

¿EXISTE LO FANTÁSTICO EN LA ANIMACIÓN JAPONESA? LA PRESENCIA DEL *BAKENEKO* EN LA TELEVISIÓN Y EL PÚBLICO CONTEMPORÁNEO

ENRIQUE GALVÁN JEREZ
Universidad Complutense de Madrid
Enrique.galvanjerez@gmail.com

Recibido: 14-01-2016

Aceptado: 10-05-2016



RESUMEN

El mundo de lo sobrenatural japonés atrae tanto a los nativos como a los occidentales. Uno de estos seres que lo pueblan es el *bakeneko*, un gato con poderes metamórficos. A pesar de que Japón sea un país altamente tecnológico, las historias sobre esta criatura siguen siendo populares. ¿Estos relatos transmiten el efecto de lo fantástico al receptor actual? El artículo analizará la recepción, tanto desde un punto de vista japonés como extranjero, de dos series con historias sobre *bakeneko*: *Ayakashi* (2006) y *Mononoke* (2007). Una vez hecho el análisis, determinará si se clasifican como fantásticos o si existen problemas sobre lo fantástico dentro de la cultura japonesa.

PALABRAS CLAVE: animación, lo fantástico, Mononoke, Ayakashi, recepción.

ABSTRACT

The Japanese supernatural world attracts both natives and Westerners. One of the beings who inhabits it is the *bakeneko*, a cat with metamorphic powers. Although Japan is a highly technological country, stories about this creature are still very popular. Can these narratives transmit the fantastic effect to current audiences? This article will analyze the reception, both from a point of view of the Japanese and foreigners, of two TV series about a *bakeneko*: *Ayakashi* (2006) and *Mononoke* (2007). Once the analysis is finalized, the article will establish if they can be classified as fantastic or if there are some problems about the fantastic within the context of Japanese culture.

KEYWORDS: animation, the fantastic, Mononoke, Ayakashi, reception.

INTRODUCCIÓN

Para los occidentales, el folclore japonés es un elemento muy atractivo por su exotismo. Uno de los pioneros en estudiar las creencias y el mundo del folclore nipón fue Lafcadio Hearn —o Yakumo Koizumi, cuando le concedieron la nacionalidad japonesa— en obras como *En el Japón espectral* (1899) o *Kwaidan* (1903). La larga tradición de los cuentos sobrenaturales ha acompañado a los japoneses desde los inicios de su historia y siguen presentes en su vida cotidiana. Por ejemplo, se contaban cuentos de fantasmas y seres sobrenaturales durante los funerales en la época Edo (1603-1868) (Reider, 2001: 80), o las recopilaciones de este tipo de relatos, como *Cuentos de lluvia y de luna* (1776), de Ueda Akinari, son importantes dentro de su literatura.

En estos días, las historias sobre estos entes fantásticos (en japonés, *yōkai*) están presentes en las series y películas de animación japonesa (*anime*). Así es la tesis que propone Antonio López Horno: «Las criaturas del folclore japonés han estado latentes en el desarrollo de muchas historias *anime*: los espíritus, demonios y ogros que aparecían en numerosos grabados del pasado, han cobrado vida en la actualidad gracias a la magia de la animación japonesa» (2010: 108).

Esta relación entre animación y seres sobrenaturales no es reciente, pues comienza con los primeros cortos japoneses de animación. Desde los años 20, estas criaturas eran una de los fuentes de inspiración, como atestiguan las producciones *Kobutori* (1929), de Yasuji Murata; *Shōjōji no Tanukibayashi Ban Dan'emon* (1935), de Yoshitarō Kataoka; o *Furudera no Obake Sōdō* (1936), de Iwao Ashida (Horno, 2015). También aparecen en películas de directores contemporáneos consagrados como Hayao Miyazaki, que demuestra, con maestría, la integración de distintos elementos de la cultura japonesa en su universo creativo particular (Montero, 2012: 138).

No solo los *yōkai* pertenecen al ámbito cinematográfico, sino que están en series de televisión de notable éxito. Algunas de estas series son *GeGeGe no Kitarō* (1968-1969), *Yū Yū Hakusho* (1992-1995) o *Inuyasha* (2000-2004). Ante la abundancia de estos productos audiovisuales y su éxito de público, algunos investigadores, como Tze-Yue G. Hu, opinan que el *anime* es la mejor forma de transmisión de lo fantástico: «Fantasy is a stable driving force in many animated works. Japanese animation, particularly the *anime* kind, has been considered a terra firma for fantastical storytelling» (2013: 11).

Dentro de los habitantes del mundo sobrenatural nipón, el más famoso es el *bakemono*. En palabras de Cora Requena Hidalgo, es lo siguiente: «Según el concepto original, el *bakemono* (a veces *obakemono* u *obake*) es un ente sobre-

natural que posee la cualidad cambiar temporalmente de forma, es decir, que se transforma a voluntad» (2009: 73). Estos seres metamórficos suelen ser animales, como zorros, gatos o *tanuki*,¹ porque, según el sintoísmo, cualquier ser vivo o inerte puede albergar un espíritu poderoso conocido como *kami* (Yusa, 2005: 19-20). Además, pueden ser de naturaleza maligna, por causar daño a los humanos por medio de sus travesuras, o benigna, por ayudar a estos.

En la actualidad, los *bakemono* siguen presentes en el *anime*. El lado positivo de ellos aparece en la película *Pompoko* (1994), del director Isao Takahata. También existen series que contienen su lado negativo como *Haunted Junction* (1997), en el que un zorro toma posesión del cuerpo de los miembros del Sagrado consejo de estudiantes, o *Lulú, la chica de las flores* (1979-1980), siendo Boris un *tanuki* que se disfraza como un humano.

Dentro de este subgrupo, se encuentran las historias del *bakeneko*, un gato con la capacidad de transformarse. Existen *animes* que incluyen a estas criaturas como *Bakemonogatari* (2009), donde Tsubasa Hanekawa es poseída por uno de ellos, o los OAV² de *Geobreeders*, (1998) y (2000-2001), en el que los *bakeneko* provocan averías en equipos eléctricos y ordenadores. Entre las series de televisión sobre el espíritu gato, destacan *Ayakashi* (2006) y *Mononoke* (2007), ambas de Tōei Animation. En estas dos series, el *bakeneko* se manifiesta para vengarse de la muerte de la víctima por medio de sus poderes para alterar la realidad. Aunque la historia de este espíritu vengativo en forma de gato provoque pavor al espectador, ¿estas dos series de televisión se pueden clasificar como fantásticas? Para responder a la pregunta, se analizarán ambas series desde dos puntos de vista: su recepción desde el lado occidental y desde el lado nativo. Una vez completado, se determinará si la serie de televisión pertenece al ámbito fantástico o si existen peculiaridades en cuanto a la recepción de la serie entre personas de distinta procedencia cultural.

