



REVISTA INCLUSIONES

HOMENAJE A JUAN R. COCA Y ANABEL PARAMA

Revista de Humanidades y Ciencias Sociales

Volumen 7 . Número 1

Enero / Marzo

2020

ISSN 0719-4706

CUERPO DIRECTIVO

Directores

Dr. Juan Guillermo Mansilla Sepúlveda

Universidad Católica de Temuco, Chile

Dr. Francisco Ganga Contreras

Universidad de Los Lagos, Chile

Subdirectores

Mg © Carolina Cabezas Cáceres

Universidad de Las Américas, Chile

Dr. Andrea Mutolo

Universidad Autónoma de la Ciudad de México, México

Editor

Drdo. Juan Guillermo Estay Sepúlveda

Editorial Cuadernos de Sofía, Chile

Editor Científico

Dr. Luiz Alberto David Araujo

Pontificia Universidade Católica de Sao Paulo, Brasil

Editor Brasil

Drdo. Maicon Herverton Lino Ferreira da Silva

Universidade da Pernambuco, Brasil

Editor Ruropa del Este

Dr. Alekzandar Ivanov Katrandhiev

Universidad Suroeste "Neofit Rilski", Bulgaria

Cuerpo Asistente

Traductora: Inglés

Lic. Pauline Corthorn Escudero

Editorial Cuadernos de Sofía, Chile

Traductora: Portugués

Lic. Elaine Cristina Pereira Menegón

Editorial Cuadernos de Sofía, Chile

Portada

Lic. Graciela Pantigoso de Los Santos

Editorial Cuadernos de Sofía, Chile

COMITÉ EDITORIAL

Dra. Carolina Aroca Toloza

Universidad de Chile, Chile

Dr. Jaime Bassa Mercado

Universidad de Valparaíso, Chile

Dra. Heloísa Bellotto

Universidad de Sao Paulo, Brasil

Dra. Nidia Burgos

Universidad Nacional del Sur, Argentina

Mg. María Eugenia Campos

Universidad Nacional Autónoma de México, México

Dr. Francisco José Francisco Carrera

Universidad de Valladolid, España

Mg. Keri González

Universidad Autónoma de la Ciudad de México, México

Dr. Pablo Guadarrama González

Universidad Central de Las Villas, Cuba

Mg. Amelia Herrera Lavanchy

Universidad de La Serena, Chile

Mg. Cecilia Jofré Muñoz

Universidad San Sebastián, Chile

Mg. Mario Lagomarsino Montoya

Universidad Adventista de Chile, Chile

Dr. Claudio Llanos Reyes

Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, Chile

Dr. Werner Mackenbach

Universidad de Potsdam, Alemania

Universidad de Costa Rica, Costa Rica

Mg. Rocío del Pilar Martínez Marín

Universidad de Santander, Colombia

Ph. D. Natalia Milanesio

Universidad de Houston, Estados Unidos

Dra. Patricia Virginia Moggia Münchmeyer

Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, Chile

Ph. D. Maritza Montero

Universidad Central de Venezuela, Venezuela

Dra. Eleonora Pencheva

Universidad Suroeste Neofit Rilski, Bulgaria

Dra. Rosa María Regueiro Ferreira

Universidad de La Coruña, España

Mg. David Ruete Zúñiga

Universidad Nacional Andrés Bello, Chile

Dr. Andrés Saavedra Barahona

Universidad San Clemente de Ojrid de Sofía, Bulgaria

Dr. Efraín Sánchez Cabra
Academia Colombiana de Historia, Colombia

Dra. Mirka Seitz
Universidad del Salvador, Argentina

Ph. D. Stefan Todorov Kapralov
South West University, Bulgaria

COMITÉ CIENTÍFICO INTERNACIONAL

Comité Científico Internacional de Honor

Dr. Adolfo A. Abadía
Universidad ICESI, Colombia

Dr. Carlos Antonio Aguirre Rojas
Universidad Nacional Autónoma de México, México

Dr. Martino Contu
Universidad de Sassari, Italia

Dr. Luiz Alberto David Araujo
Pontificia Universidad Católica de Sao Paulo, Brasil

Dra. Patricia Brogna
Universidad Nacional Autónoma de México, México

Dr. Horacio Capel Sáez
Universidad de Barcelona, España

Dr. Javier Carreón Guillén
Universidad Nacional Autónoma de México, México

Dr. Lancelot Cowie
Universidad West Indies, Trinidad y Tobago

Dra. Isabel Cruz Ovalle de Amenabar
Universidad de Los Andes, Chile

Dr. Rodolfo Cruz Vadillo
Universidad Popular Autónoma del Estado de Puebla, México

Dr. Adolfo Omar Cueto
Universidad Nacional de Cuyo, Argentina

Dr. Miguel Ángel de Marco
Universidad de Buenos Aires, Argentina

Dra. Emma de Ramón Acevedo
Universidad de Chile, Chile

Dr. Gerardo Echeita Sarrionandia
Universidad Autónoma de Madrid, España

Dr. Antonio Hermosa Andújar
Universidad de Sevilla, España

Dra. Patricia Galeana
Universidad Nacional Autónoma de México, México

Dra. Manuela Garau
Centro Studi Sea, Italia

Dr. Carlo Ginzburg Ginzburg
Scuola Normale Superiore de Pisa, Italia
Universidad de California Los Ángeles, Estados Unidos

Dr. Francisco Luis Girardo Gutiérrez
Instituto Tecnológico Metropolitano, Colombia

José Manuel González Freire
Universidad de Colima, México

Dra. Antonia Heredia Herrera
Universidad Internacional de Andalucía, España

Dr. Eduardo Gomes Onofre
Universidade Estadual da Paraíba, Brasil

Dr. Miguel León-Portilla
Universidad Nacional Autónoma de México, México

Dr. Miguel Ángel Mateo Saura
Instituto de Estudios Albacetenses "Don Juan Manuel", España

Dr. Carlos Tulio da Silva Medeiros
Diálogos em MERCOSUR, Brasil

+ Dr. Álvaro Márquez-Fernández
Universidad del Zulia, Venezuela

Dr. Oscar Ortega Arango
Universidad Autónoma de Yucatán, México

Dr. Antonio-Carlos Pereira Menaut
Universidad Santiago de Compostela, España

Dr. José Sergio Puig Espinosa
Dilemas Contemporáneos, México

Dra. Francesca Randazzo
Universidad Nacional Autónoma de Honduras, Honduras

Dra. Yolando Ricardo

Universidad de La Habana, Cuba

Dr. Manuel Alves da Rocha

Universidade Católica de Angola Angola

Mg. Arnaldo Rodríguez Espinoza

Universidad Estatal a Distancia, Costa Rica

Dr. Miguel Rojas Mix

*Coordinador la Cumbre de Rectores Universidades
Estatales América Latina y el Caribe*

Dr. Luis Alberto Romero

CONICET / Universidad de Buenos Aires, Argentina

Dra. Maura de la Caridad Salabarría Roig

Dilemas Contemporáneos, México

Dr. Adalberto Santana Hernández

Universidad Nacional Autónoma de México, México

Dr. Juan Antonio Seda

Universidad de Buenos Aires, Argentina

Dr. Saulo Cesar Paulino e Silva

Universidad de Sao Paulo, Brasil

Dr. Miguel Ángel Verdugo Alonso

Universidad de Salamanca, España

Dr. Josep Vives Rego

Universidad de Barcelona, España

Dr. Eugenio Raúl Zaffaroni

Universidad de Buenos Aires, Argentina

Dra. Blanca Estela Zardel Jacobo

Universidad Nacional Autónoma de México, México

Comité Científico Internacional

Mg. Paola Aceituno

Universidad Tecnológica Metropolitana, Chile

Ph. D. María José Aguilar Idañez

Universidad Castilla-La Mancha, España

Dra. Elian Araujo

Universidad de Mackenzie, Brasil

Mg. Rumyana Atanasova Popova

Universidad Suroeste Neofit Rilski, Bulgaria

Dra. Ana Bénard da Costa

Instituto Universitario de Lisboa, Portugal

Centro de Estudos Africanos, Portugal

Dra. Alina Bestard Revilla

*Universidad de Ciencias de la Cultura Física y el
Deporte, Cuba*

Dra. Noemí Brenta

Universidad de Buenos Aires, Argentina

Ph. D. Juan R. Coca

Universidad de Valladolid, España

Dr. Antonio Colomer Vialdel

Universidad Politécnica de Valencia, España

Dr. Christian Daniel Cwik

Universidad de Colonia, Alemania

Dr. Eric de Léséulec

INS HEA, Francia

Dr. Andrés Di Masso Tarditti

Universidad de Barcelona, España

Ph. D. Mauricio Dimant

Universidad Hebrea de Jerusalén, Israel

Dr. Jorge Enrique Elías Caro

Universidad de Magdalena, Colombia

Dra. Claudia Lorena Fonseca

Universidad Federal de Pelotas, Brasil

Dra. Ada Gallegos Ruiz Conejo

Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Perú

Dra. Carmen González y González de Mesa

Universidad de Oviedo, España

Ph. D. Valentin Kitanov

Universidad Suroeste Neofit Rilski, Bulgaria

Mg. Luis Oporto Ordóñez

Universidad Mayor San Andrés, Bolivia

Dr. Patricio Quiroga

Universidad de Valparaíso, Chile

Dr. Gino Ríos Patio

Universidad de San Martín de Porres, Perú

**REVISTA
INCLUSIONES**
REVISTA DE HUMANIDADES
Y CIENCIAS SOCIALES

Dr. Carlos Manuel Rodríguez Arrechavaleta
Universidad Iberoamericana Ciudad de México, México

Dra. Vivian Romeu
Universidad Iberoamericana Ciudad de México, México

Dra. María Laura Salinas
Universidad Nacional del Nordeste, Argentina

Dr. Stefano Santasilia
Universidad della Calabria, Italia

Mg. Silvia Laura Vargas López
Universidad Autónoma del Estado de Morelos, México

**CUADERNOS DE SOFÍA
EDITORIAL**

Dra. Jaqueline Vassallo
Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

Dr. Evandro Viera Ouriques
Universidad Federal de Río de Janeiro, Brasil

Dra. María Luisa Zagalaz Sánchez
Universidad de Jaén, España

Dra. Maja Zawierzeniec
Universidad Wszechnica Polska, Polonia

Editorial Cuadernos de Sofía
Santiago – Chile
Representante Legal
Juan Guillermo Estay Sepúlveda Editorial

Indización, Repositorios y Bases de Datos Académicas

Revista Inclusiones, se encuentra indizada en:





REX



UNIVERSITY OF SASKATCHEWAN



Universidad de Concepción



BIBLIOTECA UNIVERSIDAD DE CONCEPCIÓN

REPRESENTACIÓN DE LA MUERTE EN LAS ILUSTRACIONES DEL MANGA X DE CLAMP

REPRESENTATION OF DEATH IN THE ILLUSTRATIONS OF THE CLAMP MANGA X

Dra. Sarahi Isuki Castelli Olvera

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México

sarahi.castelli@correo.buap.mx

Fecha de Recepción: 24 de octubre de 2019 – **Fecha Revisión:** 02 de noviembre de 2019

Fecha de Aceptación: 04 de diciembre de 2019 – **Fecha de Publicación:** 01 de enero de 2020

Resumen

En este trabajo, analizamos la visión de la muerte representada en dos ilustraciones derivadas del manga X de CLAMP, el cual se publicó en Japón entre 1992 y 2002 y se importó a México entre 2003 y 2005. Argumentamos que estas ilustraciones están construidas con una estética basada en citas neobarrocas de símbolos y representaciones de la muerte, tanto occidental como japonesa. Dichas constelaciones de imaginarios, se basan en el esquema de la representación de la muerte y transitan del régimen diurno de la imagen al suavizamiento del régimen nocturno complementario. No son únicamente reelaboraciones de la personificación occidental de la Muerte. Basamos nuestro análisis en el paradigma de inferencias indiciales de Carlo Ginzburg, por medio del cual rastreamos los referentes en la gráfica e historia al que pertenecen las ilustraciones, para posteriormente examinar la manera en la que la larga duración del imaginario, se cita en un medio efímero y móvil, con lo que trasforma y mezcla sus propiedades. Nuestra fuente primaria es la versión digital de ambas ilustraciones.

