

La extrapolación del *yūrei* al cine occidental

Adaptación de Trabajo Final de Grado (Universidade de Santiago de Compostela), tutorizado por el profesor Xosé Nogueira Otero

1. Introducción

Si bien la presencia japonesa dentro nuestra sociedad occidental es innegable, muchos siguen sin ser plenamente consciente de su influencia, o de nuestras semejanzas. La cultura nipona es una de las más ricas de Asia y del mundo. Es una cultura de la que ellos se enorgullecen profundamente, y que marca a fuego hasta los más pequeños detalles de su día a día. Las distintas muestras artísticas que ha generado este país –televisión, cine, videojuegos, manga...–, se han convertido en el mejor medio para la internacionalización de un país poblado por cientos de leyendas, demonios y criaturas, tanto buenas como malas. En este contexto, los *yūrei* ocupan un lugar de honor. Esta última entidad es el corazón y alma del trabajo, pero antes de llegar a ella será necesario introducir uno de los géneros cinematográficos más interesantes, pero despreciados por la crítica... El terror. No solo se expondrán los principios básicos del género, sino que se buscará dar respuesta a una de las preguntas fundamentales vinculadas a este: ¿por qué vemos películas de terror? Yendo más lejos, me gustaría plantear una segunda pregunta, sobre la cual también se trabajará, y es ¿qué importancia tiene el cine de terror para con nuestra sociedad? Pues bien, éste no es sino una fuente indispensable de nuestra historia y esencia vital.

Asentado el punto de partida se abordará esa entidad conocida como *yūrei*, centrándome en los *San O-yūrei*, a partir de los cuales –y de una cinematografía meticulosamente escogida– se buscará mostrar como esta figura, y los elementos que a ella se vinculan, están presentes en nuestra cultura y cinematografía de manera casuística, escondidos a la espera de ser descubiertos. Lo que se busca conseguir con este ensayo no es solo dar a conocer una de las figuras más ricas del imaginario japonés dentro del cine, y en especial del terror, sino también exponer la posible existencia de un nexo de unión entre occidente y Japón.

Eva Crespo Mourelle

Graduada en Historia del Arte, Universidad de Santiago de Compostela; actualmente cursando Grado de Estudios en Asia Oriental, con mención en Japón, Universidad de Sevilla.

Interesada en el estudio del arte, la literatura y los estudios culturales, destacando el cine, y más concretamente el género del terror desde el punto de vista de la antropología cultural y social, especialmente de Japón.

2. Estado de la cuestión

La revisión bibliográfica realizada para el desarrollo del presente proyecto se podría agrupar en dos bloques, confluendo lo aprendido en cada uno de ellos en ese último apartado del artículo.

El primero de dichos grupos se orientó al marco concreto del cine de terror. *Routledge Film Guidebooks. Horror* (2009) de Brigid Cherry actuó como principal obra informativa, en especial para todo lo que se refiere al universo de los subgéneros de terror, aportando toda una amalgama de datos curiosos en los que se acabaría profundizando con obras como *El placer de sufrir: un estudio en recepción de las películas de terror* (2018, Nicole Barthes). Con este se buscó el entender las distintas teorías planteadas hasta el momento en torno a la fascinación del ser humano por el terror, ahondando especialmente la teoría aristotélica de la catarsis con *Manuais de Cinema II: Géneros Cinematográficos* (2010), del profesor Luis Nogueira. La segunda oleada investigativa para este primer bloque temático giró alrededor de la propia evolución del terror, y más concretamente acerca de cómo dicha evolución es un fiel reflejo de la sociedad y sus temores. Fue el trabajo conjunto de Paul Duncan y Jürgen Müller (*Cine de terror*, 2020) el que proporcionó una base, apoyándome de otros títulos como *El mundo actual a través del cine. 25 historias de película* (Tomás Valero, 2018), *El horror es un síntoma: el cine de terror como metáfora de la inquietud social* (Octavio Mercado González, 2012) y *Adapting Japanese Horror: The Ring* (Peijen Beth Tsai, 2009), éste último para la evolución del terror japonés.

El segundo gran bloque bibliográfico estuvo dedicado en exclusiva a Japón y los *yūrei*, siendo la obra de Zack Davisson *Yūrei. Los fantasmas de Japón* (2019) la más importante de todo el trabajo. Gracias a este libro se logró cimentar un punto de partida, abriéndose distintas vías de investigación sobre distintos temas vinculados a los *yūrei*, mayormente en relación con el grupo de los *San O-yūrei*, sobre los cuales baso esa idea de extrapolación, valiéndome aquí de *Entre la literatura, la leyenda y las nuevas tecnologías. Espectros de cine en Japón* (2014, Rafael Malpartida). El artículo *Natural elements in Japanese horror films* (2012, Dan Asenlund) fue utilizado para comprender la importante simbiosis existente entre Japón, los *yūrei* y elementos naturales como el agua; por otra parte, *El Período Edo. Sociedad y cultura popular urbana* (2014, Olga García Jiménez) y *La soledad de un país vulnerable: Japón desde 1945* (2019, Florentino Rodao), fueron empleados como fuente de todo lo que a historia se refiere.

Cierto es que la barrera del idioma supuso un problema a la hora de buscar información proveniente de fuentes japonesas, pero todo lo empleado ha sido tomado de especialistas en las distintas áreas tratadas. Pese a esto, la complejidad del tópico escogido se da en esa idea de extrapolación, para cuyo desarrollo se han empleado aquellos conocimientos que se fueron consiguiendo durante la investigación, a la par que teorías propias, fruto de un interés personal hacia los *yūrei*, junto al visionado de un gran número de filmes en los que entiendo esta figura puede ser localizada fuera de las fronteras japonesas.

3. El terror a través de la gran pantalla: Occidente y Japón

Ya en sus orígenes parisinos, en 1895, con los hermanos Lumière, el cine se presentó como futuro del entretenimiento humano. Este 'séptimo arte', que constituye en la actualidad una de las industrias más poderosas del globo, evolucionó como fiel compañero de la sociedad que tanto lo

adoraba, naciendo a lo largo del tiempo una ingente cantidad de géneros, sirviendo como ejemplo el terror. Toda manifestación artística conlleva, inevitablemente, una división en géneros, buscando así una fácil y óptima clasificación de su producción. La literatura será la base del cine, y el primero que llevó a cabo una división dentro de este campo fue Aristóteles con su *Poética* (335 a.C-323 a.C), en la cual concibe una distinción entre comedia, épica y tragedia (Nogueira 2010, 2). Lo anterior es tomado por el cine, creando éste su propia clasificación, una categorización que está constantemente mutando, pues buscar establecer unos criterios concretos e inamovibles resultaría utópico (Nogueira 2010, 3). Por tanto, “um género cinematográfico é uma categoria ou tipo de filmes que congrega e descreve obras a partir de marcas de afinidade de diversa ordem, entre as quais as mais determinantes tendem a ser as narrativas ou as temáticas” (Nogueira 2010, 3).

Mientras que ciertos géneros cinematográficos tradicionales atraviesan momentos de crisis según la época, el terror es quizás el único que se revitaliza con el tiempo (Mercado González 2012, 10), encontrándolo ya en los orígenes del cine con *La mansión del diablo* (*Le manoir du diable*, 1896, Georges Méliès), considerada por muchos la iniciadora del género. Occidente se lleva nutriendo desde hace décadas de obras literarias como *Drácula* (1897, Bram Stoker) y *Frankenstein* (1818, Mary Shelley), pero también de criaturas como licántropos, momias o criaturas de la laguna (Prat Carós y Gubern 1979, 11). Estos personajes protagonizarán antes o después alguna que otra película, siendo por esto que muchos especialistas aciertan al afirmar que la literatura gótica británica de los siglos XVIII y XIX resultó vital para el nacimiento del género (Duncan, Paul; Müller, Jürgen; 2020, 11).

Todo sería más sencillo si esto se mantuviese así, pero a medida que evoluciona el cine –y el género– se hace aún más evidente la imposibilidad de establecer esos criterios comunes, de ahí que ya no sepamos muchas veces qué es o no una película de terror (Cherry 2009, 15). Muchos opinan que este género no es sino un compendio de otros muchos (Cherry 2009, 3), siendo categorizados por la profesora Brigid Cherry en *Routledge Film Guidebooks. Horror* (2009: pp. 3,4) de la siguiente manera:

- Sub-genres that divide the whole along lines of plots, subject matter or types of monsters.
- Group of films [...] which exploit the characteristics of a commercially successful film [...] giving rise to many sequels and copies.
- Hybrids [...] borrowing conventions from one or more different genre(s)
- Styles associated with particular film studios or filmmakers.¹

La profesora Cherry también realizó, en esa misma obra, una propuesta de subgéneros, dentro de los cuales podríamos clasificar las distintas películas de terror que nos encontremos, y pese a que esta nos puede servir de guía, nuevamente hay que recordar que debe estar sujeto a una constante revisión:

- **The Gothic:** films based on classical tales of horror, often adapting pre-existing horror monsters or horrifying creatures from novels and mythology.
- **Supernatural, occult and ghost films:** involve interventions of spirits, ghosts, witchcrafts, the devil, and other entities into the real world, often featuring uncanny elements.
- **Psychological horror:** explore psychological states and psychoses, including criminality and serial killers.