EL ESTUDIO DE LO FANTÁSTICO JAPONÉS

Antes de comenzar con el análisis de las dos series, conviene conocer el estado de los estudios de lo fantástico japonés. Primero, se estudiará la etimo-

1. Los traductores suelen utilizar las palabras «mapache» o «tejón». Desde un punto de vista taxonómico, este animal pertenece a la familia de los cánidos, al igual que los perros o los lobos. Por este motivo, es recomendable utilizar la palabra original para designarlo.

2. También llamado OVA. Un OAV (*Original Animation Video*) es una obra de animación cuya primera ventana de distribución es el mercado doméstico. Los OAV aparecieron en los años 80 gracias a la popularización de los reproductores de videocasetes. El primer OAV es *Dallos* (1983-1984), dirigido por Mamoru Oshii y Hisayuki Toriumi.

logía de lo «fantástico» y, a continuación, se explicará de forma muy breve los estudios sobre sus manifestaciones en Japón.

El término «fantástico» tiene un largo recorrido histórico en las lenguas europeas. Esta palabra procede del latín *phantasia* y esta, a su vez, del griego *phantasia* con la definición siguiente: aparición, espectáculo, imagen. El origen de *phantasia* deriva de *phantázō* («yo me aparezco») y este de *pháinō* («yo aparezco») (Corominas, 1967: 267-268). De de la palabra original nace *phantasein* que significa «crear visiones» en los textos de Platón; luego evolucionará a *phanstamai* que se refiere a las ilusiones o ensoñaciones, según Platón y Aristóteles (Alarcón Rodríguez, 2003: 81-82). Desde su etimología, es importante señalar que estas palabras tienen relación con el campo de la visión porque la visión es sinónimo de verdad y es donde se puede manifestar lo fantástico, como menciona Rosemary Jackson:

An emphasis upon visibility points to one of the central thematic concerns of the fantastic: problems of vision. In a culture which equates the «real» and the «visible» gives the eye dominance over other sense organs, the un-real is that which in-visible. That which is not seen, or which threatens to be un-seeable, can only have a subversive function in relation to an epistemological and metaphysical system which makes «I see» synonymous with «I understand» (2003: 45).

En cuanto al japonés, esta palabra tiene un recorrido histórico mucho más corto de lo que pueda parecer. Su inclusión dentro del vocabulario japonés se debe a la necesidad de la traducción de textos, como detalla Sen'ichi Chiba:

La palabra *gensō* apareció como término para traducir la palabra *Hallucination* por primera vez en el *Tetsugaku Jii* [*Diccionario de filosofía*] del año 14 de Meiji [1881]. Hasta que se normalizó como término a usar *genkaku* [ilusión], era una palabra que estaba circulando dentro de los dominios de la filosofía y de la psicología. Hay que destacar que, con la influencia de texto original *An English and Chinese dictionary*, de [William] Lobscheid (...) (1866-1868), en la edición japonesa (*Eikawa Yaku Jiten*) [*Diccionario de traducción inglés-chino-japonés*] (...) se incluyeron *gensō* y *gensōtekina* como traducciones de palabras como *Fancy*, *Fantasm*, *Fantastic*, *Fantastical*, *Fantastically*, entre otras (1984; citado en Sunaga 9-10: 2007).³

Esto quiere decir que la traducción de *gensō* está más cerca de las posiciones filosóficas sobre la alucinación y la mentira que de lo fantástico. Esta

3. La cita en japonés ha sido traducida por el autor del artículo.

relación se plasma en los ideogramas utilizados en la composición de la palabra: *gensō* se compone de los *kanji*⁴ de ilusión (*maboroshi*) y de pensamiento (*omoi*). Aunque la etimología difiere del uso actual, se sigue utilizando para designar a lo fantástico. Sin embargo, el problema del estudio de lo fantástico en Japón no procede de su etimología, sino que radica en las teorías y el análisis que han elaborado los propios japoneses.

El estudio de la literatura fantástica en Japón vino de la mano de las distintas traducciones de investigaciones de teóricos franceses. Obras tan importantes como *Introduction à la littérature fantastique* (1970), de Tzvetan Todorov, están traducidas y en los años 70 existió un *boom* de la literatura fantástica (Kita, 2012: 53). A pesar de este interés, existen ciertos problemas dentro de la crítica japonesa de lo fantástico. El primero de ellos es la importancia de los teóricos franceses frente a otras tendencias y autores importantes. Ellos desconocen, o no citan, las teorías procedentes del ámbito hispano, italiano o alemán. De este modo, creadores muy importantes, como Julio Cortázar, no suelen aparecer dentro del corpus de sus investigaciones ni en las listas de títulos recomendados.

El segundo problema es su pensamiento nacionalista. Investigadores como Asahiko Sunaga (2007) o Tatsuhiko Shibusawa tienen como base la teoría de Roger Caillois sobre lo fantástico. He aquí el ejemplo que utiliza Shibusawa para definir lo fantástico:

Por ejemplo, San Jorge se enfrenta a un dragón en Capadocia. Por supuesto, el dragón era una representación del miedo para la gente de esa misma época. Sin embargo, ese miedo era como la representación del terror hacia el mundo natural y, hoy en día para nosotros, tal vez no habría tanta diferencia con el miedo a ver un león. O tal vez es mejor compararlo con el miedo al monstruo del lago Ness de Escocia. El héroe lucha con el dragón y puede derrotarlo. Esto corresponde al mundo de las hadas. No obstante, ¿qué ocurre si el enemigo no es un dragón, sino un fantasma? Incluso para alguien como un héroe, la valentía tal vez no sea útil frente a un fantasma. Es decir, el fantasma que no puede estar en este mundo, existe al manifestarse desde ese mundo. Desde ese mundo, su existencia surge porque ha invadido de forma abrupta en este mundo. Esto es el pánico a lo desconocido. En el mundo de las novelas de terror de la época moderna, esto es el mundo de lo fantástico (2012: 18).⁵

Por lo tanto, lo fantástico es el miedo a lo desconocido. Este miedo es la evolución de los cuentos de hadas después del Siglo de las Luces, como expo-

4. *Kanji* es el sistema de escritura procedente de los *sinogramas* —o *hanzi*—. En el japonés moderno, convive con otros sistemas de escritura: *hiragana*, *katakana*, ambos silabarios; y el *rōmaji* o alfabeto latino.

