten al estricto orden social impuesto desde las esferas del poder. Así pues, las obras de este periodo, en especial las dramáticas, reflejan el conflicto generado en cada persona por la dicotomía *giri-ninjô*<sup>9</sup>: «*giri* designa la obligación hacia sociedad o bien la aceptación de las normas sociales, y *ninjô*, representa los sentimientos del individuo» (Requena Hidalgo, 2009: 33).

Durante estos siglos, la exquisita cultura de Kioto claudica ante la cultura popular de Edo que «va a regodearse en los bajos fondos, la pobreza, la prostitución, la sangre y el grotesque». Las historias de fantasmas más representativas de Japón maduran plenamente en este periodo y proceden bien de sucesos reales distorsionados por su difusión oral, bien de obras dramáticas de menor envergadura (Aguilar, 2013: 59). Los crímenes que se representaban en escena no solamente eran espeluznantes, sino que suponían también una provocación dentro de la estratificada sociedad de Edo donde si no estaba permitido que los de «abajo» se mezclaran con los de «arriba», mucho menos tolerable resultaba que los últimos perdieran la vida a manos de los primeros (Davisson, 2019: 82-83). Dentro de estas historias, que populariza en su mayor parte el teatro kabuki, aparece con bastante mayor recurrencia el espectro femenino que el masculino. Dicha preferencia ha sido atribuida a la tiranía que los hombres ejercían sobre las mujeres dentro de la estratificada sociedad de la época (Suwa, 1988: 197). En consecuencia, arraiga una percepción nociva de la mujer justificada en su deseo imposible de rebelarse contra el hombre (Aguilar, 2013: 52).

La clase de fantasmas que con mayor reiteración aparece en la literatura de la época se conoce en japonés con el nombre de *onryô*. A esta categoría pertenecen aquellos muertos que fallecieron sintiendo un gran rencor y ansían cobrar venganza sobre quienes los ultrajaron (Davisson, 2019: 217). Los tres *onryô* más representativos de Japón son Oiwa, Okiku y Kasane, mujeres que reaparecen en este mundo en calidad de fantasmas para saldar cuentas con los responsables de su muerte (Suwa, 1988: 188). La primera es la protagonista de la famosa obra de kabuki *Tôkaidô Yotsuya Kaidan*, compuesta en 1825 por Tsuruya Nanboku IV. Este dramaturgo fue, precisamente, quien puso en boga «la actuación de los espectros como agentes de la venganza sobre ofensas recibidas en vida, en especial de sangre» (Aguilar, 2013: 65). En este sentido, Luis Pérez Ochando (2013: 39) subraya que la obra de Namboku trasluce *zankoku no bi*: «una estética de la crueldad cuya violencia es capaz de hacer creíble lo sobrenatural, al tiempo que impregna los más brutales crímenes de un tono fantástico».

Las populares historias fantásticas del período Edo reciben el nombre genérico de *kaidan*. El significado de esta expresión alude al origen oral de estas narraciones

---

<sup>9</sup> La factible pugna entre «la obligación social» y «los sentimientos individuales» se convierte en el tema predilecto del dramaturgo por excelencia de la época Edo Chikamatsu Monzaemon, quien logra conmover bajo las premisas de este valor estético a la enardecida audiencia de las obras de kabuki y de *jôruri* (teatro de marionetas) (Lanzaco Salafranca, 2009: 114).

que se pusieron por escrito con la llegada de la imprenta (Requena Hidalgo, 2009: 35). Examinando el significado de los caracteres que conforman el vocablo, Míguez Santa Cruz (2021: 37-38) define el género como «historias raras para ser escuchadas»: con *kai* se alude a lo «raro, extraño o misterioso», mientras que *dan* «quiere decir hablar, relato, o más concretamente, narrativa para ser escuchada». El éxito que cosechó este género, definido entre los siglos XVII y XIX, y su consecuente demanda desbordante trajo de nuevo al escenario de Edo el oficio de los relatores profesionales llamados *otogi*, que pasan en este periodo a ser narradores itinerantes que ya no cuentan historias de temática religiosa, sino de carácter profano. Además, gracias al advenimiento de la imprenta, estas historias fueron recopiladas en colecciones de *kaidan* que lograron gran popularidad (Requena Hidalgo, 2009: 36-37). Un aspecto significativo de estas recopilaciones (*kaidan-shū*) es la autenticidad que se atribuye a todas las historias. Los cuentos que gozaban de más popularidad lograron su adaptación escénica en el kabuki y, al mismo tiempo, las piezas más exitosas pasaron a formar parte también de las antologías de *kaidan* (Davisson, 2019: 33-48). En este sentido, cabe recordar la correspondencia que Rubiera Fernández (1989-1990: 445) aprecia entre la «narrativa oral» y la «dimensión espectacular del teatro».

El rendimiento ante el novedoso género *kaidan* y el gusto por contar historias de fantasmas desencadenó, a su vez, la predilección por el juego de salón denominado *hyakumonogatari kaidankai*<sup>10</sup>. La demanda editorial no se hizo esperar y salieron publicadas colecciones de *kaidan* —a veces incluían la expresión *hyakumonogatari* en el propio título— expresamente dirigidas a abastecer a los jugadores de material terrorífico con el que, a pesar de su escasa calidad literaria, los escritores «esperaban sacar provecho de la fascinación y el furor por devorarlos del público lector». En aras de recabar escalofriantes historias para sus colecciones, los escritores no dudaron en trasladarse a los lugares más retirados e impenetrables con la intención de apropiarse de las leyendas de la zona (Davisson, 2019: 34-36). Estas historias circularon también a través de las pinturas *ukiyo-e* de la época que reproducían célebres escenas dramáticas, así como de los espectáculos de *rakugo*, otro popular entretenimiento de la época, donde el *hanashika* o monologuista relata —al mismo tiempo que representa— una historia —generalmente cómica— sobre un escenario llamado *yose*<sup>11</sup>.

##### 5. DE LOS SERMONES BUDISTAS AL RAKUGO: A PROPÓSITO DE NOZARASHI

Sasaki y Morioka (1981: 417) catalogan al *rakugo* dentro del género *hanashimono* o «narración de historias de naturaleza cómica», uno de los cuatro tipos primordiales de artes narrativas japonesa<sup>12</sup>. El germen del *rakugo* procede de los narradores profesionales (*otogishu*) que proliferaron durante la Edad Media para entretener a los señores feudales y cuyas historias más antiguas procedían de textos de la época Heian, entre ellos antologías

<sup>10</sup> Se trataba de un entretenimiento «consistente en reunirse por la noche a la luz de cien velas para contar otras tantas historias cortas de fantasmas o duendes» (Míguez Santa Cruz, 2021: 132).

<sup>11</sup> En un principio, el *rakugo* se representaba bien en las calles (en Kioto), bien en estancias privadas de ciertos locales (en Edo) (Sweeney, 1979: 29), hasta que en 1798 fueron establecidos en Edo los teatros *yose* (Sasaki y Morioka, 1981: 420). Estos teatros se distinguen por ser «pequeños, íntimos y de estilo vodevil» (Sweeney, 1979: 29).