¹ David Cronenberg es ejemplo de ello, siendo uno de los precursores de conocido *body horror*, el cual se incluye dentro del *body genre*. Con esta última terminología la estudiosa Linda William distingue ciertos géneros que suscitan una serie de respuestas físicas muy claras en el espectador, siendo dichos géneros el terror, el porno y el melodrama.

- **Monster movies:** feature invasions of the everyday world by natural and secular creatures leading to death and destruction.
- **Slashers:** films portraying groups of teenagers menaced by a stalker, set in domestic and suburban spaces [...], the only survivor a female who has not participated in underage sex.
- **Body horror, splatter and gore films:** explore objection and disgust of the human body, often involving mutation, disease, or aberrant and fetishistic behaviour.
- **Exploitation cinema, video nasties or other forms of explicit violence films:** focused on extreme or taboo subjects, including violence and torture, other controversial subject matter... (Cherry 2009, 5, 6)

Este género ofrece un amplio abanico de oportunidades a todo aquel que quiera probar suerte, ya que es considerado un género muy rentable, tanto para los sectores más independientes –y de bajo presupuesto–, como para el *mainstream* (Cherry 2009, 8). Diversos son los casos en los que esto se ha visto, pero si se ha de poner uno que sea *El Exorcista* (*The Exorcist*, 1973, William Friedkin). La que es una de las películas de terror más trascendentales de la historia del cine recaudó durante su estreno en Estados Unidos la friolera de 193.000.000\$, cuando su realización costó solo 12.000.000\$ (Cherry 2009, 8). Esto muestra la buena acogida que tiene el terror dentro de la ciudadanía, arriesgándome a decir que podríamos considerarlo el género más querido y buscado por el público, pese a no ser siempre el más aclamado y respetado por la crítica.

Recientemente ha surgido una nueva problemática, y es que, numerosos investigadores y personajes vinculados al género han visto necesario el distinguir entre terror y horror. Es destacable mencionar al escritor contemporáneo de terror Stephen King, quien en 2016 se mencionaba acerca de esto: “I recognized terror as the finest emotion [...], and so I will try to terrorize the reader. But if I find I cannot terrify him/her, I will try to horrify; and if I find I cannot horrify, I’ll go for the gross-out” (King 2014, 35). King distingue entre el terror, más refinado y vinculado a la mente; el horror, como emoción que subyace al terror y que es fundamentalmente física; y la revulsión, buscando únicamente dar asco y repeler (Barthes 2018, 22). Esta diferenciación –que puede ser algo más vinculado al idioma que otra cosa²–, no será especialmente relevante en este artículo, pues personalmente entiendo que esas tres distinciones mencionadas por King son simbióticas, de ahí que se ha decidido seguir empleando como termino global ‘terror’.

Independientemente de la clasificación o subgénero al que nos refiramos, toda película de terror tiene como claro objetivo dar miedo, el apelar a la incomodidad y malestar del espectador (Nogueira 2010, 36). Esta paradoja suscita una pregunta verdaderamente interesante y es que, si dichas películas provocan esa amalgama de sentimientos y emociones negativas... ¿Por qué la gente ve terror? Se han propuesto numerosas teorías y realizado diversos estudios acerca de esta materia. Algunos investigadores proponen la filosofía aristotélica de la catarsis (Nogueira 2010, 36), explicando a través de esta que el espectador ve terror para hacerle frente a sus propios temores, desvinculándose de esas sensaciones negativas, pues todo está siendo observado desde un lugar que éste concibe como seguro (Barthes 2018, 1). Por otro lado, la autora Mary Carroll es la principal exponente de una segunda línea de pensamiento, vinculada ahora con la idea de fascinación y curiosidad (Barthes 2018, 1). Según Carroll, la gente ve películas de terror porque en ellas se presenta la violación del conjunto de normas sociales que nosotros entendemos por inquebrantables (Barthes 2018, 2), siendo esa transgresión un aliciente para el espectador, el ver como los personajes consiguen hacer lo que en la realidad resulta impensable.

2 En español cuando hablamos del género lo hacemos como ‘terror’, pero bien es cierto que en inglés se refieren al género como *Horror Film*, de ahí quizás esa distinción.

Hay un gran número de estudios que ahora se vinculan más al espectador como individuo (Barthes 2018, 2), algo que nace a partir de los rasgos personales del espectador, los cuales se identifican mediante la denominada *Sensation Seeking Scale*, diseñada por el psicólogo Marvin Zuckerman en 1964 (Barthes 2018, 2). De este modo, Zuckerman desarrolló cuatro subescalas que él creía podían identificar ciertos comportamientos humanos:

1. Búsqueda de aventuras: actividades de riesgo como escalada, salto en paracaídas...
2. Búsqueda de nuevas experiencias: vinculado a las drogas psicodélicas, arte, música, viajes...
3. Desinhibición: a través de actividades que incluyan el consumo de drogas o alcohol, vandalismo, sexo sin protección...
4. Susceptibilidad al aburrimiento: individuos que están siempre necesitados de nuevos estímulos externos, entrando aquí el visionado de películas (Zuckerman 2006, 13).

Resumiendo lo anterior, llegamos a la conclusión de que el espectador se siente atraído por el terror por esos estímulos emocionales que en este provoca, por esa función evasiva de los problemas personales, por el poder que despierta el ver como se quebrantan las normas... Y puede que también por esa doble identificación, de cara a la víctima, pero también de cara al ‘enemigo’, pues éste nos suele ayudar a proyectar nuestra agresividad acumulada (Prat Carós y Gubern 1979, 45).

Finalizando esta primera parte, es necesario nombrar una serie de aspectos formales que ayudan a generar esas sensaciones negativas. La puesta en escena, sin ir más lejos, es fundamental a la hora de llevar a cabo un filme de terror (Barthes 2018, 23), pues podríamos decir que ese espacio es el encargado de recibir al espectador y posiblemente causar esos primeros malestares.

En 1971 el psicólogo Jeffrey Alan Gray –partiendo del paradigma conductista– hablaba de una serie de estímulos que ayudaban a provocar el miedo en la gente (Pérez y García 2005, 238), y que fueron divididos en dos categorías: estímulos incondicionados, como ruidos intensos, movimientos súbitos e inesperados³ (Pérez y García 2005, 239); luego están los estímulos condicionados y que necesitan de otros elementos para adquirir notoriedad, pudiendo ser estos los ambientes en donde predomina la oscuridad, los diversos tipos de planos... (Pérez y García 2005, 241). Enlazando con lo anterior, la iluminación y el sonido son esenciales. Las *luces duras* son las más empleadas, permitiendo generar unos contornos mucho más definidos y agresivos (Barthes 2018, 29); la música y los sonidos sirven como fuente extra de información y ayudan a generar esa atmósfera terrorífica y de tensión. Pero los silencios serán igual de importantes, siendo normal la alternancia entre crescendo y minuendo (Pérez y García 2005, 239). Los planos juegan también con el espectador, y los más utilizados son el plano detalle, el primer plano, el plano largo, el picado y contrapicado⁴ (Barthes 2018, 25), pero también el fuera de campo y la amplitud de plano, ya que así se amplía o disminuye el espacio en el que los peligros nos amenazan (Barthes 2018, 27). Muchos cineastas optan por el empleo de la cámara subjetiva, que “se emplea para mostrarnos la ‘mirada de la víctima’, pero también la ‘mirada del verdugo’” (Pérez y García 2005, 241). También los movimientos de cámara son trascendentales –ya sean rápidos o lentos–, destacando el empleo del *travelling* (Pérez y García 2005, 241).

3 Relacionados con lo que los conductistas denominan *miedos aprendidos*, una serie eventos, acciones u cosas a las que aprendemos a temer porque así se nos inculca, ya sea conscientemente o no.

4 El primer plano y el detalle ayudan al espectador a identificarse con los protagonistas; el plano largo actúa de manera contraria, provocando que nos distanciamos emocionalmente de lo que esté sucediendo; los planos picados y contrapicado empuñan o engrandecen a los personajes.

La evolución del cine de terror en paralelo a la sociedad

Como ya se planteaba al comienzo de este capítulo, la narrativa gótica británica será fundamental para los inicios del cine de terror, encontrándonos en 1908 una primera adaptación cinematográfica de la obra de Robert L. Stevenson (1886), *Dr. Jekyll y Mr. Hyde* (*Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, 1908, Otis Turner), a cargo de la Seiling Polyscope Company (Duncan, Paul; Müller, Jürgen; 2020, 11). En todas estas obras vemos personajes monstruosos y una violencia muy marcada, algo que caracterizará al cine de terror occidental; en contraposición, el cine de terror japonés comenzará nutriéndose de tradiciones culturales específicas, siempre con algún que otro factor moralizante (Tsai 2009, 276). Junto con esas fuentes literarias, el factor más importante para su evolución son la sociedad y su historia. Toda película actúa como reflejo histórico del momento en el que es llevada a cabo (Valero 2018, 23), de ahí que el cine de terror encuentre sus períodos de máximo desarrollo y creatividad en situaciones sociales traumáticas (Prat Carós y Gubern 1979, 11), pues “esta es la gran paradoja del cine de terror [...], que cuando vemos un monstruo en la pantalla suele ser un síntoma de que fuera de la sala de cine estamos rodeados por ellos” (Mercado González 2012, 15).