5. La cita en japonés ha sido traducida por el autor del artículo.

ne Roger Caillois (1977). No obstante, el propio Caillois pone en duda la existencia de relatos fantásticos en Japón y China.⁶ Así escribe:

Encore, en Chine et au Japon, les récits de terreur, s'ils sont habituellement présentés comme traditionnels et d'origine populaire, ont-ils été tant de fois remaniés et écrits à nouveau par des auteurs fort instruits des ressources de leur art, qu'il ne reste sans doute pas grand-chose de leur naïveté primitive ni même de leur ancienne atmosphère. En outre, ils mettent en scène des spectres et des vampires, non des gnomes ou des fées (Caillois, 1977: 7).

La teoría de Caillois genera ciertos conflictos. Por un lado, esta tesis podría ser igual de válida para los cuentos de hadas europeos: los cuentos tradicionales proceden de tradiciones orales transmitidas de generación en generación y recopiladas por escrito por autores influidos por los organismos culturales y tendencias artísticas del momento. Por ejemplo, las recopilaciones de los cuentos de los hermanos Grimm recogen las tendencias del romanticismo alemán. Por el otro lado, Caillois obvia la tradición de cuentos japoneses que pueden asociarse con el género feérico como *El cuento del cortador de bambú* (siglo x). Este relato, parecido en algunos puntos con el cuento de «Pulgarcita», es el primer *tsukuri monogatari*⁷ y fuente de inspiración para Murasaki Shikibu, la escritora de *La historia de Genji* (c.a. 1010).

Además, se añade otro inconveniente más. Su posible desconocimiento de la historia y cultura de las civilizaciones de Asia Oriental se refleja en la siguiente hipótesis: «Compte tenu des réserves que j'ai faites tout à l'heure pour la Chine ou le Japon, il est tentant d'avancer l'hypothèse que seules les cultures qui ont accédé à la conception d'un ordre constant, objectif et immuable des phénomènes ont pu donner naissance, comme par contraste, à la forme particulière d'imagination qui contredit délibérément une aussi parfaite régularité: l'épouvante surnaturelle» (Caillois, 1977: 14). Esta afirmación no tiene en cuenta que Japón, y China, compaginó épocas donde hubo cambios constantes en su organización y periodos de larga estabilidad. Esta estabilidad hizo posible que existiera una visión del mundo que encaja con la definición que propone Caillois para las tradiciones occidentales. Incluso en estos largos periodos de paz, las artes japonesas gozaron de un gran desarrollo como en las épocas Heian (795-1185) o Edo.

6. No menciona en ningún momento a Corea, pero esto no significa que no exista un desarrollo de los cuentos y novelas tradicionales con elementos sobrenaturales en la península. Es lógico pensar que en Corea, al igual que Japón, existan estos relatos porque parte de su literatura tiene grandes influencias procedentes de China.

7. Género nativo japonés donde se narra un relato sin que sea una colección de poesías japonesas (*waka*) con un hilo conductor en prosa.

Como consecuencia, los japoneses utilizan las palabras del crítico francés para justificar su análisis de la literatura fantástica como la aparición de un elemento sobrenatural que provoca miedo. Para ellos, no existe la duda todoroviana o la angustia generada por lo fantástico. Tampoco es importante el conflicto entre el cientificismo y la materialización de un elemento fuera de ese contexto. El resultado final es que no existe ni la duda del lector ni el texto se enmarca dentro de la lucha entre un mundo positivista contra algo fuera del horizonte de expectativas del receptor.

Con respecto a Occidente, la visión de la literatura fantástica japonesa es escasa y su enfoque distinto. En *The Fantastic in Modern Japanese Literature: The Subversion of Modernity*, de Susan J. Napier, se considera que existe lo fantástico en los temas, motivos e interpretaciones, según los postulados de Rosemary Jackson, en relatos japoneses desde la época Meiji (1868-1912) (1996: 223-227). No obstante, que aparezcan ciertos temas, motivos y coincidan en algunas interpretaciones con otros relatos no convierten tales relatos en fantásticos. Es necesario el sello de lo fantástico: la duda sobre la realidad y su angustia. En resumen: el análisis del fenómeno de lo fantástico es deficiente y no ayuda a dilucidar si existe lo fantástico en el ámbito de la cultura japonesa.

LA HISTORIA DEL *BAKENEKO* EN *AYAKASHI* Y SU RECEPCIÓN EN EL TELESPECTADOR

Ayakashi es una serie de animación japonesa emitida durante el año 2006 en el canal Fuji TV. Este programa de televisión es una antología de tres relatos sobre fantasmas y sucesos paranormales. Los dos primeros arcos argumentales corresponden a adaptaciones de textos literarios, pero el tercero, *Bakeneko*, es original y está estructurado como una obra de teatro.

La historia comienza así: en la casa del clan Sakai, reina la alegría por el futuro matrimonio de la dama Mao. Sin embargo, no es un día feliz para ella porque es un matrimonio concertado con el clan Shiono, que ayudará económicamente al clan Sakai. Mientras ocurren los preparativos, un comerciante ambulante pasa delante de la casa y pide agua. Kayo, una de las sirvientas, accede a darle un poco.

Cuando la novia está preparada para comenzar su nueva vida, muere de forma misteriosa. Los familiares de la novia señalan al vendedor como el asesino, mientras que el buhonero advierte que el culpable es un demonio. A pesar de su advertencia, es apresado y atado. Más tarde, el ente malévolo se manifiesta y acaba con la vida de varios de los miembros del clan. A la luz de

los acontecimientos, liberan al boticario para aniquilar al monstruo con la ayuda de una espada con forma de demonio; sin embargo, para desenvainarla, debe conocer tres aspectos del ente malvado: la forma (*katachi*), la verdad (*makoto*) y la razón (*kotowari*).⁸ Ante la ausencia de gatos dentro de la residencia, el buhonero determina la forma de la criatura sobrenatural: un *bakeneko*. Así, el vendedor ambulante deberá conocer la verdad y la razón para exorcizarlo.

En la recepción de la historia de *Ayakashi*, el espectador posee un escudo, basado en la lejanía, que lo protege de las amenazas de lo fantástico. Este recurso queda englobado en el marco temporal de la historia que lo sitúa en la época Edo. Japón, aunque fuera el primer estado en Asia en abrazar las técnicas y ciencias de Occidente, lo hizo de manera tardía. Esto aparece reflejado en los elementos cotidianos de la vida, como el uso del palanquín como medio de transporte de personas o el estilo artístico que recuerda a las xilografías *ukiyo*.⁹ También afecta a la idea de realidad, pues en aquella época la religión era el único elemento de comprensión de la realidad, que era aceptada por toda la población.¹⁰

El poder del gobierno de la familia Tokugawa estaba basado no solo en el control de los nobles, sino también el de los ciudadanos con el registro oficial en los templos. A la vez que el *bakufu* mantenía controlada a la población, los templos se dedicaron al proselitismo de las enseñanzas budistas para combatir al cristianismo. Para beneficio de las dos partes, la colaboración entre el *bakufu* y las jerarquías de las distintas escuelas del budismo era muy estrecha (Jansen, 2002: 216-217).