<sup>12</sup> Los tres restantes son *utaimono* o «recitales épicos cantados con acompañamiento musical», *katarimono* o «recitales épicos hablados» y *yomimono* o «recitaciones similares a lecturas de largas historias» (Sasaki y Morioka, 1981: 417).

de *setsuwa* (Sweeney, 1979: 28)<sup>13</sup>. Muchas de las técnicas utilizadas por los narradores fueran emuladas de las fórmulas y expresiones empleadas por los predicadores en el sermón: «cánticos, gesticulaciones, uso de metáforas e ilustraciones divertidas» (Sasaki y Morioka, 1981: 418). El nacimiento del *rakugo* actual tiene lugar entre finales del siglo XVII y principios del XVIII, cuando las historias de los *otogishu* se popularizan en todas las capas de la sociedad (Sweeney, 1979: 29)<sup>14</sup>. A la expansión del *rakugo* colaboró el hecho de que fuera más asequible para la gente común asistir a escuchar estas narraciones que a los espectáculos de kabuki (Sasaki y Morioka, 1981: 418).

Aunque los cuentos interpretados en el *rakugo* son principalmente cómicos, también se cuentan *kaidan-banashi* o historias de fantasmas. Aun así, Ishii (1998: 115) subraya que los espectros femeninos que hacen su entrada en los monólogos de *rakugo* no resultan verdaderamente terroríficos. El humor no es la característica principal en esta tipología de relatos, que suelen ser más largos y complicados de interpretar (Sweeney, 1979: 41). A esta categoría pertenece la narración *Nozarashi*, la historia más representativa del motivo E341.1.1 en la literatura japonesa. El significado literal de *Nozarashi* es «expuesto al viento y la lluvia», aunque hace referencia a un esqueleto blanqueado y se asocia con el cadáver extraviado de una persona asesinada (Morioka y Sasaki, 1990: 189). En opinión de Sasaki y Morioka (1981) el título «sugiere al oyente moderno un mundo multidimensional rico en elementos grotescos que tienen sus raíces en la tradición japonesa»<sup>15</sup>. Se trata de una historia notable dentro del *rakugo* —estimada como una obra maestra— que destaca particularmente como narración que evidencia la conformación, a lo largo de los siglos, de una obra de *rakugo* a partir de los *setsuwa* budistas. Así pues, el cuento del *Nihon Ryōiki* «transmigra» durante siglos en idénticos términos, pero subrayando la necesidad de recitar una oración conmemorativa a partir de la reiterada aparición de la figura del monje, tal y como se pone de manifiesto en una historia recogida en la antología de cuentos *Sorori monogatari*, atribuidos al *otogishu* Sorori Shinzaemon, o en otra de la conocida colección de 1666 *Otogi Bōko* (454-455)<sup>16</sup>.

<sup>13</sup> Pese a que las fuentes escritas constituyen la base de muchas de las narraciones, Sasaki y Morioka (1981) consideran al *rakugo* «una forma genuina de arte oral» cuyas historias han sido transmitidas principalmente por boca de los *hanashika* y aprendidas, asimismo, no mediante libretos —aunque existen— sino de memoria a través de las enseñanzas de un maestro. Además, antes de comenzar la narración, el intérprete ha de preparar un preámbulo o introducción original (*makura*) para su historia teniendo en cuenta los intereses del público, de modo que nunca se repite exactamente la misma narración aunque existan reglas y patrones fijos: «[l]as características distintivas de la narración no se regulan mediante la transcripción hasta el punto de desaparecer, ni las transcripciones fijan o estandarizan lo que se logra en un destello de inspiración en una actuación improvisada» (420-425). Se trata, como puso de relieve Anne Sakai, de un tipo de arte cuyo discurso acusa un «carácter híbrido» (véase Rubiera Fernández, 1989-1990: 456). Por otro lado, Sweeney llama la atención sobre el potencial visual de la escenificación, donde el *hanashika* es el centro de atención y cuenta la historia —interpretando a dos personajes— sentado sobre un cojín y sirviéndose únicamente de dos elementos: los gestos (*shigusa*) y los utensilios que lleva en las manos —una toalla (*tenugi*) y un abanico (*sensu*) —para evocar diferentes instrumentos (1979: 44).

<sup>14</sup> A las historias que provienen del periodo Edo se las denomina *Rakugo koten* y a las compuestas a partir de la época Meiji (1868-1912) *Rakugo shinsaku* (Sweeney, 1979: 28).

<sup>15</sup> En Japón circulan muchas leyendas en torno a la calavera de la hermosa Ono no Komachi y su amante Ariwara no Narihira, donde se cuenta que este último enterró cuidadosamente el cráneo de su amada después de encontrarlo recitando un poema y con una eulalia silvestre creciéndole en una de las cuencas (Morioka y Sasaki, 1990: 190).

<sup>16</sup> Famosa antología de *kaidan* compuesta por Asai Ryōi que adapta cuentos chinos del libro *Jiandeng Xinhua* (1378), de Qu You. La colección de Asai Ryōi recoge la primera versión japonesa de *Botan Dōrō* (La linterna de peonías), popularizada más tarde por el *rakugo* y que narra el romance necrófilo entre un samurái viudo y una hermosa mujer fantasma.

Paralelamente, comenzó a popularizarse una versión romantizada de la historia protagonizada por un anciano bondadoso que derrama sake sobre un esqueleto; en su lugar, aparece una bella joven que había muerto tres años atrás y lo conduce hasta la casa donde se estaba celebrando una ceremonia fúnebre en su honor (Morioka y Sasaki, 1990: 189). Ikeda (1984: 159) refiere otro ejemplo más, que relaciona con la obra de *rakugo*, en el que un leñador entierra unos huesos que encontró y por la noche recibe la visita de una hermosa mujer que permanece a su lado, como muestra de agradecimiento, cuidando del hogar durante tres años.

En 1768, cuando el *rakugo* empezaba a sobresalir dentro del arte de narrar, fue publicada la versión japonesa de la colección de historias *Hsiao-fu*, la cual contiene un relato sobre la recompensa de orden sexual que dos fantasmas, el de la hermosa Yang Kuei-fei y el del guerrero Chang Fei, ofrecen a sus benefactores<sup>17</sup>. Parece que Hayashiya Shōzō II combinó las historias japonesas con el relato chino cuando compuso la obra *Nozarashi*, cuyo componente humorístico sería introducido en 1870 por Sanyūtei Enyū, quien sustituyó la gravedad de la oración fúnebre por la torpeza de un hombre interesado solo en los beneficios. Desde entonces, la historia sería divulgada por la escuela Sanyū [uno de los linajes principales que sobresale por incluir también *kaidan-banashi* en su repertorio], tomando como referencia la trama de Enyū III (I), que Morioka y Sasaki (1990) resumen del siguiente modo: un hombre llamado Maruyama Hachigorō observa una noche a través de un agujero que su vecino Ogata Seijūrō está en compañía de una joven. Al día siguiente se entera de que la joven es el fantasma de un cráneo que Seijūrō había encontrado el día anterior cuando fue a pescar y sobre el que vertió sake y rezó una oración conmemorativa. Anhelando la misma suerte que su vecino, Hachigorō fue a pescar al río Sumida, pero no encontró más que un viejo hueso al que dedicar un servicio fúnebre. Mientras esperaba la visita de una bella joven, apareció en su casa un *taikomochi* (artista acompañante) que lo había seguido con la esperanza de encontrar un cliente y Hachigorō proclama: «¡Buen Buda! ¿Podría haber rezado sobre los huesos de un caballo?»<sup>18</sup>. Aunque en la versión original de la historia la mujer gratifica a Seijūrō con una noche de amor, en interpretaciones actuales realizadas en la radio o la televisión la recompensa se limita a un masaje en los hombros (Morioka y Sasaki, 1990: 190-191).