Aunque en 1910 los estudios de Thomas Edison realizaron *Frankenstein* (*Frankenstein*, 1910, J. Searle Dawley) (Duncan, Paul; Müller, Jürgen; 2020, 11), la que es considerada primera oleada de terror se dio en el contexto alemán de la República de Weimar (1918-1933), período de inestabilidad política y social que favoreció el ascenso al poder de Adolf Hitler y el NDSAP (Prat Carós y Gubern 1979, 12). Las tres películas pioneras del momento –vinculadas al cine expresionista alemán– serán *Nosferatu: una sinfonía del horror* (*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*, 1922, F.W. Murnau), *El Golem* (*Der Golem, wie er in die Welt kam*, 1920, Paul Wegener) y *El gabinete del doctor Caligari* (*Das Kabinett des Dr. Caligari*, 1920, Robert Wiene). Estas giran en torno al sometimiento del sujeto por una serie de condiciones que están fuera de su control, es decir, son metáforas del miedo humano ante la posible pérdida de su autodeterminación (Mercado González 2012, 11), un sentimiento muy acorde a la situación sociopolítica de la Alemania del momento.

La segunda ola se dio en la década de los 30, y estaría ahora protagonizada por la Universal Pictures (Duncan, Paul; Müller, Jürgen; 2020, 12), posicionándose Estados Unidos como líder indiscutible del sector. En esta época, el país norteamericano sufría la Gran Depresión, fruto de la crisis financiera de 1929. Películas como *Drácula* (*Dracula*, 1931, Tod Browning) o *El Doctor Frankenstein* (*Frankenstein*, 1931, James Whale) buscaban evadir urgentemente a la población, por eso los estudios le ofrecieron al público todo un conjunto de obras protagonizadas por monstruos que acababan por ser derrotados por el hombre (Duncan, Paul; Müller, Jürgen; 2020, 12).

Con el estallido de la Segunda Guerra Mundial la producción cinematográfica se vio afectada, produciéndose una bajada descomunal de los presupuestos y coronándose ahora la RKO como principal productora del género (Duncan, Paul; Müller, Jürgen; 2020, 12). Por mencionar alguna película, tenemos *La mujer pantera* (*Cat People*, 1942, Jacques Tourneur). El liderazgo de la RKO vino de la mano del productor Val Lewton, quién a partir de 1942 –gracias a Charles Koerner– se pone a los mandos de un nuevo departamento especializado en la producción de películas de terror de serie B (Esbilla 2019), ocupando el puesto que anteriormente le había pertenecido a Orson Welles (De Lauretis 2012, 11). Durante su estancia en el estudio, Lewton logró formar un grupo muy heterogéneo, pero cerrado, que se conoció como la “unidad Lewton del terror” (De Lauretis 2012, 11), destacando como integrantes al director de *Cat People*, a los montadores Mark Robson y Robert Wise, junto con Nicholas Musuraca a cargo del sonido (Esbilla 2019). Las principales aportaciones de este grupo fueron en el campo de la iluminación y el sonido –partiendo de las aportaciones de

Welles–, en especial todo aquello que este último podía aportar a los filmes sin chocar con las prohibiciones del Código Hays (De Lauretis 2012, 11). Sus innovaciones alejaron al cine de terror de los ya cansinos monstruos de la Universal, enfatizando ahora en una estética más cercana al *film noir* (Esbilla 2019), influyendo todo el conjunto a cineastas como Hitchcock (De Lauretis 2012, 10).

Los bombardeos atómicos de 1945 sobre las ciudades de Hiroshima y Nagasaki provocaron que el cine de terror japonés resurgiese de entre sus cenizas, naciendo así *Godzilla. Japón bajo el terror del monstruo* (*Gojira*, 1954, Ishirō Honda). Occidente –y el mundo en general– se enfrentaban a una dura incertidumbre provocada por la Guerra Fría, pero será también una época de grandes avances tecnológicos dentro del cine (Duncan, Paul; Müller, Jürgen; 2020, 12). Filmes relacionados con alienígenas o invasiones –*La invasión de los ladrones de cuerpos* (*Invasion of the Body Snatchers*, 1956, Do Siegel)– han sido interpretados como metáforas de la paranoia social americana en relación con el comunismo y la caza de brujas impulsada por el senador McCarthy⁵ (Mercado González 2012, 12).

La década de los 60 ya deja atrás esa paranoia comunista –pero aún con la Guerra Fría de fondo– y el terror empieza a adquirir ciertos elementos propios del *film noir*, naciendo el subgénero del terror psicológico (Tsai 2009, 275). La película paradigmática de esta última temática será *Psicosis* (*Psycho*, 1960, Alfred Hitchcock), enseñándonos ahora como los monstruos ya no son vampiros u licántropos, sino humanos. *Psicosis* será, además, fundamental para el futuro subgénero *slasher* puesto que establece una serie de puntos de convergencia comunes: se nos explica el porqué de los motivos del asesino, la víctima(s) serán primordialmente mujeres, y la violencia se lleva a cabo mediante objetos penetrantes (Duncan, Paul; Müller, Jürgen; 2020, 30). En el caso japonés el terror de los 60 evidenció los estragos causados por la guerra, caracterizándose destacando el *pinku eiga* (ピンク映画)⁶ (Tsai 2009, 277). La fecha de 1968 será importante, no solo para la sociedad –en especial la estadounidense–, sino también para el cine. En abril y junio, respectivamente, Martin Luther King Jr. y Robert F. Kennedy fueron asesinados. Coetáneamente se sucedió el estreno de *La semilla del diablo* (*Rosemary's Baby*, 1968, Roman Polanski) y *La noche de los muertos vivientes* (*Night of the Living Dead*, 1968, George A. Romero), marcando el nacimiento del subgénero *gore*⁷ (Duncan, Paul; Müller, Jürgen; 2020, 15). Estas dos obras introducen también la figura del *zombie*, pudiendo ser una referencia a la sociedad masificada del momento, una sociedad que arrastraba consigo una cierta deshumanización del individuo (Mercado González 2012, 14).

Más rica es la nueva década, naciendo de manera oficial ese subgénero *slasher* con películas como *Carrie* (*Carrie*, 1976, Brian De Palma), *Halloween* o *La matanza de Texas* (*The Texas Chainsaw Massacre*, 1974, Tobe Hooper) (Tsai 2009, 275). Ese incremento de la violencia vino acompañado de un malestar general vinculado a la crisis capitalista y a la elevada tasa de desempleo, lo que en conjunto hizo proliferar numerosas obras que trataban temas como posesiones demoníacas u exorcismos (Prat Carós y Gubern 1979, 12). *The Exorcist* no solo muestra lo anterior, sino que también es una crítica hacia como la sociedad trata temas como las enfermedades desconocidas, las

5 El *Maccarthysmo* (1950-1954) está protagonizado por senador Joseph R. McCarthy. Este inició una cruzada anticomunista en el país, destacando las investigaciones realizadas dentro de Hollywood por la HUAC (House Un-American Activities Committee), acabando con las carreras de muchas personalidades del cine.

6 Incluyen desnudos, sexo, violencia y agresiones, formando parte del subgénero conocido como *pinky violence*. La primera película podría ser *Flesh Market* (*Nikutai no Ichiba*, 1962, Satoru Kobayashi), confiscada a solo dos días de su estreno en Tokio, conservándose únicamente un fragmento de la obra.

7 Esto fue posible gracias a que, en 1967, el Código Hays deja de estar en vigor, dando paso al MPAA (Sistema de clasificación de la Motion Pictures Association), una clasificación por edades.

familias monoparentales (y en especial a las madres solteras), el alcoholismo o la violencia doméstica (Duncan, Paul; Müller, Jürgen; 2020, 15). *El resplandor* (*The Shining*, 1980, Stanley Kubrick) también mostrará todo esto. Y aunque Hitchcock ya pudo ser iniciador de una nueva rama del terror con *Los pájaros* (*The Birds*, 1963, Alfred Hitchcock), será *Tiburón* (*Jaws*, 1975, Steven Spielberg) quien asiente ese temor a la naturaleza y sus criaturas en el contexto crítico social de las catástrofes ecológicas (Prat Carós y Gubern 1979, 12).

