

AOKO MATSUDA Y LA REFORMULACIÓN FEMINISTA DE «BOTAN NO DŌRŌ»

ANA PIÑÁN ÁLVAREZ

Universidad de Estudios Internacionales de Kanda (Japón)

anapialvarez@gmail.com

Recibido: 15-12-2023

Aceptado: 09-04-2024



RESUMEN

En el presente artículo se examina el cuento «Botangara no dōrō», de la escritora japonesa Aoko Matsuda, a partir de un análisis contrastivo basado en el estudio de los elementos definitorios que subyacen de las versiones precedentes de esta historia. La revisión de estos elementos tiene como objeto destacar la subversión del discurso patriarcal que lleva a cabo la autora en lo que atañe a la sexualización de la mujer fantasma protagonista del relato. Así, mientras las sucesivas adaptaciones que en suelo japonés se hicieron del cuento de origen chino centraban la atención de la trama en la necrofilia, en el año 2016 la escritora japonesa Aoko Matsuda, reformula la historia mediante un enfoque feminista que erradica la cosificación sexual del espectro y facilita la supervivencia del relato en el siglo XXI.

PALABRAS CLAVE: fantástico; feminismo; Aoko Matsuda; «Botan Dōrō»; fantasma.

AOKO MATSUDA AND THE FEMINIST REFORMULATION OF «BOTAN DŌRŌ»

ABSTRACT

This article examines the story «Botangara no dōrō» by the Japanese writer Aoko Matsuda, based on a contrastive analysis based on the study of the defining elements that underlie the previous versions of this story. The purpose of the review of these elements is to highlight the subversion of the patriarchal discourse carried out by the

author regarding the sexualization of the female ghost protagonist of the story. Thus, while the successive adaptations that were made of the story of Chinese origin on Japanese soil focused the plot's attention on necrophilia, in 2016 the Japanese writer Aoko Matsuda reformulated the story through a feminist approach that eradicates the sexual objectification of the spectrum and facilitates the survival of the story in the 21st century.

KEYWORDS: fantastic; feminism; Aoko Matsuda; «Botan Dōrō»; ghost.



INTRODUCCIÓN

El presente artículo se propone examinar el relato «*Botangara no dōrō*», de la célebre colección de Aoko Matsuda titulada *Obachan tachi no iru tokoro* (2016), desde la voluntad apreciable en lo fantástico actual de reconfigurar los modelos y figuras clásicas en aras de preservar, al mismo tiempo que actualizar, los motivos tradicionales del género. El libro en su totalidad —galardonado en el año 2021 con el Premio Mundial de Fantasía en la categoría de mejor colección de relatos— constituye una interesante revisión desde una perspectiva feminista de las historias japonesas de fantasmas. El texto de Matsuda se erige sobre la base de un antiguo relato de origen chino que desde su llegada a suelo nipón en el siglo xvii ha sido múltiples veces versionado, aclimatado y adaptado a diferentes disciplinas artísticas: de la narrativa breve pasó al grabado *ukiyo-e* y al *rakugo* y de este al *kabuki* —pieza que inspiró a su vez el relato de Lafcadio Hearn por el que la historia es conocida en Occidente—, pronto fue llevada al cine —incluso gozó de buena acogida en las cintas eróticas—, y también fue adaptada al manga, para volver en época reciente a su formato original, el cuento, pero con un discurso muy diferente. Por consiguiente, se trata de una historia que adquiere una gran relevancia en el plano interartístico, debido al estrecho diálogo que han mantenido la palabra y la imagen en las diferentes reelaboraciones artísticas del texto. Es decir, este relato se ha convertido en fuente de inspiración inagotable para el arte —tanto visual como verbal— de Japón, lo cual pone en evidencia que, al menos en lo que a «*Botan Dōrō*» se refiere, la interartisticidad, como afirma González de Ávila (2019: 182), funciona como un verdadero «acicate para la creación».

Lo fantástico, tal y como precisa David Roas (2019: 45) «se construye a partir de la convivencia conflictiva de lo real y lo imposible». Y dicho fenómeno imposible, aprecia Muñoz Rengel (2017: 8-9), ha de asaltar nuestra realidad conocida «de forma que transgreda, perturbe y cuestione las leyes naturales». El ente sobrenatural que problematiza el universo real del relato objeto de nuestro estudio es el fantasma, figura fundamental dentro de los personajes fantásticos clásicos, cuya presencia, dentro del amplio abanico de monstruos japoneses, en el arte y la literatura japonesa es a todas luces preponderante. Más que hablar de una figura fantástica sobresaliente, habría que hablar de fantasmas —*yūrei* en japonés— célebres, cuyas historias se han ido refundiendo una y otra vez desde que viera la luz la versión original hasta nuestros días. En este trabajo nos ocuparemos de estudiar el espectro de Otsuyu, los elementos que definen su historia («Botan Dōrō») y la resignificación a la que se someten esos elementos en el relato de Aoko Matsuda.

Lo habitual en el grueso de las representaciones teratológicas hasta el siglo xx era concebir al monstruo como una criatura infecta y execrable, en una órbita opuesta el ser humano, cuyo contacto resultaba fatal para el mismo (Abello Verano y Díez Cobo, 2022: 143). Así sucede con el relato original de «Botan Dōrō» y las sucesivas versiones que del mismo se hicieron antes de la apropiación de Matsuda en el año 2016. El fantasma de este cuento representa la corrupción de la muerte en estado latente: Otsuyu es un pútrido cadáver que contamina al vivo por medio del sexo. El impacto que tal revelación tiene sobre el lector es extraordinario porque la muerta es descrita en un primer momento como una auténtica beldad —en nada semejante al horrisono esqueleto— que estimula al instante la libido de los hombres.

No obstante, estudios recientes sobre el monstruo en el ámbito de lo fantástico señalan la mutabilidad que en los últimos tiempos distingue a esta criatura, cuyas «posibilidades ontológicas y de significación son casi infinitas» (Abello Verano y Díez Cobo, 2022: 142). En este sentido, señala Ana Casas (2018: 9-10) que los monstruos clásicos muchas veces «aparecen totalmente naturalizados en el mundo de la ficción, llegando a pasar incluso desapercibidos para los demás». Así pues, en las representaciones actuales adquiere voz propia y deja de ser simplemente un motivo terrorífico para «manifestarse como un ser digno de consideración» (Abello Verano y Díez Cobo, 2022: 143). Por lo que se refiere específicamente al personaje del fantasma, en el estudio que Olivares Merino (2022: 196) hace sobre el motivo observa que este no funciona ya como el «antagonista» de la historia sino que, en ocasiones encarna incluso al «mártir o benefactor». Y, a partir de esta desvinculación de su tradi-

cional papel antagónico, el monstruo femenino, como pone de manifiesto Anna Boccuti (2022: 148), plantea «un uso feminista de lo fantástico» —así nombrado por David Roas— donde «la reivindicación de la monstruosidad desde el género —y el feminismo— juega un papel fundamental». En este sentido, entre los mecanismos fundamentales con los que las autoras contemporáneas socavan el paradigma femenino implantado desde el discurso patriarcal a través de la figura del monstruo Natalia Álvarez Méndez (2023: 81-82) incluye «la relación entre sexualidad, monstruosidad y mujer, con el enfrentamiento a la representación tradicional de esta última en los discursos hegemónicos misóginos, y en el imaginario artístico y literario, como un objeto de deseo del hombre». De esta suerte, la reinención feminista del tradicional relato «Botan Dōrō» por parte de Aoko Matsuda constituye un evidente cuestionamiento a la cosificación sexual de la mujer. Esta condición —planteada por Fredrickson y Roberts en Teoría de la Cosificación (*Objectification Theory*) de 1997— «se produce cuando se separan las funciones o partes sexuales de una mujer de su persona, instrumentalizándola o reduciéndola a dichas partes sexuales» (Sáez, Valor-Segura y Expósito, 2012: 42). Así pues, tal y como prescribe la American Psychological Association, el tratamiento de una mujer como un objeto sexual, considerada solamente en virtud de sus atributos físicos, conlleva irremediablemente a su sexualización (Sáez, Valor-Segura y Expósito, 2012: 43).