Con el «conciso y directo» nombre de *Kotsu tsuri* («pesca de huesos») se tituló la versión Kamigata [forma de *rakugo* propia de la región de Kansai] que Katsura Beicho III hizo de la historia, idéntica a *Nozarashi* en su patrón argumental, pero transcurrida ahora en Osaka, donde Shigeppachi descubre un esqueleto en el río Kizu y su vecino, Kiroku, lo imita pescando una calavera en el río Yodo<sup>19</sup>. Mientras que Shigeppachi recibe la visita de una bella joven que se había suicidado, quien ofrece sus servicios de compañía nocturna a Kiroku es Ishikawa Goemon (Morioka y Sasaki, 1990: 190-192)<sup>20</sup>. Se trata de una versión que integra las variantes de Shōzō II y En'yu III (I) e incorpora elementos

<sup>17</sup> *Hsiao-fu* es una antología de relatos compilada por el escritor chino Feng Menglong (1574–1646) y compuesta por trece historias de carácter cómico. Aunque la obra original se encuentra perdida, los cuentos han podido conservarse gracias a las tres traducciones japonesas de la obra.

<sup>18</sup> Con este apelativo se hacía alusión a los artistas que ejercían como acompañantes (Morioka y Sasaki, 1990: 191).

<sup>19</sup> Otra historia de *rakugo* muy similar referida por Ishii (1998: 240) es *Ōkyo no yūrei*: antes de entregar a su comprador una pintura de Maruyama Ōkyo [primer pintor japonés en hacer el retrato de un fantasma] el comerciante que la había adquirido ofrece sake y anguilas al fantasma del lienzo, el cual es una mujer que sale del cuadro y canta canciones para divertir a su benefactor.

<sup>20</sup> Ishikawa Goemon (1558-1594) fue un famoso bandido japonés, que entregaba oro robado a personas necesitadas, condenado a morir hervido junto a su hijo.

cómicos del relato chino incluido en *Hsiao-fu* (192). Aunque reformulado desde un punto de vista cómico, la moraleja budista relativa al cuidado y respeto por los difuntos sigue estando presente en las versiones de *rakugo*. Aun así, se aprecia también una importante diferencia con respecto a los *setsuwa* de la era Heian: si bien todos los textos coinciden en ponderar la misericordia de un hombre humilde que se compadece de la suerte de un difunto desconocido, este pasa a convertirse, de acuerdo al gusto del público en la época Edo y a las variantes románticas populares, en un espectro femenino que recompensa a su benefactor en la intimidad. Y es que el asentamiento del nuevo grupo social al que pertenecían los comerciantes posibilitó un trasvase de valores en lo concerniente a la naturaleza efímera de la existencia, cuya reinterpretación traerá consigo una percepción de la realidad de carácter placentero: «La pregunta que los habitantes de Edo en este periodo parecen hacerse es ¿por qué no divertirse, si la realidad es tan efímera y las penas de la vida son tantas?» (Requena Hidalgo, 2009: 32).

## 6. HIDEYUKI KIKUCHI Y LA RECUPERACIÓN DE MODELOS FOLCLÓRICOS

### 6.1. *El motivo E373.1 en la cuentística popular japonesa*

Otro motivo folclórico que integra historias sobre fantasmas retributivos es el E373.1. («Dinero recibido de un fantasma como recompensa por la valentía»). Keigo Seki (1966) recoge en su estudio tipológico sobre los cuentos folclóricos japoneses varias historias populares susceptibles de catalogarse dentro de este motivo. Por ejemplo, en una de las versiones del cuento «Mantente firme, agárrate fuerte» —localizado en 5 prefecturas diferentes— el protagonista carga sobre su espalda el fantasma de una voz que grita «Llévame auestas» y que se transforma en oro cuando llega a su casa. Asimismo, en el cuento titulado «Tanokyu» y difundido hasta en 15 prefecturas, un actor ambulante encuentra un fantasma en una cueva y descubre que este le teme al tabaco —según algunas versiones— más que a nada en el mundo. Entonces, Tanokyu, el actor, le asegura que a él le disgusta el oro y procede a martirizarlo con tabaco, por lo que el fantasma le arroja oro para espantarlo (Seki, 1966: 111-172).

Pero este motivo se encuentra principalmente en aquellos relatos donde la recompensa material, recibida ante una muestra de arrojo, se halla sepultada en algún lugar. Este es el caso de la historia titulada «El Templo de los Fantasmas» y conocida hasta en 13 prefecturas, la cual trata sobre un viajero que localiza bajo el suelo los objetos valiosos mencionados por tres fantasmas que aparecen en el templo donde pasa la noche. Una premisa similar sigue el relato hallado en 6 prefecturas «El pulpero que se vuelve rico», donde un pescador pobre se hace con una casa deshabitada para que su familia política no descubra la estrechez en la que vive con su hijo. Ambos huyen despavoridos cuando tres horripilantes fantasmas se manifiestan en la vivienda, pero la nuera muestra una entereza poco común y entretiene a los fantasmas, quienes le confiesan que en realidad son los espíritus del oro y que estaban aguardando a que una persona valerosa los desenterrara. Y es especialmente conocido en el conjunto del país —se han encontrado versiones del mismo en 18 prefecturas— «El fantasma del tesoro» que cuenta la historia de una casa embrujada donde se resguarda un viajero (o una pareja) que, al cavar en el lugar indicado por un fantasma, encuentra oro enterrado (Seki, 1966: 103-53).

La versión más extendida de este popular relato es la protagonizada por el samurái Shinbei, quien se atreve a irrumpir en una casa encantada donde se le aparecen dos fantasmas cuando penetra en el jardín: el fantasma de la mujer porta un cofre de plata y

el del hombre la llave que lo abre. Los espectros le cuentan a Shinbei que huyeron de la mansión donde trabajaban con el dinero de su señor porque este no les permitía casarse; sin embargo, fueron descubiertos y ejecutados. Debido a sus malas acciones y al rencor que sentían hacia su señor, no pueden alcanzar el nirvana. Así es como Shinbei recibe el dinero y se enriquece, además de encargar los servicios de un monje para salvar el alma de los desdichados fantasmas. Este cuento sirvió de base al escritor Shinichi Hoshi para componer el relato «Un favor» (*Irai*), publicado originalmente en una revista en 1965 y recogido al año siguiente en la antología *Enu shi no yūenchi*. El satírico relato de Shinichi Hoshi cuenta cómo un hombre adquirió una casa «en un lugar tranquilo y un poco alejado del centro» (Hoshi, 2016: 196) y recibió esa misma noche la llamada telefónica del fantasma de un tal Hamajima Jinbee. Este le confiesa que no puede alcanzar el nirvana debido a que no pudo usar en vida todo el dinero que almacenó. El espectro le ruega que desentierre la caja con sus tesoros, que escondió en el jardín, y use el dinero en su nombre. El protagonista así lo hace y lleva las riquezas a una tienda de empeños. Sin embargo, el dueño le comunica que aquel dinero no tiene valor alguno. Así, el inquilino descubre la identidad de Hamajima Jinbee: un hombre que vivió en el periodo Edo y que fue condenado a muerte por falsificación de dinero.