En contraposición, los 80 fueron más bien sencillitos y faltos de novedades. Eso sí, los ambientes violentos y sangrientos crecieron exponencialmente con cintas como *Viernes 13* (*Friday the 13th*, 1980, Sean S. Cunningham) y *Pesadilla en Elm Street* (*A Nightmare on Elm Street*, 1984, Wes Craven). Se producirán muchos de los grandes clásicos del terror –apelando especialmente al público adolescente–, pero los espectadores y fanáticos del género irán decreciendo por ser vistas como monótonas y repetitivas (Duncan, Paul; Müller, Jürgen; 2020, 15). Mientras, en Japón aún se continúa con esas *pink film*, con escenas más violentas si cabe, mostrando más abiertamente asesinatos, mutilaciones y diversos comportamientos misóginos que van más allá de simples roles sociales, siendo un ejemplo las violaciones (Tsai 2009, 277). Pero, ante todo pronóstico, comenzó a florecer en este yermo campo creativo una serie de experimentos que entremezclaban las leyendas más tradicionales de la cultura nipona con el avance de la tecnología, algo que en los 90 se asentará definitivamente (Saito 2016, 4).

La última década del siglo XX marca el renacer del género con películas como *El silencio de los corderos* (*The Silence of the Lambs*, 1991, Jonathan Demme) y *Seven* (*Se7en*, 1995, David Fincher), películas que tomaban como protagonistas a asesinos en serie. Pero la verdadera novedad se dio con *Scary True Stories: Ten Haunting Tales from the Japanese Underground* (*Honto ni atta kowai hanashi*, 1991, Norio Tsuruta), filme resultante de esos experimentos japoneses (Saito 2016, 4). El cine mostrará ahora las ventajas de esta nueva era tecnológica, pero también los peligros que acarrea (Duncan, Paul; Müller, Jürgen; 2020, 16). Pese a que la mayoría de los especialistas hablan de *El proyecto de la bruja de Blair* (*The Blair Witch Project*, 1999, Daniel Myrick, Eduardo Sánchez) como pieza revolucionaria en lo que a los peligros de la tecnología se refiere, no puedo evitar discrepar y decir que *El círculo* (*Ringu*, 1998, Hideo Nakata) es la verdadera obra maestra.

El nuevo siglo traerá consigo el auge de los *remakes* japoneses, pero también películas postapocalípticas que muchos asocian a los numerosos conflictos bélicos, a la crisis financiera provocada por la caída de Lehman Brothers y, en especial, a atentados terroristas como el del 11S (Valero 2018, 229). Películas como *La guerra de los mundos* (*War of the Worlds*, 2005, Steven Spielberg) o *Soy leyenda* (*I Am Legend*, 2007, Francis Lawrence) comienzan a explorar esos escenarios distópicos. En las dos últimas décadas se contempla una vuelta al pasado, recuperándose la temática de posesiones y demonios con directores como James Wan, además de *remakes* y continuaciones de algunas de las sagas más exitosas. Dentro de este conjunto, creo obligatorio mencionar al director Jordan Peele, quien se ha posicionado en lo más alto del pódium con las películas *Déjame salir* (*Get Out*, 2017, Jordan Peele) y *Nosotros* (*Us*, 2019, Jordan Peele), muy relacionadas con el movimiento social conocido como Black Lives Matter. Desde los últimos años han ganado protagonismo las series, destacando *The Terror: Infamy* (*The Terror: Infamy*, 2019, Alexander Woo) serie en cuya trama podemos encontrar la presencia de un *yūrei*.

4. Los *yūrei*, el gran ‘fantasma’ nipón

Lo primero a tener en cuenta cuando hablamos de los *yūrei* es el cómo categorizarlos. La inmensa mayoría de autores occidentales que se han consultado concuerdan en denominarlos ‘fantasmas’, pero como bien explica Davisson en su obra, este es un término que en Japón no se acepta en su totalidad, ya que contemplan dos términos diferentes dentro de su vocabulario: *gōsuto* (ゴースト) y *yūrei* (幽霊) (Davisson 2019, 14). Podemos rastrear la existencia de los *yūrei* hasta incluso el Período Jōmon (14.000-300 a.C), dónde los *Kami* (神) estaban supeditados a éstos (Davisson 2019, 44). Esto se debería a la creencia de que cada ser humano poseía en su interior un *reikon* (靈魂) que, con la muerte, se hacía más poderoso (Davisson 2019, 53). Con esto en mente, es innegable que su representación física –y artística– nace en el Período Edo (1603-1868) (García Jiménez 2014, 13). Durante esta etapa la cultura nipona florecerá como un cerezo, generándose las distintas muestras culturales que tanto han enamorado al mundo. Podemos poner como ejemplo el teatro *kabuki* o un movimiento contracultural, impulsado por la clase comerciante, que se conoció como *ukiyo-e* (García Jiménez 2014, 22). Parece mentira que se produjese dicho auge cultural, artístico y urbano cuando el Período Edo fue, irónicamente, uno de los momentos más ‘serios’ de la historia de Japón. El país venía de vivir en el Período Azuchi-Momoyama (1568-1603) numerosos conflictos bélicos que llenaron sus tierras de sangre y dolor, al igual que la de los territorios vecinos. Tras toda esa muerte, Edo supuso una paz bien merecida para la sociedad, permitiéndose ésta ahora el disfrutar de los placeres de la vida; en contraposición, la clase gobernante propició el cierre comercial del país de cara al exterior, lo que se hizo realidad en 1639, y que, junto a la insistencia del cristianismo, se convirtió en uno de los problemas más destacados de este momento (García Jiménez 2014, 14).

Numerosas son las religiones que conviven actualmente dentro del territorio japonés, pero solo unas pocas eran bien acogidas en aquel momento (Rodao 2019, 394). En el Período Edo serán el sintoísmo y el budismo las principales religiones, pero el cristianismo busca hacerse un hueco, y no con demasiado éxito⁸ (García Jiménez 2014, 14). Los motivos de esto se encuentran en las propias raíces de dicha religión, y de cómo era notablemente contraria a las creencias japonesas. Los nipones veían inviable la existencia del Diabolo como única fuerza maligna, (Rodao 2019, 402) algo lógico cuando se está acostumbrado a convivir con numerosas criaturas y demonios; otro factor por el cual no arraigó es la idea que el cristianismo tiene acerca del suicidio, pues lo ven como atentado contra la creación de Dios, mientras que en Japón llegó a ser un acto honorable dentro de ciertos grupos sociales, conocido como *seppuku* (切腹) (Rodao 2019)... Pero que también podía conllevar a la aparición de un *yūrei*.

La paz conseguida durante Edo provocó un cambio de mentalidad hacia las historias *kaidan* (怪談) (Davisson 2019), siendo ahora uno de los divertimentos favoritos, permitiendo el *ukiyo-e* representar, por primera vez, a esta entidad. Maruyama Ōkyo realizó en 1750 la obra *Oyuki no Maboroshi* (*El cuadro fantasma: la visión de Oyuki*, お雪の幻) [Fig.1], que ha sido considerada como la primera representación de *yūrei* (Davisson 2019, 23). Deja ya vislumbrar ciertos matices de lo que será su representación arquetípica: larga melena negra y un kimono funerario blanco, exactamente como Sadako Yamamura en *Ringu*. A esto se le podrá sumar el *hitaikakushi* (額隠), un trozo de tela blanca de forma triangular que suele colocarse sobre la frente. Lo más importante es entender que prácticamente siempre serán representaciones femeninas, además de la importancia del maquillaje

⁸ El cristianismo fue ferozmente perseguido por las autoridades, como bien se cuenta en *Silencio* (*Silence*, 2016), película dirigida por Martin Scorsese y que se centra en la persecución –y posterior suplicio– que conocen dos jóvenes jesuitas portugueses en la segunda mitad del siglo XVII.

aiguma (Davisson 2019), vital a la hora de personificar un *yūrei* en el cine. Toshio y Kayako Saeki, de *La Maldición (Ju-On: The Curse, 2000, Takashi Shimizu)*, son buenos exponentes de esto.

Casi infinitas son las maneras que tiene una persona de volverse un *yūrei*. Según Sabbagh, estos son “vengeful spirit that originates from a person’s reikon [...] which is left in purgatory following death waiting for the proper funeral rites to be performed so that it can join its ancestors” (Sabbagh 2015, 38-39). Lo que el autor comenta aquí es la base del por qué, pero la realidad es mucho más amplia y profunda.

Japón entiende el mundo como dos subunidades separadas, pero interconectadas: tenemos el *Kono-yo* (mundo de los vivos), y el *Ano-yo*, equivalente al ‘más allá’ cristiano (Sabbagh 2015). Cuando una persona fallece su *reikon* viaja desde el *Kono-yo* hasta el *Ano-yo*, pero si en el transcurso del viaje sucede algo que impida –o dificulte– el paso, es entonces cuando el *reikon* se convierte en *yūrei*. Muertes violentas como el asesinato o el suicidio, al no celebrarse después los ritos funerarios mencionados por Sabbagh, suelen ser las causas principales de la transformación del *reikon*, pero también es vital el estado anímico del difunto. Si una persona fallece bajo el ‘efecto’ de fuertes emociones –amor, rencor, desesperación, odio...–, o con la idea de que aún hay algo que debe ‘finalizar’ en el mundo terrenal, es entonces cuando también puede regresar como *yūrei*. En este último caso, no logrará descansar en paz hasta dar por terminado aquello que lo mantiene unido al *Kono-yo*.