Por último, y dado que vamos a examinar una versión de un texto múltiples veces adaptado, hemos de precisar que el relato de Aoko Matsuda es un cuento sumamente interactivo, que requiere de la intervención de un lector dinámico para apreciar en su justa medida la función de todos los elementos —reconocibles pero resignificados— que incorpora la autora en su propuesta. Dentro de esta interactividad inherente al texto, juega un papel muy importante también el humor. La presencia del humor en los relatos fantásticos actuales es un rasgo que ya destacó David Roas (2011: 311) y que Anna Boccuti (2018: 12) atribuye al cuestionamiento de la realidad que efectúan tanto la risa como el miedo en su objetivo compartido de confundir al lector: «hacerlo dudar de sus convicciones sobre el mundo conocido ora mostrando su lado más oscuro, ora iluminando sus facetas más ridículas».

1. MINGHUN: GÉNESIS DEL ESPECTRO ERÓTICO EN CHINA

Las «historias sobre almas desesperadas que buscaban maridos en el mundo de los vivos» (Ping, 2002: 220) fueron compuestas según los axiomas de

las costumbres escatológicas chinas. Puesto que la tradición patriarcal china dejaba fuera de la estirpe familiar a las hijas, los padres debían casarlas para que pudieran integrarse en la genealogía de su marido (Gomà, 2009: 3).¹ Cuando un hombre moría antes de haberse casado, existía la opción de unirlo en matrimonio con una mujer también soltera que hubiera fallecido en fechas próximas (Gomà, 2009: 3). Esta suerte de bodas póstumas se remonta a la dinastía Zhou (ca. 1050-235 a. E.C.) y era conocida originalmente con el nombre de *qianzang* (nuevo entierro) o *jiashang* (matrimonio con aquellos que murieron jóvenes) (Ping, 2002: 208). Los testimonios escritos de esta práctica mortuaria se remontan al libro *Ritos de Zhou*, donde queda establecido que la unión póstuma podría realizarse entre hombres menores de diecinueve años y mujeres menores de catorce que nunca hubieran estado comprometidas (Suwa, 1988: 98). El erudito Haruo Suwa (1988: 95-97) señala dos relatos de la antología *Soushenji*, compuesta por Gan Bao en la dinastía Jin (266-420), como textos representativos de esta práctica: en uno se desarrolla la idea de que una joven muerta de manera prematura —sin posibilidad ya de casarse y tener descendencia— pueda admitir a un hombre vivo dentro de su tumba; en el otro se describen las bodas de un joven vivo que se casa sin saberlo con una muerta y de cuya unión nacerá un hijo que proporcionará a la familia una larga descendencia.

Los matrimonios de ultratumba se generalizan durante la dinastía Tang (618-906) debido a la importancia que adquirió el hecho de que cada persona tuviera un tránsito favorable al otro mundo, de manera que los progenitores comenzaron a preocuparse por la felicidad de sus hijos en la otra vida (Ping, 2002: 208-209). Entonces, los matrimonios de ultratumba o *minghun* (冥婚), fueron instituidos con el propósito de consolar a los muertos en el más allá (Gomà, 2009: 2). Con dicha ceremonia nupcial, que finalizaba con la inhumación conjunta de los cuerpos, se conseguía que la *nü gui* o novia fantasma entrara a formar parte de un linaje familiar y que pudiera estar acompañada en el mundo de los muertos (Gomà, 2009: 3). Conforme a los manuales que orientaban sobre esta costumbre, el padre de la novia había de lamentarse en sus oraciones porque su hija: «duerme sola en el inframundo y se mantiene alejada de la intimidad del hombre y la mujer» (Ping, 2002: 213). La literatura se hará eco de estas creencias

¹ Al abordar el tema del culto a los muertos en China, Romer Cornejo Bustamante (1988: 443) señala que el propio fin de los ritos no era otro que ratificar la rigurosa jerarquización en que estaba organizada la sociedad. Y tal escalafón que regía también el servicio fúnebre afectaba no solo a la clase sino también al sexo (Barrado, 2011: 18). Así, de acuerdo con la virtud de la piedad filial (*xiao*), era el primogénito quien debía llevar a cabo los ritos funerarios en honor a su padre difunto (Barrado, 2011: 26). En caso de que el progenitor careciera de hijo varón, existía la posibilidad de que el difunto adoptara un hijo de otra familia para asegurarse de que alguien cumpliera con las obligaciones filiales (Gomà, 2009: 2). Este tipo de acuerdo se conocía con el nombre *guofang* o adopción fantasma (Gomà, 2009: 2).

en torno al matrimonio para concebir historias en las que una persona viva era apresada por un fantasma para forzar la celebración de un *minghun*. Así sucede en el relato «Ji You» —recogido por escrito gracias a su popularidad—, donde el desaparecido oficial Yang es encontrado en la tumba de la sobrina del magistrado Ji, que había fallecido prematuramente (Ping, 2002: 219). Y el cuento «Wang Yi» —basado en la típica trama de la época sobre el encuentro fortuito entre un funcionario y una belleza— trata sobre un hombre que termina haciendo el amor con una hermosa desconocida que lo seduce en la calle con ayuda de su doncella; la joven le anuncia su próxima muerte y el hombre fallece frente a su tumba al corroborar el deceso de su amada (Ping, 2002: 219).

2. REFUNDICIONES DE «BOTAN DŌRŌ». EL RELATO Y SUS DIVERSAS ADAPTACIONES

El relato que con mayor éxito ha abordado el tema de los matrimonios de ultratumba es un cuento inserto en la colección *Jiandeng Xinhua* que Qu You escribió en 1378, durante los primeros años de la dinastía Ming (1368-1644), pero siguiendo el patrón de los cuentos de la dinastía Tang. Se trata de una antología conformada por cuentos «con toques eróticos disfrazados de lecciones morales budistas» (Davisson, 2019: 93). En la trascendencia que este cuento ha tenido en Japón radica la relevancia de este texto imperecedero. El relato, se titula en chino «Mudandeng Ji», cuya traducción en español es «La lámpara de las peonías» (Davisson, 2019: 93). La historia compuesta por Qu You consta de dos partes argumentalmente diferenciadas: la primera trata sobre el romance de ultratumba que viven Qiao y la hermosa Liqing cuando se conocen una noche bajo la luz de la luna; mientras que la segunda relata la penitencia que sufren los pecadores amantes en la otra vida.