#### 6.2. Alianza, deuda y retribución: argumento de «La esposa sombra»

En la colección de cuentos *Yūkenshō* de 2004 el escritor japonés Hideyuki Kikuchi recoge una serie de relatos —publicados previamente en 2001 en la revista *Kadokawa Mystery*— que tratan sobre samuráis enfrentados a experiencias sobrenaturales, entre ellas el auxilio a una difunta y su merecida recompensa. El relato con el que se abre el volumen lleva por título «La esposa sombra» (*Kagenyōbō*) y está protagonizado por un joven samurái viudo de veinticuatro años llamado Sakakibara Hisama. Se trata de un joven excéntrico y «testarudo como un anciano» que ha perdido su trabajo y ahora se gana la vida enseñando caligrafía y esgrima a los niños<sup>21</sup>. A pesar de que sus amistades trataron de interceder por él para que recuperara su antiguo puesto, no lograron su propósito y el orgulloso samurái tampoco aceptó el dinero que le ofrecieron como indemnización. Por consiguiente, se rehúsa a contraer matrimonio de nuevo, ya que no cuenta con los recursos suficientes para mantener a una esposa. No obstante, pronto comienzan a circular rumores de que vive con una mujer porque su aspecto se ha vuelto aseado y la casa ha retornado al orden en que se hallaba antes de enviudar.

Uno de sus amigos, Ōbori Shinosuke, descubre que la mujer con la que convive el samurái es en realidad el fantasma de una mujer que antes deambulaba por las orillas del río<sup>22</sup>. Ella era la hija mayor de un mayorista que se dedicaba al comercio textil en Soga. Dado que fue asesinada violentamente en una encrucijada por un hombre que no ha pagado su crimen, la joven, que tendría dieciséis o diecisiete años en el momento de su muerte, no puede alcanzar el nirvana: «No permitiré que nadie se interponga en mi camino hasta que pueda descansar en paz». Para lograrlo, necesita ajusticiar al responsable de su muerte, cuyo delito ha quedado impune. El asesino es un experto samurái que ha acabado

<sup>21</sup> Como subrayan Pérez Riobó y San Emeterio Cabañes (2020: 316), el papel del samurái sufrió cambios durante el periodo Edo a consecuencia de la pacificación del país. Algunos de ellos pasaron a ocupar cargos administrativos y también «se trataron de civilizar sus costumbres, restringiéndose el uso de la catana y fomentándose el estudio a la par de las artes marciales».

<sup>22</sup> Los fantasmas japoneses se manifiestan preferentemente en espacios próximos o relacionados con el agua (Suwa, 1988: 186).

con la vida de siete personas, incluido el prometido de la mujer fantasma. Sayo, que así se llama, elige a Sakakibara Hisama para que lleve a cabo la venganza en su nombre después de comprobar por sí misma la gallardía y destreza del samurái: «Estaba esperando a un samurái tan experto como tú». Así, el fantasma pretende no solamente vengar su muerte, sino también destronar al criminal, quien no podría tolerar la existencia de alguien más fuerte que él. De hecho, el móvil de los asesinatos no era otro que el deseo egoísta de perfeccionar sus habilidades. Aunque al principio el hombre se niega a ejecutar los planes de la muerta, finalmente acepta movido por la compasión y por el miedo que esta le infundía: «Si llegó a transigir hasta tal punto fue porque Hisama se compadeció de la suerte de Sayo». Al conocer la resolución del samurái, «el corazón del fantasma parecía sentirse agradecido» (Kikuchi, 2004: 13-37).

Dado que fue asesinada por la espalda en la oscuridad de la noche, Sayo no pudo identificar a su asesino, pero asegura que podría reconocerlo por su manejo de la catana. Hisama intuye que el autor de los crímenes podría ser un poderoso e influyente samurái llamado Tarumi Kamon, quien alardeaba de haber matado a otras personas. Cuando su amigo Shinosuke le habla sobre la técnica que emplea Kamon contra su contrincante, la teoría de Hisama cobra fuerza. Con el fin de comprobar sus sospechas, Hisama provoca un encuentro entre Sayo y Kamon una noche a la orilla del río. Al percibir un peligro sobrenatural, el samurái desenvaina la catana y atraviesa el cuerpo invisible de Sayo con la misma técnica que usara cuando la mató. Ello le confirma a la mujer que Kamon es, sin lugar a dudas, el asesino múltiple. Presionado por su madre, quien pretendía casarlo con Sayo cuanto antes, Hisama promete que cumplirá su promesa en el plazo de un mes y entrena duramente para poder enfrentarse a su rival. La determinación de Hisama hace tan feliz a Sayo que ella promete recompensarlo: «Permíteme expresarte mi gratitud con todas mis fuerzas». Finalmente, Hisama acaba con la vida de Kamon frente a Sayo y esta, junto a su prometido, logra alcanzar el nirvana. Todo termina felizmente también para Hisama, quien no se ve obligado a rendir cuentas a la justicia y considera la posibilidad de tomar una nueva esposa: «Lo único que le preocupaba era el rumor de que un día había desaparecido una fuerte suma de dinero de la biblioteca de un comerciante textil de Soga» (Kikuchi, 2004: 63-73).

### 6.3. Riqueza a cambio de venganza: el motivo E373.1 en la propuesta de Kikuchi

También Hideyuki Kikuchi cuenta en su relato la historia de un hombre que recibe una recompensa por haber ayudado a una mujer muerta, aunque la narración se aleja sustancialmente de los relatos ejemplarizantes del *Nihon Ryōiki*, tanto en lo que atañe a los personajes, como en lo referente a la ambientación, valores estéticos y fin último del relato. En cambio, el texto acusa importantes similitudes argumentales con los cuentos orales, frecuentemente protagonizados por samuráis, donde la gallardía era premiada con una gratificación material.