Teniendo lo anterior en mente, podemos empezar ya a explicar las principales clases de *yūrei*, muchas de las cuales se encontrarán representadas en el cine, ya sea oriental u occidental:

- *Onryō* (怨霊): son la clase más peligrosa de *yūrei*, movidos por el deseo de venganza. Sus actos de violencia no suelen estar dirigidos únicamente hacia aquellos que le causaron el mal, sino que ataca a cualquiera por el simple placer de producir dolor (Raya Bavo y López Rodríguez 2016, 750). Podemos tomar la película *Carved (Kuchisake-onna, 2007, Kōji Shiraishi)* como ejemplo, destacando que aquí el *onryō* lo que hace es cortarles la cara a sus víctimas con

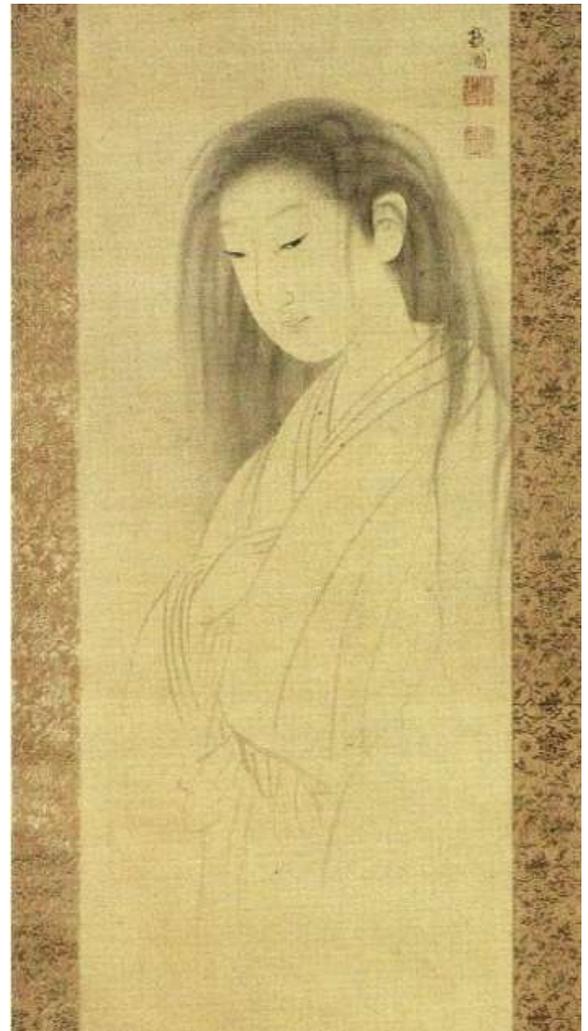


Figura 1 - *Oyuki no Maboroshi (El cuadro fantasma: la visión de Oyuki, お雪の幻)* (1750, Maruyama Ōkyo)



Figura 2 - Actores Ichikawa Kodanji IV como el fantasma de Asakura Tōgo y Bandō Hikosaburō IV como Orikoshi Tairyō (「浅倉当吾の霊」四代目市川小團次「織越大領」四代目坂東彦三郎) (1851, Utagawa Kunisade I)

una tijera, provocándoles sus mismas heridas. Este mal permanente puede llegar a infestar ubicaciones u objetos, sirviendo estos como nexos de unión entre los vivos y el *onryō*, los denominados *tatari* (祟)⁹ (Davisson 2019, 118), como por ejemplo la cinta de video de *Ringu*.



Figura 3 - *Yūrei no zu Ubume* (幽霊之図) (1839-1892, Tsukioka Yoshitoshi)



Figura 4 - *Kosodate Yūrei* (子育て幽霊図) (1848-1888, Yasuda Beisai)



Figura 5 - *Funayūrei* (Takehara Shunsen)

- *Goryō* (御霊): no llegan a ser tan vengativos como los *onryō*, pero siguen siendo peligrosos al ser los *reikon* de aristócratas que murieron en batalla [Fig.2]. Existió en su momento un ritual *-goryō shinko-* cuya función era la de transformar un *onryō* en un *goryō* (Davisson 2019, 56).
- *Ubume* (姑獲鳥) y *Kosodate yūrei* (子育て幽霊): en ambos casos estaríamos tratando el *reikon* de una difunta madre. La primera categoría es visiblemente más aterradora que la anterior al aparecer recubiertas, casi al completo, de sangre [Fig.3], mientras que las segundas transmiten más cariño, solo buscan ejercer su papel de madres [Fig.4] (Meyer 2013). En ambos casos, fallecieron antes, durante o después del parto, buscando únicamente reunirse con sus hijos.
- *Funayūrei* (船幽霊): entidades nuevamente vengativas, pero que fallecieron en el mar, presentándose habitualmente en barcos [Fig.5] (Meyer 2013).

⁹ Davisson (*Yūrei. Los fantasmas del Japón*, 2019: pp.119) explica la evolución de este término hasta llegar al empleado hoy en día, que es *jibakurei* (地縛霊), acuñado por el autor del manga *Ushiro no Hyakutaro* (1973-1976), Jiro Tsunoda.

- *Zashiki warashi* (座敷童子) y *Usutsuki warashi* (臼搗童子): *reikon* pertenecientes a niños vinculados a hogares, siendo los primeros beneficiosos y los segundos ‘malvados’ (Meyer 2013). Ejemplo de esto puede ser la pequeña Mitsuko Kawai, *yūrei* de *Dark Water* (*Honogurai mizu no sokokara*, 2002, Hideo Nakata).

El *yūrei* puede ser rastreado hasta prácticamente los inicios del cine en Japón, considerándose el cortometraje *Resurrección de un muerto* (*Shinin no sosei*, 1898, Shiro Asano) la primera obra en la cual aparece (Davisson 2019, 18). Pero será en 1910 cuando se rueda la primera película propiamente vinculada a esta manifestación: *Botan Dōrō* (Davisson 2019, 18). Las dos obras anteriores supusieron el inicio de una tendencia que generó escuela –*tatari yūrei*–, pero el verdadero punto de inflexión vendrá de la mano de dos películas ya mencionadas: *Ringu* y *Ju-On: The Curse*.

4.1. Los San O-yūrei

Se conoce bajo el nombre de *San O-yūrei* (‘los tres grandes *yūrei*’, 三大幽霊) a las jóvenes Oiwa, Otsuyu y Okiku, principales *yūrei* contemplados por la cultura japonesa (Davisson 2019, 23-24), debiéndole éstas gran parte de su fama a su antepasado Oyuki. Esta triada guarda en común el haber sido víctimas de crímenes y traiciones –de tal magnitud y barbarie– que las condujeron a algunas de las muertes más violentas y desagradables que podemos encontrar dentro de la literatura japonesa. Para muchos, este es quizás un factor fundamental para explicar su buena acogida, a lo que otros le suman posibles tintes de realidad. Lo que me pareció más interesante de los *San O-yūrei* –y que suscitó la idea para este artículo– no es en sí su muerte, sino el cómo reaccionan a ésta. Ninguna responde a su situación de la misma exacta manera, generándose así esos tres arquetipos que yo personalmente distingo y extrapolo a nuestro cine occidental. Por consiguiente, y para entender mejor lo que más adelante se tratará de mostrar, es conveniente hablar de cada una de ellas de manera individual:

Oiwa (お岩) [Fig.6]

Posiblemente la más conocida de las tres, siendo un ejemplo de *onryō*. Esta figura se basaría en una joven –del mismo nombre– que se cree habría fallecido en 1636 tras haber sido envenenada y violada por orden de su marido, el samurái Iemon (Meyer 2013). Esto se refleja en *Tōkaidō Yotsuya Kaidan*, obra *kabuki* escrita por Tsuruya Nambuko IV en 1825 (Malpartida 2014, 59) y que generó, a su vez, numerosas adaptaciones cinematográficas como *Ghost of Yotsuya* (*Yotsuya Kaidan*, 1949, Keisuke Kinoshita), *Historia de fantasmas de Yotsuya* (*Tōkaidō Yotsuya Kaidan*, 1959, Nobuo Nakagawa), *Ghost of Oiwa* (*Kaidan Oiwa no Borei*, 1961, Tai Kato) o *Illusion of Blood* (*Yotsuya Kaidan*, 1965, Shiro Toyoda) (Malpartida 2014, 64).



