



---

## **Universidad de Valladolid**

**Máster en Estudios Filológicos Superiores: Investigación y  
Aplicaciones Profesionales**  
Facultad de Filosofía y Letras

### **TRABAJO FIN DE MÁSTER:**

**LA CONCEPCIÓN DEL TERROR FANTÁSTICO  
EN ORIENTE Y OCCIDENTE: EL CASO  
JAPONÉS**

**Alumna: María Acebes Veganzones**

**Tutora: Dr. <sup>a</sup> Sara Molpeceres Arnáiz**

Curso académico 2016-2017

Visto bueno del tutor:

Fdo.: Sara Molpeceres Arnáiz

## Contenido

1.-Introducción .....	2
2.- La problemática de la traslación de un concepto estético occidental al contexto oriental .	4
2.1.-Planteamientos desde la Teoría de la Literatura y la Literatura Comparada .....	4
3. Límites entre lo fantástico y el terror .....	7
3.1 Acerca de lo fantástico: definición y problemas .....	8
3.2. La relación del terror y la fantasía.....	15
3.3. Terror y fantasía en el caso japonés .....	20
4. Arquetipos del terror .....	28
4.1. Lo siniestro.....	30
4.1.1 Lo siniestro en Occidente: el tema del doble .....	34
4.1.2 Lo siniestro en Oriente .....	38
4.1.3 Análisis comparativo.....	41
4.2. La <i>femme fatale</i> .....	50
4.2.1 La mujer en la literatura japonesa .....	55
4.2.2 Análisis comparativo.....	58
5. Conclusiones .....	64
6. Obras citadas .....	66

## 1.-Introducción

En el trabajo que se presenta a continuación proponemos como tesis la comparación desde la teoría de la literatura de los mecanismos del terror fantástico entre la cultura occidental y la oriental, tomando como referente de la misma el caso japonés, cuya literatura es muy rica pero poco estudiada en nuestro ámbito.

Los estudios acerca de la fantasía, dentro del cual se engloba el terror, comenzaron durante el siglo XIX, y en la actualidad parece ser un tema en auge. Sin embargo, la comparación de obras consideradas fantásticas pero pertenecientes a culturas no occidentales parece no haber llamado la atención de los investigadores, por lo que a nosotros nos resulta de interés comenzar a explorar esta literatura.

Para este acercamiento a las categorías de lo fantástico dentro de la literatura oriental, tomaremos como base teórica la Teoría de la Literatura y la Literatura Comparada, ya que desde nuestra óptica occidental son sus postulados los que nos permitirán realizar este acercamiento a la literatura oriental.

El trabajo lo hemos articulado en un primer planteamiento al tema desde la Teoría de la Literatura y la Literatura Comparada, en donde se verá la problemática de la fantasía. Tras esto, en el punto 3 haremos un panorama general de lo que es la fantasía y cómo la han definido diversos autores y, junto a ello, nos centraremos en la problemática del terror fantástico, ya que es la clave de este trabajo, y una breve explicación de la concepción del término en Japón.

Una vez hecho este apartado, en el punto 4 nos centraremos en el particular estudio de lo siniestro y de la *femme fatale*, con el objetivo de comparar relatos occidentales con relatos japoneses para comprobar si se manifiesta el terror fantástico de la misma manera en ambas culturas.

Para la realización de este trabajo hemos utilizado el siguiente corpus de textos: “La caída de la casa Usher”, “Ligeia” y “William Wilson” de Edgar Allan Poe (2009); “La historia del reflejo perdido” y “El hombre de la arena” de E.T.A. Hoffman (2007); “No despertéis a los muertos” de J.L. Tieck (2014); “En el bosque, bajo los cerezos en flor” de A. Sakaguchi (2013); *El extraño caso de la Isla Panorama* de Edogawa Rampo (2016); “La novia de la nieve” L. Hearn (2004), “Un karma pasional”, L. Hearn(20015) y “La tienda de caramelos” D. Hadland (2008).

## 2.- La problemática de la traslación de un concepto estético occidental al contexto oriental

### 2.1.-Planteamientos desde la Teoría de la Literatura y la Literatura Comparada

La Teoría Literaria occidental se ha basado en dos ideas clave para elaborar sus conceptos y mecanismos: la verosimilitud y la *mímesis*. Empecemos hablando de Platón y de su concepto de ‘*mímesis*’, ya que han sido las interpretaciones hechas sobre este concepto a lo largo de los siglos uno de los factores determinantes para la construcción de la literatura occidental tal y como la conocemos.

Para Platón existe el mundo de las ideas que se refleja en el mundo sensible mediante la *mímesis*, que trata de copiar la realidad, aunque no puede hacerlo más que de una manera imperfecta ya que no es un creador, por eso el artista no es más que un impostor que hace una copia de una copia, puesto que lo que vemos no es la realidad, sino un reflejo de esa realidad.

Al igual que Platón, en Aristóteles también nos encontramos con la identificación de la *mímesis* con una imitación de la realidad, pero a diferencia de este, él sí acepta la imitación como una forma de aprendizaje y de creación de mundos ficticios, por lo que junto a este concepto nos encontramos con el de *verosimilitud*, entendida a lo largo de los siglos como una copia lo más fiel posible de la realidad. Las concepciones de estos dos términos, que parecen estar asentados firmemente en nuestra idea acerca de la literatura, se vuelven problemáticos cuando tratamos de aplicarlo a lo fantástico, ya que no hay consenso, como veremos a continuación, acerca de lo que es la fantasía.

No obstante, no podemos olvidar que las diversas definiciones que se han creado en torno al término ‘fantasía’ no son más que el producto de una cultura, una sociedad y un momento determinado, por lo que a la hora de aplicar el término ‘fantasía’ a otra cultura, los conceptos pueden tambalearse y hacer zozobrar las teorías propuestas.

En su obra *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, de 1976, Wladislaw Tatarkiewicz nos expone la existencia de seis ideas y conceptos sobre los que se articula el entendimiento occidental del arte y la literatura. Estos conceptos son el arte, la belleza, la forma, la creatividad, la mimesis y la experiencia estética. Sin embargo, nos podemos encontrar con que algunos teóricos —Ceserani, 1999 y Roas, 2111— añaden a esta lista los conceptos de fantasía y terror, por lo que podemos hablar de estos términos más que como un género —como hace Todorov (Todorov, 2005:7)—, como una categoría estética. Así, David Roas prefiere hablar de categoría estética antes que de género porque esto

permite ofrecer una definición de carácter multidisciplinar, válida tanto para la literatura y el cine como para el teatro, el cómic, los videojuegos y cualquier otra forma artística que refleje el conflicto entre lo real y lo imposible caracterizador de lo fantástico (2016:11).

Esta definición implica que textos y discursos no literarios pueden ser comparables con lo literario, lo que nos lleva a hablar de la Literatura Comparada. No obstante, ha de tenerse en cuenta que existen dos paradigmas, nosotros vamos a trabajar con el segundo, que es el que estudia no solo las relaciones que se establecen entre dos o más literaturas, sino que se ocupa de otras manifestaciones artísticas, a diferencia de lo que ocurría con la aparición del primer paradigma, que primaba el estudio entre literaturas afines (Pujante, 2006:86).

Partiendo del paradigma de la nueva teoría de la literatura comparada, vemos que se hermana con la Historia de las Ideas. Muchas de las manifestaciones culturales y sociales humanas pertenecen a un lugar y a un tiempo determinados, mientras que otras manifestaciones tienen gran importancia para los hombres independientemente de los factores espacio-temporales. Nosotros nos vamos a centrar en los rasgos comunes que poseen la fantasía y el terror, ya que aunque tienen elementos que son universales, a la vez son conceptos contruidos en base a las propias experiencias culturales.

Al hablar de mito literario nos encontramos con algo más profundo que el tema, ya que el mito lo podemos estudiar como “un modo de interrogarnos sobre las representaciones que los hombres hacemos sobre nosotros mismos en relación con el mundo en el que estamos insertos” (Pujante, 2006:101). Esto es lo que se conoce como tematología comparatística. Estos mitos forman parte del inconsciente, son la forma con la que el hombre ha tratado de explicar desde su nacimiento todo aquello que no comprende y que le aterra; el mito se constituiría entonces como una manera de expresar todo aquello que la razón no puede comprender (Molpeceres, 2014:87).

Así, centrando de nuevo la atención en nuestro objeto de estudio, a la hora de realizar una comparación entre los temas que ya hemos mencionado, la fantasía y el terror, tenemos que tener en cuenta que somos occidentales y que, como tales, la óptica desde la que miramos a otras culturas es la occidental.

### 3. Límites entre lo fantástico y el terror

Una vez expuesto el marco teórico-metodológico dentro del cual nos vamos a mover, comenzaremos el presente trabajo tratando de aportar definiciones precisas de los términos ‘fantasía’ y ‘terror fantástico’ en el caso occidental para después tratar de extrapolarlos a los textos nipones.

En el punto 3.1 pretendemos hacer una definición de la fantasía, analizando así mismo los problemas que nos encontramos en torno a este género. Para realizar dicha definición hemos partido de las teorías de Todorov, Caillois y Ceserani principalmente, ya que son tres de los teóricos que más han marcado los estudios acerca del género.

En el apartado 3.2 se pretende profundizar en la literatura de terror fantástico, ya que es la parte central de este trabajo, haciendo, al igual que en la primera parte, una definición y planteando los problemas que nos podemos encontrar a la hora de investigar en ese campo.

Para tratar el tema del terror tomaremos como referencia a los autores arriba mencionados pero a quienes añadiremos las propuestas de H.P. Lovecraft y Stephen King, ya que no solo se nos presentan como teóricos del género, sino que al ser escritores del mismo pueden aportar una visión enriquecedora del tema.

Por último, en el apartado 3.3 trataremos de aplicar lo explicado en el 3.1 y en el 3.2 a la literatura japonesa, añadiendo además ciertos rasgos que nos ayudarán a entender mejor las propuestas prácticas del punto 4.



### 3.1 Acerca de lo fantástico: definición y problemas

En este apartado trataremos de buscar, como ya hemos dicho, una definición de la literatura fantástica centrándonos además en los problemas que se nos plantean a la hora de hacerlo. Pero, antes de comenzar, nos parece apropiado hacer un breve recorrido por la historia de la literatura fantástica en Occidente para así poder contextualizar los problemas de dicha definición.

En Occidente se considera que la literatura fantástica comenzó a finales del XVIII y comienzos del XIX (Ceserani, 1999:13). La literatura hecha anteriormente, las viejas leyendas medievales, los cuentos de hadas y los mitos creados en el Barroco, no serían fantásticos, sino que pertenecerían, según las clasificaciones de Todorov, a lo maravilloso puro (2005:46-47), cuyas características explicaremos más adelante en este mismo capítulo.

El hecho de que se considere que la literatura fantástica comienza con el final del XVIII se debe a que nos encontramos con la llegada de una generación de hombres que vio caer las viejas creencias en torno a la creación del mundo, que se vieron sustituidas por la razón científica, que trataba de iluminar el mundo sin darse cuenta de las sombras que proyectaban (Ceserani, 1999:13). Y es en esas sombras proyectadas por la luz de la razón que los románticos se recrean, buscando y tomando en consideración todo aquello que la razón lógica no puede explicar: lo sobrenatural (Ceserani, 1999:130).

Muchas son las sombras arrojadas por las luces de la razón, pero sin duda alguna, una de las más oscuras es la que incumbe a la muerte, tema central de este trabajo y que se ha desvelado como el gran misterio de la humanidad, ya que está presente en todas las culturas (Pedraza, 2008:12).

A pesar de que esta incertidumbre parece haber estado siempre ahí, antes del siglo XVIII el hombre tenían el consuelo de la religión (Ceserani, 1999:130), pero con la llegada de la Ilustración, las ideas sobre un más allá al lado del Todopoderoso, caen en el descrédito, se hunden (Pedraza, 2008:13). A esto hemos de añadir el hecho de que en la ciencia no pueden encontrar soluciones a todos los problemas que se planteaban, por lo que los intelectuales recurren al arte (Pedraza, 2008:24), así, podemos decir que

lo fantástico va mucho más allá de lo real y de todo aquello que hace zozobrar la razón humana, moviéndose entre diferentes planos de la realidad, por lo general entre la fina línea que divide la vida y la muerte (Pedraza, 2008:13).

Los hombres del final de siglo no creen que en el mundo en el que viven existan acontecimientos sobrenaturales ni seres de otras dimensiones, por lo que cuando se encuentran con hechos que la ciencia no puede explicar, se encuentran en la encrucijada de decidir si todo es una ilusión o si es parte de la realidad (Todorov, 2005:24); ante estos hechos se ven obligados a asumir que, muy probablemente, no conocen las leyes que rigen la realidad, la cual creen que es inamovible (Todorov, 2005:24) hecho que provoca en ellos un profundo desasosiego, lo que lleva aparejado una sensación de vértigo y temor.

Durante el siglo XIX, además, comienzan a llegar a Europa obras orientales. Una obra que tiene gran importancia es *Las mil y una noches*, ya que el lujo y el exceso, unido a su particular forma de narrar, ayuda a crear una nueva forma de entender la literatura (Caillois, 1989:100). La introducción de este tipo de literatura tiene gran importancia, ya que lleva a los escritores románticos a explorar el campo de la ficción y a poner de relieve sus mecanismos.

En el siglo XX, con la llegada de las vanguardias, en especial del surrealismo y de los avances en psicología, la literatura fantástica sigue evolucionando (Pedraza, 2008:14), dando “la vuelta al esquema anterior” (Pedraza, 2008:14) y centrándose en mundos destruidos y que parecen no tener salvación, aumentando así el número de obras pertenecientes a esta categoría estética. Por otro lado, con la llegada del siglo XX, y en especial con la posmodernidad, se crean nuevas formas de entender la realidad, que pasa a ser una mera construcción artificial, lo que se “traduce en la disolución de la dicotomía realidad/ficción” (Roas, 2011:11).

Una vez hecha esta breve historia del género, comenzaremos con un problema que, por ahora, parece no tener solución y que tiene que ver con la denominación de lo fantástico. Todorov nos dice que “la expresión ‘literatura fantástica’ se refiere a una variedad de la literatura o, como se dice corrientemente, a un género literario” (2005:7), pero sin embargo nosotros hemos preferido referirnos a la literatura fantástica no como género, sino como categoría estética, ya que así su campo de estudio es mayor, ya que

como decía Roas (2016:11) al hablar de categoría estética en vez de género podemos hacer de la fantasía un campo multidisciplinar.

A pesar de que nosotros hayamos hablado de categoría estética, no nos podemos olvidar de Ceserani, quien prefiere hablar de modo literario porque:

[...] con lo fantástico nos referimos preferente, antes que a un género, a un modo literario, que ha tenido raíces históricas claras y se ha realizado históricamente en algunos géneros y subgéneros, aunque haya podido luego ser empleado y se siga empleando, con mayor o menor evidencia y capacidad creativa, en obras pertenecientes a géneros absolutamente diferentes. Es muy fácil encontrar elementos y actitudes del modo fantástico desde que estuvo a disposición de la comunicación literaria (1999:18).

Ceserani, a diferencia de Roas, no habla de la manifestación de lo fantástico en elementos no literarios; en cambio, sí que apunta hacia uno de los grandes problemas a la hora de hablar de lo literario: se refleja no en un solo género en un solo tipo de obras, sino que aparece de manera explícita en un gran corpus textual, lo que hace que su estudio sea complejo, ya que no se puede acotar un campo de investigación.

Aquí vemos que el problema es que no encontramos consenso a la hora de hablar de la fantasía, ya que cada autor lo define de una manera distinta, sin llegar a ponerse de acuerdo en la categorización de la fantasía.

Además del problema de la consideración de la fantasía como género, categoría o modo estético, nos encontramos con otro problema relacionado con las subdivisiones de las que Ceserani habla, ya que los textos con los que se trabaja no son homogéneos. Dentro de estas subdivisiones nos encontramos con la literatura de terror, con lo que en inglés se denomina *fantasy* (y que estaría representado por una obra como *El señor de los anillos*), la ciencia ficción (Ceserani, 1999:13), el realismo mágico (Pedraza, 2009:42) y hasta la actual fantasía urbana<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Entendemos por fantasía urbana todas aquellas obras que, englobadas dentro del género de la fantasía, se desarrollan en espacios urbanos contemporáneos y lo sobrenatural convive ajeno a una gran parte del mundo, mientras que unos pocos son capaces de interactuar con ello. Ejemplos de esta literatura serían *Harry Potter* o *Shadowhunters*.