La antología compuesta por Qu You arriba a tierras japonesas gracias a un monje budista que adquirió un ejemplar en China mientras visitaba el templo Huzin y, más tarde, hacia 1650 el relato «Mudandeng Ji» fue traducido al japonés e incorporado en el volumen *Kii zotanshu* (Davisson, 2019: 94).² No obstante, el cuento no obtuvo su verdadero reconocimiento hasta que fue adaptado, y no

2 El desarrollo literario de los matrimonios de ultratumba, conocidos en japonés como *meikon*, sin embargo, es bastante anterior. Haruo Suwa (1988: 85-87) señala al respecto la obra de la época Heian *Takamura monogatari*, donde se narran los amores incestuosos entre Takamura y su hermanastra, quien fallece cuando son forzados a separarse y su espíritu se le aparece cada noche durante veintiún días. Suwa (1988: 104-105) también aprecia que la costumbre de los matrimonios de ultratumba que se establece en Japón a través de China y se desarrolla en el ámbito literario presenta en Japón notables diferencias al no reparar en cuestiones relativas a la pervivencia del linaje y enfocar el tema hacia la compasión que despiertan los difuntos que permanecen solos en el otro mundo.

simplemente traducido, por el monje Asai Ryōi³ para su colección de *kaidan* titulada *Otogi Bōko* (1666) con el título de «Botan Dōrō», que significa también «La lámpara de peonías» o «La linterna de peonías».⁴ Las significativas desemejanzas que presentan los textos de *Otogi Bōko* con respecto a *Jian Deng Xin Hua* llevan a Davisson (2019: 93) a estimar que Asai Ryōi simplemente se «inspiró» en los relatos de Qu You a la hora de confeccionar los propios. El autor suprime la segunda parte del texto y no da cabida en su relato a discursos morales de índole escatológica (Davisson, 2019: 94). Lo que hace Ryōi al adaptar el cuento chino a suelo nipón, es trasladar la historia a Kioto e incrementar el impacto terrorífico del cuento en consonancia con el gusto por los *kaidan* que estaban en boga.⁵ Así, el relato de Ryōi concluye con la muerte de Ogiwara Shinojō cuando es aprisionado por Iyoko —nombre de la muerta en esta versión— en el interior de su ataúd.

La definitiva popularización de «Botan Dōrō» llega con la versión que de esta historia hace Sanyūtei Enchō (1859-1900) (Aguilar, 2013: 61), la cual constituye todavía «uno de los referentes más importantes del imaginario fantástico japonés» (Requena Hidalgo, 2009: 40). Se trata de una adaptación para *Rakugo* estrenada en 1884 con el título de *Kaidan Botan Dōrō* (Davisson, 2019: 97).⁶ La obra también fue recogida por escrito, debido a su celebridad, y logró también un estimable éxito en ventas (Higashi, 2010: 182).⁷ En la

3 Mantenemos el orden japonés para los nombres (primero el apellido y después el nombre) de los autores anteriores al siglo xx por ser más conocidos con tal designación.

4 Asai Ryōi, un *rōnin* que comenzó a escribir tras hacerse monje budista en la década de 1650, fue uno de los primeros japoneses en poder vivir del oficio de escritor, siendo ya muy conocido cuando escribió su célebre *Otogi Bōko* (Davisson, 2019: 95-96). De los sesenta y ocho relatos compilados en esta obra, dieciocho constituyen versiones del autor de las historias recogidas en *Jian Deng Xin Hua* (Davisson, 2019: 96).

5 Se trata, como pone de relieve Aguilar (2013: 29) del género japonés que equivaldría a la narrativa fantástica occidental. Tomando en cuenta el significado de los sinogramas que componen el término, Antonio Míguez Santa Cruz (2021: 37-38) lo como «historias raras para ser escuchadas», puesto que *kai* (怪) «significa raro, extraño o misterioso» y *dan* (談) «quiere decir hablar, relato, o más concretamente, narrativa para ser escuchada». El género fue bautizado por el erudito confuciano Hayashi Razan cuando, con el propósito de hacer más llevadera la convalecencia del shogun Tokugawa Iemitsu, recopiló una serie de leyendas en un volumen que titula *Kaidan* (Davisson, 2019: 29-30). Apunta Requena Hidalgo (2009: 36) que el género no se circscribe solamente a los relatos orales, sino que la versatilidad del mismo permitió que fuera cultivado en todos los ámbitos culturales «como la literatura, las diferentes formas de teatro, la pintura y el grabado».

6 Desde principios del siglo xix, además del kabuki, empezó a propagarse también otro tipo de teatro llamado *yose*, caracterizado por contar únicamente con un actor que contaba historias sobre el escenario (Aguilar, 2018: 196). Dos variantes conformaban los teatros *yose*: el *kodan*, cuyo narrador se limita a leer los relatos (una obra notable del siglo xix es *Kaidan Sayoginu zoshi* de Hajime Murai, cuyo argumento gira en torno a una prostituta que se convierte en espectro tras suicidarse a causa de un amante traidor); y el *rakugo*, donde el artista se convierte en intérprete, prescindiendo del texto y valiéndose de gestos, movimientos y distintas voces a la hora de contar su historia (Aguilar, 2018: 196). Una de las modalidades del *rakugo* son las *ninjō-banashi* o «historias sentimentales», que incluyen los relatos de corte sobrenatural llamados *kaidan-banashi* «donde espectros y trasgos se desmelenan a gusto en las noches de verano» (Aguilar, 2018: 197).

7 El registro se llevó a cabo en 1884 y corrió a cargo del grupo de taquígrafos formado por Tsunaki Tasugari y sus asistentes (Davisson, 2019, pp. 98-99).

versión de Enchō la historia transcurre en el barrio Nezu de Edo y el amante —llamado a partir de esta historia Hagiwara Shinsaburō— se convierte en un apuesto *rōnin*, un samurái sin señor de veintiún años. La pieza de *rakugo* se compone de veintidós capítulos que refieren alternativamente la venganza que un samurái planea llevar a cabo en la persona del *hatamoto* Iijima Heizaemon y el fogoso amorío de la hija de este con el *rōnin* Shinsaburō. La historia de amor entre Shinsaburō y la bella muerta se narra en los episodios pares que se suceden entre el capítulo dos y el dieciséis. Los dos jóvenes se enamoran a primera vista cuando los presenta el doctor Yamamoto Shijō; no obstante, la oposición paterna impide que el romance prospere y tanto la joven como su sirvienta perecen al poco tiempo. Shinsaburō, que ha dedicado numerosas ofrendas y rezos al espíritu de su amada, vuelve a verla una noche bajo la luna y, creyendo que no murió como le había asegurado el doctor Yamamoto, le promete hacerla su esposa y no abandonarla. Los jóvenes se rinden a una pasión impura que termina con la vida de Shinsaburō en el capítulo catorce, a consecuencia del contacto mantenido con el cuerpo corrompido de su amada. El carácter romántico que singulariza el texto de Enchō frente a los de Qu You y Asai Ryōi se debe, como apunta Davisson (2019: 98), al cambio de preferencias en el público de la era Meiji, que se emociona más ante obras occidentales como *Romeo y Julieta* que ante la truculencia y el horror característicos de la época Edo.