Palabras Claves

Manga – Muerte – Neobarroco – Ilustración – Imaginarios

Abstract

In this work, we analyze the vision of death represented in two illustrations derived from the manga X, created by CLAMP, which was published in Japan between 1992 and 2002 and imported to Mexico between 2003 and 2005. We argue that these illustrations are constructed with an aesthetic based on neo-baroque quotes of symbols and representations of death, both western and Japanese. These constellations of imaginary are based on the scheme of the representation of death and the transit of the daytime regime of the image to the smoothing of the complementary nocturnal regime. They are not only reworkings of the western personification of Death. We base our analysis on the paradigm of indicia inferences of Carlo Ginzburg, by which we trace the referents in the graph and history to which the illustrations belong, and then examine the way in the long duration of the imaginary, it is cited in an ephemeral medium and mobile, which transforms and mixes its properties. Our primary source is the digital version of both illustrations.

Keywords

Manga – Death – Neo-baroque – Illustratio – Imaginary

Para Citar este Artículo:

Castelli Olvera, Sarahi Isuki. Representación de la muerte en las ilustraciones del manga X de Clamp. Revista Inclusiones Vol: 7 num 1 (2020): 246-272.

Licencia Creative Commons Attribution Non-Comercial 3.0 Unported
(CC BY-NC 3.0)
Licencia Internacional



Introducción

Generalidades

En este trabajo, analizamos la visión de la muerte representada en dos ilustraciones derivadas del manga X de CLAMP, el cual se publicó en Japón entre 1992 y 2002 y se importó a México entre 2003 y 2005. Argumentamos que estas ilustraciones están construidas con una estética basada en citas neobarrocas de símbolos y representaciones tanto occidentales como japonesas. Dichas constelaciones de imaginarios, se basan en el esquema de la representación de la muerte y transitan del régimen diurno de la imagen al suavizamiento del régimen nocturno complementario. No son únicamente reelaboraciones de la personificación occidental de la Muerte. Epistemológica y metodológicamente, basamos nuestro análisis en el paradigma de inferencias indiciales de Carlo Ginzburg, por medio del cual rastreamos los referentes de la imagen, recurriendo ocasionalmente, a la gráfica e historia del manga al que pertenecen dichas ilustraciones. Posteriormente examinaremos la manera en la que la larga duración del imaginario, se cita en un medio efímero y móvil, con lo que trasforma y mezcla sus propiedades. Nuestra fuente primaria es la versión digital de ambas ilustraciones.

Derivado de la entrada en vigor del TLCAN en 1994, y la implantación del modelo neoliberal en México, en la década de los noventa se empezaron a publicar los primeros mangas de origen japonés de la mano de editoriales como *Toukan* y *Vid*, esta última importó X en 2003, primer manga de CLAMP, en publicarse en México respetando completo el formato *tankōbon*.¹ Al ser este colectivo un grupo de autoras con trayectoria reconocida, además de X, Vid publicó 9 títulos más, entre ellos *Tsubasa: Reservoir Chronicles*. Actualmente, es editorial Kamite quien importa la obra de CLAMP, volvió a traer *Tsubasa: Reservoir Chronicles*, *XXX Holic* y trajo a México por primera vez, el manga *Tokyo Babylon*. Este último se considera una precuela de X y lo mencionaremos más de una vez en estas páginas debido a que el personaje que representa a la muerte en nuestras fuentes primarias (Seishirou), tiene su origen en el mismo.

En relación con los estudios académicos sobre manga y sus productos relacionados,² la bibliografía que consultamos ha tomado cuatro principales vertientes:

- 1.- Revisiones generales. En esta primera vertiente, encontramos los textos de carácter general, que proporcionan datos sobre la historia y evolución del manga y el anime, sus principales géneros, representantes, así como la importancia del manga en la actualidad.³
- 2.- Estrategia mediática. En esta segunda vertiente, encontramos los estudios de académicos que analizan la estrategia de comercialización del manga, *media mix*, la cual permite la creación de narrativas complejas (*cross media*) capaces de migrar de un medio a otro, como el anime, las *Original Video Animation* (OVAS), los videojuegos y el

¹ Volúmenes compilatorios de 11.5x17.5cm aproximadamente, cuentan con 200 páginas en blanco y negro.

² Su estrategia de comercialización se conoce como media-mix e implica la elaboración no sólo del manga, sino su adaptación en anime, videojuego y creación de merchandising (que incluye juguetes, ropa, ilustraciones, etc).

³ Frederick Schodt, *Manga, manga! The world of japanese comics* (Tokio: Kodansha, 1983); Richard Brigitte Koyama, *Mil años de manga* (Barcelona: Mondadori, 2008); José Andrés Santiago Iglesias, *Manga, del cuadro flotante a la viñeta japonesa*, Pontevedra, Grupo de Investigación dX5 Digital y Grafic Art Research. 2010.

merchandising.⁴ También encontramos las propuestas de Koichi Iwabuchi, quien examina las características del *Cool Japan* y su estrategia de *Soft Power*, lo que deriva en la creación de productos de industrias culturales caracterizados por ser culturalmente inodoros.⁵

3.- Análisis de recepción y papel del manga y anime como medio. En esta vertiente, encontramos estudios de recepción que se centran de manera específica en los aspectos religiosos y mágicos nipones, transmitidos en el manga y anime, los cuales funcionan como medios idóneos para la difusión del contenido religioso que consumen las audiencias, tanto japonesas como americanas y alemanas.⁶

4.- La religión y lo folclórico. En este último eje, se insertan los trabajos que elaboran propuestas teórico-metodológicas generales, diseñadas para analizar y examinar los aspectos religiosos transmitidos por el anime y manga. Okuyama,⁷ realiza una propuesta de análisis en la que conjuga aspectos de semiótica, narratología y teoría de los imaginarios tomando como estudios de caso varios films y animes. Por su parte, Foster⁸, propone el término *folkloresque*, para entender la manera en la que la cultura popular reelabora lo folclórico, creando productos en los que esto último se observa por medio de alusiones exactas o difusas de motivos, personajes o narraciones tradicionales.

Los enfoques revisados con anterioridad tienen un aspecto en común: presentan un modelo cognitivo que toma a la realidad como algo dado y externo al sujeto, quien está sometido a la misma, por lo que sólo puede conocer sus leyes y principios. Se trata de un modelo que

...tiene tras sí la concepción mecanicista de la teoría del reflejo. De acuerdo con esta concepción, el objeto de conocimiento actúa sobre el aparato perceptivo del sujeto que es un agente pasivo, contemplativo y receptivo; el producto de este proceso (el conocimiento) es un reflejo o copia del objeto, reflejo cuya génesis está en relación con la acción mecánica del objeto sobre el sujeto. A eso se debe que calificuemos de mecanicista este modelo.⁹

Lo anterior debido que, con frecuencia, se plantean propuestas generalizantes que toman a los animes y mangas como ejemplos de las teorías o principios que proponen.¹⁰ Las propuestas anteriores son aportes importantes en relación al campo de estudio del

⁴ Manuel Hernández Pérez, *Manga, anime y videojuego. Narrativa cross media japonesa* (Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 2017).

⁵ Koichi, Iwabuchi, "Soft" Nationalism and narcissism: japanese popular culture goes global", *Asian Studies Review*, Vol: 26 num 4 (2002): 447-469; Koichi, Iwabuchi, "Pop-culture diplomacy in Japan: soft power, nation branding and the question of 'international cultural exchange'", *International Journal of Cultural Policy*, Vol: 21 num 4 (2015): 419-432.

⁶ Eriko Ogihara-Schuck, *Miyazaki's Animism Abroad, The Reception of Japanese Religious Themes by American and German Audiences*, Jefferson, McFarland, 2014; Jolyon Baraka Thomas, *Drawing on tradition manga, anime and religion in contemporary Japan* (Honolulu: University Hawai'i Press, 2012).

⁷ Yoshiko Okuyama, *Japanese Mythology in film: a semiotic approach to reading japanese film and anime* (Lanham: Lexington Books, 2015).

⁸ Foster Michael Dylan, "The folkloresque circle: Toward a Theory of fuzzy allusion" en Foster Michael Dylan y Jeffrey. A. Tolbert, *The folkloresque: Reframing Folklore in a popular Culture World* (Logan: Utah State University Press, 2016), 47-75.

⁹ Adam Schaff, *Historia y verdad* (México: Grijalbo, 1982), 83.

¹⁰ Con excepción de la propuesta de Foster, la cual, aunque es generalizante, surgió cuando el investigador tuvo contacto directo con la filme *Sen to Chihiro no kamikakushi*, el cual se convirtió en la fuente primaria que detonó su propuesta.

fenómenos de imaginarios mágico religiosos transmitidos por estos productos de la industria cultural japonesa; sin embargo, hace falta analizar este fenómeno desde una perspectiva que se acerque al detalle, en la que el objeto de estudio se conviertan en la fuente primaria, a partir de la cual se construya el andamiaje teórico de estudio, y no solamente un ejemplo o reflejo de una teoría general.

En este artículo, proponemos un análisis centrado en dos imágenes derivadas del manga X, una publicada en las solapas del volumen 13 y la otra derivada del *Artbook Infinity*, con la finalidad de examinar la manera en la que se estructuran, mezclan y reelaboran los distintos imaginarios de la muerte. En este sentido, nos basamos en el método de la ciencia histórica, en la cual la fuente es el centro de la investigación, por lo que no se busca reconstruir una realidad tal como sucede, sino la visión que la fuente comunica.¹¹

Además de lo anterior, al ser las dos ilustraciones las fuentes primarias, nos valdremos de los elementos teóricos metodológicos necesarios para su análisis, por lo que no se descartan las propuestas generales y globalizantes mencionadas con anterioridad, las cuales se utilizarán como herramientas de análisis, si las fuentes las requieren. En este caso, proponemos un modelo de análisis vinculado a un proceso cognitivo que pretende tomar en cuenta tanto los marcos globales, como los detalles y particularidades de la fuente, dados a la misma a partir de la actividad subjetiva, personal y creativa de las autoras, se trata de

una relación cognoscitiva en la cual el sujeto y el objeto mantienen su existencia objetiva y real, a la vez que actúan el uno sobre el otro. Esta interacción se produce en el marco de la práctica social del sujeto que percibe al objeto en y por su actividad.¹²

Aspectos generales de Seishirou Sakurazuka en el manga X de CLAMP

Antes de iniciar con los resultados del trabajo, es necesario explicar las características del sujeto que representa a la muerte en las ilustraciones derivadas del manga X; por lo que explicaremos algunos aspectos que se narran en el manga, ya que la estructura del relato en el que se inserta, y sus acciones como actante¹³, permiten su representación como la Muerte en ambas ilustraciones.

Seishirou Sakurazuka es un personaje de X, manga de corte apocalíptico, publicado en Japón por el colectivo CLAMP, entre 1992 y 2002 e importado a México por Editorial Vid entre 2003 y 2005. Tanto la edición original como la mexicana constaban de 18 volúmenes *tankōbon*. La historia de X centra en Kamui, un adolescente que debe decidir entre unirse a los dragones de la tierra (mensajeros o ángeles), y provocar el apocalipsis, o se une a los dragones del cielo (sellos) y lo detiene. Sin importar la decisión que tome el protagonista, su amigo (Fuma), tomará el lugar que queda vacío en el bando opuesto.

¹¹ Silvia, Pappe, Historiografía crítica, una reflexión teórica (México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2001).

¹² Adam Schaff, Historia... 86.