Junto a esta subdivisión nos encontramos, además, con que en la actualidad se está produciendo una hibridación entre los géneros. Es cierto que el cuento de hadas, otra de las expresiones de lo fantástico, sigue existiendo en su manera más pura, pero cada vez es más habitual encontrarnos elementos fantásticos entremezclados con elementos de la ciencia ficción, de la biografía ficción *etc.* (Pedraza, 2008:28)

Esto hace que las definiciones dadas acerca de lo que es la fantasía sean imprecisas y que no se ajusten a todas las obras que parecen incluirse dentro de esta categorización.

Ya hemos adelantado que una de las primeras cosas que tenemos que entender a la hora de hablar del término fantasía es que forma parte de una dualidad compuesta, además, por el término realidad, que han derivado, a su vez, de los términos clásicos de verosimilitud y mimesis (Molpeceres, 2014:55), lo que nos hace darnos cuenta de que la construcción del término fantasía tiene que ver con hechos culturales, lo que hace que su aplicación a otras culturas sea problemático.

Antes hemos explicado la importancia de los conceptos de verosimilitud y mimesis a la hora de construir el término ‘fantasía’, pero ahora vamos a hacer hincapié en las consecuencias que trae esto; así, recordaremos que Platón nos expone que el arte no puede proporcionarnos una fuente válida de conocimiento porque no es más que una copia del ‘mundo de las ideas’, al que solo se puede llegar a través de la filosofía. Este hecho iguala la mimesis ficcional con el engaño (Molpeceres, 2014:56); a esto se le añade el concepto de verosimilitud de Aristóteles, que se ha entendido como una copia lo más fiel posible de la realidad.

Estas dos ideas son las que han marcado la concepción de lo que debe ser la literatura a lo largo de la historia, lo que unido a la concepción del arte, que se mostraba contraria a las posibilidades de la imaginación creador, ha hecho que, como apunta Pujante, la literatura fantástica haya estado sometida a constantes Inquisiciones (2016:37), siempre en el punto de mira de los críticos, siendo considerada una literatura de segunda fila, alejada de todos los cánones literarios.

A continuación, y teniendo en cuenta los problemas que se acaban de mencionar, vamos a hacer un recorrido por las diferentes definiciones y clasificaciones que se han hecho a lo largo de la historia de la literatura fantástica.

Tal y como comienza Todorov su ensayo, podemos decir que lo fantástico empieza cuando en nuestro mundo ocurren acontecimientos que no podemos explicar mediante la lógica (2005:24). Es decir, que lo fantástico sería todo aquello que nuestra razón no puede entender.

Sin ninguna duda, Todorov no fue el primer crítico en hablar de literatura fantástica, sino que se basa en definiciones previas<sup>2</sup>; sin embargo, la que él dio ha sido la que ha guiado los estudios sobre el género en nuestra época, por lo que tomaremos sus palabras como referencia contrastándolas con otros autores y con nuestras propias experiencias dentro del campo.

Un elemento que, sin embargo, parece ser común a todas las definiciones de lo fantástico, es el que tiene que ver con la alteración del mundo conocido, lo que nos lleva a hablar de dos mundos: el mundo natural, que identificaríamos con el mundo que conocemos y habitamos, y el mundo sobrenatural (Todorov, 2005: 25).

Lo fantástico se instala así en el mundo que conocemos, sustituyendo lo que es familiar para nosotros por lo extraño, desestabilizándonos y destruyendo esa sensación de saber con certeza lo que es la realidad (Roas,2011:4). Caillois, en cambio, nos presenta lo fantástico como la experiencia de lo inadmisibile que se encuentra en lo cotidiano, no como un cambio de universo (1965:90). Sin embargo, el mismo Todorov nos dice que a veces el elemento sobrenatural que irrumpe en esa realidad no nos sirve para caracterizar las obras, por lo que hay que tomar en cuenta otros elementos (2005:25); él toma como ejemplo la experiencia del lector real de la obra, ejemplificando con autores como Lovecraft, para quien la experiencia del lector debe ser el miedo (Lovecraft, 2002:120) o, en su defecto, el lector ha de sentir una experiencia emocionalmente intensa (Todorov, 2005:31). Aunque estas palabras parecen estar respaldadas por otros autores, no podemos basar la clasificación de una obra en el terror que provoca en el lector, ya que nos encontramos con ejemplos en los que el temor no está presente y, sin embargo, se califican como fantásticos (Todorov, 2005:31).

---

<sup>2</sup> Uno de los autores en los que Todorov se basa es Soloviév, quien dice que lo fantástico nunca se presenta abiertamente y que se produce por una sucesión de hechos simples en apariencia pero que al conectarse se vuelven extraños (Ceserani, 1999:66).

Así, lo fantástico parece moverse entre los límites de otros géneros como lo maravilloso o lo extraño, entre los que se intercalan momentos en los que se intuye o experimenta lo fantástico (Todorov, 2005:37-38). Entonces, podemos decir que lo fantástico representaría una experiencia entre los límites (Todorov, 2005:76), tal y como nos dice el mismo Todorov en su definición, lo fantástico se vislumbraría solo en el momento en que el lector duda entre si lo que está sucediendo es una ilusión o si de verdad pertenece a la realidad, aceptando que no la conocemos (2005:24).

Pero para entender los límites entre los que se mueve lo fantástico, tenemos que entender qué es lo maravilloso y qué es lo extraño, ya que si comprendemos estos términos podremos comprender mejor lo que es la fantasía.

Así, lo extraño sería lo sobrenatural explicado, mientras que lo maravilloso sería lo sobrenatural aceptado, colocándose lo fantástico entre estos dos hechos (Todorov,2005:37). Todorov lo explicó de la siguiente manera:

Lo extraño puro	Lo fantástico- extraño	Lo fantástico- maravilloso	Lo maravilloso puro
-----------------	---------------------------	-------------------------------	------------------------

Una definición más exacta de lo que se entiende por extraño puro sería la siguiente:

En las obras pertenecientes a ese género, se relatan acontecimientos que pueden explicarse perfectamente por las leyes de la razón, pero que son, de una u otra manera, increíbles, extraordinarios, chocantes, singulares, inquietantes, insólitos y que, por esta razón provocan en el personaje y el lector una reacción semejante a la que los textos fantásticos nos volvió familiar (Todorov, 2005:41).

Dentro de lo fantástico extraño se engloban aquellas obras que poseen elementos que, pareciendo sobrenaturales, finalmente ofrecen una explicación lógica, pero que en algún momento hicieron dudar tanto al personaje como al lector, haciéndole creer que había algún elemento sobrenatural (Todorov,2005:39). Un ejemplo de lo fantástico extraño podría ser la obra que analizaremos en la parte práctica del trabajo titulada *El extraño caso de la Isla Panorama*, en la que se muestra una construcción en apariencia titánica e imposible que hace dudar a todos los que la visitan de sus sentidos y que, sin

embargo, posteriormente resulta ser un juego de ilusiones ópticas creado por el protagonista.

Lo maravilloso se definiría, al contrario que lo extraño, por la existencia de hechos sobrenaturales que, sin embargo, no hacen reaccionar ni a los personajes ni al lector, por lo que no podría identificarse con el terror, como sí pueden hacerlo lo extraño y lo fantástico (Todorov, 2005:41). Este género se asocia de manera tradicional al cuento de hadas, ya que este tipo de relatos tienen lugar en una realidad propia en la que el elemento sobrenatural parece estar aceptado y que, además, no interfiere con nuestro propio concepto de realidad. Un lector que se acerque a una obra como *El señor de los anillos*, de Tolkien, no sentirá temor ante las fuerzas desconocidas que asolan la Tierra Media, ya que es una realidad alejada de la suya, por lo que este lector se sentirá a salvo y no verá su realidad amenazada por el mal.

En la frontera entre lo fantástico y lo maravilloso, se encuentra lo fantástico-maravilloso, que serían todos aquellos relatos en lo que finalmente se termina por aceptar lo sobrenatural al no encontrar ninguna solución racional (Todorov, 2005:45).

En resumen, en un relato considerado fantástico lo que se pone frente al lector es un hecho sobrenatural que le hace dudar de lo que es su mundo real, por lo que los autores del género se han esforzado desde sus comienzos por crear mundos verosímiles, ya que cuanto más real sea el mundo, cuanto más identificado se sienta el lector con él, más fácil será hacerle dudar y mayor será el efecto psicológico de lo sobrenatural (Roas y Casas, 2016:72).

Quizá, ese deseo de hacer el mundo más verosímil, es lo que ha llevado a los autores actuales a ambientar sus obras no en otras realidades alejadas de la nuestra, sino en nuestro propio mundo, haciéndonos ver que esa otra realidad puede existir junto a la nuestra, como sucede con la fantasía urbana, ya que, como dicen Roas y Casas (2016:73), la duda que se genera en el lector, la incertidumbre de que lo sobrenatural pueda cohabitar con nosotros es mucho mayor.

### 3.2. La relación del terror y la fantasía

Si, como hemos visto en el apartado anterior, la literatura fantástica ha estado en el punto de mira de la crítica, la literatura fantástica de terror ha ocupado una mínima parte de los estudios sobre el género, por lo que cabe preguntarse los motivos por los que esto es así, ya que puede decirse que el sentimiento de miedo ante lo desconocido y la creencia en seres de otros mundos o criaturas sobrenaturales es inherente al ser humano.

Ante esta pregunta, Lovecraft nos responde que, generalmente, el hombre prefiere los temas ordinarios y los que reflejan nuestra vida tal y como es, ocultando nuestros miedos y miserias (Lovecraft, 2006:16). También es cierto que, como hemos explicado antes, preferimos creer que nuestra realidad es tal y como la conocemos, sin seres que la alteren y que nos puedan hacer dudar de nuestros sentidos o de nuestra experiencia (Todorov, 2005:24).

Si tomamos como referencia las palabras de Lovecraft, tenemos que asumir que el cuento de terror entonces es alegórico y que sirve para expresar de manera siempre simbólica aquello que nos provoca terror (King, 2016:64); pero, además, este tipo de literatura nos hace ver y entender los tabúes de la sociedad, mostrándonos los motivos por los que dichos elementos son incómodos y molestos (King, 2016:204).

Un ejemplo que explicaría esta situación sería la novela de Stevenson *El extraño caso del doctor Jekyll y el señor Hyde*, la cual nos muestra lo opresivo que pueden ser estos tabúes y como puede llegar a cohibir a un individuo. Para Pedraza, esta novela nos advertiría de los peligros que nos acechan cuando no somos capaces de asumir nuestras propias tendencias, cuando no podemos convivir con el mal que nos habita, porque todo ser humano tiene dos caras: la que muestra al mundo y la que nos devuelve la imagen en el espejo (Pedraza, 2008:35). Precisamente Jung, ante la imagen del espejo, nos dice lo siguiente:



Es cierto que quien mira en el *espejo* del agua ve, ante todo, su propia imagen. El que va hacia sí mismo corre el riesgo de encontrarse consigo mismo. El espejo no favorece, muestra con fidelidad la figura que en él se mira, nos hace ver ese rostro que nunca mostramos al mundo, porque lo cubrimos con la *persona*, la máscara del actor. Pero el espejo está detrás de la máscara y muestra su verdadero rostro (2009:36).<sup>3</sup>

Con esto vemos que el hombre es un ser dual, que tiene dos caras y que una siempre parece cubrir a la otra, quizá por temor a lo que la sociedad pueda pensar, como ocurre en *El extraño caso del doctor Jekyll y el señor Hyde*.

Pero dentro de la literatura fantástica de terror también podemos encontrarnos con subdivisiones, como ocurre con la literatura fantástica. Aunque nos podemos encontrar con varios subgéneros, nosotros hemos tomado como referente a Stephen King, ya que nos parece que organiza estas obras de manera sencilla y ajustándose a nuestra manera de entender la literatura fantástica de terror; King nos habla de dos vertientes del terror: por un lado una vertiente psicológica y, por otra, la vertiente del llamado terror cósmico (2016:106).

El terror llamado psicológico sería aquel que es consecuencia de un acto libre (King, 2016:106). Un ejemplo paradigmático de este tipo de terror lo encontraríamos en Poe y su cuento “El corazón delator”, en el que en un acto de total libertad el protagonista decide acabar con la vida del anciano con el que vive, lo que finalmente acabará volviendo loco al protagonista. Más obras de Poe podrían englobarse dentro de esta categorización, como “El gato negro”.

Para un autor como Lovecraft, Poe, que había bebido de los románticos alemanes más oscuros, supo explotar algo que estos habían intuido: la vertiente psicológica del terror, y lo hizo hasta crear una verdadera escuela que se mantiene hasta nuestros días (Lovecraft, 2002:169-170). Quizá entre los predecesores de Poe, podríamos hablar de Hoffman como autor de terror psicológico, aunque sus obras no causan una impresión tan fuerte como la de los cuentos del norteamericano.

---

<sup>3</sup> Las palabras en cursiva aparecen así en el original.

En la actualidad esta vertiente psicológica del terror es una de las más explotadas, siendo uno de los mayores representantes el propio Stephen King, que en una obra como *La tienda* (1991) demuestra como una sucesión de actos que los personajes realizan libremente pueden terminar con todo un pueblo.

El terror cósmico, en cambio, es todo aquel terror que viene predestinado, todo aquel horror que no podemos evitar. En este caso nos encontramos con que el máximo exponente género es Lovecraft (King, 2016:106). En toda su obra – y en la obra producida por su círculo de seguidores – nos encontramos con dioses míticos y primigenios que aterrorizan a los hombres sin que estos puedan hacer nada por evitarlo. Estos seres, que suelen venir de otras dimensiones, atraviesan los límites entre ellas, haciendo que se tambaleen los pilares que sostienen las mentes de los protagonistas.

Pero para entender el terror cósmico, tenemos que aceptar que en nuestro interior, y como recuerdo de la herencia prehistórica, duerme el miedo a lo sobrenatural, a lo desconocido. Por mucho que lo neguemos, la fascinación que nos provocan los abismos y la oscuridad, el recuerdo del dolor y la muerte, se mantienen mejor en nuestra memoria que los hechos positivos debido, quizá, a nuestro propio instinto de supervivencia (Lovecraft. 2002:127). La literatura de terror sirve al hombre para reconocer sus miedos y enfrentarse a ellos para así poder superarlos (Pedraza. 2008:12), aunque a veces esos miedos terminan por superar al hombre y acaban desembocando en la locura, como veremos en algunos de los relatos analizados.

Quizá es debido a esta herencia prehistórica, o quizá porque todo hombre tiene miedos a los que enfrentarse, es común el que en todas las culturas y folclores nos encontremos con relatos de terror (Lovecraft,2002:13).

A esto hay que añadir el hecho de que de una manera más o menos refinada nos encontramos con la existencia de ritos que no solo invocan a las divinidades protectoras, sino a los demonios y seres ultraterrenos, por lo que no es extraño que todas las pesadillas y temores infantiles estén provocadas por el temor a brujas, demonios y bestias (Lovecraft, 2002:14).

No obstante, los monstruos nos fascinan y nos atraen hasta el punto de que incluso podemos encariñarnos con ellos debido, en muchos casos, a que son el reflejo de lo que nosotros somos, mostrándose mucho más reales que los seres que luchan contra ellos, ya que los monstruos no ocultan lo que son (Pedraza, 2008:20). Quizá por este motivo nos resulta mucho más fácil perdonar al monstruo, ya que nos muestra la maldad que habita en él, mostrándonos que no puede hacer nada por evitarla, y que la sociedad le ha hecho así (Pedraza, 2008:30).

Pero junto a los monstruos nos encontramos con otro gran tema dentro de la literatura de terror, un tema del que ya hemos hablado y que se considera casi arquetípico, ya que todas las culturas humanas parecen articularse en torno a él: el miedo a la muerte y el deseo de superarla. Stephen King en su ensayo *Danza Macabra* nos dice lo siguiente:

En una sociedad en la que se le da tanta importancia a lujos tan frágiles como la juventud, la salud, y la belleza (y esta última, me parece a mí, se define a menudo a partir de las dos primeras), la muerte y la descomposición se convierten en algo inevitablemente horrible, e inevitablemente tabú (2016:205-206).

Debido a esto no es de extrañar que el muerto que vuelve sea un motivo global (Pedraza, 2008:20). Este muerto que vuelve lo hace porque no ha sido bien enterrado, porque ha dejado algo sin cerrar en la vida, lo que no es más que una representación de nuestras inquietudes, de nuestros miedos, de todo aquello que no nos hemos atrevido o no hemos podido hacer (Pedraza, 2008:20).

Tras esta caracterización de la literatura fantástica de terror, a continuación enumeraremos los elementos que parecen ser necesarios para que un cuento nos provoque temor. Una de las primeras cosas que nos dice Lovecraft es que la atmósfera debe ser inquietante, ya que esto es lo que ayuda crear la sensación de desasosiego, de temor a las fuerzas desconocidas, ya que lo que se debe hacer es presionar los puntos débiles del lector para hacerlos saltar (Lovecraft,2002:129-130).