«Botan Dōrō» también fue adaptada al kabuki, a partir del texto Enchō, en 1892 por Kawatake Shinchichi III, quien incrementa el patetismo de la pieza mediante el suicidio en escena de Otsuyu y de su criada Oyone (Davisson, 2019: 99). A la representación de esta obra acudió el mismísimo Lafcadio Hearn, quien tradujo la historia al inglés y la incorporó a su libro *En el Japón fantasmal* con el título de «Un karma pasional», incidiendo en su versión en los vínculos kármicos que determinan el fatal romance de Shinsaburō y Otsuyu (Davisson, 2019: 99).

En cuanto a las adaptaciones de «Botan Dōrō» a la gran pantalla, Aguilera (2013: 235-236) destaca la película homónima de 1924 cuya producción corrió a cargo del director Zammu Kako y del técnico Yoshiro Edamasa.⁸ En el ámbito cinematográfico también sobresale la adecuación de la historia al género *roman porno* en la película *Seidan Botan Dōrō*, dirigida por Chūsei Sone para Nikkatsu en 1972 (Davisson, 2019: 101). También conocido como *pinku eiga*, en este género, como pone de manifiesto Pérez Ochando (2013: 106), se

8 No se trata, no obstante, de la primera versión filmica de «Botan Dōrō». Davisson (2019: 100) señala dos cintas anteriores filmadas en 1910 y en 1914.

reproducían «fantasías masculinas».º Entre las últimas versiones fílmicas, señala Aguilar (2013: 346) la película de 1998 *Otsuyu: kaidan Botan Dōrō*, dirigida por Masaru Tsushima y el largometraje filmado en 2006 bajo las órdenes de Akira Fukamachi. La historia, además, fue trasladada al *manga* —a partir de la versión de Enchō— por Akiko Hatsu en 1996, adaptación que también combina los elementos macabros con el romanticismo del relato.

3. FÓRMULA NARRATIVA DE «BOTAN DŌRŌ»: LOS ELEMENTOS DEFINITORIOS DEL RELATO.

Tomando como referencia las tres versiones principales de «Botan Dōrō» —la de Qu You, la de Asai Ryōi y la de Sanyūtei Enchō (1859-1900)—, hemos extraído los cinco elementos constantes en el relato que lo definen y determinan y que desglosamos en los subapartados siguientes.

3.1. *El festival de los difuntos*

Tanto la versión de Ryōi como la de Enchō sitúan la irrupción del espectro durante la festividad del *Obon* —no así el cuento original chino que comienza con un festival de linternas celebrado durante la noche del 15 de enero—. Por lo tanto, el fantasma de «Botan Dōrō» está estrechamente ligado al festival en honor a los difuntos que se celebra en Japón hacia mediados de julio o agosto, según la región y el tipo de calendario, lunar o solar, que se siga. Que la acción transcurra en estas fechas no es un dato menor. Es, en realidad, el primer indicio del texto que nos pone sobre aviso de que presenciaremos algún tipo de suceso fantástico, puesto que desde el principio el texto nos sitúa en el tiempo de los muertos.

3.2. *La criada y la lámpara de peonías*

Y en estas fechas tiene lugar la aparición de una hermosa y misteriosa mujer, cuya belleza realza la luz de la luna. Pero esta joven no viene sola. En

9 Estos filmes eróticos aparecen en Japón en los años sesenta debido al declive que experimenta el cine en esta época por el auge de la televisión y se caracterizan por presentar unas cotas de violencia y de sexo superiores a las que podían verse en la pequeña pantalla (Pérez Ochando, 2013: 212). La diferencia entre el *roman porno* y las *pinku eiga* convencionales es que en el primero las producciones no eran sórdidas cintas de módico coste, sino que se grababan en estudios importantes y contaban con personal cualificado (Davisson, 2019, p. 101).

todas las versiones de la historia, el fantasma aparece acompañado de su criada, quien porta una linterna de peonías. Aunque entra en escena durante una noche de *Obon*, el primer retrato que se hace de la mujer se halla completamente despojado de rasgos espirituales: se presenta como una hermosa joven elegantemente ataviada que aparece paseando por la calle una noche bajo la luz de la luna. Así la contempla por primera vez Qiao en el relato chino:

Cuando pasaban de las doce de la noche y ya quedaban pocos espectadores, Qiao vio de pronto a una sirvienta que llevaba una linterna adornada con dos peonías, detrás venía una joven muy hermosa de unos diecisiete o dieciocho años, ataviada con un vestido rojo y mangas de color verde, que caminaba elegantemente. El joven contemplaba esta imagen bajo la luna. Sin duda alguna, esa cara rebosante de juventud era una belleza incomparable (Qu, 1965: 101).

Una descripción muy similar la encontramos en la versión de Ryōi:

La noche del día 15 estaba muy avanzada. Cuando se redujo el número de personas que había venido a la celebración y la calle se había quedado en silencio, vio a una hermosa mujer de unos veinte años acompañada de una sirvienta que tendría unos catorce o quince años y que llevaba una preciosa linterna de peonías. Ciertamente, pasaron de largo despacio. La belleza tenía unos ojos semejantes a la flor de loto, era distinguida y de figura esbelta como un sauce. La forma de sus cejas era una luna y su cabello estaba recogido con mucho encanto. Ogiwara la contempló bajo la luz de la luna (Tsutsumi, 2002:104).

Y el mismo patrón sigue Sanyūtei Enchō cuando hace reaparecer a Otsuyu ante Shinzaburō en el capítulo seis, acompañada de Oyone y su lámpara de peonías:

hoy, el día trece de la temporada de *Obon*, preparó un altar para los difuntos, extendió una estera hacia el corredor y encendió un repelente para mosquitos. Shinzaburō llevaba un yukata de color blanco y en una mano portaba un abanico de Fukakusa con el que espantaba los mosquitos. Mientras contemplaba la luna casi llena, escuchó el sonido extraño de unas *geta* que hacían «karakon karakon» y fue a ver de quién se trataba. Allí estaba una vieja de unos treinta años con el peinado llamado *ōmarumage* y una linterna con peonías hechas de la tela *chirimenzaiku* que estaba de moda. Detrás venía una joven de unos diecisiete o dieciocho años peinada a la moda *takamage*, que llevaba puesto un kimono teñido de color verde y mangas *furisode*, una capa bajo el kimono de tela roja *chirimenzaiku*, y un *obi* tejido a la manera *shusu*. Llevaba también un abanico con un dibujo al estilo de Kioto y estaba caminando por la calle. Mirándola bien, parecía Iijima Otsuyu (Enchō, 2002: 60).

Este retrato inicial que se hace de la bella muerta constituye una de las imágenes más icónicas de este célebre fantasma japonés, que también ha sido representada en el plano pictórico. Entre 1889 y 1892 el famoso pintor de *ukiyo-e*¹⁰ Tsukioka Yoshitoshi (1839-1892) inmortalizó a Otsuyu y Oyone en su pintura *Hotamu tōrō* (La linterna de peonías) que forma parte de la colección *Nuevas formas de treinta y seis fantasmas* (Figura 1). El grabado de Tsukioka «presenta la linterna de las peonías, que no era la típica linterna con una peonía pintada a un lado, sino una linterna especial usada en el festival Obon, con una peonía hecha de papel maché que cuelga de la parte superior» (Davisson, 2019: 100).