En primer lugar, el vivo y la muerta, protagonistas de la historia, encarnan dos arquetipos sociales jerárquicamente diferenciados y propios del período Edo en el que se ambienta el cuento. Con la aparente veracidad que los datos biográficos de los personajes conceden a los hechos narrados, no se pretende ya instruir a los fieles, sino potenciar el efecto terrorífico de la historia a la manera de un *kaidan*. La muerta es un *onryō* —así se refiera a ella el autor en el propio texto— cuyo espíritu no puede descansar en paz hasta que el asesino que le dio muerte pague por el crimen cometido. En su papel de fantasma, la mayor parte de las veces resulta aterradora para el resto de los personajes, no solamente por su naturaleza sino también por las reiteradas amenazas de muerte que lanza tanto a Hisama como a su amigo Shinosuke. Pero, al mismo tiempo, es una mujer agradecida y generosa

que viene a amenizar la vida del arisco y solitario samurái. En este sentido, el fantasma gratifica al viudo antes incluso de que cumpla su promesa ocupando el papel de esposa: «Verdaderamente, la presencia de Sayo llenaba de alegría el día a día de Hisama». Se trata de un fantasma sensual que posee piernas y mantiene relaciones íntimas con el protagonista de la historia<sup>23</sup>. Físicamente se la describe como una joven ataviada con un kimono blanco cuya «belleza no es de este mundo» (Kikuchi, 2004: 17-41). La relación erótico-afectiva que acaba distinguiendo el vínculo entre ambos personajes remite tanto a *Nozarashi* como a otra de las historias de fantasmas más representativas de Edo, *Botan Dōrō* (véase nota 16).

En segundo lugar, la composición de Kikuchi se encuentra sujeta a las características de la época en la que se ambienta. A este respecto, otro atributo relevante de Sayo es el estrato social al que pertenece. Al ser hija de un comerciante de telas, su familia posee la riqueza que le falta a Hisama, su contraparte en la historia. La carencia de fortuna es un inconveniente que distingue al samurái desde el inicio del relato, donde es descrito como un hombre desventurado que ha perdido tanto a su esposa como su trabajo. La diferencia de clase social en cuanto a la posición económica se pone de manifiesto cuando Sayo expresa su deseo de proporcionar a Hisama el dinero que necesita. Aunque él le responde irónicamente si piensa ir a pedirselo a Enma Daiō —juez supremo del inframundo budista—, Sayo provee verdaderamente al samurái de una generosa cantidad de dinero —recompensa final del fantasma— que extrae del patrimonio familiar. Así, gracias a la retribución de la muerta, Hisama consigue los recursos económicos que necesitaba para volver a casarse. Si bien la familia de Sayo dispone de unos ingresos muy superiores a los de la casta samurái, estos, en cambio, poseen el refinamiento del que carecen los comerciantes. La brecha que separa a ambos personajes en este sentido también se pone de manifiesto cuando la madre de Hisama, en un principio, rechaza a Sayo y la regaña por cocinar platos poco exquisitos para el paladar de un samurái. Con el paso del tiempo, a pesar del diferente estatus social, ambos personajes conviven armónicamente y se benefician mutuamente de lo que uno puede brindarle al otro.

En tercer lugar, el relato pierde la espiritualidad y sentido religioso que el budismo aportaba a los *setsuwa* del *Nihon Ryōiki* en favor de la truculencia y los asuntos mundanos propios de la literatura popular que surge a partir del siglo XVII. Como historia ambientada en una sociedad erigida sobre un sistema de castas de base neoconfuciana, el valor estético preponderante es la tensión *giri-ninjō* que caracteriza las obras del periodo Edo. De este modo, es la obligación propia del *giri* y no la del *gimu* la que rige la conducta de los personajes. La tensión entre el deber y los deseos personales se resuelve en este relato mediante un intercambio de favores que mantiene el ordenamiento social sin que el individuo deba renunciar a sus intereses. Como en otras historias de vindicaciones de ultratumba, pese a su condición de víctima, el fantasma no puede rebelarse directamente contra aquellos que ocupan un rango superior en la escala social. Puesto que su asesino es un samurái, ha de ser otro de su misma clase quien lleve a cabo la venganza en lugar de la muerta. En este sentido, el combate final entre Hisama y Kamon recuerda al duelo que se desencadena al término de *Yotsuya Kaidan* entre Iyemon y Yosomichi, cuñado de la mujer fantasma, quien, como «brazo de la venganza» (Tsuruya, 2023: 224), da muerte al primero. Al mismo tiempo, el brutal y encarnizado enfrentamiento refleja también la estética *zankoku no bi*.

<sup>23</sup> Uno de los rasgos distintivos de los fantasmas japoneses es la carencia de extremidades inferiores. La representación de los espectros sin piernas se propaga en la época Edo principalmente a través de la pintura y las obras de Kabuki (Suwa, 1988: 169-170).

La desacralización del relato reside, principalmente, en la omisión de un elemento de gran envergadura en los *setsuwa* budistas: el entierro de unos restos mortales abandonados a su suerte. En este sentido, la inspiración de Kikuchi a la hora de componer su relato no es ya el motivo E341.1.1 sino el E373.1. Así pues, el motivo por el que Sayo decide presentarse ante Hisama en busca de ayuda es el excepcional talento del samurái, al contrario de lo que sucedía en los relatos budistas, donde el muerto se manifestaba ante personas de corazón misericordioso. Por su parte, Sayo salda la deuda que contrajo con Hisama como si se tratara de una transacción comercial propia de las personas de su clase. De este modo, aunque intimida al samurái para que le preste ayuda, la muerta devuelve el favor recibido porque ha contraído una obligación. Así pues, ambos personajes se mueven antes por interés que por compasión o gratitud —aunque no carezcan tampoco de estos sentimientos—, lo que mitiga la ejemplaridad del relato. A diferencia, entonces, de los cuentos budistas examinados, Kikuchi prescinde en su relato de asuntos espirituales para dar cabida a temas mundanos —dinero, sexo y venganza—, cuestiones que también trata la literatura de la época recreada y en torno a las cuales giraban las verdaderas preocupaciones de la sociedad. En consecuencia, el fantasma retributivo no sirve aquí para aleccionar sobre los beneficios de atender debidamente a los difuntos, sino para exponer el dilema de los personajes que, sometidos a su condición social, buscan el modo de cumplir sus deseos sin desatender sus obligaciones. Y, de acuerdo con el espíritu de la sociedad de Edo, esta disyuntiva afecta más a las necesidades materiales de los vivos en este mundo que a las preocupaciones espirituales de los muertos en el otro.

## 7. AOKO MATSUDA Y LA ROMANTIZACIÓN DE *NOZARASHI*

### 7.1. *El amor como recompensa: argumento de «Hina»*

Encontramos de nuevo el motivo E341.1.1 en el volumen de 2016 *Donde viven las damas salvajes* (*Obachan tachi no iru tokoro*), escrito por Aoko Matsuda. Este libro constituye una revisitación y modernización desde un punto de vista feminista de las historias de fantasmas japonesas más conocidas, como es el caso, por ejemplo, de *Botan Dōrō* (Piñán Álvarez, 2024). Otro clásico que la autora actualiza es *Nozarashi*, narración que reescribe, al mismo tiempo que reformula, en el relato «Hina» (*Hina-chan*). En este cuento Matsuda narra el romance de dos mujeres, Shigemi y Hina, que se conocen gracias al hallazgo fortuito de los restos mortales de la segunda en un día de pesca. Como en la historia original, esa misma noche el fantasma de Hina se manifiesta en la casa de Shigemi cubierta de barro y con el kimono rasgado. Después de manifestarle su gratitud por haber descubierto su esqueleto, Hina le cuenta a Shigemi que, en algún momento de la época Edo, fue asesinada y arrojada al río por el hombre con el que un familiar suyo pretendía casarla. Shigemi se apiada del espectro de Hina y la invita a bañarse para quitarse el lodo que lleva encima: «Noté que el kimono estaba roto por la espalda; la habían acuchillado de arriba abajo» (Matsuda, 2022: 55). A partir de aquella noche ambas mujeres inician una relación sentimental que se extiende más allá del agradecimiento.