Por medio del control religioso y civil, los japoneses mantuvieron la concepción cosmológica del budismo como eje organizador de la realidad. Por lo tanto, la aparición de elementos sobrenaturales, como el *bakeneko*, no provocaban los conflictos epistemológicos sobre el conocimiento de la realidad. Sin embargo, la ausencia de conflicto no implica la inexistencia del miedo a los sucesos paranormales porque es miedo físico, no de carácter metafísico. Esta conciliación se incluye en *Ayakashi* y la transmite al espectador. De este modo, el receptor está protegido por estar alejado del tiempo actual.

8. Este *kotowari* no corresponde al *kanji* de rechazo, sino a *ri*, que significa lógica o razón.

9. La estampas *ukiyo* reflejaban la vida hedonista de las ciudades en varios aspectos: mujeres, escenas y actores del teatro kabuki, sátira sociopolítica o pornografía.

10. No obstante, algunos intelectuales tenían noticias de los avances científicos europeos de forma limitada. Esta exposición fue gracias al tráfico ilegal de libros procedentes del asentamiento holandés de Deshima. Como resultado, varios japoneses formaron la escuela de pensamiento Rangaku (estudios holandeses), que estudiaban las aportaciones técnicas, científicas y de pensamiento occidentales.

Además, cada tipo de espectador, nativo y occidental, posee una armadura particular. En el caso japonés, es la tradición de las historias de fenómenos sobrenaturales dentro de la cultura japonesa. Para un espectador nipón, este tipo de historias pertenecen a su acervo cultural y conocen los detalles de los monstruos y de las historias desde la infancia. Gracias a este conocimiento, no provoca angustia y actúa como barrera de seguridad. Para el espectador occidental, a esta coraza de la temporalidad se añade otra: la lejanía geográfica. Esta lejanía geográfica permite que se adscriba como maravilloso exótico: «On rapporte ici des événements surnaturels sans les présenter comme tels ; le récepteur implicite de ces contes [et de ces récits] est censé ne pas connaître les régions où se déroulent les événements; par conséquent il n'a pas de raisons de les mettre en doute» (Todorov, 1970: 60). Esta concepción de lo maravilloso exótico permite utilizar esta defensa extra. No obstante, una vez se trasladan estos elementos a un entorno más cercano para el espectador, ¿sigue regido por las mismas normas? Esta respuesta se conocerá en el apartado dedicado a *Mononoke*.

LA HISTORIA DEL *BAKENEKO* EN *MONONOKE* Y SU RECEPCIÓN EN EL TELESPECTADOR

Ante el éxito de público, Fuji TV produce y emite, en 2007, un *spin-off* basado en el personaje del vendedor ambulante: *Mononoke*. Al igual que en la serie anterior, una de las historias lo protagoniza un *bakeneko* y sigue una estructura y personajes similares. A diferencia de *Ayakashi*, la historia transcurre en los años 20, a caballo entre la época Taishō (1912-1926) y Shōwa (1926-1989).

El primer episodio comienza con la inauguración de la nueva línea de metro. Por este acontecimiento, el ayuntamiento convoca a los agraciados en el sorteo de billetes para el primer viaje. Los personajes de la historia están presentes en la estación a la hora indicada: el alcalde, Jyutarō Fukuda; el inspector de policía, Sakae Kadowaki; el reportero del diario *Maiasa Nippō*, Kiyoshi Moriya; el conductor, Bunpei Kinoshita; la camarera, Chiyo Nomoto; el ama de casa, Haru Yamaguchi; y el repartidor de leche, Masao Kobayashi. Todos ellos desconocen que sus vidas están relacionadas, pero cuando suban al tren, estarán unidos por el asesinato de Setsuko Ichikawa, un *bakeneko* y el boticario.

El viaje comienza, aunque no es tranquilo porque la espada del buhonero comienza a agitarse en la mochila. En ese mismo momento, el conductor

ve la figura fantasmal de una mujer y frena. Un corte en la corriente eléctrica sume en la oscuridad al tren; la luz regresa y los personajes aparecen en el mismo vagón sin explicarse el porqué. Lo primero que intentan hacer es regresar a sus vagones, mas no consiguen abrir la puerta; Bunpei Kinoshita tampoco puede contactar con el jefe de la estación. Si bien el alcalde abre la puerta sin mucho esfuerzo, ocurre algo imposible: han desaparecido el resto de los vagones. En ese mismo momento, el tren empieza a moverse y el alcalde cae a las vías sin dejar rastro. Instantes después, Haru Yamaguchi escucha la voz de una mujer que repite de forma constante lo siguiente: «No te lo perdonaré». La mujer grita de terror y acusa a Chiyo Nomoto de ser la que ha gastado una broma pesada. De repente, el vendedor ambulante entra en el vagón porque sabe que el causante estos fenómenos es un demonio y, para aniquilarlo, debe descubrir la forma, la verdad y la razón detrás de la esta manifestación.

A priori, el público occidental puede clasificar este relato como fantástico por ciertos aspectos. El primero, el lugar de lo fantástico¹¹ es un vagón del metro. Este elemento es importante debido a que es el escenario entre la lucha entre el orden establecido y lo que está fuera, lo sobrenatural. El suburbano es uno de los símbolos del progreso científico y la técnica y, a diferencia del tren, es un transporte urbano. Esta distinción no es irrelevante: el tren podía conectar zonas urbanas con las rurales; esta conexión no solo es un eje de la transmisión de conocimientos de la urbe, sino también de las tradiciones y creencias populares de los pueblos. De esta forma, el vagón de metro actúa como aislante de las creencias y supersticiones que no conciernen a la ciencia. Asimismo, el metro acerca a las coordenadas temporales del espectador. Aunque la escenificación de la inauguración del metro lo sitúa en los años 20, no quiere decir que se aleje mucho en el tiempo. El metro de Tokio comenzó a funcionar en 1927, al igual que otras ciudades europeas inauguraron su servicio de transporte suburbano en fechas cercanas, como Madrid (1919) o Barcelona (1924).

El segundo es la apariencia y rol que desempeña la víctima: Setsuko Ichikawa. El modelo en el que se basa este personaje corresponde a la *modern girl* (*modan gāru* o *moga*). La *modern girl* era una tendencia entre las mujeres japonesas que procedía de las revistas de moda y la publicidad. Era frecuente asociarlas con las mujeres trajeadas con un vestido de una pieza, el sombrero *cloche* —o de campana— y los collares de perlas o cuentas. No obstante, esto

11. Patricia García distingue el lugar de lo fantástico como la topografía del hecho fantástico, mientras que el espacio de lo fantástico lo denomina como parte fundamental del suceso fantástico (2013).

no solo abarca a la moda, también al modo de vida. Por ejemplo, la mujer empezó a incorporarse a puestos de trabajo que eran coto exclusivo para hombres. En el caso de Setsuko Ichikawa, ella era reportera de investigación.