¹³ Para Helena Beristáin, un actante es un participante en un acto, tanto si lo ejecuta, como si sufre sus consecuencias. Dentro de la narrativa, se trata de la unidad gramatical narrativa básica y se descompone en papeles con funciones actanciales: Sujeto-objeto, destinador-destinatario, ayudante-oponente. Helena Beristáin, Diccionario de retórica y poética (México: Porrúa, 1995), 18.

Seishirou Sakurazuka es un dragón de tierra en X y proviene de un manga anterior a X, *Tokyo Babylon*. *Tokyo Babylon* se sitúa siete años antes de la línea temporal de X, y narra la historia de Subaru Sumeragi, quien se dedica a ayudar a la policía de Tokyo a resolver casos de fenómenos paranormales. Junto a Subaru, trabajan su hermana gemela Hokuto y Seishirou Sakurazuka, quien se presenta como un amable veterinario aparentemente enamorado de Subaru. Al final de *Tokyo Babylon*, Seishirou se revela como un asesino, líder del clan rival de los sumeragi, los Sakurazuka; intenta matar a Subaru pero asesina a Hokuto. Al final del último volumen, Subaru se promete asesinar a Seishirou. En X, ambos se reencuentran siete años después en bandos rivales: Subaru como dragón del cielo y Seishirou como dragón de tierra.

Los índices¹⁴ muestran a Seishirou como un hombre alto que mide 1.98 m y pesa 95 kilogramos (*Tokyo Babylon*, 2004), de tez blanca y cabello corto degradado; tiene 25 años en *Tokyo Babylon* y 33 en X. Seishirou siempre se viste de traje sastre, colores variados en *Tokyo Babylon* y negro con gabardina del mismo color en X. Casi al final de *Tokyo Babylon*, Seishirou queda ciego del ojo derecho, por lo que en X este personaje es tuerto.

Psicológicamente, este personaje es ambiguo: aparenta amabilidad y dulzura extrema, pero en realidad no siente nada; esto último lo sabemos a partir del volumen siete de *Tokyo Babylon* en donde Seishirou se revela como el asesino principal de la familia Sakurazuka,

En X Seishirou aparece afable y con una eterna sonrisa vacía en el rostro; sin embargo, él es uno de los principales dragones de tierra que siembran destrucción en Tokyo. En el volumen 16, Seishirou muere a manos de Subaru, no obstante, él es quien manipula toda la situación. Con su muerte, Seishirou logra dos cosas con relación a Subaru: designarlo como el siguiente Sakurazukamori y que recupere la vista de su ojo derecho.¹⁵

Los espacios en donde se mueve Seishirou, de acuerdo a las informaciones¹⁶ siempre son dentro de Japón, de manera particular Tokyo. Sus acciones ocurren en dos lapsos de tiempo: 1992 en *Tokyo Babylon* y 1999 en X.

Lo hasta aquí revisado nos permite destacar tres aspectos principales:

- 1.- Como asesino, Seishirou no distingue edad, clases sociales, género o relaciones familiares; no siente, no disfruta, hace su trabajo.
- 2.- Su representación y relación con las tinieblas y la mutilación.
- 3.- Su vínculo con el árbol del cerezo, del cual es guardián; de hecho, la traducción de «Sakurazukamori» sería «el guardián de la tumba de la flor del cerezo», árbol al cual alimenta con las almas y los cuerpos de sus víctimas

¹⁴ Detalles que proporcionan las características físicas y psicológicas del sujeto del relato. Helena Beristáin, *Análisis estructural del relato literario* (México: UNAM, 1984), 39.

¹⁵ Al sentirse todavía culpable por la pérdida de la vista de Seishirou en *Tokyo Babylon*, Subaru permite que Fuma, líder de los dragones de la tierra, ciegue su ojo derecho en el volumen número 13 de X.

¹⁶ Sirven para identificar y situar a los objetos y seres en el tiempo y en el espacio de la historia. Helena Beristáin, *Análisis...* 41.

Metodología

A partir de un análisis de la imagen, basado en la búsqueda de referentes iconográficos y temáticos, examinamos dos ilustraciones: la carta de *La Muerte*, publicada en las solapas del volumen 13 de la edición japonesa de *X*, en la que se mezclan elementos procedentes de la tradición occidental como el tarot; con la idea oriental del árbol de los muertos. Por otro lado, la ilustración de la página 102 y 103 del *artbook* de *X*, *Infinity*, publicado en 2005 por *Kadokawa* y disponible para México en las páginas de *fansub* en internet; representa, de nueva cuenta, una visión que hibrida el triunfo de la muerte y la transitoriedad de las vanitas occidentales, con el principio de opuestos complementarios del Yin Yang.

En este trabajo es de utilidad el paradigma de inferencias indiciales de Carlo Ginzburg,¹⁷ quien plantea una forma de análisis basada en detalles localizados en la fuente primaria, los cuales dan acceso a aspectos sociales, culturales e históricos más amplios presentes en el contexto de creación de nuestra fuente primaria. Este paradigma permite detectar detalles de la imagen, que nos llevan a encontrar aspectos más amplios y complejos relacionados con la concepción de muerte que estas ilustraciones representan. Para lograr lo anterior, partimos de la disección de las mencionadas imágenes, con la finalidad de ubicar los principales referentes histórico-culturales, basados en los indicios que aportan.

En este punto, es importante destacar que, al tratarse de un paradigma inductivo, no busca generalizaciones, ni encontrar principios de funcionamiento universal, ni mucho menos la representatividad, en cuanto a cantidad, de las imágenes que son la fuente primaria. Se busca que dichas imágenes sean significativas, analizar sus aspectos particulares de mezcla y representación de imaginarios. Al derivar de un manga, estamos tratando con imágenes narrativas, que representan acciones basada en textos;¹⁸ lo que implica que para analizarlas, se debe recurrir a la historia y narrativa del manga, sin que por ello pretendamos que esta sea la única representación de la muerte presente en el mismo, sobre todo si tomamos en cuenta que tratamos con una historia de corte apocalíptico.

Entre las propuestas teóricas que retomamos como herramientas de análisis de las fuentes primarias, encontramos los planteamientos de la *Era neobarroca* de Omar Calabrese, quien intenta localizar los rasgos característicos de la mentalidad actual dentro del horizonte cultural común;¹⁹ lo barroco sería «una actitud general y una cualidad formal de los objetos que lo expresan.»²⁰ Tanto lo clásico como lo barroco coexisten en el gusto cultural, sólo que hay periodos en donde lo clásico es la dominante; y momentos, en donde el gusto estético se basa en la repetición, el límite y lo fragmentario. De igual importancia es la propuesta de los imaginarios de Gilbert Durand, quien plantea dos regímenes, el nocturno y el diurno, ambos con símbolos de luz y sombra dentro de sus constelaciones, pero con maneras diferentes de tratar cada conjunto.²¹ Las constelaciones, están integradas por esquemas, arquetipos y signos.

¹⁷ Carlo Ginzburg, *Mitos, emblemas e indicios, morfología e historia* (Barcelona: Gedisa, 1999).

¹⁸ Svetlana Alpers, *El arte de describir* (Madrid: Blume, 1987), 20.

¹⁹ Omar Calabrese, *La era neobarroca* (Madrid: Cátedra, 1999).

²⁰ Omar Calabrese, *La era...* 31.

²¹ Gilbert Durand, *Las estructuras antropológicas de lo imaginario* (Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2008).

En relación con los aspectos específicos del manga y sus productos relacionados, retomamos a Foster y Tolbert,²² Ogihara-Schuck²³ y Okuyama,²⁴ autores que toman en cuenta al manga y anime como medios, a través de los cuales se transmiten historias cuyo contenido incluye imaginarios mágico religiosos, que se ven afectados por la materialidad del medio que los vehicula. De Foster, resulta vital su clasificación sobre los tipos de alusión folclórica: la precisa, para el caso de animes con contenido propiamente folclórico, y difusa para los animes que representan lo que él denomina folcloresque.

Resultados

Derivado de la disección de las dos imágenes mencionadas con anterioridad, se ubicaron los siguientes imaginarios situados en una serie de referentes histórico-culturales:

La carta de la muerte

La primera imagen que analizaremos es la carta de La Muerte, perteneciente a los arcanos mayores del tarot de CLAMP, publicado en las solapas de la edición de *tankōbon* japonesa. La muerte se publicó en el volumen 13, cuenta con un fondo negro y la imagen está centrada. En la parte superior central se observa el número romano X en color dorado oscuro. En la parte inferior central, en un rectángulo, se presenta el número trece del lado derecho y la palabra *Death* del lado izquierdo. Bajo dicho rectángulo, al centro, se observa la letra Nun del alfabeto hebreo.²⁵

La imagen está compuesta por tres planos y su figura central es la de Sesihirou, quien yace sentado sobre el cerezo; en su mano derecha sostiene una guadaña cuya hoja cae de manera horizontal en la parte inferior de la imagen. En sus piernas descansa un cráneo humano. Este personaje viste un traje ceremonial el cual se asemeja a un *reisō* o *saifuku*²⁶ en color negro. Esta vestimenta tiene tonos rojos en la zona descosida de las mangas de lo que parece un *kariginu*,²⁷ las cuerdas en las mangas, el *obi*²⁸ y el *hitoe*²⁹ que se alcanza a distinguir bajo el *kariginu*.

²² Foster Michael Dylan y Jeffrey. A. Tolbert, The folkloresque...

²³ Eriko Ogihara-Schuck, Miyazaki's...

²⁴ Yoshiko Okuyama, Japanese...

²⁵ Véase https://aminoapps.com/c/blood-c_oficial/page/blog/tarot-x-1999-la-muerte/WJrr_W0GCXuDxzE5no8BV58RMbvVnq7Lj8, o en su defecto <https://www.zerochan.net/280964>

²⁶ Denominadas *shōzoku*, las vestimentas del *shintō* son de tres clases: *seisō* (formal), *reisō* (ritual) y *jōsō* (ordinario). Las vestimentas *reisō* son de un estilo denominado *safuku* el cual se caracteriza porque la ropa es blanca y sin patrones. Estas ropas, son de uso exclusivo para la ejecución de ritos de *Shintō*. Manabu Toya, "Shōzoku: The Shintō Vestments" en Nippon.com, (online), <https://www.nippon.com/en/views/b05212/>, fecha de publicación, 5 de Septiembre de 2016, fecha de consulta, 12 de Febrero de 2018. Pese a que *reisō* es blanco, diferentes colores son permitidos en varias ceremonias religiosas" Mark Schumacher, "Shintō Attire Among Clergy", en De A to Z photo dictionary japanese Buddhist statuary gods, doddesses, Shinto kami creatures and demons, (online), <http://www.onmarkproductions.com/html/shinto-priesthood.html>, recuperado el 12 de Febrero de 2018.

²⁷ El *kariginu* "Tiene un cuello redondo que se cierra del lado derecho con un broche estilo chino de rana. El cuerpo es amplio, y por lo tanto deben dejarse abierto en ambos lados, derecho e izquierdo cuando se usa. Las enormes mangas sólo están conectadas en la parte superior de la espalda en el espacio de unos pocos centímetros." Anthony J, Bryant y Joahua L. Badgley, "Men's Clothing and Accessories" en *Yūsoku Kojitsu Ron. A History of Japanese Clothing and Accessories*,

Seishirou está sentado sobre el árbol de manera tal, que la pierna izquierda descansa sobre éste y la derecha cuelga y se apoya más abajo sobre tronco. De igual modo, el brazo y la mano izquierda descansan sobre la pierna izquierda, mientras que la mano derecha cuelga mientras sostiene la guadaña. Su rostro se gira hacia la derecha y la mirada apunta al espectador. Tanto el ropaje, parte de la cara, las manos, su pie derecho visible y el tronco del árbol están cubiertos de manchas de sangre. De las ramas del árbol cuelgan trozos de tela roja desgarrada y un listón blanco se enreda desde su brazo derecho, hasta las ramas que están a su espalda. En la parte inferior, en primer plano, se observan las manos y parte de los brazos de varios esqueletos, once en total. Los brazos esqueléticos intentan alcanzar a Seishirou. El cerezo parece seco, pues sólo alcanzamos a distinguir las ramas y buena parte del tronco, donde está sentado el *omnyouji*; sin embargo, toda la imagen está salpicada de pétalos de cerezo que caen a modo de lluvia. En tercer plano se observa un fondo negro, el vacío.