Figura 6 - Escena de la obra *Tōkaidō Yotsuya Kaidan* (1836, Utagawa Kuniyoshi)

Oiwa encarna ese primer arquetipo, el de la ira y la violencia. Es cierto que su historia se ha ido modificando con el tiempo, y actualmente sí se contempla la existencia de una ‘maldición’ vinculada

a ella que acentuaría aún más su figura como *onryō*. Originalmente su ira estaba únicamente dirigida a lemon –al ser esta fuente primigenia de la misma–, pero el tiempo ha provocado que ésta se extendiese, abarcando ahora a cualquiera que tenga la mala suerte de ponerse en su camino. Reminiscencias de Oiwa en el cine pueden ser encontradas en *Ringu*. Nakata pudo haberse inspirado en ella para llevar a cabo la escena en la que Sadako asesina a Ryūji Takayama. Aquí solo podemos vislumbrar un detalle de la cara del *onryō*, su ojo¹⁰. Esta escena sufrió numerosas modificaciones en los distintos *remakes* que la película inspiró, pero irónicamente, la versión estadounidense –*La Señal* (*The Ring*, 2002, Gore Verbinski)– nos recuerda mucho más a Oiwa al presentar a Samara con la totalidad de su putrefacta cara al descubierto.

Otsuyu (お露) [Fig.7]

La historia de Otsuyu debe buscarse en China, concretamente en la obra literaria *Jian Deng Xin Hua* ('Nuevos cuentos bajo la luz de la lámpara', 剪灯新话, 1378, Qu You), la cual fue traducida e incorporada a *Otogi Bokō* ('Títeres de guante', 御伽婢子, 1666, Asai Ryōi) (Davisson 2019, 96). Dentro de ese conjunto de relatos chinos se encontraba *Kaidan Botan Dōrō* ('Cuentos de la linterna peonía', 怪談牡丹灯籠) (Davisson 2019, 96). En este caso vemos ese segundo arquetipo, el del amor y el deseo sexual¹¹. En la historia, Otsuyu fallece de pena al no poder mantener relaciones sexuales con Shinzaburo¹² –al cual nunca había llegado a conocer–, para a posteriori volver de entre los muertos para dar rienda suelta a sus deseos carnales (Santa Cruz 2016, 275). En palabras del propio Davisson, “el vínculo que ata su espíritu y que evita que cruce al Ano-yo es el amor, o más apropiadamente, el deseo de amar y ser amada. Otsuyu anhela lo que no experimentó en vida” (Davisson 2019, 97).

La historia de Otsuyu cuenta también con una amplia cinematografía, destacando *La novia de Hades* (*Kaidan Botan Dōrō*, 1968, Satsuo Yamamoto) y *Hellish Love* (*Seidan Botan Dōrō*, 1972, Chusei Sone), diferenciándose ambas en que la primera se centra más en la historia convencional, y la segunda busca enfatizar más la naturaleza sexual de la relación de Shinzaburo y Otsuyu (Santa Cruz 2016, 275). No son muchas películas –al margen de las



Figura 7 - *La linterna peonía* (1891, Tsukioka Yoshitoshi)

10 El veneno que lemon le administraba a Oiwa provocó –dentro del conjunto de malformaciones– que todo el lateral izquierdo de la cara de la mujer se ‘derritiese’, y que por tanto el ojo le quedase colgando de la cuenca.

11 Estas historias fueron muy aclamadas por el público pues coincidió con las primeras décadas del Período Meiji (1868-1912), momento en el que país se abre en banda a Occidente, recibiendo la influencia de relatos como *Romeo y Julieta* (William Shakespeare, 1597).

12 Estos acontecimientos se vinculan a la versión más extendida de la leyenda gracias al teatro *kabuki*, pero en la versión original el protagonista masculino se llama Ogiwara, y la trama sigue caminos distintos.

anteriormente citadas— las que siguen un esquema similar al marcado por *Botan Dōrō*, pero si escarbamos bien podemos localizar ciertos detalles interesantes que podrían seguir la estela de Otsuyu. En *Dark Water*, tenemos una familia monoparental compuesta por Yoshimi Matsubara y Ikuko Matsubara que, tras mudarse a un nuevo bloque de apartamentos, comienzan a verse inundadas por numerosas goteras procedentes del apartamento 405, en el cual habita la pequeña Mitsuko Kawai. A medida que evoluciona el filme se nos desvela que Mitsuko fue abandonada por su madre y que en la actualidad se encuentra desaparecida. Mediante ‘visiones’ o *flashbacks* Yoshimi descubre que la pequeña murió ahogada en el tanque de agua del edificio, de modo que la presencia que ella ha visto en tantas ocasiones es en realidad un *usutsuki warashi*. ¿La similitud con Otsuyu? Mitsuko lo único que anhela es a su madre —o a alguien que actúe como tal— de ahí a que se obsesione con Yoshimi, hasta el punto en el que ésta debe morir para poder salvar a su hija, permaneciendo así en el apartamento con Mitsuko. Por muy negativa que nos parezca la situación desde fuera, como espectadores, Yoshimi muestra una empatía y amor hacia Mitsuko que la convierte en ejemplo de este segundo arquetipo. Un equivalente a ese abrazo entre Yoshimi y Mitsuko lo encontramos en *Ringu* con Sadako y Reiko Asakawa. En este caso Reiko demuestra su amor y empatía hacia Sadako abrazando su cadáver en el interior del pozo, siendo tanto el sentimiento que hasta la calavera parece llorar. Ninguno de los dos ejemplos anteriores presenta el carácter sexual de *Botan Dōrō*, pero la clave es ver como dicho amor no se puede —o debe— encasillar únicamente al sexual o romántico, sino que también puede abarcar el fraternal, filial, etc.

Okiku (お菊) [Fig.8]

Esta cierra el grupo de los *San O-yūrei*, siendo la única que no se mueve por amor o venganza, sino que su objetivo es finalizar una tarea que en vida quedó inconclusa (Davisson 2019, 105). *Banchō Sarayashiki* (*‘La mansión de los platos en Banchō’,* 番町皿屋敷) (Davisson 2019, 105) es el nombre bajo el que se conoce la historia de esta pobre criada, la cual halló la muerte tras ser arrojada al interior de un pozo... Y todo porque faltaba un plato. Okiku despierta cada noche, desesperada por encontrar ese décimo plato, llave que le permitirá descansar de una vez por todas en el *Ano-yo*. Esta fue vital para *Ringu*. Claro paralelismo entre este *yūrei* y Sadako lo encontramos en la existencia de ese pozo [Fig.9], a cuyo interior ambas son arrojadas. Este lugar tiene una significación mucho más amplia y compleja de lo que parece a simple vista. Se vincula directamente con el agua, un elemento vital para los *yūrei*, y en general para Japón. El agua —considerada algo positivo y sagrado— actúa como canal de paso del *reikon* entre el *Kono-yo* y el *Ano-yo*, pero para que esto suceda sin problemas es de obligatorio cumplimiento el que dicho medio se encuentre limpio (Asenlund 2012), pues de encontrarse ‘sucio’, el *reikon* quedaría atrapado. En *Ringu* el agua del pozo está contaminada al encontrarse dentro el cadáver de Sadako, motivo que impulsa su conversión en *onryō*. También en *Dark Water* y *Ju-On: The*



Figura 8 - *El fantasma de Okiku en Sarayashiki* (1890, Tsukioka Yoshitoshi)

Curse encontramos elementos acuáticos. En la primera, Mitsuko fallece ahogada al caer dentro del tanque de agua, manifestándose a lo largo de toda la película a través de goteras, la lluvia y la enorme masa de agua que cae sobre Ikuko al abrirse las puertas del ascensor¹³; en *Ju-On: The Curse*, Toshio es ahogado en la bañera por su padre.



Figura 9 - Pozo del Castillo Himeji, el más asociado a la historia de Okiku

5. La extrapolación del *yūrei* al cine occidental

La importancia de *Ringu* reavivó la pasión occidental por la cultura japonesa, desarrollándose así un gusto por el *remake* de diversas propuestas cinematográficas que previamente habían conquistado al continente asiático. No obstante, en este apartado lo que busco es mostrar como los *yūrei*, y los distintos elementos y ambientes vinculados a estos, aparecen extrapolados en nuestro cine aparentemente de manera casual. Pocas películas occidentales tratan directamente a los *yūrei*, tendiendo estas a estar vinculadas, de una manera u otra, a Japón. El que considero mejor ejemplo es *El bosque de los suicidios* (*The Forest*, 2016, Jason Zada). Lo más interesante de esta película es la historia que se monta en torno al Aokigahara¹⁴ (青木ヶ原), bosque considerado máximo ejemplo de *shinrei*¹⁵ (心霊) (Davisson 2019, 121). Seguramente esta sea una de las localizaciones niponas más afectadas por los *yūrei*, siendo estas entidades a las que Sara tenga que hacer frente, aunque estéticamente modificados.

5.1. Oiwa como arquetipo: rencor, ira y terror

Dentro del terror occidental encontramos incontables ejemplos que pueden ser introducidos dentro de este arquetipo. Esa amalgama de historias variopintas tendrá como denominador común a un *onryō* como presencia maligna.