Figura 1

¹⁰ Con el nombre de *ukiyo-e* se hace referencia a una escuela de pintura que surgió y se desarrolló en Japón a partir del siglo xvii y cuyos sinogramas significan literalmente «pinturas del mundo flotante», término con el que se conocía a la concepción efímera y placentera que de la vida se tenía en aquel entonces (Sierra de la Calle, 2009: 37).

La linterna de peonías es, además, un accesorio propio del *Obon* que establece una conexión desde el principio entre ambas mujeres y el mundo de ultratumba:

Todos los años, del 15 al 24 de julio según el calendario lunar, se disponen repisas en todas las casas y se celebra el festival de los muertos. En estas fechas se construyen varios tipos de lámparas que iluminan las repisas o se cuelgan de los aleros de las casas del barrio. O bien se colocan en los túmulos funerarios de piedra para que guíen a los espíritus con su luz. Estas linternas están adornadas con motivos de flores, pájaros o plantas. Se fabrican linternas de hermosas formas y en su interior se disponen velas que alumbran durante toda la noche (Tsutsumi, 2002: 103).

La verdadera naturaleza de las dos mujeres también quedará confirmada por la linterna de peonías cuando esta aparezca depositada en la tumba de la muerta hacia la conclusión del relato. Por ello, su función no es exclusivamente descriptiva sino que sobresale como un elemento indispensable dentro de la trama que promueve y respalda lo fantástico de la historia.

3.3. *La naturaleza sexual del espectro*

Como era de esperarse, Qiao y Shinojō caen rendidos ante los encantos de la joven. Lo mismo le ocurre a Shinsaburō en la versión de Enchō, quien se deja seducir por quien fuera su amada, ignorante de que en realidad está intimando con un espectro. Es en este punto donde reside el interés principal de «Botan Dōrō», cuya «piedra angular» en opinión de Davisson (2019: 92) es el sexo. La muerta no aparece caracterizada en un principio como un ser de otro mundo porque no es un espectro normal.¹¹ Se trata de

¹¹ Los fantasmas japoneses o *yūrei* suelen evocar la imagen de «una persona enfundada en una larga túnica blanca, con el rostro pálido y una larga cabellera negra y desgreñada, a la que, además, le faltaban los pies.» (Davisson, 2019: 33). Haruo Suwa (1988: 180) piensa que esta carencia de extremidades puede hallar una explicación en el libro chino *Shi Wang Jing*, que contiene un pasaje donde se relata la amputación de las manos y pies a los muertos en el otro mundo. Otra causa posible reside para el especialista en las antiguas ilustraciones *emaki* que ocultaban los pies de los samuráis con una nube, considerada en aquel entonces el vehículo de los muertos Suwa (1988: 171-172). En cualquier caso, la imagen de los fantasmas sin pies se propaga en la época Edo a través de la ilustración de Maruyama Ōkyo (1733-1795) (Suwa, 1988: 169-170), quien pintó *El fantasma de Oyuki* en una mañana de 1750 después de haber recibido la noche anterior la visita espectral de su difunta amante Oyuki (Davisson, 2019: 21). Con *El fantasma de Oyuki*, sin proponérselo, Ōkyo concedió a los japoneses la imagen auténtica de un muerto y pintó «el primer retrato de un fantasma» (*yūrei-e*) (Davisson, 2019: 23). Oyuki aparece ataviada con una «diáfana vestimenta» que «se disipa en la nada bajo la cintura, no posee pies» (Davisson, 2019: 23).

un fantasma corpóreo que copula con un hombre vivo en reiteradas ocasiones. Es por ello que Davisson (2019: 92) considera que esta historia se configura a partir del principio de Eros y Thanatos (sexo y muerte) formulado por Freud en 1920: «La unión del sano y vigoroso cuerpo de Shinsaburō con el cadáver descompuesto de Otsuyu siempre es el clímax de la historia» (Davisson, 2019: 103). En las tres versiones, la verdadera naturaleza de la mujer se pone al descubierto cuando un vecino indiscreto los espía por el hueco de una pared y ve al hombre junto a «unos blancos huesos que se movían y una calavera que asentía» (Tsutsumi, 2002: 107). En la obra de Enchō es el criado de Shinsaburō, Tomozō, quien descubre a su amo retozando con un esqueleto y, espantado, corre a contarle al sabio Hakuōdō Yūsai que la persona que pernocta en la casa es una «delgada mujer que no es sino piel y huesos» (Enchō, 2002: 78). Además, describe a Oyone como una mujer «a quien solo podía verse de cintura para arriba, exactamente igual que el fantasma de un cuadro» (Enchō, 2002: 78).

Y este es el morboso momento que elige Utagawa Toyokuni cuando reproduce en una ilustración erótica (*shunga*)¹² el acto sexual del vivo y la muerta (Davisson, 2019: 100). El grabado forma parte del libro de 1823 *Ehon kaichū kagami* que incluye tres ilustraciones relacionadas con «Botan Dōrō»: la primera se corresponde con la típica pintura *shunga* popular en la época, pero la linterna de peonías que cuelga de la parte superior derecha revela la fuente de inspiración de Toyokuni; la segunda cambia a la mujer por un esqueleto y oscurece el fondo donde está escrita la erótica conversación que mantienen los amantes (Figura 2); y la tercera retrata una figura que semeja una vagina ardiendo (Hayashi, 2013: 168-170). ¿Qué reducción de la mujer a alguna de sus partes más significativa que pintar de ella una vagina (consumida en llamas, para más inri)? Y es que, tal y como reza el refrán japonés *Gemenji bosatsu naishin nyoyasha*, en la época Edo la mujer era considerada un obstáculo para la salvación de los hombres porque se la responsabilizaba de la lujuria masculina. El diálogo entre el vivo y la muerta también refuerza la cosificación sexual de la mujer, quien ruega al hombre que no la olvide nunca, mientras él no deja de admirar su belleza y de manifestar el placer que le produce su cuerpo.

¹² Se trata de un tipo de grabados pertenecientes a la escuela *ukiyo-e* y llamados inicialmente *makura-e* (pinturas de almohada) que se caracterizan por representar escenas eróticas (Sierra de la Calle, 2009: 63). El objeto de estas pinturas no está claro: se habla de que servían como orientación para las novias o como amuletos protectores, aunque es más plausible que fuesen empleadas con fines onanísticos (Sierra de la Calle, 2009: 63).



Figura 2

Cortesía del Centro Internacional de Investigación de Estudios Japoneses.

3.4. *El amuleto protector*

A partir de entonces, el hombre es informado de que su amada es un fantasma y le previenen sobre las fatales consecuencias que puede tener para él el seguir manteniendo contacto carnal con una muerta. Por ello, se hace con un amuleto budista (*ofuda*) que obstaculiza el acceso de los espectros al interior de la casa del aterrorizado protagonista. De nada sirven los lamentos y reclamos de la amada y su sirvienta, quienes exigen cada noche sin éxito que se les permita entrar en la vivienda. En la versión de Enchō el efecto escalofriante de la obra descansa precisamente en el sonido que las sandalias del espectro de Otsuyu hacen al chocar contra el pavimento (Aguilar, 2013: 198). Así, la aterradora aproximación del fantasma viene anunciada por la onomatopeya «*karakon karakon*». Se trata, como señala Aguilar (2013: 198) de un atributo que desvincula a Otsuyu del prototípico fantasma sin pies que puebla el imaginario japonés. Y es, además, un rasgo que acentúa la materialidad que distingue a la sensual muerta.