La carta antes descrita, es la primera de las dos ilustraciones de la muerte que analizamos en este artículo y se caracteriza por mezclar referentes procedentes de la tradición occidental con la oriental, lo cual se observa desde que se basa en el arcano mayor de la muerte. De la tradición oriental se retoman imágenes cuyo referente es el árbol de los muertos que la tradición china sitúa en la montaña *tu shuo*, y que en la ilustración se mezcla con la idea del cerezo como un árbol que permite el contacto entre el mundo de los vivos y el de los muertos. Estos elementos se presentan como citas neobarrocas las cuales están constituidas por referentes de imaginarios precisos (la carta de la Muerte del Tarot).

El primer elemento el cual es necesario analizar, es el décimo tercer arcano del tarot: La muerte. El tipo de tarot representado en esta ilustración corresponde con la baraja case o tarot B.O.TA,³⁰ creado por Paul Foster Case. La baraja Case original, cuenta con un total de 78 naipes, 22 de los cuales corresponden a los Arcanos Mayores, los cuales tienen correspondencia con los senderos del árbol sefirótico³¹ de la Cábala.³²

Es este tarot, se planteaba que «los Arcanos Mayores están asociados con los caminos del árbol y de este modo, muestran las energías cambiantes de la vida de la

(online), <https://sengokudaimyo.com/garb/mens-garments>, fecha de publicación 18 de Diciembre de 2015, fecha de consulta 24 de enero del 2018.

²⁸ Es el cinturón o fajilla con el que se sostiene el kariginu.

²⁹ Es una túnica sin forro (de ahí el nombre) que se usa bajo el kariginu. Comúnmente, y para atuendos formales, es de color naranja-rojo, raramente un color verde pálido. Anthony J, Bryant y Joahua L. Badgley, Men's Clothing...

³⁰ Las siglas B.O.T. A significan "Builders of the Adytum", este tarot se vincula a la organización religiosa "Dedicada a la armonización espiritual a través del estudio, la práctica y el culto en la tradición de los misterios occidentales" "¿Qué es B.O.T.A?", en Builders of the Adytum (online), http://www.bota.org/about_us/about.html, fecha de publicación 1995, fecha de consulta 23 de Mayo de 2016.

³¹ El árbol sefirótico es uno de los principales elementos de la cábala, "la parte más esencial de las especulaciones y doctrinas cabalísticas, se refiere a la esfera de las emanaciones divinas, sefirot, en las cuales se despliega la fuerza creadora de Dios" Gershom Scholem, La Cábala y su simbolismo (México: Siglo XXI, 1986), 38.

³² "La Cábala es un sistema místico de interpretación de las escrituras sagradas, transmitido desde la época talmúdica como tradición esotérica y desarrollada en el siglo XIII en combinación con elementos filosófico" Enrique Movshovich R, "Reflexiones sobre la lectura del Zohar" en asa del tiempo,(online), <http://www.uam.mx/difusion/revista/mayo2004/movshovich.pdf>, fecha de publicación mayo 2004, fecha de consulta 20 marzo 2016.

persona.»³³ La versión original de la muerte en el tarot B.O.T.A, representa a un esqueleto que, en primer plano, siega un campo con su guadaña. Frente al esqueleto, en las esquinas de la carta, observamos dos cabezas, la del lado derecho porta una corona. En el campo que la muerte cosecha, se observan manos cortadas hasta la muñeca y un pie. Del lado derecho, en el mismo plano, destaca un arbusto con una rosa sobresaliendo. Al fondo, el sol el cual, aparentemente, se pone. Al igual que la ilustración que analizamos, esta carta presenta su nombre *La muerte* en la parte inferior al centro, a la izquierda se observa la letra del alefato que le corresponde *Nun*, y a la derecha el número 13.³⁴

Dentro del tarot B.O.T.A, La muerte significa un cambio, movimiento, transformación;³⁵ «El esqueleto es la figura convencional de la Muerte. Su guadaña es de acero, refiriéndose al planeta Marte. Tiene la forma de una luna creciente, indicando una relación con la Clave 2. El mango tiene la forma de una letra T para representar la letra Tau.»³⁶

Para Juan Eduardo Cirlot, el arcano de la muerte tiende a la ambivalencia con la finalidad de enfatizar su lazo permanente con la vida.³⁷ En X, el arcano de la muerte retoma todos los elementos anteriormente descritos, junto con su significado, y los adapta a su contexto y su narrativa. Esta imagen, hibrida elementos iconográficos y temáticos a partir de puntos de convergencia entre las diferentes culturas, lo que permite la transposición de motivos. Lo anterior ocurre debido a que existe simpatía³⁸ entre los elementos que integran la imagen; «la presencia de lo híbrido ha de revelar parentesco entre las cosas más separadas.»³⁹ Revisemos algunos de los elementos que la componen, de manera aislada, antes de hablar de su lectura.

De los motivos netamente occidentales encontramos la carta del arcano mayor de la muerte en sí, cuya representación iconográfica tiene sus raíces en Grecia, en su «iconografía es heredera directa de la diosa Thanos, y de las Moiras, llevando los mismos atributos, arco, flecha, lazos y redes de pesca, anzuelo, sierra, cuchillos, tijeras y guadaña.»⁴⁰ En la Edad Media, el complejo contexto social genera tres puntos de vista sobre la muerte: la muerte como fenómeno universal, la forma transitoria del ser humano junto con el tópico latino del *ubi sunt*,⁴¹ y la *vanitas*.⁴²

³³ Donald Michael Kraig, *El gran libro de los rituales mágicos, once lecciones de alta magia* (Barcelona: Martínez Roca, 1994), 223.

³⁴ Véase <http://botaineurope.org/es/el-tarot/13-la-muerte>

³⁵ “La Muerte”, en *B.O.T.A en Europe A Modern mystery School*, (online), <http://botaineurope.org/es/el-tarot/13-la-muerte>, fecha de consulta 20 de junio del 2018.

³⁶ “La Muerte...”

³⁷ Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos* (España: Siruela, 2007).

³⁸ Serge Gruzinski, *El pensamiento mestizo* (Buenos Aires: Paidós, 2000), 188.

³⁹ Serge Gruzinski, *El pensamiento...* 203.

⁴⁰ Herbert González Zymla, “Danza macabra”, *Revista digital de iconografía medieval* Vol: 6 num 11 (2004): 25.

⁴¹ El *ubi sunt* es un tópico dentro de la tradición literaria y retórica que “designa al tema y problemática de la muerte en la tradición literaria” “*Ubi sunt: tópico literario*” en *Escolares.net* (online) http://www.escolares.net/lenguaje-y-comunicacion/ubi-sunt-topico-literario/#que_es_el_topico_ubi_sunt, fecha de publicación 2014, fecha de consulta 11 de Junio de 2018.

⁴² Herbert González Zymla, “Danza...”

La representación iconográfica de la carta de la muerte, se basa en las habituales representaciones esqueléticas que surgieron y cobraron auge a partir del siglo XVI en Europa debido a la propagación de la muerte y la guerra,⁴³ «A partir del siglo XVI son más habituales los muertos representados como esqueletos de huesos limpios, sin vísceras ni harapos, por la influencia del dibujo científico de los estudios médico-anatómicos de Renacimiento.»⁴⁴ De esta misma imaginería de origen medieval que se prolonga al Renacimiento, derivan los denominados triunfos de la muerte, los cuales aparecen tanto en la plástica como en la literatura durante el siglo XIV.⁴⁵

Aunque en la mayoría de estas creaciones plásticas la muerte está encarnada por un esqueleto, los triunfos de la muerte se diferencian de las danzas macabras porque en éstos se realiza una personificación de la muerte, mientras que en las segundas, los cadáveres que bailan con los mortales son la personificación de éstos.⁴⁶

Más que danza de la muerte, lo que se observa en la carta que analizamos es un triunfo de la muerte, pero se prescinde de la representación esquelética en el momento en el que se transpone la imagen de Seisihirou, quien representa a la muerte debido a que, al igual que esta, siega la vida del que se le pone adelante sin importar su clase, sexo o edad. Lo anterior se refuerza con la guadaña que porta. Toda la iconografía de la carta gira en torno al mismo tema: el triunfo de la muerte, que representa la aparición súbita, violenta e ineluctable de la misma;⁴⁷ las *vanitas*,⁴⁸ representadas por las manos esqueléticas, el cráneo que reposa en las piernas de Seishirou y el cerezo en flor que deja caer sus pétalos; elementos que remiten a la transitoriedad de la vida. Las *vanitas*, son un tipo de pintura en la que sirve

... para despertar en el espectador la idea de que todos los honores, placeres y riquezas del mundo son fugaces, pasajeros, y que la muerte –en el momento menos pensado– acabará con ellos. La calavera, o el esqueleto, junto con un reloj son símbolos ideales para poner ante la mirada la brevedad y fugacidad de la vida. La belleza pasajera, bajo diversas formas, no es otra cosa que la manifestación más clara de lo engañoso de todo lo mundano⁴⁹

En las *Vanitas* se representa la belleza, el paisaje, el fruto, al lado del reloj o el esqueleto; con la finalidad de acentuar el paso inevitable a la muerte. De modo que las manos esqueléticas que sobresalen en la parte baja de la carta, corresponden a dos aspectos: el primero es la iconografía de la carta original, en la que, pese a no mostrarse esqueletos, sí se observan manos, pies y algunas cabezas en el suelo que la Muerte siega. En segunda, se acentúa la idea de las *Vanitas*, las cuales tenían al esqueleto como protagonista.

⁴³ Herbert González Zyma, "Danza... 27.

⁴⁴ Herbert González Zyma, "Danza... 27.

⁴⁵ Thelma Camacho Morfín y Manuel González Manrique, "Las calaveras de Posada. De las Danzas de la muerte a las Vanitas" en Agustín Solano Andrade e Israel León O'Farrill, Trayectos, usos y significaciones de la imagen y la memoria (Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2017), 174.

⁴⁶ Thelma Camacho Morfín y Manuel González Manrique, "Las calaveras... 174-175.

⁴⁷ Handl citada por Thelma Camacho Morfín y Manuel González Manrique, "Las calaveras... 175.

⁴⁸ Vanitas vanitatum, omnia vanitas. Significa "Vanidad de vanidades, todo es vanidad." Eclesiastés 1:2

⁴⁹ Fermín Labarga, "Reseña de Vanitas. Retórica visual de la mirada, de Luis Vives-Ferrándiz Sánchez", Anuario de Historia de la Iglesia, num 21 (2012): 626.