El personaje de Setsuko refleja el cambio de paradigma de la mujer tradicional japonesa. Así lo analiza Barbara Sato en la siguiente cita: «These new images of the feminine challenged a previously existing widespread mythology of a monolithic Japanese woman. Feminine stereotypes had always placed women within a family setting, stressing their gentleness and meekness: it was this particularly docile and family-oriented quality that came to identify them as “Japanese” women» (2003: 1). Ante esta información, el espectador relaciona la *modern girl* con los movimientos feministas por los derechos e igualdad de las mujeres en Estados Unidos y Europa después de la I Guerra Mundial.

Por último, a diferencia de la serie *Ayakashi*, los referentes artísticos no son japoneses, sino europeos. Durante los años 20, los movimientos vanguardistas llegaron a Japón. En este *anime* los estilos del cubismo o el expresionismo se aprovechan para generar más acercamiento al telespectador. Esto se plasma cuando los testigos del asesinato no quieren hablar sobre lo que presenciaron. Para enfatizarlo, aparecen imágenes sobre una parte determinada del cuerpo, como los ojos o los oídos, que aluden al estilo cubista de Picasso.

Todos estos detalles de modernidad aproximan al telespectador occidental a una concepción del mundo y la sociedad más cercana, pero puede que no sea suficiente. En otras palabras: el receptor occidental, por falta de contexto, puede clasificarlo de forma distinta a un telespectador japonés. La clave corresponde a la siguiente frase del reportero Kiyoshi Moriya, cuando presencia, por primera vez, los hechos sobrenaturales: «Parece como si lo hubieran hecho los zorros». Aunque luego apostilla que es una expresión hecha, su actuación es muy sospecha por dos razones. Primera, porque delata que sabe lo que ocurre y que está relacionado con el asesinato de Setsuko Ichikawa. Segunda, porque es uno de los personajes con mayor formación intelectual en la historia. Si fuese una persona como Haru Yamaguchi o Masao Kobayashi, que ambas poseen una formación básica, podría encajar con lo dicho. Sin embargo, quien lo pronuncia es el periodista y uno de los personajes con más formación. Esto puede tener dos justificaciones.

Por un lado, la presencia de historias tradicionales basadas en cuentos populares y obras de teatro *nō* y *kabuki* era uno de los artículos favoritos entre los lectores de los periódicos:

The association of women with ghosts and metamorphosis is also an important part of Japanese tradition, encompassing everything from the Nō and kabuki theaters to the woodblock prints of the early nineteenth century and even the post-Restoration era. (...) After the Restoration, however, such melodramatic depictions of women and the supernatural were increasingly regarded as old-fashioned or vulgar, although the depiction of demonic women remained a favorite subject of popular artists and journals (Napier, 1996: 23).

Estas historias sobre fantasmas vengativos y fenómenos sobrenaturales tendrían un cierto reflejo en la impresión de Kiyoshi Moriya. Después de desecher todos los procesos deductivos basadas en el positivismo, el periodista utilizaría estos conocimientos como última explicación a lo que acontece.

Por el otro lado, significa que el pensamiento tradicional japonés seguía arraigado dentro de los japoneses. ¿Por qué todavía aceptaban los fenómenos sobrenaturales a pesar de ser un país con un alto grado de desarrollo científico? Las respuestas se hallan en dos causas. La primera se debe al proceso de modernización japonesa. Japón fue el primer estado asiático independiente en conseguirlo y abrazaron todas las tendencias artísticas, científicas y técnicas de la época. Una muestra de este proceso es el vocabulario de la medicina, que procede del alemán, ya que consideraban a Alemania como potencia en este campo.

No obstante, este abrazo a Occidente nunca fue ciego. Japón se reformó, según los modelos de las potencias coloniales, y se abrió al mundo por tres motivos: el miedo a ser sometido a la colonización como ocurrió con los territorios de Hong Kong en la Primera Guerra del Opio (1839-1842), el impacto negativo que tuvo en la sociedad la llegada de los barcos del comodoro Perry a Japón en 1853 y el interés de varias familias de samuráis, como los Satsuma y los Chōshū, en comerciar con potencias como EE.UU, Reino Unido o Francia. Dentro de los movimientos intelectuales, personas importantes anhelaban la modernización de Japón para hacer frente a los peligros externos.

Ante este clima de inseguridad provocado por las potencias coloniales, editoriales como Seikyōsha abogaban por mantener los valores tradicionales japoneses (Jansen, 2002: 472). Yoshikawa Tadayasu (1824-1884), educador y experto en artillería, encontró la respuesta en el *wakon yōsai*. Este concepto, que se traduce por «talento occidental y espíritu japonés», es la aceptación de los avances modernos sin abandonar el pensamiento japonés. Esto denota que el pensamiento y los valores tradicionales debían seguir vertebrando la sociedad japonesa (Josephson, 2012: 108).

Para lo fantástico, significa que no hay una verdadera disyuntiva entre los fenómenos paranormales y la ciencia. Por consiguiente, no puede existir el cuestionamiento sobre la realidad del texto y la del lector: «lo fantástico conlleva siempre una proyección hacia el mundo extratextual, pues exige una cooperación, y al mismo tiempo, un involucramiento del receptor en el universo narrativo. Relacionado el mundo del texto con el mundo extratextual se hace posible la interpretación del efecto amenazador que lo narrado supone para las creencias respecto a la realidad» (Roas, 2011: 32-33).

La explicación a este fenómeno radica en la asimilación cultural de los japoneses, como escribe Federico Lanzaco Salamanca:

Con la imagen, pues, de un *coral viviente* podemos ofrecer una visión panorámica de las raíces del pluralismo cultural de Japón, efectuando un corte de *análisis horizontal* a través de su historia (detallando las arborescencias del Shintoísmo, Confucianismo, Taoísmo, Budismo, e Impacto Occidental), y otros corte de *análisis vertical*, buceando en las actitudes básicas del pueblo Japonés hacia la Naturaleza, Sociedad e Individuo (2004: 37).

Con otras palabras: el científicismo no desplazó la concepción de su mundo, sino que fue incorporado al pensamiento japonés. Por esta razón, los sucesos paranormales no están excluidos de su horizonte de expectativas.