3.5. *El espacio mortuorio*

Naturalmente, la necrófila historia de amor no podía llegar a buen puerto. Para cerciorarse de la veracidad de lo que le han revelado, Qiao, Shinojō y Shinsaburō visitan el lugar donde su amada les ha dicho que vive y hallan una tumba en el interior de un templo con una linterna de peonías. La linterna, que da nombre al título de todas las versiones, funciona entonces como el objeto mediador que corrobora la autenticidad del suceso fantástico. Sintiéndose una noche nostálgicos de su amada, Qiao y Shinojō se aproximan al templo y son recibidos por el fantasma, que los conduce hacia su ataúd y los encierra con ella para para toda la eternidad. También es la tumba el lugar al que pertenece Otsuyu y al que regresa al amanecer después de sus encuentros amorosos con Shinsaburō. Sin embargo, la versión de Enchō en cuanto al final de los amantes difiere ligeramente de los textos precedentes. Otsuyu y Oyone sobornan a Tomozō y a su esposa Omine para que retiren el amuleto y puedan adentrarse en la casa de Shinsaburō. Los amantes disfrutan de su última noche de amor y, al día siguiente, cuando Tomozō revisa la estancia en compañía de Yūsai descubren el cadáver de Shinsaburō junto a los despojos de Otsuyu: «Hagiwara Shinsaburō aferraba el vacío, con los dientes apretados, el rostro se le había puesto lívido, parecía que había sufrido mucho al morir. A su lado había una calavera y unas manos huesudas aferraban el cuello de Hagiwara. Y también estaban esparcidos por el suelo los huesos de los pies» (Enchō, 2002: 183).

4. LA PROPUESTA FEMINISTA DE AOKO MATSUDA

Uno de los cuentos que conforman el volumen *Obachan tachi no irutokoro* (2016) lleva por título «Botangara no dōrō». Aunque el título en español también se corresponda con «Las linternas de peonías», —y como tal se ha traducido— resulta necesario especificar que en japonés el significado no es exactamente el mismo. Y es que, desde el propio título, la autora anuncia su voluntad de actualizar el famoso cuento de origen chino modernizando en cierto modo la famosa linterna del texto. Así, el relato debería traducirse más bien como «Las linternas con motivos de peonía» si queremos ser lo más fieles posible al significado original y captar los matices del título.

Del mismo modo que hicieran los autores de las versiones anteriores de «Botan Dōrō», Aoko Matsuda también procede a ubicar su relato durante la festividad del *Obon*. De este modo, el cuento se inicia con la descripción de un

hombre llamado también Hagiwara Shinzaburō, quien se encuentra solo en su casa durante una noche de *Obon*: «Su esposa, con quien siempre podía contar, no estaba en casa pues, como todos los años por esa época, se había ido a celebrar el festival de Obon a casa de sus padres. Ya eran las diez de la noche» (Matsuda, 2022: 33). Shizaburō se convierte en el relato de Matsuda en un *rōnin* moderno; es decir en un desempleado que perdió su trabajo a raíz de una reestructuración empresarial. El hombre —casado en esta versión de la historia— vive a expensas de su esposa y no hace en su día a día nada de provecho: «Cuando llegaba la tarde se tiraba en el sofá y dejaba pasar el tiempo viendo reposiciones de viejas series. En el periodo Edo una persona como él hubiera sido un *rōnin*, un samurái sin amo» (Matsuda, 2022: 34).

En tales circunstancias, Shizaburō escucha el timbre y se sorprende de que alguien llame a la puerta por lo avanzado de la hora. Su sorpresa será aún mayor cuando divise a las personas que se encuentran del otro lado:

Se asomó por la mirilla. Había dos mujeres de pie en la entrada oscura y estrecha de su casa. Ambas llevaban el mismo atuendo: traje negro, camisa blanca, medias y zapatos negros. Una de ellas tenía entre cuarenta y cincuenta años y la otra no tendría más de treinta y cinco. La mayor miraba directamente hacia la mirilla de la puerta con una seriedad espantosa, mientras que la menor miraba hacia el piso, cabizbaja. «Vaya par de mujeres raras». Se dispararon las alarmas en su cabeza. Nadie quiere meterse en problemas y, definitivamente, Shizaburō no tenía energía para líos ni enredos (Matsuda, 2022: 34).

El retrato que se hace de los dos espectros dista mucho de parecerse al original. La resignificación que se hace de la historia no solamente radica en el atuendo con el que se describe a las mujeres —igualadas ahora tanto en su profesión como en su vestido— sino en los cambios que acertadamente realiza Matsuda en relación a la edad de las mismas: mientras que en las versiones anteriores Otsuyu era casi una niña —tenía entre quince y veinte años según la versión— y Oyone era presentada como una anciana —en la pieza de Enchō— a pesar de rondar solamente los treinta años, en el cuento de Matsuda la primera tiene alrededor de treinta y cinco años y la edad de la segunda está entre los cuarenta y los cincuenta. La impresión de Shizaburō al contemplar a la joven también es muy distinta: califica a las mujeres de extrañas en lugar de quedar cautivado por la belleza de la más joven.

El nombre de los dos fantasmas constituye otro motivo de actualización del relato. El apelativo conserva el sinograma original de los nombres, Tsuyu (露) y Yone (米), pero reemplaza el prefijo honorífico en desuso «O»

(お) por el sinograma «ko» (子) con el que finalizan frecuentemente los nombres de mujer en la actualidad. Como en las versiones anteriores, Tsuyuko también es una mujer muy hermosa y coqueta: «¿Acaso cree que su belleza le da permiso para comportarse así?» (Matsuda, 2022: 36), se termina preguntando Shinzaburō, quien permanece atónito ante la actitud de las dos mujeres. Yoneko también actúa como intercesora —por solidaridad femenina, no por sumisión a su señora (por quien llega a morir en la versión de Enchō debido a los cuidados que le prodiga)—entre Tsuyuko y Shinzaburō, a quien trata de poner al tanto de las desventuras de la joven, dejando al hombre todavía más estupefacto: «Shinzaburō había escuchado en silencio a Yoneko, boquiabierto, como si estuviera escuchando un monólogo de un artista de *rakugo*» (Matsuda, 2022: 37). El desempleado no entiende qué relación puede guardar él con esa historia ni los motivos por los que están esas dos mujeres en su casa. La razón no es otra que tratar de venderle unas linternas, pues ambas trabajan como vendedoras a domicilio:

—Hoy en día se han popularizado, pues son más elegantes que las linternas eléctricas. Hay personas a las que les gusta combinarlas con el diseño de los yukatas, kimonos ligeros, que usan durante los festivales de verano, o durante el Obon, como hoy. También hay personas que las ponen en el exterior de su casa. Han tenido una acogida muy favorable. Llevan un motivo de peonías en crepé de seda, igual que esta. A las mujeres les encantan. Usted es un hombre casado, ¿verdad? (Matsuda, 2022: 40).