Si rastreamos la representación iconográfica de la muerte para Japón, encontramos que las representaciones esqueléticas de la Muerte, no son comunes dentro la iconografía derivada de la tradición japonesa; las imágenes de los templos la representan más bien como un proceso que sigue el orden siguiente:

El proceso es ilustrado como sigue: después de que el cuerpo es puesto en la tierra, se vuelve hinchado y horrible dentro de uno o dos días. Entonces se vuelve azul-negro y brotan erupciones de úlceras en la piel de la cual empieza a fluir sangre y pus. Los pájaros y otros animales comienzan a morder el cuerpo y alimentarse con él, y lo que ellos dejan se convierte en alimento para los gusanos. Pronto no queda nada más que polvo, el cual eventualmente se mezcla con la tierra.⁵⁰

Es posible que la manera de representar vinculada a la imagen del esqueleto, haya entrado bastante tarde a Japón; Bowie Theodore, expresa que “el esqueleto en sentido literal no parece manifestarse mucho antes del final del siglo XVIII; presumiblemente el contacto con los trabajos científicos europeos causó que el japonés tomara interés en la disección humana.”⁵¹ Después de la segunda mitad de siglo XIX, e influido por la apertura de fronteras del gobierno *Meiji*,⁵² la actitud hacia la ciencia recibió mayor influencia de occidente y el «artista pudo observar esqueletos de primera mano.»⁵³ De hecho, es sabido que autores del *ukiyo-e*⁵⁴ como Utagawa Kuniyoshi y Katsushika Hokusai participaron en disecciones humanas.⁵⁵ Lo anterior explica la naciente presencia de representaciones de esqueletos en la gráfica del *ukiyo*, como las múltiples representaciones que realizó Watanabe Kyosai⁵⁶ sobre *Jigoku Dayu (Hell courtesan)*, quien se observa rodeada de esqueletos danzantes o al menos acompañada de uno a su lado.⁵⁷ En este tema, destacan también el tríptico *Takiyasha la bruja y el espectro del esqueleto*, de Kuniyoshi (1843-1847),⁵⁸ y un dibujo de un esqueleto sosteniendo una linterna, atribuido a Hokusai.

Es difícil precisar si las representaciones de danzas macabras entraron a Japón por la misma época o antes; lo que sí se ha comprobado fue la traducción de la *Tabulae*

⁵⁰ Maja Milčinski, “The idea of life-death. Glimpses from Daoism and Japanese tradition”, *Essays in Japanese philosophy*, Vol: 6 (2009): 40.

⁵¹ Theodore Bowie, “A note on the skeleton in Japanese art”, *Art Journal*, Vol: 25 num 1 (1961): 160.

⁵² Abarca de 1868 a 1912, este gobierno señala la caída del periodo shogunal en Japón e inicia el proceso de modernización de dicho país. Emilio García Montiel, *Muerte y resurrección de Tokio. Arquitectura y urbanismo, 1868-1930* (México: El Colegio de México, 1988), 29.

⁵³ Theodore Bowie, “A note... 16.

⁵⁴ Ukiyo significa mundo flotante; “se trata del mundo de lo efímero, de los gustos y divertimentos evanescentes e inmediatos.” Emilio García Montiel, *Muerte y...* 29 El ukiyo fue una cosmovisión de la sociedad chōnin, la cual estaba conformada en su mayoría, por comerciales, artesanos y ex campesinos. Amaury García Rodríguez, *Cultura popular y grabado en Japón siglos XVII al XIX* (México: El Colegio de México, 2005).

⁵⁵ Theodore Bowie, “A note... 17.

⁵⁶ Al parecer de pequeño, Kyosai fue alumno de Kuniyoshi, aunque después se movió y se convirtió en alumno de un maestro que pertenecía a otra escuela (Kano). Kyosai nació en 1831 y murió en 1889. Donald Jenkins, “Paintings of the floating world”, *The bulletin of the Cleveland Museum of Art*, Vol: 75 num 7 (1988): 275-276.

⁵⁷ Véase <https://www.art.co.uk/products/p47491525047-sa-i10634418/kawanabe-kyosai-jigoku-dayu-hell-courtesan-after-1885.htm>

⁵⁸ Véase Honolulu Museum of art: <http://honolulu.museum.org/art/10270>

Anatomicae de Kulmus,⁵⁹ publicada primero en versión preliminar en 1773, bajo la autoría de Sugita Gempaku y posteriormente en 1774, el texto completo intitulado *Kaitai Shinsho* (Un nuevo trabajo de anatomía).⁶⁰

Dentro de la imagen que analizamos, se encuentran elementos que en ambas tradiciones, occidental y oriental, se ligan a nociones diferentes de la muerte; pero que encuentran puntos de convergencia que permiten la mezcla o hibridez ya que el mestizaje «selecciona una u otra conexión, orienta uno u otro enlace o sugiere una u otra asociación entre los seres y las cosas.»⁶¹ En este caso, el punto de atracción o convergencia es la idea de transitoriedad propia de las *vanitas* para occidente, y la impermanencia/muerte reflejadas en el árbol de cerezo para oriente.

Al continuar con nuestra disección de la imagen, es necesario recurrir a algunos elementos propios de la historia que se cuenta en el manga, para entender la relación que guarda árbol de cerezo con la muerte. En *Tokyo Babylon* y *X*, este árbol es un elemento mágico al cual Seishirou alimenta con la vida y la sangre de sus víctimas, de ahí que sus flores, originalmente blancas, se tiñan de rosa al succionar el árbol la sangre de los cadáveres enterrados bajo él. Aunque no se explica de manera detallada en el manga, pareciera que tal árbol, además de encontrarse en una dimensión alterna a la real, tiene atrapados el resentimiento y dolor de sus víctimas, lo que llama la atención de Subaru siendo éste muy pequeño. La idea de Subaru de exorcizar tal cerezo es la que provoca su encuentro con Seishirou:

Subaru: ... y llegué hasta ese árbol de cerezo... en ese árbol de cerezo residía la malicia y el resentimiento de muchas personas... sabía por qué no debía... sabía que no debía acercarme tanto, pero...pero... la flores eran muy bonitas...⁶²

La representación un árbol mágico, ligado con la muerte, parece hundir sus raíces en la cultura china, de la cual Japón, retoma numerosos aspectos. En el *Shan Hai ching* (Clásico de las montañas y el mar) existe un relato sobre una montaña llamada *Tu Shou* localizada en el centro del océano azul oriental. En esta montaña se ubicaba un árbol de durazno enorme, en el cual había una puerta, por la que entraban y salían los espíritus,

La montaña *Tu Shou* se eleva del centro del océano azul oriental, en ella se levanta un enorme árbol de durazno que se tuerce sobre una distancia de 3,000 li. Una apertura en sus ramas en el noreste es llamada *kuie men*, la *puerta de los espíritus de los muertos*. Allí los diez mil espíritus de los muertos entran y salen. Sobre ellos están dos dioses (sehn o espíritus) llamados Shen t'u y Yü Lü. Es su responsabilidad inspeccionar los diez mil

⁵⁹ "Johann Adam Kulmus nació en Danzig en 1689 y estudió medicina en Halle, Estrasburgo y Basilea. Su trabajo más notable fue el libro de texto, *Anatomischen Tabellen*, publicado por primera vez en Danzig, 1722." "Kulmus, Johann Adam. *Kaitai shinsho*. (Tōbu [Edo]: Suharaya Ichibē shi, An'ei 3 [1774])" en *Historical Anatomies*, (online), https://www.nlm.nih.gov/exhibition/historicalanatomies/kulmus_bio.html, fecha de publicación 6 de Julio de 2007, fecha de consulta 15 de Junio de 2018.

⁶⁰ Alex Sakula, "Kaitai Shinsho: the historic Japanese translation of a Dutch anatomical text", *Journal of the Royal Society of Medicine*, num 78 (1985): 583.

⁶¹ Serge Gruzinski, *El pensamiento...* p. 207.

⁶² CLAMP, *Tokyo Babylon*, México, Panini, Vol: 3 (2017): 179-180.

espíritus de los muertos. Ellos miden la maldad y el perjuicio, los amarran con sogas y los arrojan para que los tigres los coman.⁶³

No es extraño que en la versión de *Tokyo Babylon* y *X* se haya tomado al cerezo con un concepto muy parecido al que anteriormente describimos, no sólo porque ambos árboles pertenecen a la misma clase, orden y familia; sino porque el cerezo resulta un árbol característico de la cultura japonesa, cuyo simbolismo está también muy relacionado con los muertos,

Los árboles de cerezo, especialmente los árboles colgantes, como son los cerezos colgantes, se piensa son el conducto entre el mundo de los muertos y el de los vivos. Yanagita vincula esta práctica al ‘viejo’ pensamiento de que las almas de los muertos, toman refugio en los árboles, especialmente los colgantes. Estos árboles son plantados en cementerios porque se cree que el alma de los muertos regresa y viaja del cielo a la tierra y los árboles colgantes facilitan su viaje.⁶⁴

A lo anterior, hay que agregar el vínculo directo que se hace de los pétalos del cerezo con la impermanencia y la muerte.⁶⁵

Tan temprano como el inicio del siglo diez, cuando el *Kokin Wakashu*⁶⁶ fue compilado, cambios significativos tomaron lugar en el simbolismo de las flores entre los aristócratas. De los cerezos en flor a los pétalos cayendo, los pétalos cayendo como una metáfora de la disipación de la vida y los pétalos cayendo significan muerte.⁶⁷

Como lo mencionamos con anterioridad, la idea de los pétalos, de su belleza, como una metáfora de la impermanencia y transitoriedad de la vida, es el punto de convergencia que encontramos en ambas representaciones de la muerte, tanto la oriental como la occidental. En el caso de la primera, se relaciona estrechamente con el budismo el cual entró a Japón de la mano del taoísmo y el confucianismo, vía Corea durante los siglos cinco y seis.⁶⁸ El budismo se fundamenta en cuatro nobles verdades: en esta vida hay sufrimiento, el sufrimiento tiene una causa, la causa del sufrimiento son nuestros apegos, la manera de librarnos del sufrimiento es el óctuple sendero.⁶⁹ En el budismo, son nuestros apegos y acciones relacionados con la realidad aparente, circundante; las que nos generan sufrimiento, del cual no nos libraremos mientras sigamos deseando, lo que genera una cadena permanente de reencarnaciones o *Samsara*. Para librarse de la cadena de sufrimiento hay que dejar de desear aquel mundo transitorio de ilusiones para encontrar la verdadera iluminación; sin embargo, en Japón, la manera en la que esto se

⁶³ Antoni Klaus, “Death and transformation: the presentation of the death in East and Southeast Asia”, *Asian Folklore Studies*, Vol: 41 num 2 (1982): 147.

⁶⁴ Ohnuki-Tierney, Emiko, *Kamikaze cherry blossoms and nationalism* (Chicago: University of Chicago, 2002), 37.

⁶⁵ Ohnuki-Tierney, Emiko, *Kamikaze...* 39.

⁶⁶ *Kokin Wakashu* es una antología 1,111 poemas japoneses. Data del siglo X. Lewis Cook, “What Is *Kokin Wakashu*?” en University of Virginia Library Japanese text initiative, (online), <http://jti.lib.virginia.edu/japanese/kokinshu/intro.html>, Fecha de publicación, 2004, fecha de consulta 25 de Junio de 2018

⁶⁷ Ohnuki-Tierney, Emiko, *Kamikaze...* 39.

⁶⁸ Corresponden al periodo Yamato que va del siglo III al VII. Michiko Tanaka, *Historia mínima de Japón* (México: El Colegio de México, 2011), 48-52.