### 7.2. *La reconfiguración de Nozarashi: el motivo E341.1.1 en la propuesta de Matsuda*

En su relato «Hina» Aoko Matsuda romantiza la conocida historia de *rakugo*, al mismo tiempo que ofrece una versión feminista y actualizada de la misma a partir de la resignificación de los componentes definitorios de la historia: el esqueleto y su fantasma; el benefactor y su recompensa; y el vecino y su desengaño.

En cuanto al primer elemento, el motivo de la pesca —en el río de Tama, uno de los más importantes de Tokio— y el descubrimiento del esqueleto también está presente en el cuento de Matsuda. Sin embargo, el servicio conmemorativo original se sustituye por un procedimiento más coherente con el pensamiento de la presente centuria: la entrega del cadáver a las autoridades. De este modo, el relato pierde definitivamente la base religiosa que caracterizaba a los *setsuwa* originales y que conservaba la obra de *rakugo*. Tal y como sucede en todas las versiones, el esqueleto, convertido en una beldad, se manifiesta esa misma noche en el apartamento de la protagonista para ofrecerle sus «servicios de compañía nocturna». El retrato que se hace de la muerta, sin embargo, es la antítesis de lo oscuro y ominoso: «Ella es todo lo que brilla en el mundo. Ella es todo lo que es increíble y maravilloso» (Matsuda, 2022: 51-55). Se trata de un espectro peculiar, que tiene la piel suave y el cabello sedoso, come, imita muy bien a Beyoncé y es una excelente masajista. En este sentido, el texto entronca con las versiones modernas de *Nozarashi*, donde la recompensa del espectro es un masaje. Esta gratificación aparece combinada con el tema de la necrofilia, convertida aquí, no obstante, en un tierno romance que elimina la vertiente morbosa propia de las narraciones que describen encuentros sexuales entre vivos y muertos. La sustitución del favor carnal por el libre albedrío amoroso evita también la sexualización de la muerta que encontramos en los relatos tradicionales. Además, esta ya no es un personaje anónimo y apenas caracterizado, sino una mujer con nombre propio —título del relato— y una psicología determinada.

La propia protagonista hace hincapié en lo poco que se parece Hina a un espectro convencional: «Definitivamente me hace deshacerme de todas las ideas preconcebidas que tenía de los fantasmas». De hecho, la muerta adquiere la costumbre jocosa de manifestarse a la manera estereotipada de un espectro solamente para hacer una gracia: «Últimamente, Hina aparece de modo fantasmal: con ambos brazos estirados en frente y gritándome «venganzaaaa» No sé bien cuándo aprendió esa broma. En todo caso, cuando llega así, me provoca mucha risa. Ella me corresponde con otra sonrisa». Pero sin duda el atributo más destacable del fantasma es que se manifiesta siempre con la misma apariencia que tenía tras ser asesinada: «Por alguna razón desconocida, el cuerpo de Hina se reinicia todos los días. Cada vez que aparece por la noche tiene el cuerpo cubierto de lodo» (Matsuda, 2022 57-58). Ello adquiere relevancia en dos direcciones, por un lado, se convierte en un elemento testimonial que enjuicia el crimen cometido en su persona, por el otro, constituye, asimismo, un motivo romántico que representa el amor de las mujeres a través del ritual del baño.

Este ritual cobra especial importancia en la resignificación del segundo elemento constitutivo de la narración. Aunque rescata del río los restos mortales de Hina, esto no satisface plenamente a Shigemi, quien busca información en internet y descubre que la institución desconocida a la que fue entregado el cadáver se ha desentendido de él. Por consiguiente, el acto de piedad de la protagonista se manifiesta cuando, en lugar de aceptar inmediatamente el ofrecimiento de la bella muerta, le pide que se meta en la bañera para limpiarle el lodo que la cubría. El agua cobra, por lo tanto, un sentido simbólico más allá de la conexión que se establece con el mundo de ultratumba, pues el amor que borra las heridas de un pasado violento se manifiesta a través del agua limpia que elimina los rastros de la cenagosa<sup>24</sup>. A su vez, la purificación no se limita al dolor del fantasma, sino que depura también los malos recuerdos que Shigemi conserva de su relación anterior.

<sup>24</sup> El agua estancada constituye el epítome del horror en Japón (Aguilar et al., 2001: 21).

La protagonista explica que se agotó mentalmente después de convivir con un novio muy rígido de mente y terminó cansada de los hombres: «Cuando estábamos juntos, sentía que mi cuerpo me pesaba cada vez más, y me fue muy difícil pensar y actuar por mí misma». Sin embargo, decide darse una nueva oportunidad con Hina, con quien la convivencia —nocturna, exclusivamente— resulta mucho más gratificante: «Y aunque yo haya tenido un mal día en el trabajo o esté malhumorada, deprimida o agotada, siempre que la veo llegar, en tan solo un instante, su presencia me llena de alegría» (Matsuda, 2022 51-52).

De este modo, la llegada de Hina cambia completamente la vida de Shigemi, quien recibe la recompensa a su generosidad y compasión. Su misericordia se pone de manifiesto desde el mismo momento en que escucha la historia del espectro, antes del comienzo de su romance: «Era inevitable no sentir una inmensa pena por el fantasma que tenía enfrente. Aquel hombre no tenía corazón. Cometió un crimen. Y también su pariente cometió un grave error: no se puede obligar a nadie a casarse». La conmiseración inicial de Shigemi hacia Hina constituye un cuestionamiento expreso de la injusta situación que vivían las mujeres en la sociedad de Edo y, al mismo tiempo, una reivindicación del derecho de la mujer a elegir. En este sentido, el relato también aborda el conflicto *giri-ninjō*, pero no para resolverlo sino para cuestionar el imperativo social que forzaba a la mujer a cumplir las disposiciones del hombre. E idéntica crítica subyace en la entrega voluntaria del fantasma a su benefactora, aspecto distintivo de la versión de Matsuda que prioriza los sentimientos individuales y descarta las obligaciones. Al final del relato, Shigemi manifiesta su intención de recuperar el cadáver de Hina y proporcionarle la digna sepultura que nunca tuvo. Sin embargo, teme que Hina desaparezca después de que sus restos mortales descansen en paz. Aunque, llegado el caso, piensa que podría exhumar su cuerpo de nuevo: «Hina está de acuerdo conmigo y le gustaría que la desenterrara, pues cree con firmeza que la vida bajo tierra sería muy aburrida». Así pues, el verdadero servicio que Shigemi dispensa a su amada no es el descanso eterno en el otro mundo, sino la oportunidad de ser feliz en este de acuerdo a una libertad imposible de gozar en la época de la que proviene. Por su parte, Hina brinda a su benefactora la posibilidad de enamorarse de nuevo y vivir una historia de amor extraordinaria. A este respecto, cuando Shigemi le dice a Hina que su historia es verdaderamente asombrosa, esta le responde: «En cambio la tuya, hasta ahora, ha sido como la de una zanahoria echada a perder, tan común y corriente que provoca bostezos» (Matsuda, 2022 55-58).