Al conocer el estado civil de Shinzaburō, Tsuyuko comienza a lamentarse de manera similar a la Otsuyu de la pieza de *rakugo*, quien imploraba frente a la puerta de su amante para que le permitiera entrar: «Oh, Shinzaburō. ¿Qué será de mí? Esto es terrible» (Matsuda, 2022: 41). Aunque el momento de mayor conexión con la obra de Enchō llega cuando Shinzaburō rehúsa comprar las linternas que le están ofreciendo y Tsuyuko le manifiesta su odio eterno: «Oh, Shinzaburō, no me queda otro camino que el del rencor» (Matsuda, 2022: 41). Sin embargo, si los espectadores de la era Meiji temblaban de miedo al escuchar el sonido de las *geta* aproximándose a la casa de Shinzaburō y se morirían de espanto ante el resentimiento que el fantasma le expresa por no abrirle la puerta, los lectores de la era Reiwa no podemos sino reírnos ante unas palabras que están tan fuera de lugar como las que Tsuyuko le dedica. Hasta el propio Shinzaburō también se reiría de no hallarse tan perplejo.

Siempre conciliadora, Yoneko trata de reconducir la situación y opta por mostrarle a Shinzaburō el producto que pretenden venderle. Es entonces

cuando lo fantástico irrumpre plenamente en el texto. Las luces se apagan solas y la estancia queda iluminada solamente por la linterna. Lo que contempla el hombre a través del destello lo lleva a considerar que las mujeres que están frente a él no son criaturas de este mundo, las cuales estallan en expresivas carcajadas cuando escuchan las suposiciones de Shinzaburō:

Detrás de la luz de la linterna, se veían los rostros de las mujeres, como si estuvieran flotando, pálidos, verdosos. (...) La linterna brillaba y compartía una luz suave que se filtraba por las flores de peonía. En aquella sala, ante sus ojos, apareció un mundo nuevo y extraño. Solo se veía la parte superior del cuerpo de las mujeres, como si estuvieran flotando de cintura para arriba, pues tenían las piernas ocultas debajo de la mesa (Matsuda, 2022: 41-42).

La linterna de peonías, entonces, tiene aquí también la función de revelar la verdadera naturaleza de Tsuyuko y Oyone. No obstante, aunque es el más expresivo, no supone este el único momento del texto que vincula a Tsuyuko con un ser del más allá. A lo largo del relato se disponen otros indicios que presagian la condición espectral del personaje —más allá de su vínculo con «Botan Dōrō»—, como son la palidez extrema de su piel o la temperatura glacial de su cuerpo. Todos ellos son rasgos que, a pesar de ser propios de los fantasmas, no lo son del espectro de Otsuya. Y es que en esta versión del cuento la muerta no aparece sexualizada. Así pues, el encuentro carnal entre Tsuyuko y Shinzaburō no tiene lugar en el relato de Aoko Matsuda, donde la imagen del fantasma se asemeja mucho más a la del fantasma japonés tradicional que a la del espectro de «Botan Dōrō». No hay, por lo tanto, en la propuesta de la autora osamenta descarnada o cadáver putrefacto que profanar. El relato aparece completamente despojado de los elementos macabros y eróticos que caracterizan la historia original y que se encuentran presentes en mayor o menor medida en las distintas versiones que se han hecho de la misma. La naturaleza de esta muerta no es sexual, como tampoco lo son los motivos que la traen de regreso a este mundo. A pesar de la insistencia de las mujeres, que se valen incluso de amenazas de suicidio —nuevas palabras improcedentes por parte de Tsuyuko que remiten al capítulo dos de la obra de Enchō— para forzar a Shinzaburō a adquirir el prodigioso artículo, este se mantiene impertérrito. Aun así, Shinzaburō —quien piensa que se trata de un teatro montado por las dos mujeres para venderle la linterna— se queda impresionado por el buen equipo que forman Tsuyuko y Oyone. Estas, sin embargo, no logran su propósito —como hicieran con el vecino y su mujer— y terminan esfumándose, literalmente, de la casa, no sin antes dejarle Shinza-

burō cuatro linternas: «Tras su respuesta, los cuerpos de Yoneko y Tsuyuko flotaron en el aire. En ese momento, todas las luces se apagaron de nuevo, como si alguien hubiese soplando una vela» (Matsuda, 2022: 44). Dicha descripción acentúa la naturaleza vaporosa de los espectros, en detrimento de la corpórea que distingue los textos de «Botan Dōrō».

Cuando Shizaburō recupera el sentido, se percata de las cuatro linternas que dejaron las mujeres antes de desaparecer y teme haber sido estafado por ellas. Al poco tiempo regresa su esposa, que se disgusta al ver la estancia desordenada y a su marido con la ropa de todos los días. En su cara asoma un gesto de repugnancia similar a los que Shizaburō descubrieron en Yoneko y Tsuyuko, por lo que se pregunta: «¿Por qué será que las mujeres siempre ponen la misma expresión cuando me ven?» (Matsuda, 2022: 44).

Finalmente, como colofón de la historia, la autora incorpora el motivo del amuleto. Pasado un año de la visita anterior, nuevamente durante la temporada de *Obon*, los fantasmas retornan a la casa de Shizaburō. No obstante, un fatídico letrero adquirido por su esposa les impide la entrada a la vivienda: «No aceptamos visitas comerciales». Shizaburō observa a hurtadillas a las dos mujeres, que se lamentan de que en esa casa también hayan colocado un amuleto: «¿Un amuleto? Exagerando, como siempre. ¿Quiénes son ellas, en realidad?» (Matsuda. 2022: 45), se pregunta Shizaburō, que sigue sin comprender nada. No obstante, se muestra feliz ante la reaparición de las mujeres, cuya visita un año atrás parece haber sido beneficiosa, ya que por fin ha encontrado trabajo. La conclusión del cuento entronca, entonces, con el reencuentro de Tsuyuko y Shizaburō en el capítulo sexto de la pieza de Enchō. Como era de esperarse, no hay en este relato tampoco un panteón que encierre para toda la eternidad a los amantes. El lugar al que pertenece el fantasma no es ya la tumba, sino una misteriosa empresa que aparece en el cuento que da título a la antología: «Obachan tachi ga iru tokoro».

CONCLUSIONES

En su relato «Botangara no dōrō», Aoko Matsuda se sirve de la mayor parte de los elementos inherentes a «Botan Dōrō» para construir una versión actualizada de la popular historia de origen chino. Sin embargo, a diferencia de las adaptaciones anteriores, Matsuda no se limita a cambiar el nombre de los personajes o de los emplazamientos para aclimatar el texto a otra época y lugar, sino que resignifica los elementos de la historia y le otorga a su relato una mira-

da feminista. De este modo, únicamente permanece inalterable la ubicación temporal del cuento —una noche de *Obon*—, mientras que el resto de elemento está presente en el texto pero formando parte de un discurso diferente. Así el papel activo del lector a la hora de reevaluar los componentes —siempre reconocibles y muchas veces cómicos— del relato de Matsuda resulta fundamental.