La primera película es *La mujer de negro* (*The Woman in Black*, 2012, James Watkins), basada en la novela homónima de Susan Hill (1983). El protagonista, Arthur Kipps, debe visitar Eel Marsh House tras el fallecimiento de su dueña. Los habitantes de la villa cercana buscan evitar que se acerquen a la casa ¿El motivo? Jennet Humphrye, hermana de la difunta que, años antes, se había ahorcado en una de las habitaciones de la casa. Cada vez que alguien ve a la mujer un niño del pueblo muere trágicamente, estando siempre ella presente en la escena. La clave para entender su fijación por los niños se encuentra en su propio hijo ilegítimo –Nathaniel–, el cual fue adoptado por la hermana de

13 Es muy posible que con esta escena Nakata esté realizando un guiño a *The Shining* y sus ríos de sangre en el ascensor.

14 Históricamente siempre ha estado asociado al suicidio. Fue tal la presencia de la muerte en el bosque que llegó a ser denominado como “lugar perfecto para morir” en la novela *Kanzen Jisatsu Manyuaru* (*El completo manual del suicidio*, 全自殺マニュアル, 1993) de Wataru Tsurumi.

15 Muchas veces traducido como ‘lugares *yūrei*’, en relación con unos emplazamientos que se consideran encantados por haber sido escenarios de crímenes violentos como asesinatos, suicidios, o simplemente accidentes nefastos.

Jennet para amoldarse a lo que en la época se consideraba ‘respetable’. Nathaniel fallece ahogado en la marisma que rodea la casa, brotando entonces ese odio tan fuerte dentro de Jennet que provocó que acabara con su vida “and lather, in the form of a ghost, she has complete freedom of space and time in which to wreck vengeance against other parents by causing the death of their children” (Scullion 2003, 296). Este *onryō* tiene la oportunidad de descansar cuando Kipps rescata el cadáver de Nathaniel y lo entierra junto a ella, pero el odio de ésta es tal que, al final de la película, logra acabar con la vida de Arthur y de su hijo mientras observa acompañada de todas sus víctimas anteriores¹⁶. Como bien resume Scullion en su artículo, “the particular horror of ‘The Woman in Black’ is that the ghost is not laid to rest” (Scullion 2003, 298).

Una segunda película –afín al terror tecnológico– es *Eliminado* (*Unfriended*, 2014, Levan Gabriadze). Los acontecimientos se desarrollan a través de la plataforma Skype mientras un grupo de amigos realiza una videollamada, pero repentinamente un misterioso participante, haciéndose pasar por Laura Barns, se une. ¿El problema? Laura era una antigua compañera que se suicidó a causa del *bullying* que sufría debido a la filtración de un vídeo de índole sexual. El grupo se da cuenta de que ese extraño conoce muchas de sus intimidades como para ser eso, un extraño. Su objetivo es averiguar quién subió a Internet el vídeo de Laura, asesinando poco a poco a los jóvenes hasta que solo queda Blaire, la verdadera culpable. Resulta que la entidad asesina es el *onryō* de Laura que, a imitación de Sadako, se vale de la tecnología para llegar a sus víctimas.

Última propuesta es *La horca* (*The Gallows*, 2015, Travis Cluff, Chris Lofing), ambientada en dos períodos cronológicos distintos, pero siempre alrededor de la misma obra de teatro, ‘La Horca’. Durante la primera representación uno de los alumnos –Charlie Grimille– fue ahorcado accidentalmente, naciendo así la creencia en el instituto de que su fantasma permanecería eternamente ligado al teatro y a la obra. Años después se decide rehacer la obra, pero un grupo de estudiantes decide sabotear la representación y burlarse de Charlie. Cuando extraños sucesos empiezan a acontecer se dan cuenta de que Charlie existe y se dispone a ahorcarlos. ¿Los motivos del *onryō*? Originalmente su papel en la obra era otro, de modo que el que debería haber fallecido aquel día era el padre de uno de los vándalos, Reese Houser. Este *onryō*, pese a lograr su venganza, continúa con esos actos de violencia.

Los patrones de estas tres películas se repiten en múltiples filmes actuales, pero también en obras ya consagradas. Freddy Krueger (*A Nightmare on Elm Street*) es un buen caso de *onryō*, mientras que el Hotel Overlook (*The Shining*) es un ejemplo de *shinrei*, tan cargado con energía *jibakurei* que induce a sus huéspedes al asesinato o suicidio.

5.2. Otsuyu como arquetipo: amor y deseo

Ghost. Más allá del amor (*Ghost*, 1990, Jerry Zucker) es un ejemplo perfecto, gracias en parte a los matices sexuales que ambos protagonistas comparten con Otsuyu y Shinzaburo. A diferencia del *yūrei* y su amado, Molly Jensen y Sam Wheat ya mantenían una relación amorosa previa a la muerte de él. Tras su asesinato, Sam parece incapaz de encaminarse al *Ano-yo*, seguramente por dos razones: primero, encontró la muerte de manera violenta; segundo, el deseo de permanecer con Molly. Durante toda la película Sam se encarga de proteger a Molly, descubriendo en el proceso distintas maneras de mantener contacto con ella. Ya hacia finales del filme distinguimos dos escenas que muestran el amor –físico– que una persona viva y un *yūrei* pueden mantener, siendo estas el

16 Eel Marsh House actúa a modo de *shinrei*, atrapando el *reikon* de todos aquellos niños que fallecieron a causa de la ira de Jennet.

último baile que ambos comparten y ese beso de despedida. Tras esto Sam logra cruzar en paz al *Ano-yo*, habiendo cumplido aquello que lo mantenía atado al *Kono-yo*, como el haberle demostrado una última vez su amor a Molly.

Interesante también es *La novia cadáver* (*Corpse Bride*, 2005, Tim Burton, Mike Johnson). Aquí podríamos decir que es el protagonista, Victor Van Dort, el causante de despertar al *yūrei*, Emily. Estéticamente guarda lejanas similitudes con la representación arquetípica de la entidad, obviando claramente que, en vez de kimono funerario blanco, lo que viste es un vestido de novia destrozado. En vida, Emily había decidido fugarse para poder casarse con el que ella pensaba que era el amor de su vida... Lo que no se esperaba era ser brutalmente asesinada, jurando que únicamente regresaría cuando alguien le jurase el amor que anhelaba. Y ese alguien fue el ingenuo Victor. El amor ciego por parte de ella –y su inexistencia por parte de él– provocan que la línea que separa el *Kono-yo* del *Ano-yo* se tambalee, decidiendo ambos que la boda debe suceder, de tal forma que estamos ante la posible unión de un vivo con una muerta. Pese a que al final no se lleva a cabo la ceremonia, la difunta novia logra cruzar al *Ano-yo* luego de haber logrado vivir ese amor que tanto deseaba gracias a Victor.

Mención de honor se merece *El fantasma y la señora Muir* (*The Ghost and Mrs. Muir*, 1947, Joseph L. Mankiewicz), pues presenta al capitán Daniel Gregg, *yūrei* que tiempo atrás se arrebató la vida. Ambos protagonistas –Daniel y Lucy Muir– se enamoran, pero su relación es imposible por ese pequeño impedimento que supone que ella esté viva y él no. Aún con todo, cuando Lucy, fallece Daniel será el primero al que vea, pudiendo estar ahora juntos.

5.3. Okiku como arquetipo: tormento

Este será del que más ejemplos encontremos, y el más fácil de asociar con distintos géneros filmicos.

Para empezar, *Lo que la verdad esconde* (*What Lies Beneath*, 2000, Robert Zemeckis). En este *thriller* Claire Spencer se verá atormentada por un misterioso *yūrei* que hace siempre acto de presencia a través de distintos medios acuáticos, como el lago, lugar en el que encontrará una misteriosa caja con un collar en su interior. Este último elemento actuará como *tatari*. Avanzada la película se descubre que dicho *yūrei* es Madison Elizabeth Frank, antigua amante de su marido y que, según él, se suicidó. Este admitirá más tarde que en realidad ahogó a la joven y que se deshizo de su cuerpo en el lago junto con el collar¹⁷. Claire será atacada por Norman, pero Madison la protegerá y el matrimonio acabará sufriendo un accidente automovilístico, hundiéndose su coche en el lago. Luchando por sobrevivir, el *yūrei* se aparece de manera corpórea y ayuda a Claire a escapar, falleciendo Norman en el proceso. Tras esto el *yūrei* logra cruzar al *Ano-yo*, no porque su muerte haya sido vengada con el fallecimiento de Norman, sino porque su historia se ha desvelado.