⁶⁹ Myriam Constantino, “Introducción al budismo en Japón: periodos históricos, personajes principales y peculiaridades” *Diplomado en estudios de Asia, Módulo 1, submódulo 3*, México, 19 de Julio de 2018.

adaptó en la filosofía *chōnin*, implicó no dejar de desear, sino disfrutar y gozar la vida ya que, de todos modos, estamos condenados al sufrimiento. «en Japón, en el entendimiento moderno, como sea, renacimiento no es sufrir, y no hay deseo de liberarse de la reencarnación, el punto principal es cómo uno debe vivir la vida en el presente.»⁷⁰ Este es el principio sobre el que, en gran parte, se fundamentó la vida de placer del *ukiyo* el cual,

...describe un nuevo y distinto refinamiento de los *chōnin*: un mundo donde el dinero- a diferencia de los preceptos confucianos- actuaba como la principal imagen, y donde poseer *iki* era índice de suficiencia. Este *iki* que se traduce como buen gusto o elegancia, estaba relacionado con todo un rosario de actitudes que iban desde la comida y los preceptos de la moda hasta el erotismo-con el auge de la prostitución, las geishas y los barrios de placer.⁷¹

Sin embargo, pese a la convergencia de ambas tradiciones, la evanescencia (transitoriedad, impermanencia) budista y las representaciones europeas (entre las que figuran las *Vanitas*); para Maja Milčinski; aunque sean parecidas, entre ambos tipo de imágenes hay una diferencia sustancial: las representaciones occidentales recuerdan a la humanidad su mortalidad; «en Europa, el pensamiento sobre la mortalidad y la impermanencia sigue siendo asunto de frustración y trauma, que hace poco para ayudar aquellos que encaran lo inevitable pero sólo parece prolongar la resistencia y repulsión.»⁷² En contra parte, la impermanencia oriental, se relaciona más con la idea de un proceso natural en el que es claro que la humanidad está sentenciada a muerte, y todo pasa por ese proceso debido a «la idea budista de que todas las cosas materiales son consideradas que vienen a existir a través de una causa y están sujetas a un proceso de creación, transformación constante y extinción. Este proceso es cíclico: todas las cosas nacen y mueren.»⁷³

Los elementos que describimos hasta aquí, se integran en forma de cita neobarroca, la cual es una reelaboración del original; en este caso, se trata de la reelaboración de carta de la Muerte del tarot B.O.T.A, en esta versión, «el artista hace algo más: renueva el pasado, no lo reproduce, sino al contrario, tomando formas y contenidos esparcidos como desde un depósito, lo hace nuevamente ambiguo, denso, opaco, poniendo en relación los aspectos y los significados con la modernidad.»⁷⁴ Los elementos occidentales que integran dicha cita, están presentes de manera clara, son el tipo de mención folclórica que Foster denomina alusión precisa, que se caracteriza porque

En este caso, temas, personajes, trama y otros elementos de una narrativa o sistema de conocimientos folclórico, son usados dentro del argumento original [...] motivos los cuales toma prestados de la tradición pero los usa de maneras diferentes a las historias a las que hacen referencia explícitamente. Estas narraciones son originales, aunque los personajes y el fondo son familiares.⁷⁵

⁷⁰ Rika Miyai, “The Reception of Reincarnation in Contemporary Japan”, *Inter-Religio*, num 46 (2005): 337.

⁷¹ Emilio García Montiel, *Muerte...* 29.

⁷² Maja Milčinski, “The idea...” 39.

⁷³ Maja Milčinski, “The idea...” 39.

⁷⁴ Omar Calabrese, *La era...* 194.

⁷⁵ Foster Michael Dylan, “The folkloresque...” 50.

No ocurre lo mismo con los aspectos orientales traducidos en el árbol y su guardián, ya que estos últimos no mantienen una referencia directa con el original; son alusiones difusas, las cuales, aunque tienen referentes asociados, no muestran correlaciones directas.⁷⁶ Ambos tipos de alusiones se insertan en la cita por medio de puntos de convergencia que permiten una representación mestiza o híbrida. Profundizaremos en este tema en el apartado de discusión.

La muerte se matiza: el yin yang

La siguiente imagen con la que trabajamos, retoma diversos los elementos que ya describimos para la anterior. A diferencia de la primera, en esta segunda no hay referencia directa a un original; está creada a partir de alusiones difusas, reinsertas en la cita, con un nuevo contexto y lectura. La idea es que dichas alusiones, aunque tienen referentes culturales específicos, no mantiene una cita directa y clara, son difusas, mezclan propiedades y se reelaboran de acuerdo con la historia que se cuenta.

Al igual que la primera ilustración, la segunda está disponible en México sólo en los sitios de traducción y escaneo realizado por fans; se localiza en las páginas 102 y 103 del *artbook* de X, *Infinity*, publicado en 2005 por *Kadokawa*. Como producto japonés, esta ilustración de observa de derecha a izquierda, por lo que en la página 102 encontramos de nueva cuenta a Seishirou, como el mismo tipo de vestimenta que en imagen anterior: el traje ceremonial tipo *reisō*, en color negro. La imagen está compuesta por tres planos: En el primero, a la izquierda, está Subaru de pie, vestido con traje ceremonial blanco; a la derecha está Seishirou, sentado en el tronco del árbol de sakura; dicho árbol atraviesa la ilustración de manera vertical. Seishirou se encuentra sentado con el cuerpo girado en tres cuartos; la pierna izquierda se apoya sobre el tronco del árbol; de la derecha sólo alcanzamos a apreciar el muslo. La mano izquierda de Seishirou sostiene la guadaña, la cual en esta ocasión se presenta de manera vertical, casi paralela al árbol, de modo tal que también atraviesa la ilustración completa y su mango descansa sobre el hombro derecho del Sakurazuka. En esta ocasión la hoja de la guadaña queda orientada hacia arriba. Un ave de presa, semejante a un halcón se posa sobre el mango de la guadaña, muy cerca de la espalda de Seishirou. El árbol de sakura, en esta ocasión se presenta repleto de flores y muchos pétalos caen sobre los personajes representados en la imagen. En segundo plano se observa un *shōji*⁷⁷, lo que paradójicamente pareciera indicar que el árbol y los sujetos de ambas ilustraciones se encuentran dentro de una casa. En tercer plano, al lado de la puerta *shōji*, sólo hay vacío representado por un fondo oscuro.⁷⁸

Esta segunda imagen tiene elementos en común con la anteriormente descrita: para empezar Seishirou, viste el mismo tipo de ropaje, sostiene la guadaña y está sentado sobre el árbol de sakura; este último se encuentra repleto de flores que, al igual que en la carta anterior, caen a modo de lluvia sobre los personajes y el escenario en general. La noche oscura es otro de los elementos que se retoman en esta imagen. Además de las obvias convergencias de ambas obras, esta segunda pieza tiene otros elementos que no están presentes en la carta anterior y que, por un lado rectifican la significación vinculada

⁷⁶ Foster Michael Dylan, "The folkloresque... 53.

⁷⁷ "Puertas y ventanas que funcionan como partición deslizante hacia el exterior; hechas con un marco de madera de celosía y cubiertas con un papel blanco duro y translúcido" "Shoji japanese architecture" en Encyclopedia britannica (online), <https://www.britannica.com/technology/shoji>, fecha de consulta 6 de Julio de 2018.

⁷⁸ Véase <https://www.zerochan.net/23551>

a la muerte y a la noche, y por otro, le dan una nueva dimensión a la significación de la misma.

Primero que nada, los principales elementos que aluden a la muerte desde dos culturas distintas están presentes: la guadaña para occidente, el cerezo para oriente; sin embargo, los elementos nuevos se pueden clasificar en dos: los que enfatizan el significado ligado a la muerte, la noche y la oscuridad y los que le dan una dimensión diferente. Al primer grupo pertenecen el ave, las ramas ensortijadas del sakura, la luna y el rojo de la misma; al segundo se adscribe Subaru con sus ropajes blancos y su historia que en el relato lo relacionan con la luz y el régimen diurno. Su pertenencia a dicho régimen se acentúa con la espada que porta, símbolo por excelencia de la luz según Gilbert Durand.⁷⁹

Antes de pasar a explicar los elementos del régimen diurno de la propuesta de imaginarios de Gilbert Durand, así como la interrelación de la imagen con la idea de opuestos complementarios propia del yin yang taoísta, es necesario rastrear los referentes los nuevos elementos: la luna, el ave de presa y la caracterización que se hace del *onmyōdo* que es más evidente en Subaru que en Seishirou.

La luna, se vincula en ambos contextos con la muerte; en el caso de oriente, Antoni Klaus, siguiendo a Rouselle; expresa que los chinos habitantes de la línea de la costa «Difunden ideas pintorescas de la luna creciente como un barco en el que los espíritus de los antepasados viajaban;»⁸⁰ en nuestra imagen encontramos una luna menguante, sin embargo, la forma es la misma ya que también está en cuarto. Tenemos toda una constelación de símbolos vinculados a la muerte y a la oscuridad: árbol, luna, sangre, guadaña; etc. Cirlot también menciona esta idea de la luna como portadora de los muertos al expresar que hay culturas en donde se piensa que los muertos van a la luna;⁸¹ «La muerte —señala Eliade— no es así una extinción, sino una medicación temporal del plan vital. Durante tres noches, la luna desaparece del cielo, pero al cuarto día renace. La idea del viaje a la luna después de la muerte se ha conservado en culturas avanzadas (Grecia, India, Irán).»⁸² La luna como barca en la que viajan los muertos, la luna como un lugar al que van los mismos; a esta homología en las significaciones, agregamos otra relación del astro con la muerte, la guadaña y los cuernos de los bóvidos: «Los cuernos de los bóvidos son el símbolo directo de los ‘cuernos’ de la luna creciente, morfología semántica que se esfuerza por su isomorfismo con la guadaña o la hoz de cronos el tiempo, instrumento de mutilación, símbolo de la mutilación de la luna que es la creciente, el “cuarto de luna.”»⁸³ La luna y la guadaña mantienen isomorfismo tanto en significado como en composición.

Otro elemento nuevo es el ave que se posa en el mango de la guadaña. En términos generales, su presencia en la estampa se explica porque en la narrativa del manga, esta ave es el *shikigami* de Seishirou. Históricamente, el *shikigami* se concebía como el espíritu acompañante del *onmyōuji*: «los shikigamis son un tipo de espíritus divinos propios del floklore japonés (...) Los hombres con grandes poderes espirituales

⁷⁹ Gilbert Durand, Las estructuras...

⁸⁰ Antoni Klaus, "Death... 148.

⁸¹ Juan Eduardo Cirlot, Diccionario...

⁸² Juan Eduardo Cirlot, Diccionario... 284.

⁸³ Gilbert Durand, Las estructuras... 85-86.

pueden llamar la ayuda de espíritus para que les sirvan»⁸⁴ Dentro del pensamiento mágico del *Onmyōdō*, la forma del shikigami depende de los poderes del mago, pero es común que se les represente con forma de ave: «espíritus animales como perros, serpientes continuamente son usados como shikigami.»⁸⁵ El shikigami de Seishioru parece un halcón, es un ave cuyo simbolismo, de entrada, es diurno, pero su posición en la imagen y la manera en la que se presenta se relaciona más con el cuervo que se posa en el hombro de la muerte.

Se cree que la negrura y el cuervo se asocian con la putrefacción y la muerte;⁸⁶ una de las primeras imágenes que asocian el cuervo a la muerte se encuentra la obra *Azoth Sive Aureliae Occulta philosophorum* (1613), en donde una serie de imágenes muestran a los cuervos que rondan a los moribundos y se posan en sus manos o calaveras.⁸⁷ El tema del cuervo posado en el hombro del hombre, también hace referencia a la mitología nórdica, en la que dos cuervos eran los emisarios de Odín. En el caso del halcón que se representa como shikigami de Seishirou, iconográficamente parece retomar la tradición del cuervo, tanto por la manera en la que se posa en la mano, el hombro o la guadaña que porta el Sakurazuka, como por la función de emisario que observa y lleva noticias a su amo. El hecho de que sea un ave de presa y no un cuervo tiene cierta lógica si se recuerda que, al igual que el animal, en el manga Seishirou es un cazador, que vigila a su presa hasta asesinarla.

Los imaginarios que constituyen la cita neobarroca en esta segunda imagen, toma un tipo de alusión que Foster denomina difusa, y se caracteriza por que

El producto de este proceso no es una versión de narrativa conocida, ni remediación, ni siquiera un conjunto de motivos presentados en un nuevo formato o en yuxtaposición inusual. Más bien, es una creación completamente nueva que no se basa en una tradición específica y esto es lo que al flokloresque aludir a elementos folclóricos de una manera generalizada e imprecisa.⁸⁸

Lo anterior significa que, aunque los imaginarios presentes en esta segunda imagen sí tienen referentes simbólicos asociados y en clara relación de homología entre ellos; no hay un vínculo directo y claro entre estos y su referente preciso; a diferencia de lo que sucede en la primera imagen, donde el tarot es la alusión precisa que la imagen reelabora como ilustración del manga.