La segunda causa corresponde a la figura del emperador en el sintoísmo. El emperador jugó un papel fundamental en el proceso de modernización del Japón porque representaba un poder contrario a la figura de máxima autoridad en la época Edo, el *bakufu* o *shōgun*, siempre adscrito a la familia Tokugawa. Con el triunfo de la revolución Meiji y la instauración del nuevo régimen, el emperador no solo consiguió el poder político, bajo un régimen parlamentario democrático, sino también el poder religioso por ser descendiente directo de los dioses del sintoísmo:

Japan's hierarchical system goes beyond this world. The system is applied to the realm of the supernatural, or one might say that the hierarchical order of the supernatural world has always been reflected in this world. In modern Japan, the emperor's supernatural status was publicly asserted, and with the imperial court once again at its center, the status of various supernatural beings was (re)examined; some were affirmed and others were simply dropped from the cosmic map (Reider, 2010: 106).

Esta atribución de la figura del emperador como autoridad religiosa no era nueva. Las recopilaciones de relatos mitológicos como el *Kojiki* (712) o el

Nihon Shoki —o *Nihongi*— (720) atribuían a la casa imperial un origen divino por pertenecer al linaje del primer emperador Jimmu, descendiente de la diosa Amaterasu. Para legitimar este poder religioso del emperador, las reformas políticas y administrativas de la época Meiji incluían la organización y control religioso. Se creó un nuevo ministerio conocido como el Ministerio de los Ritos (*Jingishō*), que más tarde cambió su designación a Ministerio de la Religión (*Kyōbushō*).¹² Con la legislación de la época, el *shintō* se convirtió en la religión oficial del Japón y se transformó en el sintoísmo estatal.

Además, en el panorama educativo se promulgó el Decreto Imperial sobre la Educación (*Kyōiku ni Kansuru Chokugo*), del año 1890. Este decreto establecía que los alumnos tenían que leer un juramento donde, entre otras cosas, guardaban fidelidad al emperador y protegerían con su vida a la familia imperial (Jansen, 2002: 472). De este modo, el poder político de los templos budistas fue sustituido por el del gobierno legitimado por el sintoísmo.

Estos conocimientos son una buena explicación de la ausencia de ruptura dentro del mundo ficcional, pero, ¿qué ocurre con los espectadores japoneses actuales? Aunque el poder divino del emperador ya no existe desde la Declaración de Humanidad (*Ningen Sengen*) de 1945, la visión cosmológica nipona sigue siendo bastante diferente a la de Occidente.

La mayoría de los japoneses se denominan *mushūkyō*, cuya traducción directa es «sin religión». Este concepto no significa que sean ateos o agnósticos. Ellos sienten la religión como algo menos estructurado, tal y como aclara Mark R. Mullins:

In popular consciousness, «religion» is often understood in a highly restricted way to refer only to organized religion or religious institutions. Consequently, Japanese usually claim to be «without religion» (*mushūkyō*) because they do not identify themselves as members of one particular religious group. The majority of Japanese, nevertheless, continue to participate in household and institutional rituals, festivals, and annual events, and many hold what most observers would regard as «religious» beliefs (related to buddhas, ancestors, gods [*kami*], protective deities, and vengeful spirits). In short, it would be a mistake to interpret the «*mushūkyō*» category to mean «non-religious» or «secular» (2013: 63-64).

Esta visión flexible permite crear ese sincretismo que Lanzaco Salamanca ilustra en la teoría de los corales. Por lo tanto, hay pocos japoneses que no tengan una sensibilidad religiosa: «In short, very few Japanese are actually

12. A partir del año 1877, el Departamento de Asuntos Religiosos fue incorporado tanto al Ministerio del Interior (*Naimushō*) como al Ministerio de Educación, Cultura, Deportes, Ciencia y Tecnología (*Monbushō*), donde se encuentra en la actualidad.

atheists or without any religious sensibilities and values» (Mullins, 2013: 63-64). Esto no quiere decir que los japoneses desconozcan los valores occidentales de la filosofía y el empirismo científico. Los japoneses entienden y comprenden todos los avances de la ciencia y el pensamiento europeo y americano, pero ellos atesoran un sistema epistemológico diferente: «Japan is an interesting case because Western philosophy is taught in Japanese schools, yet for many Japanese the world they know is based on an epistemology quite different from the one that they learn about in schoolbooks» (Hendry, 2010: 127).

A la luz de los hechos, el telespectador japonés lo disfruta como si fuese un relato maravilloso. Incluso si existen sensaciones de miedo y hacen uso de los recursos asociados al relato fantástico, no provocan una crisis en el sistema epistemológico del espectador por el conflicto entre la realidad textual y la extratextual. Por ende, un telespectador nativo no lo clasificaría como fantástico. El conocimiento del contexto ajeno al mundo occidental enriquece la recepción y permite descubrir nuevas lecturas de una narración. No obstante, deja la siguiente pregunta para los estudios de lo fantástico.

¿PUEDE EXISTIR LO FANTÁSTICO PARA LOS JAPONESES?

A los resultados del análisis de estas dos series, se ha encontrado el siguiente problema: no hay un fantástico japonés relacionado con lo sobrenatural. El fenómeno paranormal no crea esas tensiones que produce el miedo metafísico —o angustia existencial— que señala David Roas: «Con el término *miedo metafísico* (o *intelectual*) me refiero a la impresión que considero propia y exclusiva de lo fantástico (en todas sus variantes), la cual, si bien suele manifestarse en los personajes, atañe directamente al receptor, puesto que se produce cuando nuestras convicciones sobre lo real dejan de funcionar, cuando perdemos pie frente a un mundo que antes nos era familiar» (2011: 95-96).

Para un japonés, la presencia de fenómenos sobrenaturales no produce una situación conflictiva porque está integrada en su visión y sentir de las cosas. Esto no significa que un japonés no sienta miedo cuando ocurra un fenómeno paranormal; pero es un miedo similar al que se produce cuando un refugiado huye de la guerra, una persona se enfrenta a una operación quirúrgica complicada o es amenazada en la calle con una pistola. Este miedo, que es físico, resulta algo normal al estar tanto en el instinto de autoconservación como en el horizonte de expectativas del sujeto.

Aunque este miedo metafísico no esté presente, hay otras formas de explotarlo. Lo fantástico también ataca otras estructuras y es lo que puede

crear ese efecto fantástico en el receptor: «El cuento fantástico que instaura el terror gracias a sus propios vacíos juega en cambio con un terror no exorcizable. Aquella mínima seguridad tiende a ser suplantada por la ausencia de un enemigo. No ya la lucha, sino la imposibilidad de explicación de algo que ni siquiera se sabe si ha ocurrido o no» (Campra, 2008: 136). Estos espacios vacíos no solo afectan a lo semántico, también a la estructura:

Existe otro tipo de transgresiones, que no se apoya en elementos temáticos, sino que juega, precisamente, con las posibilidades ofrecidas por la situación comunicativa, Es decir, que juega con los desequilibrios entre lo dicho y el silencio, combinación que constituye el relato fantástico como un tipo particular de proceso comunicativo dentro de ese tipo particular que es a su vez la ficción (Campra, 2008: 111-112).