Pero para crear esta atmósfera inquietante debemos crear un buen ambiente que nos predisponga al nerviosismo, a la incertidumbre, por lo que no extraña el encontrar atmósferas enrarecidas y opresivas, castillos góticos, ruinas o cementerios en este tipo de relatos. Dicho elemento Pedraza lo considera una metáfora del mundo interior de los personajes, sirve para mostrarnos sus miserias y su reacción al encontrarse ante una realidad rota (Pedraza, 2008:17).

Otro elemento que nos encontramos de manera habitual el uso de la primera persona en este tipo de relatos. Y no solo la primera persona, sino el modo epistolar, como sucede en “El hombre de arena” de Hoffman (Ceserani,1999:102).Este hecho no es algo casual, pues sirve para dar un mayor dramatismo a la historia e implicar al lector, mostrándole de manera confiable el mundo que ven los personajes para luego presionar esos puntos de tensión de los que hablaba Lovecraft (Ceserani:199:104). A esto hay que añadir que uno de los elementos fundamentales de la literatura fantástica es la de crear la duda en el lector, como dice Todorov “lo fantástico se define por la percepción ambigua que el propio lector tiene de los acontecimientos relatados” (2005:28), y uno de los mecanismos que ayuda a crear esta ambigüedad es el uso de esta primera persona, ya que al no tener una visión objetiva de la realidad no sabemos si estamos siendo engañados por nuestros sentidos.

Por último, tenemos que hacer notar que la recepción de una obra fantástica varía dependiendo del momento histórico y social en el que nos encontramos, porque aunque haya miedos que parezcan ser eternos, hay otros miedos que se van creando con el tiempo, ya que los conceptos de naturalidad, realidad y normalidad, varían dependiendo del momento, pues como nos dice Alazraki:

Si para la literatura fantástica el horror y el miedo constituían la ruta de acceso a *lo otro*, y el relato se organizaba a partir de esa ruta, el relato neofantástico prescinde del miedo, porque *lo otro* emerge de una nueva postulación de la realidad, de una percepción del mundo, que modifica la organización del relato, su funcionamiento, y cuyos propósitos difieren considerablemente de los perseguidores de lo fantástico (1983:28).<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> Las cursivas aparecen en el original.

### 3.3. Terror y fantasía en el caso japonés

Una vez explicados los términos de fantasía y de terror fantástico en Occidente, queremos ver su posible aplicación a la literatura japonesa. Al hacerlo nos hemos encontrado con distintos problemas, pero el principal ha sido que la utilización de los términos explicados en los dos puntos anteriores parecen no ser adecuados para los textos nipones.

Como hemos visto en los apartados anteriores, parece ser que en Occidente la literatura fantástica como concepto tiene su origen con la confluencia de la Ilustración y el Romanticismo (Ceserani:1999:13). Evidentemente, en Oriente no han existido ni una Ilustración ni un Romanticismo, pero sí que encontramos con obras que serían consideradas fantásticas mucho antes de estas fechas, sobre todo en el folclore popular (Caillois, 1989). Por ejemplo, en una cultura como la China, de la que Japón bebe directamente, encontramos vestigios de la literatura fantástica en épocas muy tempranas e, incluso, dentro de tratados filosóficos (Alazraki, 1983:16).

A la hora de tratar de definir lo que es la literatura fantástica nos hemos encontrado con que todos los autores coinciden en un mismo hecho, y es que la literatura fantástica surge cuando se produce una ruptura de la realidad y nos vemos obligados a aceptar que es probable que existan seres y acontecimientos que no podemos explicar mediante la razón. Esto que en Occidente parece estar aceptado, supone un problema a la hora de hablar de literatura fantástica japonesa, ya que para los hombres de esta cultura la existencia de espíritus o de seres sobrenaturales no es algo problemático.

Para tratar de entender mejor esta cuestión, ejemplificaremos el problema a través de la obra de Haruki Murakami, autor reconocido en Occidente y que ha sido clasificado como autor de “realismo mágico japonés” al romper la barrera entre el realismo y la ficción (Bolaño, 2010: en línea), sin embargo, y por los motivos explicados anteriormente, es arriesgado hablar de las obras de este, o de cualquier otro, autor como fantásticas, ya que para ellos son hechos tan arraigados en su cultura, en su vida cotidiana, que ha perdido todo lo que podría ser sobrenatural –y por tanto todo lo que provoca el miedo –para formar parte de su día a día.

Tanizaki en *El elogio de la sombra* (2017) nos advierte de que mientras en Occidente la base de la cultura es la luz, para Oriente esta se haya en la sombra, de donde radica la importancia de los sueños, de lo fantasmal y lo extraño, motivos fundamentales para la cultura japonesa (Tanizaki, 2017). Dentro de la obra de Murakami, esto lo vemos materializado en el cuento “Rana salva Tokio”, incluido en la obra *Después del terremoto*, en donde nos encontramos con la siguiente afirmación:

[...]

—Sí. Usted me ayudó, con todas sus fuerzas, en sueños. Por eso he podido luchar hasta el final contra Gusano. Gracias a usted, señor Katagiri.

—No lo entiendo. Pero si yo he estado inconsciente todo el tiempo, conectado al gota a gota. No recuerdo nada de lo que he hecho en sueños.

—Está bien así, señor Katagiri. Es mejor que no se acuerde de nada. Sea como sea, toda esa terrible lucha se desarrolló en el terreno de la imaginación, porque éste es nuestro campo de batalla. Ahí ganamos, ahí perdemos. [...] (Murakami,2013:142)

Aquí vemos como es dentro del terreno de la imaginación que los miedos se hacen más fuertes, pero también es donde el valor aumenta, ejemplificando las palabras de Tanizaki, ya que es durante el sueño cuando el mito se hace real.

Por otro lado, la unión del plano de los vivos y de los muertos es un tema habitual y un motivo recurrente en las obras de diversos autores, pero sobre todo en Murakami. Muchos de los personajes *murakanianos* mueren, pero son incapaces de irse a la tierra de Yomi<sup>5</sup>, por lo que habitan en la tierra ayudando a los vivos, o atormentándolos, convertidos o bien en *yokai* o bien en *yurei*, de los que hablaremos en este apartado.

Debido a las religiones taoísta y zen, que son las imperantes en el país del Sol Naciente, y a su particular forma de concebir el mundo, nos encontramos con que en Japón existe la llamada magia de lo cotidiano (Bolaño,2010:en línea). Estas religiones son animistas, creen que la materia tiene su propia alma, por eso en estas culturas se cree que la magia, lo fantástico, lo maravilloso, duermen dentro de lo ordinario y sólo se despierta cuando se da una sucesión de hechos especiales (Bolaño, 2010: en línea).

---

<sup>5</sup> La tierra de Yomi sería el equivalente al Infierno Occidental.

Siguiendo con la obra de Murakami, esto lo podemos ver ejemplificado en el comienzo de *Crónica del pájaro que da cuerda al mundo*:

Cuando sonó el teléfono, estaba en la cocina con una olla de espaguetis al fuego. Iba silbando la obertura de *La gazza ladra* de Rossini, al compás de la radio, una emisión en FM. Una música idónea para cocer pasta (Murakami, 2013:13).

Tras esta llamada el protagonista recibe una segunda llamada en la que se desvelará el elemento que hará que la novela comience a girar: la búsqueda del gato de la familia. Una sucesión de hechos en apariencia inocua –el cocer espaguetis, el silbar la obertura, la llamada y la búsqueda del gato –abrirá la puerta de la fantasía.

Como vemos, para Oriente la fantasía se encuentra en hechos cotidianos, ya que lo que acabamos de mencionar no parece romper la realidad existente en ningún momento; por esta razón no debe extrañarnos que dentro del imaginario terrorífico japonés existan los llamados *tsukumogami*, que no son más que objetos cotidianos del día a día que, tras ser maltratados, adquieren un alma capaz de vengarse (Foster, 2009:7).

A la hora de hablar de los monstruos que pueblan los relatos de terror occidentales, y teniendo siempre en mente las palabras de Tanizaki, nos vemos obligados a apuntar que en Occidente estos seres suelen estar representados mediante la oscuridad y la tiniebla, mientras que en Oriente el imaginario terrorífico es colorido, lo que para un occidental puede eliminar el componente aterrador (Lovecraft, 2002:133).

Dicho esto, a continuación vamos a incluir aquí una breve descripción acerca de los *obake* o *bakemono*<sup>6</sup>, que es como se denomina a estos seres. Esto nos parece necesario porque facilitará la comprensión de la parte práctica de este trabajo.

---

<sup>6</sup> *Obake* es el término popular para referirse a los fantasmas, aunque *bakemono*, que es como los suelen llamar los niños también está bastante extendido; ambas palabras provienen de *bakeru*, que se traduciría tanto por ‘disfrazarse’ como por ‘transformarse’ (Pérez y Chida, 2015:159). Sin embargo, la palabra más culta para referirse a estos seres sería *kaii gensho*, aunque su uso es bastante restringido (Foster, 2009:5). Nosotros hemos decidido usar la palabra *obake* por ser la de uso más común.

Al igual que en nuestros imaginarios, los seres que pueblan los mitos y leyendas japoneses son inabarcables, por lo que nosotros nos vamos a centrar solo en los dos tipos de seres que nos pueden resultar útiles para nuestros trabajos y que en ocasiones se pueden confundir. Nos referimos a los *yokai* y a los *yurei*.

Comenzaremos hablando de los *yurei*, que se identificarían con espíritus que regresan a nuestro mundo, o que nunca lo han abandonado, porque dejaron un asunto pendiente en la Tierra (Pérez y Chida, 2016:159). Estos seres, a diferencia de los *yokai*, de los que hablaremos a continuación, sí que se presentan como seres ultraterrenales que no pueden tener ningún tipo de contacto con los humanos (Pérez y Chida. 2016:159). Viven en un mundo con unas fronteras estáticas y no hay posibilidad de comunicación, por lo que se identifican con nuestros fantasmas (Pérez y Chida, 2016:160). La comparación con los fantasmas occidentales no es casual, ya que al igual que estos suelen vestir con un *yukata* blanco, parecen flotar sobre el aire y arrastran una pena.

Los *yokai*, en cambio, pueden adoptar diversas formas; algunos poseen forma humana, otros, adoptan formas animales y otros formas híbridas. Los *yokai* surgen cuando divinidades inferiores caen en desgracia, lo que les hace guardar rencor a los humanos y actuar contra ellos (Pérez y Chida, 2016:159), aunque en ocasiones pueden actuar como divinidades protectoras del hogar, sobre todo si aparecen después de la realización de ritos religiosos que tienen como función su purificación (Pérez y Chida, 2016:160)

Una de las mayores diferencias entre los *yokai* y los *yurei* es que mientras que *yurei* viven en un plano apartado con fronteras impermeables, los *yokai* viven en una realidad que se conecta con la nuestra en lugares concretos, como encrucijadas del camino o casas abandonadas y se presentan en momentos en los que los hombres somos más vulnerables, como durante la noche (Pérez y Chida, 2016:160). En este punto no podemos evitar apuntar que en el caso occidental sucede parecido, pues en las historias sobre seres que se aparecen en encrucijadas del camino son muy frecuentes.



La historia y evolución de los *yokai* es compleja, ya que no siempre han sido tomados en serio, y aunque ha habido períodos en los que han constituido un importante material para el ejercicio literario (Foster, 2009:5), en otras épocas y períodos han sido denostados y tratados de manera caricaturesca hasta llegar a nuestros días, en los que el interés por los *yokai* parece haber aumentado, sobre todo por el fenómeno del manga, que ha hecho de la temática del *yokai* un género propio, por lo que los libros que hablan sobre su evolución y sus categorizaciones son abundantes (Foster, 2009:5).

Para entender mejor las diferencias entre estos dos tipos de *obake*, pondremos dos ejemplos de leyendas acerca de estos seres. Uno de los *yokai* más famosos es el conocido como Yuki-Ona o mujer de las nieves (Pérez y Chida, 2016:143). Este *yokai* se presenta en las noches en las que una tormenta de nieve sorprende a un viajero y termina con su vida.

Existe una leyenda conocida como “La novia de la nieve” (Hadlan,2008:115) que nos relata la historia de Mosaku y Minokichi, dos hombres que un día, al regresar a su casa, se encontraron que no podía cruzar el río que les devolvería a su hogar, por lo que decidieron pasar la noche en una cabaña cercana.

La nieve comenzó a caer, y mientras que Mosaku logró conciliar el sueño, Minokichi se sentía inquieto. Mientras trataba de descansar oyó que la puerta se abría y vislumbró a una hermosa mujer que se inclinaba sobre su compañero:

Al abrir los ojos descubrió que la puerta se había abierto y que en el interior de la cabaña había una mujer vestida con un resplandeciente ropaje blanco. Estaba erguida frente a Mosaku y al instante se inclinó sobre el anciano, exhalando su gélido aliento como humo blanco (2008:115).

El joven trató de gritar, pero la mujer se cernió sobre él y le susurró que pensaba acabar con su vida, al igual que había acabado con la de su compañero, pero que debido a su juventud había decidido perdonarle la vida a cambio de que no le contase a nadie lo sucedido:

El muchacho intentó gritar, pero el aliento de la mujer era como un golpe de viento helado. La mujer le susurró que tenía pensado hacerle lo mismo que al anciano pero que, debido a su juventud y a su belleza, había cambiado de opinión. Antes de desvanecerse como el humo, le dijo que si alguna vez hablaba de eso con alguien, moriría al instante (2008:115).

Minokichi cumplió su promesa y no le habló a nadie de lo ocurrido aquella noche en la cabaña, que pronto cayó en el olvido. Tiempo después, se encontró con una joven vagabundeando por el mismo bosque en el que se encontró con la Yuki-Ona. Minokichi y la joven se enamoraron y tuvieron 10 hijos. La historia de la mujer de las nieves parecía formar parte del pasado del joven, pero, una noche, mientras Minokichi veía caer la nieve por la ventana, se acordó de lo sucedido y se lo contó a su mujer, quien de pronto se transformó en el ser que le había quitado la vida a Mosaku.

Enfurecida, esta le dijo que ella era la Yuki-Ona y que si no acababa con su vida en esos mismos instantes era por el interés de los hijos que tenían juntos. En ese momento ella le dijo que desaparecería, pero que no dudaría en regresar si Minokichi maltrataba a esos hijos:

—¡Era yo, Yuki-Onna, la que apareció ante ti aquella noche, la que mató lentamente a tu maestro! ¡Desgraciado, has roto tu promesa y has desvelado el secreto! Si no fuera por nuestros hijos te mataría ahora mismo. Recuerda, si alguna vez se quejan de ti, lo sabré y, una noche en la que la nieve caiga, te mataré (2016:116).

En esta leyenda vemos que en el *yurei* se encuentra el deseo de hacer daño a los humanos, ya que acaba con la vida del anciano Mosaku, pero a la vez se muestra en cierto modo generosa, ya que le perdona la vida a Minokichi por dos veces.

A continuación hablaremos de una leyenda que tiene como protagonista a un *yurei*. La historia es conocida como “La tienda de caramelos” (Pérez y Chida, 2015:160) y en ella se nos cuenta que, durante siete noches, al cerrar su tienda de caramelos, un comerciante fue visitado por una extraña mujer, a la cual no conocía, para comprar dulces. La última noche, intrigado por la identidad de esa mujer y por lo extraño de la hora a la que acudía a la tienda, le preguntó sobre el lugar en el que vivía, pero no obtuvo respuesta alguna, por lo que decidió seguirla para averiguarlo. Al seguirla ella “se dirigió hasta un cementerio adosado a un templo budista y allí

desapareció” (Pérez y Chida,2015:160). A pesar del miedo que sentía, el hombre se adentró entre las tumbas hasta que oyó un lloriqueo y, al acercarse, pudo ver una tumba que parecía haber sido abierta hace poco. Al acercarse más pudo descubrir el cuerpo de una mujer muerta abrazando a un bebé que estaba comiendo los caramelos de su tienda. El hombre recogió al bebé y lo cuidó como si fuera su propio hijo, por lo que el espíritu de la madre no volvió a aparecerse nunca más.

Con estas dos leyendas se puede entender mejor la naturaleza de ambos *obake*. En el primer caso la mujer de las nieves interactúa con los humanos, les roba la vida e incluso puede tener hijos con ellos. La mujer de la tienda de caramelos, en cambio, aparece solo durante la noche a pedir alimentos, buscando que alguien se dé cuenta de que su hijo continúa vivo y, una vez descubierto este niño, la mujer no vuelve a aparecer ante los hombres nunca más.

Por último, tras haber hablado del imaginario terrorífico, nos parece necesario hablar de los ambientes en los que estos seres aparecen. Como hemos dicho antes, el imaginario oriental es colorido y parece no poseer elementos de terror, pero incluso bajo esa apariencia de fantasía, nos encontramos con hechos escalofriantes.