Discusión

En este apartado, argumentamos que las dos imágenes examinadas con anterioridad, están construidas a partir de citas neobarrocas, en donde los imaginarios

⁸⁴ “Onmyodo - Taoist Sorcery In Ancient Japan” en Taoist Sorcery. Chinese Black Magic Revealed, (online), <http://taoist-sorcery.blogspot.mx/2013/06/onmyodo-taoist-sorcery-in-ancient-japan.html>, fecha de consulta 29 de Agosto de 2015.

⁸⁵ Carolyn Pang, “Uncovering Shikigami The Search for the Spirit Servant of Onmyōdō” en Japanese Journal of Religious Studies, Vol: 40 num 1 (2013): 122.

⁸⁶ Carolyn Pang, “Uncovering... 122.

⁸⁷ “Alquimia entrópica” en Naturales y místicas (online) <https://sites.google.com/site/omnedecus/Home/textos/alquimia-antropica>, Fecha de publicación, junio 2014, fecha de consulta 16 de mayo de 2018, p. 69.

⁸⁸ Foster Michael Dylan, “The flokloresque... 53.

de la muerte, al adaptarse al medio contemporáneo del manga y sus derivados, se convierten en fruto de la ficción, anulan sus diversas temporalidades para convergir en un nuevo texto en el que todo es perfectamente contemporáneo y sincrónico. Se trata de los imaginarios pertenecientes a esquemas de larga duración, los cuales toman un medio efímero y móvil (manga, anime y *merchandising*), con lo que trasforma y mezcla sus propiedades.

Para entender lo que son los imaginarios, partimos de las propuestas de Gilbert Durand, quien distingue entre varios conceptos: esquemas, arquetipos y símbolos; cada uno de los cuales va de lo más general y universal, por así decirlo, a lo más particular y subjetivo. El esquema corresponde al vínculo que se da entre los reflejos dominantes biológicos básicos vinculados al inconsciente⁸⁹ y su prolongación en la cultura, de manera particular la imagen. El esquema «hace la unión (...) entre los gestos inconscientes de la sensorio motricidad, entre las dominantes reflejas y las representaciones.»⁹⁰ El arquetipo, por su parte, es un «intermediario entre los esquemas subjetivos y las imágenes suministradas por el entorno perceptivo (...), tienen gran estabilidad.»⁹¹ El símbolo, es el más subjetivo y volátil, es portador de una singularidad y subjetividad mayor, se trata de una ilustración concreta, tanto del arquetipo como del esquema.⁹²

La relación de isomorfismos que se observa en los símbolos, procedentes de esquemas y arquetipos, forma sistemas míticos, «constelaciones estáticas que nos llevarán a comprobar la existencia de ciertos protocolos normativos y representaciones imaginarias bien definidos y relativamente estables, agrupados en torno los esquemas originales que llamaremos estructuras.»⁹³ Las agrupaciones de estructuras, generan a su vez los denominados regímenes, de los cuales, Durand identifica dos: el diurno y el nocturno.

Iniciaremos a continuación con la discusión, explicando qué tipo de imaginarios se ven presentes en las imágenes, y cómo actúan en interrelación con el relato del cual derivan estas últimas. Como se explicó en páginas anteriores, la primera imagen está constituida por una serie de elementos que hacen referencia a la tradición de representación de la muerte: la guadaña, la calavera, las manos esqueléticas, por un lado, y por otro el cerezo junto con los pétalos como símbolo de la impermanencia budista. Con excepción del árbol, el resto de los elementos remiten a lo que Gilbert Durand llama régimen diurno de las imágenes, en el cual encontramos la constelación de símbolos nictomórfico.

Al pertenecer al régimen diurno, los símbolos nictomórficos parten de una valorización negativa del arquetipo de las tinieblas. A diferencia de lo que ocurre en el régimen nocturno, en el que las tinieblas presentan también valores positivos; en los símbolos nictomórficos del régimen diurno, la negrura tiene una valoración negativa: en primera instancia, el arquetipo de las tinieblas acarrea ceguera, se relaciona con la mutilación ocular,⁹⁴ un aspecto que caracteriza a Seishirou en el relato. Además

⁸⁹ La verticalidad o necesidad de enderezarse, la necesidad de nutrición y la sexualidad vinculada a ciclos.

⁹⁰ Durand, *Las estructuras...* 62.

⁹¹ Durand, *Las estructuras...* 63-64.

⁹² Durand, *Las estructuras...* 64.

⁹³ Durand, *Las estructuras...* 65.

⁹⁴ Durand, *Las estructuras...* 97.

encontramos la sangre, la cual «es temible porque es dueña de la vida y de la muerte»⁹⁵ y cuyo simbolismo se relaciona con las aguas turbias, las lágrimas y los lazos. Esto último se observa cuando Seishirou usa las ramas del árbol de cerezo para amarrar a su presa y asesinarla; la idea del lazo y el ligador, se hallan directamente relacionados con la temporalidad: «el lazo es la imagen directa de las ataduras temporales de la condición humana ligada a la conciencia del tiempo y a la maldición de la muerte.»⁹⁶

Este conjunto de símbolos nictomórficos, procedentes del régimen diurno, se repiten en la segunda imagen, pero, al presentarse Subaru en el panel derecho, el simbolismo se suaviza, presenta tanto aspectos positivos como negativos y se da paso al régimen nocturno, en donde los símbolos nictomórficos negativos adquieren también valores positivos y se hace un vínculo con los opuestos complementarios del Yin Yang. En primera instancia la calavera y las manos esqueléticas desaparecen; el cerezo cobra mayor importancia y tenemos la figura de la luna, que guarda homología formal y simbólica con la guadaña. Si en el régimen diurno la luna está «indisolublemente unida a la muerte y a la femineidad;»⁹⁷ en el régimen nocturno, la luna se relaciona con la tierra, la gran madre, y la tumba vegetal, aspecto que, de nueva cuenta, nos muestra la homología simbólica entre los referentes que integran la imagen: la guadaña y la luna y el cerezo; «la divinidad lunar siempre es al mismo tiempo divinidad de la vegetación, de la tierra, del nacimiento y de los muertos.»⁹⁸ En cuanto al último, observamos la permanente connotación de muerte originaria de los símbolos nictomórficos diurnos, pero adosada de un significado positivo también. Algo parecido ocurre con el cerezo, árbol que conecta al mundo de los vivos y muertos a través de sus ramas, que se convierte en una tumba vegetal desde el momento en el que, en la historia, la sangre de los muertos alimenta el color de la Sakura, «a menudo en el folclore o la mitología, del muerto sacrificado nace la hierba o un árbol.»⁹⁹ Como se dijo con anterioridad, el carácter complementario de los símbolos presentes en esta segunda imagen se explica no sólo por la presencia de un segundo personaje en la escena (Subaru); sino por las implicaciones que tiene el mismo, dentro de la narrativa, ya que al igual que Seishirou, este personaje es un *onmyouji*; la versión opuesta de Seishirou, quien se dedica a asesinar. El *Onmyōdō*, «está basado en las viejas teorías del yin y el yang. *Onmyōdō* es una religión que vino a existir dentro de Japón.»¹⁰⁰ El *Onmyōdō* es una de las maneras en las que, la filosofía taoísta se asimiló en Japón, luego de su introducción vía Corea, entre los siglos V y VI.¹⁰¹ Los practicantes del *Onmyōdō*, realizaban ceremonias que retomaban elementos del «Yin Yang y los cinco elementos, así como las divisiones de aprendizaje a la que estaban ligadas, la astronomía, el calendario, el cómputo del tiempo, la adivinación, y los estudios basados en la observación de la naturaleza, se fusionaron en la adivinación.»¹⁰² Es el supuesto principal del *Onmyōdō*, el yin yang, el que nos interesa en este momento, toda vez que es lo que permite que los diversos símbolos, plasmados a modo de constelación en la imagen, pasen de la connotación predominantemente negativa de la primera imagen, a los opuestos complementarios de la segunda.

⁹⁵ Durand, Las estructuras... 115.

⁹⁶ Durand, Las estructuras... 111.

⁹⁷ Durand, Las estructuras... 106.

⁹⁸ Durand, Las estructuras... 306.

⁹⁹ Durand, Las estructuras... 307.

¹⁰⁰ Shin'ichirō Matsuo, "Chinese religion and the formation on Onmyōdō", Japanese Journal of Religious Studies, Vol: 40 num 1 (2013): 19.

¹⁰¹ Onmyōdō - Taoist Sorcery...

¹⁰² Onmyōdō - Taoist Sorcery...

El ciclo de principios antagónicos, complementarios conocido como *Yin Yang*, plantea que «el mundo representa una totalidad de orden cíclico (Tao), constituida por la conjugación de dos manifestaciones alternantes y complementarias.»¹⁰³ Este mundo, de primera instancia se formaba por el vacío supremo que dio origen al el *Tao*; de él surge el uno, aliento primordial que da paso al dos, la dualidad, el Yin Yang. De la interacción entre ambas fuerzas se producen los diez mil seres y se da paso al tres, el cual es un aliento ubicado en el vacío mediano.¹⁰⁴ Así pues, según este pensamiento, la nada era lo que existía antes de cualquier distinción, en cuanto se distinguió la nada del uno existente, se dio paso al dos y luego al tres, llegando de nuevo al vacío donde todo es nada y nada es todo; «el principio del Yin-Yang afirma, pues, que los algo y los nada, los adentro los afuera, lo lleno y lo vacío, las vigilias y el sueño, así como las alternancias de existencia y no existencia, son mutuamente necesarios.»¹⁰⁵

En el caso de nuestro análisis, la relación de opuestos complementarios que se observa en los símbolos, obedece a la historia de la cual derivan los personajes de las imágenes, quienes en todo momento, con sus acciones, aluden al Yin Yang. En el caso particular de la segunda imagen que analizamos, los símbolos y referentes son la representación gráfica de la historia, tanto en general del manga, como en particular de Subaru y Seishirou: ambos onmyoujis, de familias rivales, con trabajos opuestos; en la narración terminan literalmente integrados en uno, cuando Seishirou, al morir, hereda su ojo izquierdo y su lugar como Sakurazukamori a Subaru.

La imagen de la segunda ilustración, muestra entonces a los dos últimos guardianes del cerezo: el actual y el futuro; en este sentido, y en relación al cerezo como símil del durazno de la mítica montaña china *Tu Shou*, ambos personajes podrían bien representar a los guardianes de dicho árbol, los *menshen* o guardianes de la puerta: Shen Shud y Yu Lei, figuras mitológicas que posteriormente se confundirían con los personajes históricos de Qin Shubaof y Yuchi Gong, quienes custodiaban la puesta de la recámara del emperador Tang Taizong. Hasta aquí hemos discutido el conglomerado de imágenes pertenecientes al arquetipo de la Muerte, que se presentan en las dos fuentes primarias; así como la manera en la que se integran en homologías, y los matices que adquieren al adaptarse a la narrativa origen de los personajes. Como ha sido implícito, los imaginarios, como sistemas de representación, no son sólo la idea abstracta de larga duración; sino manifestaciones físicas llamadas *imaginados*,¹⁰⁶ las cuales permiten que el imaginario migre, se adapte y perviva a través de los aspectos más contemporáneo y cotidianos.¹⁰⁷ En este sentido, el medio (ilustración derivada de un manga), al cual se adhieren estos imaginarios, les confiere y modifica parte de sus propiedades, por lo que nos encontramos con imágenes creadas a partir de citas directas o difusas, cuya larga duración, al tomar un medio efímero y móvil, trasforman y mezclan sus propiedades. Por su parte, los imaginarios otorgan legitimidad y un eco de estabilidad y duración; en relación con lo anterior, refiriéndose a lo folclórico,¹⁰⁸ Foster afirma que

¹⁰³ Mircea Eliade, *Historia de las creencias y las ideas religiosas* Vol. II (Buenos Aires: Paidós, 1999), 34.