La cita de Rosalba Campra abre la posibilidad de que lo fantástico japonés pueda ser factible desde la estructura, como en el relato «En la espesura del bosque» (1922), de Ryūnosuke Akutagawa. La historia es la siguiente: un comerciante es asesinado por un asaltante de caminos. Con los testimonios del asesino, la mujer y la médium que convoca al fantasma del comerciante, la policía no consigue aclarar qué pasó. En esta historia, cuyo eje temporal es la época Heian, hay una aparición fantasmagórica, pese a que no produce esa inquietud en el lector.

El miedo metafísico se encuentra en el final de la historia y su silencio. Este silencio, que probablemente sea una influencia técnica procedente de *El anillo y el libro* (1868-1869), de Robert Browning (Keene, 2001: 572), es lo que marca el fantástico. Su final sin resolver deja al receptor *in media res* y destruye toda su epistemología. No importa que sea obra del ladrón o de su esposa, ni que aparezcan fantasmas: si no se conoce el final, da igual la visión del mundo; no funciona. Este final abierto ataca las estructuras del orden japonés en cuanto a relatos y acontecimientos. Por lo tanto, la puerta para el estudio de lo fantástico japonés no se encuentra en los silencios que provocan los monstruos, sino en la estructura que ataca la realidad extratextual del receptor.

CONCLUSIONES

En este artículo se han encontrado tres problemas con respecto a la presencia de lo fantástico en la cultura japonesa. El primero de ellos es la dificultad de análisis desde un punto de vista cultural porque la concepción japo-

nesa del mundo incluye lo que para las culturas positivistas es imposible: dioses, manifestaciones sobrenaturales como fantasmas, metamorfosis... Aunque Japón se modernizó para incorporarse a la esfera de los países occidentales, ello no fue suficiente para que existiera ese cambio de paradigma que posibilita lo fantástico de lo sobrenatural.

El segundo corresponde a si los estudios sobre lo fantástico se han centrado demasiado en la cultura eurocéntrica. Durante la Ilustración, la ciencia y la visión del mundo positivista desplazaron al pensamiento religioso por una visión científica. En este contexto es donde la mayoría de los teóricos han expresado que existe lo fantástico. Sin embargo, en otras sociedades modernas, como la japonesa, no hay tal ruptura entre las creencias en los fenómenos paranormales y la ciencia.

El tercer problema es la falta de actualización de los estudios de lo fantástico en Japón. Como se ha señalado antes, muchos de los teóricos citan las teorías de Roger Caillois en el estudio de lo fantástico. Esto provoca que los japoneses sigan atrasados en este campo y que sus trabajos sean una reivindicación nacionalista.

Estos problemas no llevan a callejones sin salida, sino a campos abiertos para enriquecer el estudio de lo fantástico. Una de estas oportunidades es la búsqueda de otras vías, como la estructural, para explotar el efecto de lo fantástico, una vía abierta a futuras investigaciones dentro de la cultura japonesa. Otra interesante línea de investigación a desarrollar son los estudios comparativos entre lo fantástico occidental y otras esferas culturales. Con estos análisis, el enriquecimiento de las dos perspectivas ayudaría a alcanzar un mejor entendimiento y la posibilidad de crear una definición de consenso sobre lo fantástico.

Por último, la cultura popular japonesa es un campo muy interesante para los estudios de lo fantástico. Hay pocos trabajos sobre lo fantástico no solo en el mundo de la animación, sino también en el mundo de los cómics japoneses —o mangas—, un terreno virgen y vasto para futuras investigaciones que pueden ser muy fructíferas.

BIBLIOGRAFÍA

- AKUTAGAWA, Ryūnosuke (2015): «En la espesura del bosque», en Iván Díaz Sancho (ed.), *Rashōmon y otros relatos históricos*, Satori, Gijón, pp. 321-337.
- ANÓNIMO (1972): *Nihongi: Chronicles of Japan from the Earliest Times to A.D. 697*, Charles E. Tuttle, Tokio, Rutland (EE.UU.) y Singapur.

- ____ (2004): *El cuento del cortador de bambú*, Cátedra, Madrid.
- ____ (2008): *Kojiki: Crónicas de antiguos hechos de Japón*, Trotta, Madrid.
- ALARCÓN RODRÍGUEZ, Tania (2003): «Fantástico y maravilloso: diferencias etimológicas», en Ana María Morales, José Miguel Sardiñas y Luz Elena Zamudio (eds.), *Lo fantástico y sus fronteras*, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Puebla, pp. 79-84.
- ASHIDA, Iwao (dir.) (1936): *Furudera no Obake Sōdō* [Enfrentamiento con los monstruos del templo antiguo], Nihon Manga Film Kenkyūjo, Japón.
- CAILLOIS, Roger (1977): *Anthologie du fantastique: Tome 1, Angleterre, Irlande, Amérique du Nord, Allemagne, Flandres*, Gallimard, París.
- CAMPRA, Rosalba (2008): *Territorios de la Ficción: Lo fantástico*, Renacimiento, Sevilla.
- CHIBA, Sen'ichi (1984): «Shibusawa Tatsuhiko to Nakai Hideo» [Tatsuhiko Shibusawa y Hideo Nakai], *Kokubungaku: Kaishaku to Kyōzai no Kenkyū* [Literatura nacional: Interpretación y materiales para la investigación], vol. 29, núm. 10, pp. 116-119.
- COROMINAS, Joan (1967): *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, Gredos, Madrid.
- GARCÍA, Patricia (2013): «The Fantastic Hole: Towards a Theorisation of the Fantastic Transgression as a Phenomenon of Space», *Brumal. Revista de Investigación sobre lo Fantástico / Brumal. Research Journal on the Fantastic*, vol. I, núm. 1, pp. 15-35, disponible en: <<http://revistes.uab.cat/brumal/article/view/v1-n1-garcia2>> [15/12/2015]. <<http://dx.doi.org/10.5565/rev/brumal.37>>
- HEARN, Lafcadio (2007) *Kwaidan: Cuentos fantásticos del Japón*, Alianza, Madrid.
- ____ (2008): *En el Japón espectral*, Alianza, Madrid.
- HENDRY, Joy (2010): *Understanding Japanese Society: Third Edition*, Routledge, Londres y Nueva York. <<http://dx.doi.org/10.4324/9780203402924>>
- HORNO LÓPEZ, Antonio (2012) «Controversia sobre el origen del anime. Una nueva perspectiva sobre el primer dibujo animado japonés», *Con A de Animación*, núm. 2, pp. 106-118, disponible en: <<http://conadeanimacion.blogs.upv.es/investigacion/controversia-sobre-el-origen-del-anime-una-nueva-perspectiva-sobre-el-primer-dibujo-animado-japones/>> [15/03/2016]. <<http://dx.doi.org/10.4995/caa.2012.1055>>
- ____ (2015): *Los orígenes del cine de animación japonés: de Katsudō Shashin a Astroboy*, Godel Impresiones Digitales S.L., Granada.
- HU, Tze-Yue G. (2013): «Frameworks of Teaching and Researching Japanese Animation», en Masao Yokoda y Tze-Yue G. Hu (eds.), *Japanese animation. East Asian Perspectives*, University Press of Mississippi, Jackson (EE.UU.), pp. 3-14. <<http://dx.doi.org/10.14325/mississippi/9781617038099.003.0001>>
- ITŌ, Akihiro (cr.): *Jioburidāzu Mōryō Yūgekitai File-X: Chibineko Dakkan* (Geobreeders: Get Back the Kitty), Chaos Project, Japón, 1998.
- ____ *Jioburidāzu 2 Mōryō Yūgekitai File-XX: Ransen Toppa* (Geobreeders: Breakthrough), Chaos Project, Japón, 2000-2001.
- JACKSON, Rosemary. (2003): *Fantasy: The Literature of Subversion*, Routledge, Londres, Nueva York. <<http://dx.doi.org/10.4324/9780203130391>>