En las obras niponas es muy difícil encontrar bosques marchitos, caminos abandonados o ruinas, sin embargo sí que encontramos hermosos jardines, bosques de cerezos o templos budistas en los que se desarrolla la acción y que pueden llegar a ser igual de tenebrosos que la catacumba en la que despierta Lady Madeline Usher.

Tomando como ejemplo “La caída de la casa Usher” de Edgar Allan Poe, y “En el bosque, bajo los cerezos en flor” de Ango Sakaguchi, podremos contrastar las diferencias entre un ambiente occidental y otro oriental. Así, de camino a la casa de los Usher, el protagonista del relato de Poe se encuentra con lo siguiente:

Miré el escenario que tenía delante –la casa y el sencillo paisaje del dominio, las paredes desnudas, las ventanas como ojos vacíos, los ralos y siniestros juncos, y los escasos prunales de árboles agostados –con una fuerte depresión de ánimo únicamente comparable, como sensación terrena, al despertar del fumador de opio, la amarga caída de la existencia cotidiana, del horrible descorrerse del velo (Poe, 2009a:318).

Ahora veamos la descripción que Sakaguchi hace del bosque de cerezos en el que sucede su relato. Este fragmento pertenece al final de la obra, cuando el lector ya ha podido percatarse de todos los horrores que alberga el bosque pero, sin embargo, nos invade una terrible paz:

Estaba justo en el centro del bosque. No veía nada más allá de los árboles. El miedo y la ansiedad habían desaparecido. Al igual que el viento frío que soplaba bajo las flores. En silencio e imperceptiblemente, los pétalos caían. Estaba sentado por primera vez bajo los cerezos en flor. Podría seguir allí sentado para siempre. Porque no tenía un lugar al que regresar. (Sakaguchi, 2013:43).

Tras estudiar los dos textos, podemos decir que en el cuento de Poe se materializa la caracterización del relato de terror mediante una atmósfera opresiva. Al comienzo de “La caída de la casa Usher” nos encontramos con un ambiente lúgubre y cenizo, un paisaje desolado capaz de sumir en depresión a quien lo contemple; en “El bosque, bajo los cerezos en flor”, en cambio, nos encontramos con un remanso de paz, con un bosque de cerezos que cubre todo como una suave bruma en la que el protagonista puede relajarse y olvidar todos los sucesos sobrenaturales que acaba de presenciar.

Finalmente, podemos concluir este apartado diciendo que las dificultades terminológicas con las que nos encontramos a la hora de analizar la literatura Oriental vienen derivados del hecho de que estos conceptos se construyen en base a unos hechos culturales propios de Occidente, por lo que cuando utilizamos el término ‘fantasía’ refiriéndonos a obras japonesas no lo hacemos de la misma manera que cuando lo usamos en un contexto Occidental. Para Oriente la fantasía se encuentra en lo cotidiano, en hechos que para una mente occidental podrían pasar desapercibidos.

## 4. Arquetipos del terror

A través del análisis del corpus textual presentado en la introducción del trabajo, nos hemos podido percatar de que a lo largo de la historia de la literatura fantástica de terror hay temas que parecen ser recurrentes, ya que aparecen en cada período histórico con mayor o menor fuerza sin llegar nunca a desaparecer. Esta recurrencia continua nos llevó a pensar en un sustrato arquetípico del terror semejante los arquetipos propuestos por Jung, ya que tienen que ver con el inconsciente, el cual posee un carácter arcaico-mitológico (Jung, 2009:10). Jung nos habla de un inconsciente personal y otro colectivo, que es el que a nosotros nos interesa, ya que este sustrato colectivo parece ser una fuente innata y universal de conocimientos para el hombre; son estos conocimientos pertenecientes a lo inconsciente universal los que se denominan arquetipos (Jung,2009:10). Jung define el arquetipo de la siguiente manera:

El arquetipo representa esencialmente un contenido inconsciente que, al concienzializarse y ser percibido cambia de acuerdo con cada conciencia individual que surge (Jung, 2009:13).

Estos arquetipos se manifiestan en la vida del hombre, por lo que se reflejan en el arte y la literatura. Jung nos habla del arquetipo del *anima*, de la madre o del padre entre otros (Jung, 2009:10). Nosotros en este trabajo solo damos cabida a dos de los arquetipos que hemos llamado del terror: el doble y la mujer fatal, que se muestra como una de las variantes del arquetipo descrito por Jung como el arquetipo de ‘la madre’ (Jung, 2009:115).

La separación entre ambos arquetipos se debe a un motivo de organización más que a que estos sean independientes, ya que en las obras fantásticas suelen aparecer entremezclados: muchas veces lo siniestro viene dado por la aparición de la mujer. Creemos que esto es así porque uno de los mayores motivos del terror es, como dice Lovecraft, el miedo a lo desconocido: “La más antigua y poderosa emoción de la humanidad es el miedo, y la clase más antigua y poderosa de miedo es el temor a lo desconocido” (2002:125), y en prácticamente todas las culturas la mujer ha sido considerada la Gran Desconocida, la Gran Otra.

Dentro de todos los temas que se engloban dentro de lo siniestro, a nosotros nos interesa, en particular, la manifestación del doble, ya que es uno de los mitos más recurrentes de la literatura fantástica de terror; no obstante, comenzaremos hablando de lo siniestro de manera profunda para dar un panorama general del término para, en el apartado 4.1 centrarnos en exclusiva al ya mencionado tema del doble. En el apartado 4.1.3, dedicado a la comparación de dos textos para ilustrar lo anteriormente explicado, utilizaremos el relato “William Wilson” de Edgar Allan Poe y la novela *El extraño caso de la Isla Panorama*, de Edogawa Rampo, ya que ambos textos son buenas representaciones de lo que es lo siniestro en su contexto cultural.

En el apartado 4.2 trataremos el tema de la mujer, recurriendo de nuevo a los cuentos de Poe, en especial a “Ligeia”, y a varias leyendas japonesas recogidas por Lafcadio Hearn. En este punto retomaremos de nuevo elementos de lo siniestro, volviendo una vez más al tema del doble.

## 4.1. Lo siniestro

En el presente punto nos disponemos a analizar la presencia de lo siniestro dentro de la literatura fantástica de terror para así comprobar si realmente este elemento se constituiría como un arquetipo del terror.

Como ya se ha dicho anteriormente, para tratar este apartado analizaremos obras de E.T.A Hoffman y Edgar Allan Poe para ejemplificar la aparición de lo siniestro en Occidente y *La Isla Panorama*, de Edogawa Rampo, para ilustrar el tema en Oriente.

Pasaremos ahora a explicar el concepto de lo siniestro, qué se engloba dentro de este arquetipo y cómo aparece en la literatura. Para referirnos a este término utilizaremos no solo la expresión ‘lo siniestro’, sino que también emplearemos el término *unheimlich*, tal y como hacen Jentsch y Freud (2008:12-13).

Definir lo siniestro puede ser complejo, ya que en ocasiones se encuentra muy cerca de términos como lo angustiante, con lo que coincide en términos generales (Freud, 2008:9). Podríamos decir que lo angustiante es un hecho reprimido y familiar que regresa, y que en ese proceso de represión se vuelve extraño (Freud, 2008:28).

Por otro lado, toda definición de lo siniestro puede ser escasa o incompleta porque, como dice Jentsch: “No todo el mundo experimenta la misma impresión de un efecto *unheimlich*; además, en el mismo individuo, una y la misma percepción no tiene por qué resultar *unheimlich* siempre, o al menos, siempre de manera semejante” (2015:208).

Sin embargo, tanto Jentsch como Freud parecen coincidir con la idea de que lo siniestro sería todo aquello que convierte en desconocido algo familiar, pero teniendo siempre en cuenta que no todo lo desconocido tiene por qué ser siniestro (Freud, 2008:12). Al ser humano le gusta lo tradicional, sus costumbres y su herencia pasada, por lo que lo que es nuevo para él, lo que no puede ser explicado, le resulta incómodo, le hace dudar, y esta duda es la que, en muchas ocasiones, crea este sentimiento de incertidumbre, de ‘lo siniestro’ (Jentsch, 2015:209).

Dentro de esta categorización nos encontramos con que existen muchos motivos de lo siniestro, pero en este trabajo nos vamos a centrar en dos que, a nuestro parecer, son los más pertinentes para el desarrollo de nuestra tesis.

Jentsch nos dice que de todo lo que nos puede provocar la duda o ‘incertidumbre psíquica’, lo más fuerte es la duda sobre si un objeto que debería ser inanimado cobra vida y viceversa (2015:214). Esto se explica con la presencia de los muñecos autómatas, ya que en ocasiones no solo imitan la figura humana, sino que incluso pueden imitar funciones corporales o mentales, siendo más poderosa esta impresión cuanto más complejo es el mecanismo de estos seres (Jentsch, 2015:217).

El tema del autómata está presente desde antiguo, pues ya en la mitología clásica nos encontramos con Pigmalion (Pedraza, 1998:31), y en el Romanticismo con Olimpia, la autómata de Hoffman presente en “El hombre de arena”, relato usado por Freud para explicar el sentimiento de lo siniestro. Sin embargo, tenemos que tener en cuenta que para Freud lo siniestro en el cuento de Hoffman no viene solo por la presencia de Olimpia, a la que considera un mero objeto que se utiliza para ridiculizar a Nathaniel, sino que lo siniestro aquí vendría representado por el hombre de la arena, ser que arranca ojos a niños para dar de comer a sus propios hijos (Freud, 2008:19)<sup>7</sup>.

En “El hombre de arena” nos encontramos con el joven Nathaniel, un estudiante que se enamora de Olimpia, la misteriosa hija de su maestro y a la que solo ve a través de unos anteojos, y por quien es capaz de olvidarse de Clara, su novia<sup>8</sup>. Olimpia se nos presenta como una mujer capaz de permanecer inmóvil durante horas, lo que solo hace que la curiosidad de Nathaniel aumente: “Nathaniel se extrañó de que Olimpia permaneciese en la misma actitud horas enteras, sin ocuparse de nada, junto a la mesita” (2007,128). Nathaniel parece absorto en la contemplación de la joven hasta que un día puede observarla de cerca en una fiesta organizada por el padre de Olimpia, momento

---

<sup>7</sup> Como decimos, lo siniestro para Freud en este relato no sería solo la presencia de Olimpia, sino la presencia del hombre de la arena, que está presente en la cabeza del protagonista ya que aparece vinculado a la muerte de su padre. Este hombre de la arena aparece representado por Coppelius, un amigo de la familia que en cierta ocasión amenazó no con arrancarle los ojos, sino con quemárselos. Posteriormente aparece un óptico llamado Coppola que el joven Nathaniel identifica de nuevo con este hombre de arena, al que compra un catalejo con el que puede observar a Olimpia, la autómata a la que Freud apenas presta atención. Posteriormente descubriremos que la muñeca posee unos ojos verdaderos. La explicación de Freud para este cuento entonces, se relaciona con la importancia que parecen tener los ojos en el relato, los cuales relaciona con el complejo de castración (Freud, 2008:21)

<sup>8</sup> En este cuento vemos dos de los arquetipos que tienen relación con la mujer: por un lado está Clara, que representaría a la mujer maternal, pero por otro lado está Olimpia, que sería la mujer fatal que lleva al hombre a su perdición.



en el que incluso puede tocarla, notando que su piel está fría y que su movimiento es artificial: “la mano de la joven estaba helada como la de un muerto” (2007,128), hasta que según la toca parece ir cobrando vida, como si Nathaniel fuese entregándole su propio calor: “Nathaniel detuvo en ella su mirada y observó que sus ojos tenían la misma fijeza lánguida, y tuvo la sensación de que el pulso empezaba a latir en su muñeca y la sangre corría por sus venas” (2007:128).

El proyectar en ella su espíritu hace que la locura del joven Nathaniel aumente cuando por fin descubre que su amada Olimpia no es más que una muñeca:

Nathaniel, poseído de un acceso de locura, comenzó a gritar, diciendo las cosas más incoherentes: «¡Hui... hui... hui! ¡Horno de fuego... horno de fuego!... ¡Revuélvete, horno de fuego! ¡Divertido... divertido! ¡Muñeca de madera, muñeca de madera, vuélvete!» (2007, 131).

El ver los ojos de Olimpia en el suelo y ver que su amada no es más que una muñeca, hace que recuerde dos momentos de su infancia: el primero tiene relación con el abogado Coppelius, quien al descubrir al joven Nathaniel observando desde el armario amenaza con lanzarle brasas ardiendo a los ojos y, de no ser por su padre, lo hubiese hecho; el otro recuerdo tiene que ver con la muerte en extrañas circunstancias de su padre. Ambos hechos parecen estar reclusos en la mente de Nathaniel y solo salen a flote cuando se rompe la muñeca, haciendo que la realidad del protagonista se fragmente, al igual que se fragmenta el cuerpo de su amada.

Aunque la historia de Hoffman sea un punto culminante en la historia del autómeta, este motivo no termina con el Romanticismo, sino que nos encontramos con frecuentes manifestaciones en la literatura posterior y que perduran hasta nuestros días. En este sentido, aunque este tema no es analizado con profundidad debido a sus escasas manifestaciones en Oriente, nos parecía necesario incluir una breve nota sobre ello. En la parte en que analizamos este tema desde una visión orientista, sin embargo, se explicarán los motivos por los que un tema tan recurrente en nuestra literatura parece no tener apenas repercusiones literarias en Oriente; pues si bien no encontramos relatos que giren en torno al autómeta, el tema de la muñeca sí que tiene una gran importancia en el País del Sol Naciente.

Como ya hemos dicho anteriormente, muchos son los temas que podemos encontrarnos dentro de lo siniestro, por lo que nos hemos visto obligados a hacer una selección de los que pueden resultar más pertinentes. Uno de ellos ha sido el tema del autómeta, pero otro tema indispensable al hablar de lo siniestro es, sin ninguna duda, el tema del doble. La importancia que prestamos a este tema se debe a que en Oriente aparece de manera sistemática y recurrente, por lo que creemos que es necesario centrarnos en él de manera mucho más profunda y detenida.

Sin embargo, no queremos cerrar este capítulo sin tratar, aunque sea mínimamente otros motivos de lo siniestro, como el retorno involuntario a un mismo lugar (Freud,2008:25). También se considera que lo siniestro está fuertemente relacionado con la muerte, pues todos los hombres son mortales (Freud, 2008:28), y como hemos visto en el punto 3 del trabajo, el miedo a la propia mortalidad parece ser recurrente dentro del género de la fantasía pero, más en concreto, dentro del terror fantástico. Por otro lado, el cuerpo muerto parece provocar una gran fascinación en el hombre, pero sobre este tema hablaremos también en el punto 4.2 no con relación a lo siniestro, sino con la *femme fatale*.

Por último, otro motivo considerado dentro de lo siniestro es la epilepsia, considerada durante muchos siglos como una forma en la que los demonios se manifestaban (Freud, 2008:29).

#### 4.1.1 Lo siniestro en Occidente: el tema del doble

El tema del doble como manifestación de lo siniestro ha sido ampliamente tratado en Occidente ya que parece ser uno de los temas más recurrentes dentro de la literatura; no obstante, también parece ser un tema con gran repercusión literaria en Japón.

La aparición de un doble, de otro yo, de un ser idéntico, es uno de los temas que más pavor nos provocan y que intensifica la idea de ‘lo siniestro’ (Freud, 2008:23), por lo que no es extraño que aparezca en ambas culturas y que su reflejo en la literatura sea mayor que otros motivos; y prueba de ello son los nombres con los que se ha conocido a este fenómeno a lo largo de la historia: *sosia* o *menecmo* en la Grecia clásica, *Alter Ego* durante el Imperio, *vardögr* en la mitología escandinava o *doppelgänger* en la literatura romántica alemana (Molina, 2007:10).

El doble fue, en principio, una forma de evitar que el yo primigenio se desintegrara; era la forma de hacer creer al hombre que era inmortal, la forma en la que se perpetúa la especie y se desarrolla (Rank, 1976:18). De nuevo, nos vemos obligados a insistir en el miedo casi patológico del ser humano a morir, todo hombre desea ser inmortal, por lo que busca formas de lograr esa inmortalidad.

Nos encontramos así con una dualidad formada por el ser y su sombra. El ser material representaría la mortalidad, mientras que la sombra sería una representación del doble espiritual y de esa inmortalidad<sup>9</sup> (Rank, 1976:19), por eso el perder la sombra es un hecho aterrador y presagiador de la muerte, ya que se perdía esa parte inmortal del espíritu humano (Molina, 2007:12).