Pero el filme más significativo y anecdótico es tal vez *Mamá* (*Mama*, 2013, Andy Muschietti), una coproducción canadiense y española que posee elementos de los tres arquetipos tratados. Aquí tendríamos a un *ubume* que, en consonancia con su *reikon*, se hace llamar Mamá, aunque sabemos que su verdadero nombre es Edith Brennan. Esta entidad está ligada a una pareja de hermanas –Victoria y Lilly Desange–, a las cuales se encontró en una tétrica cabaña en el bosque cuando su padre estaba a punto de asesinarlas. Tras salvarlas, comienza a actuar como su figura materna,

17 Madison no solo falleció de manera violenta, sino que su muerte estuvo vinculada al agua, que como ya se explicó con anterioridad, es un medio que facilita el cruce al *Ano-yo*, pero ahora es un medio contaminado, favoreciéndose su conversión a *yūrei*.

viéndolas como sustitutos de su hijo perdido. Cuando las hermanas son rescatadas por su tío y la pareja de éste el *ubume* las acompaña, pero tan pronto Annabel empieza a ser aceptada por las pequeñas, la entidad se vuelve notoriamente más violenta al ver peligrar su papel de matriarca. Tenemos entonces una mayor aparición en escena de Edith, cumple hasta cierto punto ese canon representativo de los *yūrei*, pero mucho más lúgubre. Es una figura oscura, con una larga melena que flota sin adherirse a las leyes de la gravedad, un vestido oscuro y un cuerpo desproporcionado y deformado. Brennan se podría incluir dentro de los tres arquetipos porque, para empezar, ha fallecido de manera violenta, y como Okiku, el tormento de su *reikon* es el encontrar a su bebé; su parecido con Otsuyu se encuentra en el amor y cariño que les profesa a las niñas, jugando con ellas y alimentándolas, evitando así que falleciesen en el bosque; finalmente, su parecido a Oiwa se ve en esos ataques homicidas hacia la familia y el resto de los personajes implicados en la trama. Trágicamente, por más que Annabel le ofrezca a Edith los restos de su hijo esta no logra descansar hasta llevarse consigo a Lilly, desintegrándose ambas en el mismo desfiladero en el que años antes el *ubume* había perdido la vida.

Para concluir –y alejarnos un poco del continente americano– mencionar dos ejemplos de nuestra filmografía en los que también podemos rastrear esta figura: *El orfanato* (El orfanato, 2007, J.A. Bayona) y *Los otros* (Los otros, 2001, Alejandro Amenábar). El primer filme está protagonizado por Laura, quien se muda a su antiguo orfanato para abrir un centro residencial para niños discapacitados. Laura y su marido se enfrentarán a la desaparición de su hijo Simón durante la fiesta de bienvenida –al acecho de un extraño niño con cara de espantapájaros– y a la aparición de una antigua trabajadora del orfanato. En el segundo caso, los personajes principales son una familia compuesta por Grace y sus dos hijos, Anne y Nicholas, que padecen una extraña enfermedad vinculada a la luz, y cuyo hogar es atormentado por unas extrañas entidades que parecen querer echarlos.

El punto común entre ambas es la presencia de los *zashiki warashi*. En *El orfanato*, los antiguos compañeros de Laura fueron asesinados por esa antigua trabajadora, escondiendo sus restos en un cobertizo cercano a la casa, y en consecuencia permaneciendo sus *reikon* ligados a la finca; *Los Otros* va más allá y nos revela que esos *zashiki warashi* son Anne y Nicholas, y que Grace es un *yūrei*. Ni ellos mismos eran conscientes de la verdad, que Grace asesinó a sus hijos para posteriormente suicidarse, quedándose sus *reikon* atrapados en la mansión. En ninguna de las películas estos logran cruzar al *Ano-yo*, pese a que lo que los mantiene unidos al *Kono-yo* ha sido resuelto. Laura decide arrebatarle la vida tras enterarse de que Simón está muerto, permaneciendo entonces al cuidado de su hijo y el resto de los niños, convirtiéndose así en una mutación de *usutsuki warashi*; Grace, Nicholas y Anne, por su parte, parecen más empeñados en ocupar el lugar que otra cosa, dando la sensación de que deciden tomar el camino del mal, posiblemente convirtiéndose en un *onryō* y en dos *usutsuki warashi*.

6. Conclusiones

La función primordial del cine es el divertir a la sociedad. Incluso si el terror no recibe todos los elogios que se merece, se ha visto a lo largo del artículo que no hay espejo mejor para reflejar los temores más profundos de la sociedad, convirtiéndose una relevante vía de estudio para comprender mejor ciertos aspectos de la conciencia colectiva humana. Esta última idea enlaza con la figura de estudio escogida. Los ejemplos explicados conforman una minúscula parte de la

producción cinematográfica occidental en la que podríamos encontrar extrapolada a esta figura. No solo se ha buscado mostrar su posible existencia -o al menos su base- en nuestro cine, sino que se ha visto como distintos elementos vinculantes a la misma también aparecen representados, siendo los medios acuáticos un ejemplo de consonancia entre Japón y las distintas culturas y religiones del mundo, incluido el cristianismo. Y, sin irme muy lejos de casa, la idea del *reikon* aprisionado en el *Kono-yo* puede rastrearse hasta San Andrés de Teixido, pues “vai de morto que non foi de vivo”.

Bibliografía

- Asenlund, Dan. «Natural elements in Japanese horror films». *Dan Asenlund*. 2012. <https://danasenlund.wordpress.com/articles/natural-elements-in-japanese-horror-films/> (último acceso: 27/11/2020).
- Barthes, Nicole. *El placer de sufrir: un estudio en recepción de las películas de terror*. Buenos Aires: Universidad de San Andrés, 2018.
- Cherry, Brigid. *Routledge film guidebooks. Horror*. Routledge, 2009.
- Davisson, Zack. *Yūrei. Los fantasmas de Japón*. Gijón: Satori, 2019.
- De Lauretis, Teresa. «Panteridad: vivir en un cuerpo dañado». *EU-topias*, 2012: 9-18.
- Duncan, Paul; Müller, Jürgen; *Cine de terror*. Taschen, 2020.
- Esbilla, Adrián. Imagen de las sombras: las películas de Val Lewton. 03/04/2019. <https://esbilla.wordpress.com/2019/04/03/imagen-de-las-sombras-las-peliculas-de-val-lewton/> (último acceso: 17/06/2021).
- Foster, Michael Dylan. *Pandemonium and parade: japanese monsters and the culture of yokai*. California: University of California Press, 2008.
- García Jiménez, Olga. «El período Edo. Sociedad y cultura popular urbana». En *Fantasmas en escena kunisada y la escuela Utagawa*, de Daniel Sastre de la Vega, 11-30. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2014.
- Kalat, David. *J-Horror. The definitive guide to The Ring, The Grudge and beyond*. Nueva York: Vertical, 2007.
- King, Stephen. *Danse Macabre*. Nueva York: Gallery Books, 2014.
- Lovecraft, Howard Phillips. *Supernatural horror in literature*. Dover Publications, Inc, 1973.
- Malpartida, Rafael. *Entre la literatura, la leyenda y las nuevas tecnologías. Espectros del cine en Japón*. Gijón: Satori, 2014.
- Mercado González, Octavio. «El horror es un síntoma: el cine de terror como metáfora de la inquietud social». *Espacio Diseño* (Universidad Autónoma Metropolitana), nº 206 (junio 2012): 10-14.
- Meyer, Matthew. *Yokai.com*. 2013. <http://yokai.com/> (último acceso: 01/10/2020).
- Nogueira, Luis. *Manuais de Cinema II: Géneros Cinematográficos*. Covilhã: Livros LabCom, 2010.

- Pérez, Vicente, y Andrés García. «Análisis funcional de las estrategias psicológicas de terror en el cine». *Estudios de psicología* 26, nº 2 (2005): 237-245.
- Prat Carós, Joan, y Roman Gubern. *Las raíces del miedo: antropología del cine de terror*. Barcelona: Tusquets, 1979.
- Raya Bavo, Irene, y Francisco Javier López Rodríguez. «Análisis de tópicos culturales del J-Horror: el desciframiento del cine de terror japonés a través de la mirada occidental en El Grito». En *Japón y "Occidente". El patrimonio cultural como punto de encuentro*, de Anjhara Gómez Aragón, 743-752. Sevilla: Aconcagua Libros, 2016.
- Rodao, Florentino. *La soledad del país vulnerable: Japón desde 1945*. Barcelona: Crítica, 2019.
- Sabbagh, Michel. *Effort upon effort: Japanese influences in western first-person shooters*. Worcester: Worcester Polytechnic Institute, 2015.
- Saito, Yuki. ホラー映画の日本作品と欧米作品の違い. Utsunomiya: Utsunomiya University, 2016.
- Santa Cruz, Antonio Míguez. *El fantasma en el cine japonés de posguerra. De rasgo folclórico a icono feminista*. Córdoba: Universidad de Córdoba, 2016.
- Scullion, Val. «Susan Hill's The Woman in Black: Gothic Horror for the 1980s». *Women: A Cultural Review* 14, nº 3 (2003): 292-305.
- Tsai, Peijen Beth. «Adapting Japanese horror: The Ring». *Asian Cinema* 20, nº 2 (2009): 272-289.
- Valero, Tomás. *El mundo actual a través del cine. 25 historias de película*. Madrid: Alianza Editorial, 2018.
- Webb, Stuart. *Ghosts*. Nueva York: Rosen Pubs, 2012.
- Zavala, Lauro. «Sobre la evolución de los géneros cinematográficos». *La Colmena: Revista de la Universidad Autónoma del Estado de México*, nº 80 (2013): 131-138.
- Zuckerman, Marvin. *Sensation Seeking And Risky Behavior*. Washington, DC: American Psychological Association, 2006.