El singular romance entre Hina y Shigemi también sorprende al tercer personaje fundamental de la historia: el vecino. Llamado Yoshi en el cuento de Matsuda, la protagonista lo conoce cuando se mudó sola a un apartamento tras la ruptura con su pareja: «Estaba tan mal que llegué a este apartamento casi arrastrándome». En ese momento, sintió una conexión especial con su vecino porque estaban atravesando situaciones similares: «yo estaba cansada de los hombres y él, de las mujeres». Por esta razón, ambos acudían de vez en cuando a ahogar las penas en un bar. Es en este lugar donde Shigemi se atreve finalmente a contarle su historia con Hina, de quien presume sin reservas: «Cuando se habla del amor hay que hacerlo con orgullo» (Matsuda, 2022 52-56). Ante la sorpresa de Shigemi, Yoshi no cuestiona su relato y se limita a felicitarla por «haber encontrado a alguien fuera de lo común». Ella, por su parte, le aconseja que vaya a pescar, pese a lo improbable de que el fenómeno se repita. No obstante, a diferencia de las versiones anteriores, el episodio de la pesca del vecino y su torpe servicio conmemorativo no tiene cabida en el cuento de Matsuda. Hina y Shigemi se limitan a bromear con la posibilidad de que Yoshi ponga en práctica verdaderamente los consejos de la segunda. De este modo, el personaje no solamente no aparece caricaturizado, sino que pierde relevancia con

respecto a la historia de *rakugo*. El relato de Matsuda gira en torno a la relación amorosa entre Hina y Shigemi, protagonistas absolutas de la trama, relegando al personaje de Yoshi a un papel secundario. Así las cosas, el triste, más que ridículo, retrato de Yoshi cayendo sobre la mesa del bar completamente ebrio sirve de contrapunto a la nueva vida de la protagonista, quien ya no se identifica con su vecino ni recurre a la bebida para eludir la deprimente realidad. Por lo tanto, en su versión de *Nozarashi*, Aoko Matsuda desestima el componente religioso y el cómico —característicos de historia—, al mismo tiempo que reescribe el relato desde una perspectiva romántica y feminista con la que reconfigura el argumento y resignifica sus elementos fundamentales.

## 8. CONCLUSIONES

Los fantasmas retributivos aparecen tempranamente en la literatura japonesa en dos cuentos de la antología de *setsuwa* de la era Heian titulada *Nihon Ryōiki*. El propósito de ambos relatos es edificante, pues pertenecen a la literatura de predicación que utilizaban los monjes para instruir a los fieles en la doctrina budista. Así pues, se trata de historias difundidas principalmente a través del sermón, aunque fueran puestas también por escrito en colecciones de relatos ejemplarizantes. La trama de estos dos cuentos se corresponde con el motivo E341.1.1 y su base argumental proviene de relatos chinos de corte budista que fueron adaptados a la sociedad y mentalidad japonesa de la época. La piedra angular de ambos textos es la recompensa que se obtiene de la piedad hacia los difuntos. Tanto en los relatos japoneses como en los chinos la compasión deriva de las necesidades que los muertos tienen en la otra vida y la compensación es también el alimento. Además, el propósito ejemplar de los cuentos japoneses remite también a las obligaciones (*gimu*) que se contraen al nacer para con los muertos. El motivo E341.1.1 pervive también en la tradición oral japonesa gracias a los monologuistas de *rakugo*, arte donde se populariza la conocida narración *Nozarashi*. Esta composición trata, asimismo, sobre un hombre que ora sobre un esqueleto abandonado en un río y recibe una gratificación como pago a su misericordia. Sin embargo, a diferencia de los *setsuwa* budistas, en esta historia la recompensa es amorosa y el fantasma se convierte en una bella mujer.

Durante el período Edo, se gesta un género conocido con el nombre de *kaidan* que va a poner en boga las historias de fantasmas, difundidas ahora a través del teatro kabuki, las pinturas *ukiyo-e*, las colecciones de *kaidan-shū* y el popular juego *hyakumonogatari kaidankai*. Estas historias se caracterizan por el horror sobrenatural y la truculencia de las tramas, siendo frecuente la aparición de un espectro femenino que exige la reparación de un agravio. Esta es precisamente la base argumental de «La esposa sombra», un relato del escritor Hideyuki Kikuchi publicado en el año 2004 dentro de la antología *Yūkensho* que desarrolla el tema de las vindicaciones y recompensas de ultratumba. El autor recrea en este cuento la época Edo, con sus significativas desigualdades sociales y económicas, e imita en su trama las insólitas y sangrientas historias contadas en los *kaidan*. De esta suerte, la gratificación con la que el fantasma retributivo —una mujer terrorífica y voluptuosa— salda la deuda que contrajo con el pobre y hosco samurái que protagoniza el relato es de índole sexual y económica. Así las cosas, en consonancia también con el carácter samurái, el motivo folclórico que inspira el cuento de Kikuchi es el E373.1. Además, las obligaciones de los personajes ya no remiten al *gimu* sino al *giri* —el deber social— que en su contraposición con el *ninjō* —el deseo individual— constituye uno de los valores estéticos más importantes de la época Edo.

Por su parte, la escritora Aoko Matsuda recupera el motivo E341.1.1 cuando adapta en su cuento «Hina» de 2016 el clásico *Nozarashi*. La versión de Matsuda ya no está protagonizada por un monje ni por un hombre corriente del periodo Edo, sino por una mujer del siglo XXI que se enamora del fantasma de un esqueleto que pescó en el río. El fantasma sí es una mujer procedente de Edo, quien perdió la vida por negarse a aceptar una propuesta matrimonial. Sin embargo, al transcurrir el relato en la presente centuria, se diluye la dimensión social-religiosa —anclada en el principio causal del favor y su recompensa—, imponiéndose así el *ninjō* sobre el *giri* o el *gimu*. En consecuencia, tanto el favor del vivo como la retribución del muerto difieren según el momento histórico que retraten los cuentos y la intención de los mismos: los relatos ejemplarizantes de la época Heian proclaman la debida atención a los difuntos y el premio consiste en un banquete funerario; mientras que las historias populares del periodo Edo destinadas al entretenimiento de masas se encuentran cimentadas sobre el tema de la venganza y la compensación no es otra que el dinero y el sexo; y las narraciones actuales rechazan la obligada retribución en favor del libre albedrío y los sentimientos personales. Por lo tanto, es posible localizar motivos folclóricos que tratan sobre fantasmas retributivos a lo largo de la tradición literaria japonesa en historias que han circulado simultáneamente por vía oral e impresa y en géneros que van desde la literatura religiosa hasta la popular. El aprovechamiento, por parte de los escritores Hideyuki Kikuchi y Aoko Matsuda, de fórmulas argumentales procedentes del folclore para componer sus relatos pone de relieve la pervivencia de las narraciones populares en el inconsciente colectivo y su pertinencia a la hora de abordar el estudio de obras contemporáneas.