Junto a este deseo de inmortalidad nos encontramos con el miedo a envejecer, así el doble se nos presenta, como una representación de la juventud, siendo el caso paradigmático *El retrato de Dorian Gray*, ya que quien envejece en su lugar, recordándole constantemente su pecado, es su retrato (Rank, 1976:49).

Las historias en las que aparece el tema del doble se remontan a tiempos antiguos, siendo *La epopeya de Gilgamesh* uno de los primeros casos de doble (Molina,

---

<sup>9</sup> Según Jung, la sombra es una parte viviente de nuestra personalidad, no podemos rechazarla, lo cual nos hace ver que somos seres débiles (2009:37), lo que encaja con la teoría de Rank arriba mencionada.

2007:12). Con la llegada de las comedias romanas, que a su vez bebían de las griegas, se inició una larga tradición de dobles en literatura que se reafirma en el Renacimiento, aunque siempre como un motivo cómico (Molina, 2007:14), hasta que en el Romanticismo parece inventarse el término ‘doble’, con la novela *Siebenkäs* de Jean Paul (Molina, 2007:15).

Sin embargo, aunque muchos autores parecieron interesarse por este motivo del doble, fue determinante en la obra de E.T.A. Hoffman, considerado por algunos uno de los creadores del tema del doble (Rank, 1976:37), ya que a lo largo de su obra lo desarrolló ampliamente, explorando todas sus posibilidades, entre las que se incluye el desdoblamiento del ser y la personalidad dividida (Molina, 2007:15), llegando a ser el doble el caso más representativo de la literatura de Hoffman.

Precisamente, el texto elegido para ilustrar la naturaleza del doble es “La historia del reflejo perdido” de Hoffman, relato que nos presenta a Erasmus Spikler, un respetable padre de familia, que va a Florencia, donde a pesar de ser presentado como un juerguista, también se nos presenta como un hombre fiel a su mujer y a su hijo, que cambia drásticamente cuando aparece Giulietta, – que se identificará con la *femme fatale* - de la que parece caer enamorado inmediatamente:

-Sí, sí, tú eres mi vida, prendes en mí como una llama devoradora.  
Quiero hundirme en ti, déjame perderme en ti, quiero ser tú —  
gritaba Erasmus fuera de sí mientras Giulietta lo tomaba con ternura  
entre sus brazos (2007, p. 42).

Giulietta es representada como una mujer ladina y manipuladora por la que Erasmus incluso llegará a matar. Tras cometer un asesinato se ve obligado a abandonar Italia pero, antes de hacerlo, y presa del amor desesperado por la joven, le entrega su reflejo para que así una parte de él siempre esté con ella:

-Si pudiera pertenecerte por completo y para siempre – dijo Erasmus.

Se encontraban precisamente frente a un bello y gran espejo que colgaba de una de las paredes de la estancia, iluminado a ambos lados por las velas de dos candelabros.

Giulietta le estrechó entre sus brazos susurrándole:

—Permíteme que me quede con el reflejo de tu imagen en este espejo, oh, mi muy amado. Estarás a mi lado para siempre (Hoffman, 2007:51).

Tras perder su reflejo, Erasmus huye, y en su huida hacia su hogar, comienza a ser consciente de las consecuencias que tiene el haber perdido su reflejo. La primera posada en la que se refugia le llaman *mauvais sujet* (Hoffman, 2007:52), *homo nefas*, es decir, hombre malvado, porque en la imaginación popular los hombres nefastos, los malvados, no poseen reflejo.<sup>10</sup> Tras este hecho, Erasmus tiene mucho cuidado de no colocarse frente a un espejo para que nadie descubra que ha perdido su reflejo y evitar así que se le confunda con un ser malvado.

Al llegar a su hogar, junto a su mujer y a su hijo Rasmus, nadie parece notar nada extraño hasta que un día, debido a un descuido, su hijo le coloca un espejo delante y descubre que no se ve su imagen. Asustada, su mujer lo expulsa de la casa pensando que es un demonio que intenta engañarla: “-¡Vete, vete, hombre horrendo! –exclamó-. Tú no eres mi marido, no, no lo eres. Eres un espíritu maligno, que quiere corromperme y condenarme. ¡Fuera de aquí, no tienes poder sobre mí, maldito!” (Hoffman,2007:56).

En la huida se encuentra con Giulietta, quien le dice que para poder estar juntos y recuperar su reflejo, debe romper todos los lazos que le unen a su familia. Erasmus se ve incapaz de hacerlo y entonces Giulietta y su ayudante aparecen en la casa de Erasmus y casi le convencen para que firme un documento con su propia sangre por el que daría plenos poderes a este ayudante para acabar con su familia; pero, por suerte, la devota esposa aparece para evitar que Erasmus condene para siempre su alma y logra expulsar a Giulietta, aunque no consigue que su marido recupere su reflejo.

En este cuento vemos entremezclados los dos temas centrales de este trabajo: el doble y la mujer fatal. La pérdida del reflejo, que es parte esencial de la configuración del ser humano, se produce porque Giulietta, que es tan malvada como hermosa, le pide Erasmus que le entregue su reflejo para así poder estar juntos para siempre; el joven acepta sin ser consciente de que eso le traerá únicamente consecuencias negativas.

---

<sup>10</sup> No sabemos de qué zona es Erasmus, solo que es del norte, así que podemos enlazarlo con las historias de vampiros, que no se reflejan en los espejos; pero no podemos afirmar que Erasmus se haya convertido en un vampiro, ya que en apariencia no posee otros rasgos con los que se identifica a estos seres. Para empezar, no podemos decir que sea un no-muerto, tampoco bebe sangre para alimentarse y la luz del sol no le hiere, como suele suceder con estos seres.

El doble puede ser una división del yo a través del reflejo en el espejo, como en el cuento arriba mencionado, o por la pérdida de la sombra, pero también existe el doble como un ser real, de carne y hueso, con una similitud física poco común que puede llevar a situaciones extremas (Rank, 1976:42). Para explicar este hecho, Rank utiliza la primera novela de Hoffman, *Los elixires del diablo*, sin embargo nosotros lo veremos aplicado a la literatura oriental con *El extraño caso de la Isla Panorama* en el apartado 4.1.3.

Son muchas formas en las que este doble se nos presenta, aunque la forma más generalizada es la que nos muestra al doble como una conciencia culpable que obliga al protagonista a asumir las consecuencias de sus actos (Rank, 1976:122). Esta vertiente más patológica de la concepción del doble que encarna lo que nos negamos a aceptar va desarrollándose a lo largo del siglo XIX hasta llegar a Poe, quien la retomaría en su famoso “William Wilson” (Molina, 2007:21), relato que analizaremos posteriormente.

Esta conciencia “mide, por un lado, la distancia entre el ideal del yo y la realidad lograda; por el otro, es alimentada por un poderoso temor a la muerte y crea fuertes tendencias al autocastigo, que también implica el suicidio” (Rank, 1976:122), por lo que no es de extrañar que todas las obras que tienen como protagonista a un doble terminen de manera trágica.

Finalmente, podemos hacer una recopilación de los rasgos que definen al doble, y que serían los siguientes: la forma más común de entender el doble tiene relación la sombra o el reflejo en el espejo y el deseo de inmortalidad del hombre; este doble puede aparecer por varios motivos, o bien por la pérdida de esta sombra, o por un desdoblamiento involuntario de la conciencia o por una extraña coincidencia genética; el doble se manifiesta, en una gran mayoría de casos, como un ser que atormenta a su otro yo y que le conduce a la locura; este doble refleja también las pasiones ocultas del hombre, sus deseos más oscuros, mostrando la cara del ser humano que suele permanecer oculta y que en algunos casos termina por enloquecer al hombre; por último, el final del doble suele ser trágico, ya que la única manera de acabar con la presencia del doble, sobre todo del que se produce por el desdoblamiento de la conciencia, es acabando con la propia vida.

#### 4.1.2 Lo siniestro en Oriente

A continuación, en este apartado, trataremos de extrapolar lo dicho acerca de lo siniestro al caso japonés, comprobando si los términos utilizados por la crítica occidental nos sirve para comprender el terror en esta cultura o si, por el contrario, las obras niponas se rigen por otros criterios y mecanismos.

Comenzaremos, en primer lugar, hablando del autómatas, que en nuestra cultura sí que es un tema recurrente dentro de la literatura fantástica de terror. Al analizar diversas obras japonesas, nos hemos percatado de que no aparecen muñecos que cobren vida o que posean su propia alma; sin embargo, la figura de la muñeca sí que tiene importancia para los japoneses, ya que desde la Antigüedad eran consideradas el medio por el que la niña comenzaba a experimentar la maternidad. Estas muñecas eran alimentadas y cuidadas como si fueran verdaderos niños y pasaban de generación en generación, siendo siempre veneradas y bien atendidas, ya que se creía que si se las maltrataba toda suerte de desgracias caería sobre su propietario (Hadland, 2008:161). Se dice que las muñecas cobraron vida para encontrar su propia alma debido a la antigua creencia de que el amor puede dotar de vida a todo aquello que se ama (Hadland, 2008:161). Así, cuando una muñeca comienza a sufrir los estragos del paso del tiempo, esta no se tira a la basura ni es abandonada sin más, sino que es entregada al dios Kojin, el de los mil brazos, que la recoge para cuidar del alma que una vez estuvo en el interior de esa muñeca (Hadland, 2008, p.161).

Quizá debido a esta veneración, no nos encontramos con historias semejantes a la de Olimpia de Hoffman en “el Hombre de Arena”. Sin embargo, en la actualidad se está produciendo un hecho llamativo y que probablemente tenga que ver con la influencia que en la actualidad ejerce Occidente sobre Oriente: en la actualidad, el hombre japonés prefiere poseer una muñeca semejante a una mujer antes que a una mujer real. Son las conocidas como *love dolls* o muñecas del amor. Las *love dolls* son muñecas hechas de silicona, flexibles y articuladas, creadas de manera tan perfecta que si hablasen, cosa que según su creador acontecerá en un breve período de tiempo, podrían confundirse con mujeres de carne y hueso (Caule, 2012). Debido a esta preferencia por la muñeca antes que por la mujer real, nos encontramos con el

fenómeno de las “lolitas”, mujeres que intentan parecer muñecas para así ser deseadas por los hombres (Caule, 2012).

Estos fenómenos, al ser hechos tan recientes, todavía no poseen reflejos en la literatura, por lo que, aunque nos parece que en el futuro podrán ser equiparables a la Olimpia de Hoffman, en la actualidad no podemos profundizar en este fenómeno.

Volviendo de nuevo al tema literario, otro de los temas que hemos mencionado con respecto al doble occidental es aquel que se produce por la pérdida del reflejo de la imagen. Sin embargo, al igual que con el tema de los autómatas, no hemos encontrado equivalencias en los textos japoneses.

Si bien es cierto que, al igual que en nuestra cultura, los espejos actúan como un elemento que nos permite ver el alma de las personas, en Japón nos encontramos con que los espejos poseen su propia alma y, además, es un alma femenina, como podemos nos dice Lafcadio Hearn en este fragmento: “Matsumura supuso, empero, que el espejo acaso ofreciera alguna explicación al enigma; pues tales espejos son siempre objetos extraños, ya que tienen un alma propia, y esa alma es femenina” (Hearn, 2003:151).

En relación a la pérdida del reflejo, hemos hablado en el caso occidental del relato titulado “La historia del reflejo perdido”, en el que un hombre le entrega su reflejo a su amante, lo que le acarrearán graves consecuencias. En el caso japonés, en cambio, no hemos encontrado una equivalencia al cuento de Hoffman; sin embargo, sí que encontramos con seres atrapados por un reflejo y condenados a cometer actos malvados, como es el caso de “La doncella en el espejo” (Hearn, 2003:155), en el que una joven es atrapada por un Dragón en una fuente y condenada a ahogar a los hombres que se acerquen a la fuente hasta que un sacerdote budista le ofrece ayuda. La muchacha le dice que encontrará su cadáver en la fuente, pero al vaciarla lo único que descubre es un espejo en el que aparece el nombre de la joven: Yayoi (Hear, 2003:155). Tras limpiar el espejo, el espíritu vuelve a aparecer y le pide que lo devuelva a sus descendientes, ya que así ella podrá descansar en paz, ofreciéndole a cambio una gran fortuna.



A pesar de lo dicho acerca del autómeta y del reflejo perdido en el caso nipón, que parecen no poseen la misma importancia en la literatura que en Occidente, nos encontramos con que el tema del doble sí que aparece ampliamente representado en el caso nipón, por lo que le prestaremos mayor atención a este motivo. Sin embargo, y a pesar de las similitudes que podemos encontrar entre ambas culturas, un hecho que llama la atención es el siguiente: mientras que en Occidente en los textos que tratan el tema del doble nos encontramos con protagonistas de ambos sexos, en la gran mayoría de textos nipones la protagonista siempre es una mujer. En el apartado 4.1.3 se estudia con más detalle un caso de doble masculino; en el apartado 4.2, dedicado a la representación de la mujer en la literatura, se retomará de nuevo el tema, centrándose el estudio del doble en mujeres que aparecen como doble.

### 4.1.3 Análisis comparativo

En este último apartado buscamos ejemplificar lo anteriormente dicho con textos tanto orientales como occidentales. Las obras seleccionadas han sido dos que, si bien no son muy extensas, son buenos ejemplos de lo que sería lo siniestro. Estas obras son el relato “William Wilson”, de Edgar Allan Poe, y la novela *El extraño caso de la isla Panorama*, del japonés Edogawa Rampo<sup>11</sup>.

Comenzaremos hablando de “William Wilson”, ya que es el cuento en el que aparece por primera vez el doble identificado con nuestras pasiones ocultas, esas que pueden llegar a aniquilarnos. En este caso el doble actúa como la conciencia del joven Wilson impidiéndole cometer fechorías que, de ser descubiertas, le acarrearían graves consecuencias:

Cabía advertir, sin embargo, que en múltiples instancias en que se había cruzado en mi camino en los últimos tiempos, sólo lo había hecho para frustrar planes o malograr actos que, de cumplirse, hubieran culminado en una gran maldad (Poe,2009:71 b).

Podríamos decir que, en este caso, el desdoblamiento se produce por un quiebro involuntario de la conciencia, y el doble se nos presenta como una contrapartida subjetiva de Wilson, como un reflejo de sus miedos.

Este hecho es muy interesante, ya que el segundo William Wilson es el reflejo del deseo de supervivencia, no es lo negativo que se esconde en Wilson, porque su faceta más destructiva es la que muestra al mundo. Se nos mostraría como una antítesis de lo que sucede en la obra de Stevenson, en la que el señor Hyde representa las pasiones ocultas del Dr. Jekyll. Pero este hecho no solo no le resta valor a la obra, sino que lo incrementa, ya que nos muestra la complejidad psicológica de un individuo como William Wilson.

---

<sup>11</sup> Edogawa Rampo nació con el nombre de Hirai Taro, pero eligió el pseudónimo de Edogawa Rampo ya que en su idioma natal suena parecido a Edgar Allan Poe, a quien admiraba y a quien intenta imitar. Edogawa es el creador de la novela-enigma nipona, así como de la novela detectivesca en este país, siendo el más prolífico creador de su época (Palacios, 2016:145).

En este relato el desasosiego, la sensación de temor por la presencia del doble se presenta en el protagonista desde la primera vez que lo ve, ya que además se le une la sensación de que ese segundo William Wilson y él han estado conectados de algún modo, aunque no es capaz de recordarlo:

Sólo puedo describir la sensación que me oprimía diciendo que me costó rechazar la certidumbre de que había estado vinculado con aquel ser en una época muy lejana, en un momento de un pasado infinitamente remoto (Poe, 2009 b, p.62)

A esto, además, se une una especie de nomenofobia, fobia que se explica por la creencia de que si dos personas poseen el mismo nombre, una de ellas debe morir (Rank, 1976:92). En este caso, la nomenofobia parece venir más que por el temor a la muerte, a que el segundo William Wilson compite con el primero en todos los aspectos, lo que supone para el primer Wilson “una fuente de continuo embarazo” (Poe, 2009b:61) y, a la vez, le ocasiona temor.

Pero este segundo William Wilson no solo osa no doblarse al primero, sino que lo imitaba en todos los aspectos:

Su réplica, que consistía en perfeccionar una imitación de mi persona, se cumplía tanto en palabras como en acciones, y Wilson desempeñaba admirablemente su papel. Copiar mi modo de vestir no le era difícil; mis actitudes y mi modo de moverme pasaron a ser suyos sin esfuerzo, y a pesar de su defecto constitucional, ni siquiera mi voz escapó a su imitación. Nunca trataba, claro está, de imitar mis acentos más fuertes, pero la tonalidad general de mi voz se repetía exactamente en la suya, y *su extraño susurro llegó a convertirse en el eco mismo de la mía* (Poe, 2009b:63).<sup>12</sup>

Sin embargo, y a pesar de que todos creían que eran hermanos por haber ingresado en la escuela el mismo día y poseer el mismo nombre, parece que solo el protagonista creía que, de haberlo sido, deberían ser gemelos, ya que parecía que nadie más se daba cuenta de todas las similitudes físicas que había entre ellos:

---

<sup>12</sup> Las cursivas aparecen en el original.