- JANSEN, Marius B. (2002): *The Making of Modern Japan*, Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge (EE.UU.), Londres.
- JINBO, Shirō (cr.): *Hana no Ko Runrun* (Lulú, la chica de las flores), Asahi TV, Asahi Tsūshinsha, Tōei Dōga, Japón, 1979-1980.
- JOSEPHSON, Jason Ā. (2012): *The Invention of Religion in Japan*, University of Chicago Press, Chicago y Londres.
<<http://dx.doi.org/10.7208/chicago/9780226412351.001.0001>>
- KADOTA, Hideto et al. (dirs.): *Ayakashi ~ayakashi~ Japanese Classic Horror*, Ayakashi ~ayakashi~ Seisaku Iinkai, Japón, 2006-2006.
- KATAOKA, Yoshitarō (dir.) (1935): *Shōjōji no Tanukibayashi Ban Dan'emon* [Ban Dan'emon y los tanuki del templo Shōjōji], Nihon Manga Film Kenkyūjo, Japón.
- KEENE, Donald (1998): *Dawn to the West: Japanese Literature of the Modern Era. Fiction*, Columbia University Press, Nueva York.
- KITA, Junichirō (2012): «Nozoki Koya no Futatsu no Mado» [Las dos ventanas en la chozafurtiva], en Masao Higashi (ed.), *Gensō Bungaku Nyūmon* [Introducción a la literatura fantástica], Chikuma Shobō, Tokio, pp. 50-53.
- LANZACO SALAMANCA, Federico (2004): *Introducción a la cultura japonesa: Pensamiento y religión*, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial de la Universidad de Valladolid, Valladolid.
- MIZUKI, Shigeru (cr.): *Gegege no Kitarō*, Tōei Dōga, Japón, 1968-1969.
- MONTERO PLATA, Laura (2012): *El mundo invisible de Hayao Miyazaki*, Dolmen Editorial, Palma.
- MULLINS, Mark R. (2013): «Religion in Contemporary Japanese Lives», en Victoria Lyon Bestor, Theodore C. Bestor y Akiko Yamagata (eds.), *Routledge Handbook of Japanese Culture and Society*, Routledge, Londres y Nueva York, pp. 63-74.
<<http://dx.doi.org/10.4324/9780203818459.ch5>>
- MURASAKI, Shikibu (2005): *La historia de Genji*, Atlanta, Gerona.
- MURATA, Yasuji (dir.) (1929): *Kobutori* [Arrancabultos], Yokohama Cinema Shōkai, Japón.
- MUKUDORI, Nemu (cr.): *Haunted Jankushion (Haunted Junction)*, Haunted Jankushion Seisaku Iinkai, Japón, 1997-1997.
- NAKAMURA, Kenji (dir.): *Mononoke*, Mononoke Seisaku Iinkai, Japón, 2007-2007.
- NAPIER, Susan J. (1996): *The Fantastic in Modern Japanese Literature: The Subversion of Modernity*, Routledge, Londres y Nueva York.
<<http://dx.doi.org/10.4324/9780203974636>>
- NISHIO, Ishin (cr.): *Bakemonogatari*, Aniplex, Kōdansha, Shaft Inc., Japón, 2009-2010.
- REIDER, Noriko T. (2001): «The Emergence of "Kaidan-shū". The Collection of Tales of the Strange and Mysterious in the Edo Period», *Asian Folklore Studies*, vol. 60, núm. 1, pp. 79-99. <<http://doi.org/10.2307/1178699>>
- ____ (2010): *Japanese Demon Lore: Oni, from Ancient Times to the Present*, Utah State University Press, Logan (EE.UU.).
- REQUENA HIDALGO, Cora (2009): *El mundo fantástico en la literatura japonesa: De Nara a Edo*, Satori, Gijón.
- ROAS, David (2011): *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*, Páginas de Espuma, Madrid.

- SATO, Barbara (2003): *The New Japanese Woman: Modernity, Media, and Women in Interwar Japan*, Duke University Press, Durham (EE.UU.) y Londres.
<<http://dx.doi.org/10.1215/9780822384762>>
- SHIBUSAWA Tatsuhiko (2012): «Gensō Bungaku ni tsuite» [Sobre la literatura fantástica], en Masao Higashi (ed.), *Gensō Bungaku Nyūmon* [Introducción a la literatura fantástica], Chikuma Shobō, Tokio, pp. 16-23.
- SUNAGA, Asahiko (2007): *Nihon Gensō Bungakushi* [Historia de la literatura fantástica japonesa], Heibonsha, Tokio.
- TAKAHASHI, Rumiko (cr.): *Inuyasha*, Yomiuri TV, Sunrise, 2000-2004.
- TAKAHATA, Isao (dir.) (1994): *Heisei Tanuki Gassen Pompoko (Pompoko)*, Studio Ghibli, Tokuma Shoten, Nippon TV, Hakuhōdō, Japón.
- TODOROV, Tzvetan (1970): *Introduction à la littérature fantastique*, Seuil, París.
- TOGASHI, Yoshihiro (cr.) (1992-1995): *Yū Yū Hakusho*, Fuji TV, Yomiuri Kōkokusha, Studio Pierrot, Japón.
- TORIUMI, Hisayuki (cr.) (1983-1984): *Darosu (Dallos)*, Studio Pierrot, Bandai, Japón.
- UEDA, Akinari (2002): *Cuentos de lluvia y de luna*, Trotta, Madrid.
- YUSA, Michiko (2005): *Religiones de Japón*, Akal, Tres Cantos.