## BIBLIOGRAFÍA

- AGUILAR, Carlos, AGUILAR, Daniel y SHIGETA, Toshiyuki (2001): *Cine fantástico y de terror japonés (1899-2001)*, San Sebastián, Donostia Kultura.
- AGUILAR, Daniel (2013): *Japón sobrenatural. Susurros de la otra orilla*, Gijón, Satori.
- BARRADO, Carmen (2011): «La representación de figuras humanas en los ajuares funerarios en China», *DJESER. Revista de Arte, Arqueología y Egiptología*, 0, pp. 2-57.
- BERLANGA FERNÁNDEZ, Inmaculada (2001): «Temática folclórica en la literatura asiática (Oriente Extremo): relación con los mitos griegos», *Aldaba: revista del Centro Asociado a la UNED de Melilla*, 30, pp. 239-252. <https://doi.org/10.5944/aldaba.31.2001.20465>
- BUXTON, Richard (2014): «Fantasmas y religión entre los griegos: contextos y control», en *Fantasmas, aparecidos y muertos sin descanso*, Mercedes Aguirre, Cristina Delgado y Ana González-Rivas (eds.), Madrid, Abada, pp. 41-55.
- CACHO BLECUA, Juan Manuel (2020): «El Motif-Index de S. Thompson y sus aplicaciones en la literatura caballeresca», *Historias Fingidas*, 18, pp. 5-54. <https://doi.org/10.13136/2284-2667/729>
- CORNEJO, Romer (1988): «Los ritos funerarios en la familia tradicional china», *Estudios de Asia y África*, 3, pp. 431-444. <https://doi.org/10.24201/ea.v23i3.1134>
- DAVISSON, Zack (2019): *Yūrei. Los fantasmas de Japón*, Gijón, Satori.
- DÍAZ VIANA, Luis (2007): «Reflexiones antropológicas sobre el arte de la palabra folklore, literatura y oralidad», *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 16, pp. 17-34. <https://doi.org/10.5944/signa.vol16.2007.6148>
- HOSHI, Shinichi (2016): *Enu shi no yūenchi*, Tokio, Shinchōbunko.

- IKEDA, Hiroko (1984): *A Type and Motif Index of Japanese Folk-Literature*, ed. facsímil autorizada, Michigan, University Microfilms International.
- IKEZAWA, Natsuki (ed.) (2015): *Nihon ryōiki. Nihon bungaku zenshū*, VIII, Hiromi Itō (trad.), Tokio, Kawade Shobō Shinsha.
- ISHII, Akira (1998): *Yūrei wa naze deru ka*, Tokio, Heibonsha.
- KIKUCHI, Hideyuki (2004): *Yūkenshō*, Tokio, Kadokawa.
- KLEIN, Rainer W. (2004): *Espíritus, fantasmas y otras apariciones*, Buenos Aires, Imaginador.
- KONDO, Agustín Yoshiyuke (1999): *Japón. Evolución histórica de un pueblo (hasta 1650)*, Guipúzcoa, Nerea.
- LANZACO SALAFRANCA, Federico (2009): *Los valores estéticos en la cultura clásica japonesa*, Madrid, Verbum.
- LECOTEUX, Claude (1999): *Fantasmas y aparecidos en la Edad Media*, Barcelona, Liberduplex.
- MARTÍNEZ ROBLEDO, María Isabel (2010): «Supersticiones y ritos funerarios en China», en *Cruce de miradas, relaciones e intercambios*, Pedro San Ginés (ed.), Zaragoza, Universidad de Zaragoza, pp. 735-750.
- MATSUDA, Aoko (2022): *Donde viven las damas salvajes*, Madrid, Quaterni.
- MÍGUEZ SANTA CRUZ, Antonio (2021): *Kaidan: tradición del terror en Japón*, Córdoba, Berenice.
- MORIOKA, Heinz y SASAKI, Miyoko (1990): *Rakugo: The Popular Narrative Art of Japan*, Cambridge, Harvard University Asia Center. <https://doi.org/10.2307/j.ctt1tfjbg0>
- PAGE, John (1989): «Los orígenes de la narrativa de ficción china en el cuento de fantasmas», *Estudios de Asia y África*, 24(2), pp. 212-223. <https://doi.org/10.24201/ea.v24i2.1080>
- PÉREZ OCHANDO, Luis (2013): *Pozo de sangre: fantasmas del cine japonés contemporáneo*, Tenerife, La Laguna.
- PÉREZ RIOBÓ, Andrés y SAN EMETERIO CABAÑES, Gonzalo (2020): *Japón en su historia. De los primeros pobladores a la era Reiwa*, Gijón, Satori.
- PIÑÁN ÁLVAREZ, Ana (2024): «Aoko Matsuda y la reformulación feminista de “Botan Dōrō”», *Brumal. Revista de investigación sobre lo Fantástico*, 12(1), pp. 151-172. <https://doi.org/10.5565/rev/brumal.1107>
- REQUENA HIDALGO, Cora (2009): *El Mundo Fantástico en la Literatura Japonesa*, Gijón, Satori.
- RUBIERA FERNÁNDEZ, Javier (1989-1990): «El hablador y el escritor», *Archivum: Revista de la Facultad de Filosofía y Letras*, 39-40, pp. 445-464. <https://reunido.uniovi.es/index.php/RFF/article/view/1776/1651>
- RUBIO, Carlos (2007): *Claves y textos de la literatura japonesa*, Madrid, Cátedra.
- SÁNCHEZ-PÉREZ, María (2023): «La delicada frontera entre oralidad y escritura: a propósito de un caso tremendista de principios del siglo XVI [RM 815]», *Boletín de Literatura Oral*, 13, pp. 7-25. <https://doi.org/11.17561/blo.v13.7624>
- SASAKI, Miyoko y MORIOKA, Heinz (1981): «Rakugo: Popular Narrative Art of The Grotesque», *Harvard Journal of Asiatic Studies*, 41(2), pp. 417-459. <https://doi.org/10.2307/2719050>
- SEKI, Keigo (1966): «Types of Japanese Folktales», *Asian Folklore Studies*, 25, pp. 1-220. <https://doi.org/10.2307/1177478>
- SUWA, Haruo (1988): *Nihon no yūrei*, Tokio, Iwanami.

SWEENEY, Amin (1979): «Rakugo Professional Japanese Storytelling», *Asian Folklore Studies*, 38(1), pp. 25–80. <https://doi.org/10.2307/1177464>

TSURUYA, Namboku (2023): *Terror kabuki. La historia sobrenatural de Yotsuya y otros clásicos*, Daniel Aguilar (trad.), Gijón, Satori.

Fecha de recepción: 15 de diciembre de 2025

Fecha de aceptación: 28 de febrero de 2026