No me aventuraré a describir hasta qué punto este minucioso retrato (pues no cabía considerarlo una caricatura) llegó a exasperarme. Me quedaba el consuelo de ser el único que reparaba en esa imitación y no tener que soportar más que las sonrisas de complicidad y de misterioso sarcasmo de mi tocayo. Satisfecho de haber provocado en mí el penoso efecto que buscaba, parecía divertirse en secreto del aguijón que me había clavado, desdeñando sistemáticamente el aplauso general que sus astutas maniobras hubieran obtenido fácilmente. Durante muchos meses constituyó un enigma indescifrable para mí el que mis compañeros no advirtieran sus intenciones, comprobaran su cumplimiento y participaran de su mofa (2009b:63 ).

Al principio, William no entiende por qué nadie se da cuenta de esto; le sorprende, como bien vemos arriba, que nadie se percate de sus similitudes, sin embargo, una noche en la que William decide vengarse por las afrentas cometidas por su imitador, descubre la razón de que esto sea así:

Lo miré y sentí que mi cuerpo se helaba, que un embotamiento me envolvía. Palpitaba mi corazón, temblábanme las rodillas, mientras mi espíritu se sentía presa de un horror sin sentido pero intolerable. Jadeando, bajé la lámpara hasta aproximarla aún más a aquella cara. ¿Eran esos...esos, los rasgos de William Wilson? Bien veía que eran los suyos, pero me estremecía como víctima de la calentura al imaginar que no lo era. Pero, entonces, ¿qué había en ellos para confundirme de esa manera? Lo miré, mientras mi cerebro giraba en multitud de incoherentes pensamientos. No era ese su aspecto...no, así no era él en las activas horas de vigilia (2009b:63)

Sin embargo, nunca llegamos a saber cómo es el segundo Wilson cuando duerme, ya que las demás veces que aparece lo hace imitando incluso en la ropa, por costosa y exclusiva que parezca, al primer William Wilson:

La capa que me había puesto para acudir a la reunión era de pieles sumamente raras, a un punto tal que no hablaré de su precio. Su corte, además, nacía de mi invención personal, pues en cuestiones tan frívolas era de un refinamiento absurdo. Por eso, cuando Preston me alcanzó la que acababa de levantar del suelo cerca de la puerta del aposento, vi con asombro lindante en el terror que yo tenía mi propia capa colgada del brazo – donde la había dejado inconscientemente –, y

que la que me ofrecía era absolutamente igual que todos y cada uno de sus detalles (2009 b:71).

Es en este momento en el que el protagonista decide abandonar la escuela en la que estaba y comenzar una nueva vida que parece ir perdiendo el rumbo poco a poco. Al comienzo del relato el propio Wilson se nos describe como un ser caprichoso y “víctima de las pasiones más incontrolables” (2009:b58).

Esto nos hace ver que posee todas las cualidades que, a lo largo de su obra, Otto Rank describe con relación al doble, y entre las que cabe destacar el excesivo amor por uno mismo (y que se relaciona con las teorías narcisista de Freud), la vanidad y el egoísmo (1976:113). Estas cualidades que parecen ser comunes a las personas que poseen un doble en William Wilson se nos describen desde el principio:

En mi caso, la virtud se desprendió bruscamente de mí como si fuera un manto. De una perversidad relativamente trivial, pasé con pasos de gigante a enormidades más grandes que las de un Heliogábalo (Poe,2009b :57).

Por último, también se ha dicho que un rasgo que suele acompañar al doble suele ser un final trágico. Esta muerte se suele producir por el deseo de librarse de ese otro yo, por lo que se comenten actos violentos que conllevan la muerte del doble pero, debido a esa vinculación que posee con el ser real, este termina muriendo.

En “William Wilson” este final no es muy distinto, ya que el protagonista, casando de que su rival aparezca siempre en los momentos menos oportunos, decide retarlo a un duelo. Este duelo tiene lugar en una habitación cerrada en un palacio en Roma. Mientras pelean, alguien trata de abrir la puerta y, al girarse, Wilson descubre que lo que tiene frente a él no es un ser vivo, sino su propio reflejo, y que las heridas que creía haber infligido a su rival en realidad se las ha hecho a sí mismo. Las últimas palabras que Wilson oye de su rival, son las siguientes:

Has vencido, y me entrego. Pero también tú estás muerto desde ahora...muerto para el mundo, para el cielo y la esperanza. En mí existías... y al matarme, ve en esta imagen, que es la tuya, cómo te has asesinado a ti mismo (Poe, 2009b:74).

Esta muerte no es, en apariencia, un suicidio entendido como tal, ya que William Wilson no busca quitarse de manera consciente la vida; sin embargo, con la muerte del doble sí que muere el verdadero William Wilson, lo que demuestra la muerte de la conciencia acarrea la muerte del cuerpo.

El cuento de “William Wilson” nos muestra algunos elementos clave dentro de la concepción del doble como un ser siniestro. Por un lado, nos lo muestra como un desdoblamiento de la conciencia pero, además, muestra la importancia del espejo como elemento que permite ver el verdadero rostro de un ser humano.

A continuación, aplicaremos lo explicado sobre lo siniestro a una obra oriental: *El extraño caso de la isla panorama*, en la que no solo aparece el tema del doble, sino varios motivos de los ya mencionados con relación a lo siniestro: el muerto que regresa y la epilepsia.

En esta novela nos encontramos con Genzaburo Komoda, hombre adinerado que muere de manera trágica para, después, resucitar; aunque al hacerlo parece no ser la misma persona. Este Genzaburo que regresa a la vida lo hace con una personalidad trastocada, lo que sin embargo parece no extrañar a las personas más cercanas a él:

A lo mejor el cabeza de familia de los Komoda se había vuelto loco.

Y no era de extrañar que pensarán así, pues padecía de epilepsia, enfermedad que había acabado con su vida recientemente. El imponente funeral que se celebró en su memoria dio pie a todo tipo de comentario, pero nada comparable a lo que ocurrió cuando resucitó de entre los muertos y regresó con una personalidad completamente diferente. Entre los pescadores se extendió el rumor de que se había vuelto loco y su obra era un producto de la locura (Rampo, 2016:11).

La epilepsia, y en muchos casos la catalepsia, aparece en los relatos de terror como clave para la resurrección del muerto (aquí no podemos olvidarnos de Lady Madeline en “La caída de la casa Usher” (Poe, 2009), la cual sufre crisis catalépticas) y que, sin embargo, ha sido considerada como una enfermedad no perteneciente a los hombres, sino que proviene de otra esfera (Jentsch, 2014:221-22); lo que se une a la creencia de que el ser que vuelve lo hace tocado por una divinidad, por lo que no es la misma persona. Esta concepción de la epilepsia parece repetirse en Oriente, como

podemos comprobar en este fragmento, ya que los hombres que rodean a Genzaburo Komoda creen que su locura es fruto de esta enfermedad.

Sin embargo, pronto descubrimos que Genzaburo Komoda no ha sufrido una crisis cataléptica, sino que ha sido sustituido por Hirosuke Hitomi, un hombre que, sin ser de la misma familia, se nos presenta como físicamente idéntico a Genzaburo, con la particularidad de que, a diferencia de lo que ocurre en “William Wilson”, en la universidad en la que estudian todos son consciente de su parecido:

Por extraño que parezca, se parecían en todo: en la forma de la cara, en la altura, en la voz. Se parecían tanto que todos sus amigos les consideraban gemelos. Genzaburo Komoda era el mayor y Hirosuke Hitomi, el pequeño, Su increíble parecido era siempre un buen motivo para bromear.

[...] Se parecía, sí, pero lo raro era que su parecido llegaba hasta el extremo de confundirles con gemelos cuando en realidad no tenían nada que ver el uno con el otro (Rampo, 2016:22)

Aquí nos encontramos con un doble que no se produce por un desdoblamiento del yo o por la pérdida de la sombra o del reflejo, sino que este desdoblamiento se produce por un hecho genético. Sin embargo, hay algo que nos puede llamar la atención, y es que si en “William Wilson” el doble se nos presenta no solo con semejanzas físicas, sino también con semejanzas psicológicas, esto no parece ser así en el caso de Genzaburo y Hirosuke.

Genzaburo se muestra como un hombre cabal, mientras que Hirosuke, en cambio, aparece como un hombre con una sola ambición: crear una construcción delirante que refleje su verdadera alma. Sin embargo hay un hecho que nos llama la atención, y es que en la novela no se habla de la locura de Hirosuke, sino de una “neurosis común a la mayoría de los criminales” (Rampo, 2016:46).

En un caso como “William Wilson”, quien experimenta el terror es el propio protagonista, pero sin embargo, lo más significativo de *El extraño caso de la isla panorama* es que quienes sienten terror son los que le rodean, ya que el Genzaburo Komoda que ha vuelto no es el que murió.

Lo que hace de este hecho algo significativo es que representa muy claramente lo que Freud entiende por siniestro, y es que un hecho conocido de pronto se vuelve extraño, ajeno. En este caso lo que se vuelve desconocido es una persona, y esto se ve en el siguiente fragmento, en el que Hirosuke Hitomi entra en la habitación de Chiyoko, la mujer de Genzaburo, porque teme que ella se haya dado cuenta de que en verdad es un impostor:

[...] titubeó varias veces antes de entrar en la habitación de Chiyoko. Estaba sentada, inmóvil, con la cara muy pálida y los ojos perdidos en el vacío. Se mordía los labios y parecía haberse transformado en una persona completamente distinta.

[...]

En ese momento lo comprendió todo. En efecto, su cuerpo debía ser muy distinto al del fallecido Genzaburo y no se le había pasado por alto (2016:72).

Tras esto, la actitud de Chiyoko cambia y comienza a mostrarse como una mujer desconfiada y temerosa porque sabe que el hombre que está con ella no es su marido, pero a pesar de todo no sabe cómo explicar su presencia en la casa, por lo que incluso llega a pensar que es todo un malentendido por su parte hasta que, finalmente, se atreve a pronunciar el voz alta sus miedos:

—Tenía mucho miedo de preguntarte la verdad. No te hagas el interesante conmigo y dime la verdad, por favor...Creo que eres una persona completamente distinta al Genzaburo Komoda que yo conocía, ¿no es cierto? Desde que volviste a la vida he dudado muchas veces si eras realmente tú. Genzaburo no tenía esa imaginación tan aterradora como la tuya. Ya sabías antes de venir lo que sospechaba. Te habías dado cuenta. Además, este lugar macabro, la terrible sensación que despierta...Creo haber despejado las dudas que aún tenía. Vamos...¡Dime la verdad! (2016:119)

Tras comunicar sus sospechas, Hirosuke, que la había presionado para que se las expusiese, termina por confesarle la verdad, haciendo que el miedo que Chiyoko siente no desaparezca, sino que aumente, hasta que, finalmente, Hirosuke decide acabar con su vida para evitar así que nadie más pueda descubrir su secreto.

Con estas palabras vemos ejemplificada la teorías de Freud que insisten en que lo siniestro, y con ello el terror, puede ser provocado por encontrar desconocido algo conocido.



Al analizar el cuento de “William Wilson” hemos hablado del suicidio como forma de acabar con la persecución del doble. Aquí también se produce la muerte del doble después de un período de desasosiego.

Aunque Hitomi se nos presente como un ser sin conciencia, al hombre le asola una terrible ansiedad que culmina con la presencia de un viejo amigo, Kogoro Kitami, a quien al principio Hitomi no puede recordar, pero que después se le revela como el hombre que le comunicó la muerte de Genzaburo y descubridor de su engaño.

Al verse descubierto, Hitomi pide al hombre que ha averiguado la verdad de su historia que le espere en el estanque. Kogoro Kitami lo espera sumergido en las aguas y, entonces, mientras espera, comienza un espectáculo de fuegos artificiales. Contemplándolo, el hombre se da cuenta de que el agua que le rodea comienza a teñirse de rojo pero no por efecto de las luces, sino por la sangre de Hirosuke Hitomi, quien ha decidido suicidarse, terminando así con la historia del doble, en un final macabro, pero a la vez de una sensibilidad asombrosa:

Kogoro Kitami vio entonces en las caras y en los hombros de algunas mujeres unas salpicaduras color rojo. Al principio lo tomó por el reflejo de los fuegos en las gotas formadas por el vapor, pero enseguida empezaron a caer más y más pesadamente. Incluso alcanzaron su frente y sus mejillas. Estaban calientes y al limpiarse con la mano se dio cuenta de que era sangre humana. Se fijó en algo que flotaba en el agua y comprobó horrorizado que se trataba de una mano despedazada (2016:144).

Ante esta muerte, Kogoro Kitami no hace nada, simplemente se queda contemplando el espectáculo, sabiendo que con la muerte de Hitomi se termina el misterio en torno a la Isla; ya que además de su intuición y de la trampa que le tiende al impostor para que confiese, no tiene pruebas de lo sucedido.

Cuando hemos hablado de William Wilson, hemos dicho de él que posee todas las cualidades que Otto Rank parece atribuirle a los dobles, sin embargo en Hitomi no vemos rasgos de vanidad o de narcisismo, simplemente se nos presenta como un hombre mediocre y aprovechado que ve en la muerte de un hombre rico la oportunidad perfecta para llevar a cabo su ambicioso proyecto.

Por último, esta novela que hemos analizado con relación al tema del doble es destacable ya que como dijimos en el punto 2 del presente trabajo, si seguimos las clasificaciones hechas por Todorov de lo que es la literatura fantástica, *El extraño caso de la isla Panorama* se englobaría, como podemos recordar, dentro de lo que él denominó 'lo extraño', ya que lo que parece que es sobrenatural posee una explicación aceptable lógicamente.

Y es que la Isla mide, según se nos cuenta al principio, algo menos de ocho kilómetros, y sin embargo, cuando Chiyoko visita la isla por primera vez se encuentra con escenarios que parecen no tener cabida en el pequeño espacio de la isla, como valles y praderas sin fin, bosques oscuros que no se podrían dar en aquel entorno, hasta que, finalmente, y antes del desenlace fatídico, se da una explicación a los hechos:

Más tarde comprendería que las ilusiones ópticas abundaban en la isla, como la del rape a través de la lente de aumento que le había parecido un monstruo de tiempos remotos. Los trucos tenían el efecto de multiplicar la impresión de belleza que le producía todo cuanto veía (2016:96).

Para concluir con este apartado, podemos decir que, en efecto, lo siniestro, y más en concreto el caso del doble, podría constituir un arquetipo del terror, ya que como hemos comprobado, funciona de manera muy similar tanto en Oriente como en Occidente.

## 4.2. La *femme fatale*

Siguiendo con el planteamiento de los arquetipos propuesto por Jung, nos encontramos con el arquetipo por él denominado de la madre y que tiene dos vertientes, una revestida de positividad, como la madre o la hija; y otra vertiente negativa, dentro de la cual encontramos a la bruja, a la muerta o a la mujer bestia (Jung, 2009:115).

En su obra, Jung nos proporciona los rasgos que posee el arquetipo de la madre, pero nosotros nos vamos a centrar no en la vertiente positiva del mismo, sino en los aspectos negativos de lo que él llama la madre terrible (2009:116) y que nosotros hemos denominado como *femme fatale*, y que poseería rasgos asociados a la muerte, a la oscuridad, a lo que renace (2009:115).

Los rasgos que posee esta mujer fatal se han ido dibujando ya a lo largo del trabajo, ya que la Olimpia de Hoffman se nos presenta como una mujer fatal, aunque junto a ella también encontramos a la madre revestida de positividad, en este caso identificada con Clara, la novia fiel y entregada de Nathaniel.

Con la llegada del Romanticismo todas las visiones anteriores acerca de la femineidad se aúnan, representando a la mujer como una *donna angelicata* (Pujante, 2017:233-235), la poseedora de los rasgos positivos que rodean a la mujer y que, como ya hemos dicho, se identifica con Clara en “El Hombre de Arena” de Hoffman, pero que también se identificará con Swahilda en “No despertéis a los muertos” de Tieck y Lady Rowena en “Ligeia”, de Poe; estos relatos los analizaremos a continuación.

Las tres mujeres que podemos asociar a la mujer angelical, se nos presentan de la misma manera: rubias, con ojos claros y dispuestas a perdonar a su amante. Salvo en el caso de Clara, nos encontramos con que son las segundas esposas del protagonista.