Dentro de la reescritura de «*Botan Dōrō*» que lleva a cabo la escritora japonesa, lo más llamativo es la ausencia del encuentro necrófilo entre el vivo y la muerta, que suponía en las versiones previas el punto álgido de la historia. El cuestionamiento a la cosificación sexual de la mujer subyace precisamente de la omisión deliberada de este aspecto del relato. La muerta, en la versión de Matsuda, trabaja junto a su inseparable compañera vendiendo linternas con motivo de peonías para una empresa del otro mundo. No es, por lo tanto, un desconsolado fantasma que solo encuentre sentido a su existencia *post mortem* en la compañía masculina, tampoco queda reducida a un mero objeto sexual para el disfrute del hombre, ni mucho menos es concebida como un ser impuro y nefando que conduce a su desdichado amante a la muerte y dificulta su salvación en la otra vida. El arquetipo de Otsuyu, reconfigurado en la propuesta de Matsuda, otorga a la mujer fantasma una naturaleza ostensiblemente diferente de la que eligieran sus compatriotas masculinos cuando adaptaron el cuento chino, logrando con esta reformulación contribuir a la pervivencia de la clásica historia, al mismo tiempo que reivindicar la dignidad del cuerpo femenino al desarrollar un planteamiento diferente de la misma que prescinde de la necrofilia como elemento central del relato.

BIBLIOGRAFÍA

- ABELLO VERANO, Ana, y Rosa María DÍEZ COBO (2022): «Presentación del monográfico “Manifestaciones del monstruo fantástico en la ficción contemporánea”», *Brumal. Revista de Investigación sobre lo Fantástico*, vol. X, núm. 1, pp. 41-146. <https://doi.org/10.5565/rev/brumal.891>
- AGUILAR, Daniel (2013): *Japón sobrenatural. Susurros de la otra orilla*, Satori, Gijón.
- ALVAREZ MÉNDEZ, Natalia (2023): «El monstruo no mimético como estrategia de problematización de la realidad e identidad en la última narrativa hispánica», en Natalia Álvarez Méndez (ed.), *Radiografías de la monstruosidad insólita en la narrativa hispánica (1980-1922)*, Iberoamericana / Vervuert, Madrid / Frankfurt, pp. 69-89.
- BARRADO, Carmen (2011): «La representación de figuras humanas en los ajuares funerarios en China», *DJE SER. Revista de Arte, Arqueología y Egiptología*, núm. 0, pp. 2-57, disponible en [http://www.cult.gva.es/sumbaa//DocumentoDigitalizado1/DJE SER/0Revista_DJE SER_0\(protegido\).pdf](http://www.cult.gva.es/sumbaa//DocumentoDigitalizado1/DJE SER/0Revista_DJE SER_0(protegido).pdf) [14-12-2023].

- BOCCUTTI, Anna (2018): «Introducción», *Brumal. Revista de Investigación sobre lo Fantástico*, vol. VI, núm. 1, pp. 9-18. <https://doi.org/10.5565/rev/brumal.542>
- (2022): «“Espero que lo entienda: un ser así trae el futuro”. Monstruosidad y género en los cuentos de Mónica Ojeda y Solange Rodríguez Pappe», *América sin Nombre*, núm. 26, pp. 129-151. <https://doi.org/10.14198/AMESN.2022.26.08>
- CASAS, Ana (2018): «Prólogo», en Ana Casas y David Roas (eds.), *Las mil caras del monstruo*, Eolas, León, pp. 7-18.
- CORNEJO BUSTAMANTE, Romer (1988): «Los ritos funerarios en la familia tradicional china», *Estudios de Asia y África*, vol. 23, núm. 3, pp. 431-444. <https://doi.org/10.24201/eaa.v23i3.1134>
- DAVISSON, Zack (2019): *Yūrei. Los fantasmas de Japón*, Satori, Gijón.
- GOMÀ, Daniel (2009): «Hasta que la muerte nos una: Matrimonios de ultratumba y “novias fantasma” en China», *Revista Bibliográfica de Geografía y Ciencias Sociales*, núm. 14, pp. 1-8. <https://doi.org/10.1344/b3w.14.2009.25816>
- GONZÁLEZ DE ÁVILA, Manuel (2019): «Una fundamentación semiótica para los estudios interartísticos», *Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo*, núm. 6, pp. 177-197. <https://doi.org/10.25185/6.7>
- HAYASHI, Yoshikazu (2013): *Utagawa Kuniyoshi. Edo-makura eshi shūsei. Dai hachi-kan*, (Utagawa Kuniyoshi. Colección de artistas de Edo-makura. Volumen octavo), Kawade Shobō Shinsha, Tokio.
- HATSU, Akiko (2007): *Botan Dōrō*, Asahi Shimbunsha, Tokio.
- HIGASHI, Masao (2010): «Gendai nihon no yūrei bungakushi wo tadoru», en Shōichirō Kawai (ed.), *Yūrei gakunyūmon*, Shinshokan, Tokio, pp. 179-195.
- MATSUDA, Aoko (2016): *Obachan tachi no irutokoro*, Chūōkōron-Shinsha, Tokio.
- (2022): *Donde viven las damas salvajes*, Quaterni, Madrid.
- MÍGUEZ SANTA CRUZ, Antonio (2021): *Kaidan: tradición del terror en Japón*, Berenice, Córdoba.
- MUÑOZ RENGEL, Juan Jacinto (2017): «Prólogo», en *Perturbaciones. Antología del relato fantástico español actual*, Salto de Página, Madrid, pp. 5-20.
- PÉREZ OCHANDO, Luis (2013): *Pozo de sangre: Fantasmas del cine japonés contemporáneo*, La Laguna, Tenerife.
- PING, Yao (2002): «Until Death Do Us Unite: Afterlife Marriages in Tang China, 618-906», *Journal of Family History*, vol. 27, núm. 3, pp. 206-226. <https://doi.org/10.1177/036990027003001>
- OLIVARES MERINO, Julio Ángel (2022): «La iteración fantasmal: *Mise en abyme* y aparecidos en *El espinazo del diablo* (2001) de Guillermo del Toro», *Brumal. Revista de Investigación sobre lo Fantástico*, vol. X, núm. 1, pp. 193-213. <https://doi.org/10.5565/rev/brumal.829>
- QU, You (1968): *Sentōshinwa*, (Jiandeng Xinhua) Heibonsha, Tokio.
- REQUENA HIDALGO, Cora (2009): *El mundo fantástico en la literatura japonesa*, Satori, Gijón.
- ROAS, David (2011): «Exploradores de lo (ir)real. Nuevas voces de lo fantástico en la narrativa española actual», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, núm. 87, pp. 293-313. <https://doi.org/10.5542/bbmp.101>
- (2019): *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*, Páginas de Espuma, Madrid.

- SÁEZ, Gemma, Inmaculada VALOR-SEGURA y Francisca EXPÓSITO (2012): «Empoderamiento o Subyugación de la Mujer? Experiencias de Cosificación Sexual Interpersonal», *Psychosocial Intervention*, vol. 21, núm. 1, pp. 41-52. <https://dx.doi.org/10.5093/in2012v21n1a9>
- SANYÜTEI, Enchō (2002): *Kaidan botan dōrō*, Iwanami, Tokio.
- SIERRA DE LA CALLE, Blas (2009): *Yoshitoshi y su escuela. Grabados de «ukiyo-e»*, Caja España, Valladolid.
- SUWA, Haruo (1988): *Nihon no yūrei*, (Los fantasmas de Japón), Iwanami, Tokio.
- TSUTSUMI, Ryōji (2002): *Hyakumonogatari. Edo jidai no Kaidan*, (Hyakumonogatari.Kaidan de la época Edo), Tokio, Hekitensha.