Las mujeres fatales, en cambio, se presentan siempre como seres fríos, con una gran inteligencia y con unas características físicas que se salen de los cánones clásicos, ya que por lo general poseen el cabello y los ojos negros como ala de cuervo. Estas mujeres aparecen idealizadas en extremo y con una cara demoníaca y perversa que el hombre solo descubre al final de su vida, cuando ya apenas puede hacer nada por escapar de su embrujo.

El motivo de la mujer fatal tan conocido y explotado en la literatura a lo largo de los siglos se nos plantea aquí como un arquetipo claro de la literatura de terror. A diferencia de lo que ocurría con lo siniestro, el papel de la mujer dentro de la literatura fantástica de terror ha sido siempre el de provocar la pesadilla y el temor en los hombres, debido quizá a que nunca se la ha podido comprender en su plenitud (Pedraza, 1983:13).

Uno de los motivos más recurrentes dentro de la literatura fantástica de terror y que tiene que ver con la mujer, es el tema de *revenant* o mujer muerta que vuelve a la vida (Pedraza, 2004). De hecho, en nuestro imaginario no es extraño encontrarnos con la representación de la mujer muerta, sobre todo durante el Barroco, momento en el que parece adquirir una fuerte carga erótica (Pedraza, 2004:23).

Con la llegada del Romanticismo la concepción sobre el cuerpo femenino muerto cambia y, como nos dice Pedraza “se vuelve simple excusa para ofrecer un cuerpo que la muerte vuelve más deseable” (2004:24). Este hecho se refleja en la literatura con las representaciones de mujeres hermosas que, sin embargo, al morir parecen adquirir una belleza mayor.

Las mujeres que regresan lo suelen hacer llamadas por amor y el deseo de su amante, que no es consciente de los peligros que conlleva este regreso a la vida. Todo muerto ha sido tocado por una divinidad, no importa que esta sea benefactora o diabólica, y posee un cuerpo corrupto por la podredumbre de la carne (Pedraza, 2004:77) y, como tal, debe regresar al lugar del que nunca debió salir. Este hecho lo vemos, aunque de manera secundaria, en el supuesto regreso de Genzaburo Komoda en *El extraño caso de la Isla Panorama*, aunque tal y como se nos muestra en la obra, todos lo achacan a esa muerte y resurrección, mientras que en el caso occidental muchas veces los amantes que invocan a la amada muerta solo ven que mientras han estado enterradas se han vuelto más hermosas, sin percatarse de que su personalidad se ha trastocado, como veremos a continuación en los textos seleccionados.

Estas muertas que regresan, bien sea por la imploración del desconsolado amante o bien por obra de poderes ocultos, vuelven convertidas en seres malignos y peligrosos, como nos demuestra Ludwig Tieck en el relato “No despertéis a los muertos”<sup>13</sup>, que comienza con el joven Walter llorando frente a la tumba de Brunhilda, la esposa muerta, a la cual le implora que regrese a la vida porque su mujer y sus hijos no pueden llenar el vacío que ella dejó.

Una noche, mientras llora junto a la tumba de la esposa fallecida, se encuentra con un brujo que le reprocha por llorar a la muerta diciéndole: “— La van a despertar tus lamentos? Y si pudieras despertarla ¿no te reprocharía ella haber turbado ese reposo en el que ahora duerme serena?” (Tieck, 2014:23).

Ante estas palabras el joven Walter monta en cólera, reprochándole al brujo que no entiende lo que es el amor, a lo que este le responde que es capaz de devolver a la vida a Brunhilda, no sin antes advertirle que no debería hacerlo y que es mejor dejar en paz a los muertos, pero Walter, ciego de amor, le insta a hacerlo.

Después de advertirle tres veces que no debe despertar a los muertos, y después de que por tres veces Walter se niegue a escuchar sus palabras, Brunhilda regresa a la vida tras un ritual en el que el viejo brujo vierte sangre sobre la tumba de la joven mientras le ofrece un licor mágico:

—Bebe, durmiente, de este cálido licor, para que tu corazón pueda latir de nuevo en tu pecho —y tras una breve pausa, derramando sobre ella otro líquido misterioso, gritó con la voz de un inspirado—: Sí, otra vez late tu corazón con el fluido de la vida; tus ojos se han abierto nuevamente a la visión. Así pues, levanta, y sal de la tumba (2014:27)

Con este ritual que el viejo brujo realiza, Tieck ya va aventurando la clase de ser que ha regresado de la tumba, y que, aunque en apariencia sea la misma Brunhilda que se fue, pero más hermosa, su personalidad es otra.

Debido al embrujo de Brunhilda, Walter se separa de su esposa y lleva a Brunhilda a su antiguo hogar, en donde pronto todos comienzan a sentir temor ante ella debido a su increíble parecido con la esposa fallecida:

---

<sup>13</sup> Ante esto tenemos que hacer notar que dentro de la literatura nos podemos encontrar con excepciones, como la de “Berenice” de Poe (2009:291-300), en las que la muerta que regresa no lo hace con intenciones de buscar venganza o crear dolor a los humanos, sino que se muestra como un ser protector.

El singular parecido entre la nueva señora y la difunta Brunhilda los llenaba de secreto recelo e indefinible horror; porque no apreciaban ni una sola diferencia en sus facciones, ni en su gesto, ni en el tono de la voz. Además de estas misteriosas circunstancias, sus doncellas descubrieron una marca peculiar en su espalda, exactamente igual a la que había tenido Brunhilda (2014:33)

Pero a este increíble parecido se le unen, además, extraños comportamientos de la señora, que incluye hechos como el no llevar objetos de oro y no permitir que el sol toque su piel, además de la llegada de la desgracia a la región, pues todos los niños y jóvenes pronto empiezan a caer enfermos, languideciendo y consumiéndose poco a poco.

Estos hechos, unidos a las palabras y a los actos que llevó a cabo el brujo en el momento de la resurrección, nos hacen comprender rápidamente la clase de ser que ha regresado de la tumba. Todos descubren la verdadera naturaleza de Brunhilda, todos salvo Walter quien, no sabemos si hechizado por ella o a causa del amor, no se percata de ello hasta que es demasiado tarde y sus hijos perecen.

Cuando Walter se da cuenta de que su esposa es un vampiro, ella le recrimina el haberle devuelto a la vida, ya que al hacerlo la ha convertido en un monstruo que necesita de la sangre para poder vivir:

–¡Criatura bebedora de sangre! –prosiguió Walter–: ha terminado el delirio que hasta aquí me ha tenido ciego. Tú eres el demonio que ha destruido a mis hijos... que ha dado muerte a los hijos de mis vasallos.

Se levantó Brunhilda, y lanzándole una mirada que le dejó paralizado, contestó:

–No soy yo quien los ha matado; yo me veo obligada a saciarme con sangre caliente de jóvenes para poder satisfacer tu deseo frenético; ¿eres tú el asesino! (Tieck, 2014:36).

Llegados a este punto, es interesante pararnos a reflexionar sobre las palabras pronunciadas por Brunhilda, a la que Walter acusa de ser un monstruo, porque la verdad sea dicha, ella nunca quiso regresar de entre los muertos, sino que fue el deseo de su esposo que ella volviese a la vida, por lo que, realmente, el culpable de todas las muertes sí que fue Walter, no Brunhilda, porque como ya hemos dicho, el ser que vuelve de la tumba ha comenzado a pudrirse, posee un cuerpo corrupto que, en el caso

de los vampiros, debe alimentarse de la sangre de los seres vivos para poder subsistir. Tras esta conversación, Walter parece enloquecer presa de la culpa, y aunque intenta librarse de la maldición, no lo consigue hasta que la muerte le alcanza. Aquí podemos recordar las palabras de Pedraza que nos decían que podemos sentir incluso pena por el monstruo porque la sociedad le ha hecho así (Pedraza, 2008:30).

Dicho esto, a continuación presentamos una breve descripción acerca de estas mujeres fatales, de estas muertas que regresan, o *revenant*, en el caso japonés, para después pasar a una aplicación práctica de los conceptos aquí estudiados.

### 4.2.1 La mujer en la literatura japonesa

En el apartado 3 del trabajo, a la hora de hablar de la concepción japonesa de la fantasía, hablamos de manera breve de los *obake* o *bakemono*, los monstruos que pueblan el imaginario japonés.

En ese apartado hablamos de dos en especial, los conocidos como *yokai* y los *yurei*, mostrando sus diferencias y similitudes y su importancia dentro de la cultura nipona. En este punto nos disponemos de nuevo a retomar su estudio, ya que estos dos seres poseen una cantidad nada desdeñable de representaciones femeninas.

De estos seres monstruosos con aspecto de mujer ya hemos mencionado a la conocida como Yuki-Onna o mujer de las nieves, sin embargo el imaginario japonés es muy amplio. No obstante, aquí solo mencionaremos a algunos de los *yokai* más representativos, de los cuales algunos son equivalentes a seres del imaginario occidental.

En la mitología occidental nos encontramos con la aparición de sirenas, seres marinos mitad mujer mitad pez que llevan a los marineros a su perdición. En Japón estos seres también existen, se los conoce como *Ningyo*, y aunque poseen un cuerpo de pez, lo único humano que podemos encontrar en ellas es el rostro (Pérez y Chida, 2016:87); estos seres se muestran como causantes de tsunamis, terremotos y tormentas (Pérez y Chida, 2016:87).

Junto a las sirenas nos encontramos con la conocida como *Nureonna*, que se traduciría como ‘mujer acuosa’ y es uno de los *yokai* más temidos por las gentes de las costas japonesas, ya que es un *yokai* que se dedica a la caza de humanos para así poder alimentarse (Pérez y Chida, 2016:103). La *Nureonna* es una serpiente que vive en las profundidades abisales, sin embargo, si nos apartamos de las costas y viajamos hacia las zonas de interior de Japón, nos encontramos con un equivalente que no posee forma de serpiente y que no es femenina, sino que se identifica con el *Ushioni*, un ser semejante a una araña que vive en los remansos de agua dulce y que, al igual que la *Nureonna*, se alimenta de seres humanos (Pérez y Chida, 2016:131).



El último *yokai* que vamos a mencionar es el conocido como la *Ubume*, uno de los seres que más aterra a los japoneses, quizá debido a que se identifica con una mujer que murió durante el parto (Pérez y Chida, 2016:123). Aunque se suele estudiar dentro de los *yokai*, la *Ubume* podría ser también un *yurei*, ya que vaga por el mundo de los vivos tratando de purgar la pena de no haber cumplido su función como madre.

Al igual que los *yurei*, la *Ubume* busca la forma de llegar al Meido<sup>14</sup>, y para ello se aparece en encrucijadas del camino a viajeros a los que pide que sujeten el bebé que porta en brazos, porque, al hacerlo, el espíritu del niño puede volver a renacer y ella regresar al lugar de los muertos, no sin antes otorgar diversos dones a quien la haya ayudado (Pérez y Chida, 2016:123).

Con respecto a los *Yurei*, además de lo dicho en otros puntos del trabajo, solo queda añadir que los motivos que les impulsan a regresar del mundo de los muertos son variados, en casos como el de “La tienda de caramelos”; sin embargo nos encontramos *yurei* que regresan para vengarse, como sucede en el caso de “El karma pasional” (Hearn, 2015:78-108), en el que una joven enamorada muere sin poder ver a su amante. La joven se siente engañada y entonces regresa a la vida, haciendo creer a su amante que ha huido de casa, para atormentarle cada noche hasta acabar con su vida:

Shinzaburo estaba muerto. Su cara reflejaba la terrible agonía del miedo. A su lado vio un esqueleto de mujer, los brazos descarnados rodeaban el cuello del samurái en un abrazo macabro (Hearn, 2015:103)

Estos *yurei* se podrían identificar, como vemos, con las *revenant* occidentales, con las mujeres que vuelven de la tumba, bien sea por la llamada del amante o bien para vengarse de lo que les sucedió en vida. Este motivo en Oriente está firmemente asentado dentro de la cultura, pues no solo aparece reflejado en la literatura, sino que se ha convertido en uno de los motivos más recurrentes dentro del cine de terror japonés, representado por *The ring* (1998).

---

<sup>14</sup> El Meido es el reino de los muertos (Hearn, 2003:139).

A esto hemos de sumar un hecho que nos ha llamado la atención sobre estos *obake*, en concreto sobre los *yurei*, es que se representen tanto en literatura como en las otras artes casi siempre como seres femeninos, lo que puede llevarnos a creer que un hombre no puede convertirse en fantasma, algo que no es cierto, porque dentro del imaginario fantasmal sí que aparecen hombres convertidos en seres ultraterrenos (Pérez y Chida, 2015:166) . La explicación de Pérez y Chida para este suceso es la siguiente:

Quizá esta tendencia tiene que ver con que el público consumidor de este tipo de pinturas era sobre todo masculino, el cual prefería ver el rostro pálido de una bella mujer al de un hombre decrepito, ¿no?  
(2015:166)

A la hora de representar a la muerte, y sobre todo a la muerte que vuelve, preferimos utilizar rostros hermosos que nos recuerden el pasado glorioso, porque como dijimos al principio, la muerte se nos presenta como algo horrible y aterrador, por lo que preferimos recrearnos en los aspectos positivos de nuestras vidas, en la belleza y en los placeres.

#### 4.2.2 Análisis comparativo

A continuación analizaremos más detenidamente el papel de la mujer en la literatura fantástica de terror, por lo que no podemos olvidarnos de Edgar Allan Poe, pues en sus obras la mujer muerta parece ser una fuente continua de inspiración.

De todos los cuentos de Poe en los que se trata el tema de la mujer hemos seleccionado “Ligeia” (2009 c:303-318), ya que es un relato complejo en el que no solo nos encontramos con una mujer muerta que regresa a la vida, sino que vemos también el problema de la construcción del yo, ya que el protagonista es adicto al opio, lo que hace que su percepción de la realidad aparezca alterada, confundiendo así al lector, que no sabe si se encuentra ante una verdadera resurrección o ante los delirios provocados por el opio a un joven enamorado.

Desde el primer momento Lady Ligeia aparece envuelta en un profundo halo de misterio, pues el protagonista no es capaz de recordar ni su apellido ni las circunstancias en las que se conocieron: “Juro por mi alma que no puedo recordar cómo, cuándo, ni siquiera dónde conocí a Lady Ligeia” (Poe, 2009c:303)y, más adelante: “Y ahora, mientras escribo, me asalta como un rayo el recuerdo de que nunca supe el apellido de quien fuera mi amiga y prometida” (Poe,2009 c:303).

Sin embargo, lo que sí recuerda el narrador es la personalidad de Ligeia, a la que describe como “el esplendor de un sueño del opio, una visión aérea y arrebatadora, más extrañamente divina que las fantasías que revolotean en las almas adormecidas de las hijas de Delos” (2009 c:304). Sin embargo, nos habla de ella también como un ser hermoso pero extraño, de una belleza que nada tiene que ver con la que se había impuesto de manera clásica; una criatura en apariencia perfecta para ser humana, o al menos así nos la presenta el protagonista:

No obstante, aunque yo veía que las facciones de Ligeia no eran de una regularidad clásica, aunque sentía que su hermosura era, en verdad, “exquisita” y percibía mucho de “extraño” en ella, en vano intenté descubrir la irregularidad y rastrear el origen de mi percepción de lo “extraño” (Poe,2009c:304).

De todos los rasgos que hacen de Ligeia un ser de una belleza ‘exquisita’, son, sin ninguna duda, los ojos de Lady Ligeia lo que hacen que ella posea algo extraño que su enamorado no puede entender:

Sin embargo, lo “extraño” que encontraba en sus ojos era independiente de su forma, del color, del brillo, y debía atribuirse, al cabo, a la expresión. ¡Ah, palabra sin sentido tras cuya vasta latitud de simple sonido se atrinchera nuestra ignorancia de lo espiritual! La expresión de los ojos de Ligeia...(Poe,2009c:305).

El hecho de que el protagonista del relato recuerde los ojos de Ligeia de esa manera es clave para entender la historia, ya que al final, cuando se produce la supuesta resurrección de Lady Rowena, lo primero que le hace sospechar de que quien ha vuelto a la vida no es la esposa recién fallecida, sino Lady Ligeia, son los ojos:

¡En esto, por lo menos – grité – nunca, nunca podré equivocarme!  
¡Estos son los grandes ojos, los ojos negros, los extraños ojos de mi perdido amor, los de lady...los de LADY LIGEIA! (2009c:316).

Es relevante centrarnos un poco más en la comparación que se hace de la mujer con el sueño del opio, ya que al principio los sucesos sobrenaturales que se suceden se pueden explicar por el consumo de esta droga, que parece provocar en el narrador extrañas visiones que van desde la aparición de sombras misteriosas hasta el percibir gotas de color rubí cayendo sobre la medicina de la esposa agonizante: “[...] y me abstuve de hablarle de una circunstancia que, según pensé, debía considerarse como sugestión de una imaginación excitada, cuya actividad mórbida aumentaba el terror de mi mujer, el opio y la hora.” (2009c:313).

Unido al consumo de opio como explicación racional para lo que está sucediendo, nos encontramos, además, con el caso de una mujer gravemente enferma que parece ver y oír cosas que los demás no perciben: “Se incorporó a medias y habló con un susurro ansioso, bajo, de los sonidos que *estaba oyendo* y yo no podía oír, de los movimientos que *estaba viendo* y yo no podía percibir” (2009c:312)<sup>15</sup>.

---

<sup>15</sup> Cursivas en el original.

Ante esto, el narrador-protagonista también intenta convencer a su esposa, y quizá a él mismo, de que todo lo que pasa en la casa tiene que ver con corrientes de aire que hacían que los tapices ondeasen y se percibiese un tenue murmullo, lo que no sirve para tranquilizarla.

El último suceso sobrenatural que parece acontecer en el cuento es el que tiene que ver con la resurrección no de Lady Rowena, sino de Lady Ligeia, que regresa de entre los muertos, invocada por el llanto de su amante, que, mientras vela a su segunda esposa muerta, no puede olvidarse de la primera:

[...] y respirando con más libertad, volví la mirada a la pálida y rígida figura tendida en el lecho. Entonces me asaltaron mil recuerdos de Ligeia, y cayó sobre mi corazón, con la turbulenta violencia de una marea, todo el indecible dolor con que había mirado su cuerpo amortajado (2009c:313).

Si resaltamos este hecho es porque resulta llamativo en comparación con otros casos, ya que lo más habitual es encontrar a muertas que regresan no solo por el deseo del amante de reencontrarse con ellas, sino porque se llevan a cabo actos mágicos que ayudan a esta resurrección, como sucede en el caso de “No despertéis a los muertos” o “La caída de la casa Usher”.

Nunca podremos saber si la resurrección y el cambio de cuerpos que se produce sucedió realmente o si solo fue un delirio provocado por el consumo del opio o por la locura que arremete contra el desdichado protagonista, que ve como su segunda esposa muere de la misma manera que la primera, pero de lo que sí podemos estar seguro es que la resurrección de lady Ligeia impacta en gran manera sobre el protagonista.

Por último, y antes de pasar al análisis del relato japonés “Ante la corte suprema”, tenemos que hablar, aunque sea de manera breve, de Lady Rowena, quien se nos presenta como antítesis de Lady Ligeia.

El primer hecho que puede llamarnos la atención es el nombre completo de la segunda esposa: Lady Rowena Trevanion de Tremaine. Esta esposa posee dos apellidos, al contrario que Lady Ligeia, de quien no sabemos ninguno; es como si con este hecho se pretendiese dar una solución al desconocimiento de los apellidos y de la familia a la que pertenecía Lady Ligeia (Poe, 2009c:301).

El segundo hecho es que, físicamente, ambas mujeres se presentan de manera antitética. Ya nos dice el narrador al comienzo que la belleza de Lady Ligeia es exótica y que en nada se parece a los preceptos clásicos, con los cabellos y ojos negros como alas de cuervo, mientras que su sucesora, Lady Rowena, posee los cabellos rubios y los ojos azules, sin que se nos describa nada más.

Es interesante que la descripción de Lady Ligeia ocupe las primeras páginas del relato y que se nos recuerde constantemente, mientras que la descripción de Lady Rowena apenas ocupa una línea en el relato, lo que nos puede hacer pensar que esta segunda esposa no es más que una sustituta de Lady Ligeia.

Teniendo en cuenta el análisis del cuento occidental, ahora analizaremos este tema en el caso japonés hemos seleccionado un relato titulado “Ante la corte suprema”, recogido por Lafcadio Hearn (2003:137-141), en el que también nos encontramos con una mujer que parece resucitar, pero si en los casos de “No despertéis a los muertos” y “Ligeia” nos encontrábamos con la moraleja de que el muerto que regresa no es el mismo que el que se fue, en este relato nos encontramos, además, con una enseñanza moral, y es que no hay que adorar a falsos dioses, ya que sus actos repercuten de manera negativa en sus adoradores.

En este breve relato se nos cuenta la historia de una joven llamada Kinumé, hija única de un rico comerciante, que al cumplir dieciocho años cayó presa de una enfermedad que asoló todo el país.

Ante tal hecho “sus padres y amigos tributaron ofertas a un tal Dios-Peste” (2003:138), que en este caso actuaría como mediador de los deseos de la familia, que desea volver a ver a Kinumé. La joven despierta entonces y les cuenta a sus padres, a diferencia de lo que ocurre en los relatos occidentales, lo sucedido durante su convalecencia:

Había soñado que el Dios-Peste comparecía ante ella, diciéndole:

—Los tuyos me han rogado con tal fervor y me han adorado con tal devoción que realmente quiero salvarte. Pero no puedo hacerlo sino dándote la vida de otra persona. ¿Conoces por casualidad a alguna muchacha que tenga tu mismo nombre? (2003:138)

La muchacha indica al Dios-Peste cómo llegar ante la casa de una joven que posee su mismo nombre y este, con un objeto semejante a un buril de color escarlata, termina con la vida de la otra Kinumé. En ese mismo momento, la Kinumé que había estado postrada en cama despierta y le cuenta el sueño a su familia.

Sin embargo, la Kinumé resucitada no tarda en caer en un nuevo letargo tras el que despierta tras tres días, pero entonces, cuando abre los ojos de nuevo y habla, sale corriendo y gritando: “—¡Esta no es mi casa! ¡Vosotros no sois mis padres!” (2003:139).

Y aquí encontramos otra diferencia con respecto a lo que ocurre en los cuentos occidentales, y es que Hearn relata lo que sucede durante el letargo de las jóvenes:

El espíritu de la Kinumé que había muerto para salvar a la hija del comerciante ascendió al Meido, el mundo de los muertos, fue convocado por el tribunal de Emma-Dai-O, Rey Juez de las Almas. Pero apenas la vio el Juez, exclamó:

—¡Esta muchacha es la Kinumé de Utarigori: aún no era tiempo de que viniera! ¡Devolvedla de inmediato al mundo de Shaba<sup>16</sup>, y traedme a la otra Kinumé, la de Yamadagori (Hearn,2003:139).

Pero, al ir a devolver al cuerpo de Kinumé el espíritu que había perdido, se encuentran con que la joven había sido incinerada y en su honor se habían realizado los ritos budistas correspondientes, por lo que Emma-Dai-O, Juez Supremo, toma la decisión de que ese espíritu sin cuerpo se albergase en el cuerpo de la primera Kinumé, ya que era ella quien debería haber muerto.

Antes de cerrar este capítulo, no podemos olvidarnos de comentar otro hecho interesante dentro de este relato y que se relaciona con el ya comentado “William Wilson”; este hecho es la coincidencia de nombres entre los personajes y la nomenofobia. Otto Rank nos decía que hay culturas en las que si dos personas poseen el mismo nombre, una de ellas debe morir. En el caso japonés no hemos encontrado ninguna referencia que afirme que esto es así, sin embargo en este relato el Dios-Peste le pide a la joven Kinumé que le lleve ante alguien que posea su mismo nombre para así poder entregarle su vida a cambio.

---

<sup>16</sup> Como nota a pie, Hearn nos explica que el mundo de Shaba o Sahaloka es el mundo de los hombres (2003:139).

Finalmente, y tras la comparación de estos dos textos, podemos concluir que la mujer como ser que lleva el terror, y en especial la mujer muerta, sí que se constituye como uno de los pilares de la literatura fantástica de terror, ya que los mecanismos que hacen que este tipo de relatos funcionen parecen ser muy similares.

Las características de estas mujeres suelen ser siempre las mismas: mujeres hermosas que utilizan a los hombres para conseguir sus fines; manipuladoras y ladinas, como Giulietta; que regresan de la tumba para buscar venganza por un amor no correspondido, como la protagonista de “Un karma pasional” o que son despertadas de su eterno letargo por un amante que no soporta su pérdida, y así nos encontramos con Brunhilda, Lady Madeline o Lady Ligeia.



## 5. Conclusiones

Tras el estudio de la fantasía y del terror fantástico como género, hemos podido llegar a diversas conclusiones. Uno de los motivos que impulsaron este trabajo fue el de comprobar si la terminología occidental nos podía servir a la hora de analizar obras orientales, japonesas, para ser más concretos, y la primera conclusión a la que llegamos es que esta terminología no es homogénea, por lo que extrapolarla a otra cultura puede ser complejo, aunque no imposible, ya que con los matices adecuados puede ayudarnos a comprender esas formas en las que la fantasía se refleja.

Derivado de esto, hemos concluido también que hablar de literatura fantástica, tanto en Oriente como en Occidente, es complejo, debido a las subdivisiones que nos encontramos dentro del propio género, aunque bien es cierto que nosotros nos hemos dedicado a hablar únicamente de uno de esos subgéneros: el terror fantástico, que parece ser equiparable en ambas culturas.

Como conclusión, podemos apuntar también que aunque las definiciones y subdivisiones con respecto a la fantasía parezcan estar ligadas a elementos puramente culturales (como la existencia de filósofos como Platón y Aristóteles o la existencia de un Siglo XVIII en el que prime la razón), esta parece estar presente en ambas culturas, por lo que podemos hablar de que la fantasía es algo universal e inherente al ser humano, a ideas o arquetipos comunes a toda la humanidad.

Respecto a la literatura de terror, hemos demostrado lo que pretendíamos: que existen motivos que se repiten en diversas culturas, en especial lo que en Occidente se denomina lo siniestro y la mujer fatal.

Dentro de lo siniestro, el temor a la existencia de un doble parece ser lo más recurrente, ya que el miedo a la muerte y el deseo de permanecer en la tierra parece ser común a los hombres. Junto a este deseo de permanecer en el mundo de los vivos, nos encontramos en ambas culturas el deseo de hacer que los muertos regresen, y aquí sí que podemos asegurar que las consecuencias en ambos casos son nefastas, ya que siempre el muerto que regresa no es el mismo ser que el que se fue.

Con relación al papel de la mujer en la literatura, nos encontramos que en Occidente aparece retratada o como un ser angelical o como un demonio, mientras que en Oriente priman las representaciones de la mujer como ser demoníaco que busca acabar con la integridad del hombre.

Los rasgos que poseen estas mujeres son muy similares en ambas culturas, siendo el rasgo más destacado su belleza, la cual usan para atormentar al hombre y cumplir sus deseos de venganza.

## 6. Obras citadas

- Alazraki, J. (1983), *En busca del unicornio: Los cuentos de Julio Cortázar: elementos para una poética de lo neofantástico*, Gredos, Madrid.
- Bolaño, A. (2010), “Paraíso perdido y contracultura de la imaginación en Haruki Murakami”, *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid
- Caillois, R. (1989), *Acercamiento a lo imaginario*, Fondo de cultura económica, México.
- Caule, P. (director), (2011), *El imperio de los sin sexo* [documental], Francia: Kami Productions
- Ceserani, R. (1999), *Lo fantástico*, Visor, Madrid.
- Freud, S. (1973), *Introducción al narcisismo y otros ensayos*, Alianza, Madrid.
- \_\_\_\_\_ (2008) “Lo siniestro” en: E.T.A Hoffman, *El hombre de la arena*, precedido de “Lo siniestro”, por Sigmund Freud, El Barquero, José J. de Olañeta, ed., Palma de Mallorca p.9-33.
- Jentsch, E. (2015), “Sobre la psicología de la *Unheimliche*” en Klimkiewicz L. (ed) *Sigmund Freud Das Unheimliche, manuscrito inédito*, Mármol-Izquierdo, Buenos Aires, pp. 207-225.
- Jung, C.G. (2009), *Arquetipos e inconsciente colectivo*, Paidós, Barcelona.
- \_\_\_\_\_, (1966) *El hombre y sus símbolos*, Aguilar, Madrid.
- \_\_\_\_\_, (2007), “Psicología y poesía” en *Sobre el fenómeno del espíritu en el arte y en la ciencia, obras completas*, vol. 15, Trotta, Madrid.
- Hadland D. (2008), *Mitos y leyendas de Japón*, Satori, Gijón.
- Hearn, L. (2004), *Kwaidan*, Siruela, Madrid.
- \_\_\_\_\_ (2015), *En el Japón fantasmas*, Satori, Gijón.
- Hoffman, E.T.A. (2007), “La historia del reflejo perdido” en Molina Foix (ed) *Álter Ego, cuentos de dobles (una antología)*, Siruela, Madrid, p.43-62
- \_\_\_\_\_ (2007), *El hombre de la arena y otras historias siniestras*, Valdemar, Madrid.
- King, S. (2016), *Danza Macabra*, Valdemar, Madrid.
- Lovecraft, H.P. (2002), *El horror sobrenatural en la literatura y otros escritos*, Edaf, Madrid.

- Molina Foix, J.A. (2007), "Introducción" en Molina Foix (ed) *Álter Ego, cuentos de dobles (una antología)*, Siruela, Madrid, p. 9-29
- (2007), "E.T.A. Hoffman. La historia del reflejo perdido" en Molina Foix (ed) *Álter Ego, cuentos de dobles (una antología)*, Siruela, Madrid, p.39-42.
- Molpeceres Arnáiz, S. (2012), "Aspectos femeninos de la divinidad en la literatura mística de las tres culturas" en Revista electrónica de estudios filológicos, número 22, enero.
- (2013), *Pensar en imágenes, Los conceptos de mito, razón y símbolo en la cultura occidental*, Ediciones de la Universidad de Murcia, Murcia.
- (2014), "Los conceptos occidentales de mimesis, ficcionalidad y fantástico y su aplicación a la literatura japonesa" en Carbonell I Cortes (ed) *Presencias japonesas en la interacción con Occidente en la literatura y otras partes*", Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, pp. 55-63
- (2014), *Mito persuasivo y mito literario. Bases para un análisis retórico-mítico del discurso*, Universidad de Valladolid, Valladolid.
- Murakami, H. (2013), *Crónica del pájaro que da cuerda al mundo*, Tusquets, Barcelona.
- Palacios, J. (2016) "El extraño caso de Edogawa Rampo y la isla Panorama" en *El extraño caso de la Isla Panorama*, Satori, Gijón, p.145-160.
- Pedraza, P. (1983), *La bella, enigma y pesdilla*, Almuñín, Valencia.
- (1998), *Máquinas de amar*, Valdemar, Madrid.
- (2004), *Espectra, descenso a las criptas de la literatura y el cine*, Valdemar, Madrid.
- (2008), *Vigencia de lo fantástico en el imaginario moderno*, Centro de profesores de Cuenca, Cuenca.
- Pérez, R. y Chida. C. (2015), *Yokai, monstruos y fantasmas en Japón*, Satori, Gijón.
- Poe, E.A (1981). "The fall of the house of Usher" en *The Annotated tales of Edgar Allan Poe* Peithman S. (ed) Doubleday&Company, New York, p. 60-77.
- (2009 a) "La caída de la casa Usher" en *Cuentos completos, edición comentada* en Iwasaki y Volpi (ed), Páginas de espuma, Madrid p.319-334.
- (2009 b) "William Wilson" en *Cuentos completos, edición comentada* en Iwasaki y Volpi (ed), Páginas de espuma, Madrid p.57-74

- Pujante, D. (2006), "Sobre un nuevo marco teórico metodológico apropiado a la actual temología comparatista en España" en *Hispanic Horizon*, nº25, p.82-115
- (2016), Las inquisiciones de la literatura fantástica. *El Futuro del Pasado*, 7, 37-63.
- Sakaguchi A. (2013), *En el bosque, bajo los cerezos en flor*, Satori. Gijón.
- Rampo, E. (2016), *El extraño caso de la isla Panorama*, Satori, Gijón.
- Rank, O. (1976), *El doble*, ediciones Orion, Buenos Aires.
- Roas, D. (2011), *Voces de lo fantástico*, Páginas de Espuma, Madrid.
- Roas, D. y Casas. A. (2016), *Voces de lo fantástico en la narrativa española contemporánea*, Eda Libros, Benalmádena.
- Rodríguez Pequeño, F.J. (1995), *Ficción y géneros literarios: los géneros literarios y los fundamentos referenciales de la obra*, Universidad Autónoma de Madrid, Madrid.
- Tanizaki, J. (2011), *Siete cuentos japoneses*, Ediciones Siruela, Barcelona.
- (2017), *El elogio de la sombra*, Siruela, Madrid,
- Wladislaw T. (2002), *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, Tecnos, Madrid.
- Tieck, J.L (2014), *Vampiros*, Jacobo Siruela (ed.), Atalanta, Girona.
- Todorov, T. (2005), *Introducción a la literatura fantástica*, Coyoacan, México D.F.