¹⁰⁴ Mircea Eliade, *Historia...* 37.

¹⁰⁵ Alan Watts, *El camino del Tao* (Barcelona: Kairos, 1975), 34.

¹⁰⁶ Alexander Cano Vargas, “De la historia de las mentalidades a la historia de los imaginarios sociales”, *Ciencias Sociales y Educación*, Vol: 1 num 1 (2012): 141.

¹⁰⁷ Ángel Enrique Carretero Pasín, “La persistencia del mito de lo imaginario en la cultura contemporánea”, *Política y sociedad*, Vol: 43 num 2 (2006): 107-126.

¹⁰⁸ Foster sugiere que los procesos y productos del folclore tienden a ser orientados hacia modos de producción, transmisión y consumo no oficiales, ni comercial, ni institucionales. Se trata de

Un efecto de construir un producto de cultura popular con componentes folclóricos es que infunde durabilidad al nuevo producto. Es decir, un elemento o evento de cultura popular generalmente es 'popular' solo por un corto tiempo: lo que está de moda hoy puede ser completamente olvidado mañana. En contraste, el folklore a menudo se caracteriza por la tradicionalidad de la noción de que retiene (o parece retener) cierta cantidad de estabilidad, en el tiempo y en el espacio. Al acceder a la base de datos masiva del folklore, los productores de cultura popular recurren a la presunta longevidad de la tradición e invisten sus productos con poder de permanencia, el referente folclórico sugiere que el producto trasciende el momento fugaz de su popularidad actual.¹⁰⁹

En las ilustraciones analizadas, nos encontramos con un conglomerado de imaginarios que mantienen homología entre sí, a pesar de pertenecer a contextos y temporalidades diferentes. Estos imaginarios migran por medios materiales, que les permiten pervivir a lo largo del tiempo, pero que, a su vez, se benefician de su uso para generar una idea de tradición y larga duración. Esta movilidad, este cruce entre tiempos y espacios diversos a través de un medio, es una de las principales manifestaciones de lo que Omar Calabrese llamó *cita neobarroca*.

La cita, como se dijo en páginas anteriores, implica, por el lado del creador artístico, la reelaboración de una idea original; no se trata de la simple reproducción, sino de una modificación que puede ser mayor o mínima; se toman formas y contenidos esparcidos, como desde un depósito, y se reelaboran, se juega con los significados antiguos y los modernos.¹¹⁰ Esta idea tiene convergencia con los planteamientos de Foster y lo folclóricos: La cultura popular retoma a lo folclórico desde una especie de depósito, y realiza citas que pueden tener mayor o menos grado de modificación (difusa o directa). El manga, y sus derivados, en nuestro caso, retoman imaginarios folclóricos dispersos, los cuales se reelaboran, generando citas evidentes o ambiguas.

Las imágenes analizadas hasta aquí, están constituidas por citas neobarrocas con operaciones de desestabilización, es decir, no se estabiliza al imaginario, por el contrario, se le transforma, se hace ambiguo. Si bien, las citas son una operación que ha existido en toda época, las que vemos aquí se vuelven excesivas; el mecanismo ya existente se agudiza en esta era de simulacros y pastiches. Los elementos de la cita generan rupturas no sólo espaciales cuando se retoman de diferentes contextos (oriente y occidente), sino que provocan rupturas y traslapes temporales, entonces, a pesar de que vienen de una larga duración, los imaginarios, a la par que le transmiten un poco de su propiedad temporal a los productos de la cultura popular, también se ven contaminados por la forma efímera de esta última; en la cita neobarroca, “el pasado, la tradición, resultan fruto explícito de la ficción. Además, la nuestra parece ser una era que, con su ‘visualización total’ de la imaginación, hace todo perfectamente contemporáneo (...) Todo es perfectamente sincrónico. El ‘pasado’ ya no existe sino bajo forma de discurso.”¹¹¹ Los

elementos que no pertenecen a nadie y que proliferan en diferentes versiones a lo largo del tiempo, “el proceso a través del cual, la cultura expresiva es transmitida de persona a persona, de cultura a cultura, de una generación a la siguiente” Foster Michael Dylan, “The folkloresque... 25. En este sentido, lo que Foster entiende por folklore, tiene una clara convergencia y relación con los imaginarios y sus manifestaciones físicas que analizamos aquí, por lo que retomamos parte de su propuesta por ser de utilidad al análisis.

¹⁰⁹ Foster Michael Dylan, “The folkloresque... 24.

¹¹⁰ Omar Calabrese, *La era...*

¹¹¹ Omar Calabrese, *La era...* 195.

imaginarios de la muerte, migran y se hacen presente en las ilustraciones de un manga, medio en el cual parecen perfectamente contemporáneos y sincrónicos, producto únicamente de una invención individual y actual.

Conclusiones

A lo largo de estas páginas analizamos la manera en la que los imaginarios se presentan, modifican y transforman en dos ilustraciones derivadas del manga X de CLAMP: la carta de la Muerte, publicada en las solapas del volumen 13 de la edición japonesa, y la ilustración de las páginas 102 y 103 del *Artbook Infinity*, publicado en 2005 en Japón por *Kadokawa*. Argumentamos que ambas ilustraciones están construidas con una estética basada en citas neobarrocas de símbolos y representaciones tanto occidentales como japonesas. Dichas constelaciones de imaginarios se basan en el esquema de la representación de la muerte y transitan del régimen diurno de la imagen al suavizamiento del régimen nocturno complementario. No son únicamente reelaboraciones de la personificación occidental de la Muerte.

Los imaginarios de la muerte contenidos en las imágenes están entrelazados por relaciones de homología, ya que provienen del mismo esquema, y adquieren coherencia gracias a la narrativa de su manga de procedencia. Encontramos que provienen de diversos contextos y temporalidades, sin embargo, al migrar y tomar como medio material una ilustración derivada de manga, se generan dos cosas: por un lado, los propios imaginarios le dan una dimensión temporal y de permanencia al medio como tal, efímero y cambiante por excelencia; por otro, el medio material hace presente y sincrónico a los imaginarios, los cuales pierden parte de su larga duración e historia, en mayor o menor medida; esto último, depende de si su cita es directa (y conserva el referente de manera clara), o si se ve alterada de tal manera que, aunque tenga referentes, este no es claramente identificable.

En este artículo, nuestro aporte fue el análisis inductivo, de un par de ilustraciones que fungieron como fuente primaria. El manga de origen (X) se mencionó a lo largo de estas páginas, por tratarse de imágenes narrativas que no pueden desprenderse de su historia de origen; sin embargo, no fue el objeto principal de estudio, ni se pretende que los aspectos encontrados en sólo dos de sus ilustraciones sean únicos ni generalizables. Propusimos un examen detallado en donde observamos cómo algunas partes de propuestas teórico-metodológicas de análisis, que parten de un marco amplio y generalizable, se convirtieron en herramientas para entender el funcionamiento y movilidad de un grupo de imaginarios en un caso particular. El resultado: imágenes móviles, integradas en referentes cuyo origen es claro o difuso, muy elaborado o poco elaborado, estructuradas en cúmulos isotópicos que tienen por idea fundamental, el planteamiento de la muerte como la otra cara de la vida.

Referencias

Fuentes primarias

CLAMP. Tokyo Babylon. México, Panini, Vol: 3 (2017).

CLAMP. Artbook Infinity. Zerochan, (online) <https://www.zerochan.net/23551>, fecha de consulta 24 de enero del 2018.

Fuentes secundarias

Libros

Alpers, Svetlana. El arte de describir. Madrid: Blume. 1987.

Baraka, Thomas Jolyon. Drawing on tradition manga, anime and religion in contemporary Japan. Honolulu: University Hawai'i Press. 2012.

Beristáin, Helena. Diccionario de retórica y poética. México: Porrúa. 1995.

Beristáin, Helena. Análisis estructural del relato literario, México, UNAM, 1984.

Brigtte, Koyama Richard. Mil años de manga. Barcelona: Mondadori. 2008.

Calabrese, Omar. La ere neobarroca. Madrid: Cátedra. 1999.

Camacho, Morfín Thelma y Manuel González Manrique. “Las calaveras de Posada. De las Danzas de la muerte a las Vanitas” en Agustín Solano Andrade e Israel León O’Farrill, Trayectos, usos y significaciones de la imagen y la memoria. Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. 2017. 169-185.

Cirlot, Juan Eduardo. Diccionario de símbolos, España, Siruela, 2007. Durand, Gilbert, Las estructuras antropológicas de lo imaginario. Madrid: Fondo de Cultura Económica. 2008.

Foster Michael Dylan. “The folkloresque circle: Toward a Theory of fuzzy allusion” en Foster Michael Dylan y Jeffrey. A. Tolbert, The folkloresque: Reframing Folklore in a popular Culture World. Logan: Utah State University Press. 2016. 47-75.

García, Montiel Emilio. Muerte y resurrección de Tokio. Arquitectura y urbanismo, 1868-1930. México: El Colegio de México. 1988.

García, Rodríguez Amaury. Cultura popular y grabado en Japón siglos XVII al XIX México: El Colegio de México. 2005.

Gruzinski, Serge. El pensamiento mestizo. Buenos Aires: Paidós. 2000.

Hernández, Pérez Manuel. Manga, anime y videojuego. Narrativa cross media japonesa. Zaragoza: Universidad de Zaragoza. 2017.

Kraig, Donald Michael. El gran libro de los rituales mágicos, once lecciones de alta magia. Barcelona: Martínez Roca. 1994.

Mircea Eliade. Historia de las creencias y las ideas religiosas Vol. II. Buenos Aires: Paidós. 1999.

Ogihara-Schuck, Eriko, Miyazaki's Animism Abroad. The Reception of Japanese Religious Themes by American and German Audiences. Jefferson: McFarland. 2014.

Ohnuki-Tierney, Emiko. Kamikaze cherry blossoms and nationalism. Chicago: University of Chicago. 2002.

Okuyama, Yoshiko. Japanese Mythology in film: a semiotic approach to reading japanese film and anime. Lanham: Lexington Books. 2015.

Santa Biblia. Versión de Casiodoro Reina (1569) Revisada por Cipriano Valera (1602) Revisión 1960. Philadelphia: Pensilvania, USA: Sociedades Bíblicas en America Latina. National Publishing Company.

Santiago, Iglesias José Andrés. Manga, del cuadro flotante a la viñeta japonesa. Pontevedra: Grupo de Investigación dX5 Digital y Grafic Art Research. 2010.

Schaff, Adam. Historia y verdad. México: Grijalbo. 1982.

Scholem, Gershom. La Cábala y su simbolismo. México: Siglo XXI. 1986.

Schodt, Frederick. Manga, manga! The world of japanese comics. Tokio: Kodansha. 1983.

Tanaka, Michiko. Historia mínima de Japón. México: El Colegio de México. 2011.

Watts, Alan. El camino del Tao. Barcelona: Kairos. 1975.

Revistas

Bowie, Theodore. "A note ion the skeleton in japanese art". Art Journal, Vol: 25 num 1 (1961): 16-18.

Cano, Vargas Alexander. "De la historia de las mentalidades a la historia de los imaginarios sociales". Ciencias Sociales y Educación, Vol: 1 num 1 (2012): 135-146

Carretero, Pasín Ángel Enrique. "La persistencia del mito de lo imaginario en la cultura contemporánea". Política y sociedad, Vol: 43 num 2 (2006): 107-126.

González, Zymla. Herbert, "Danza macabra". Revista digital de iconografía medieval, Vol: 6 num 11 (2004).

Iwabuchi, Koichi, "Pop-culture diplomacy in Japan: soft power, nation branding andthe question of 'international cultural exchange'". International Journal of Cultural Policy, Vol: 21 num 4 (2015): 419-432.

Iwabuchi, Koichi. "Soft" Nationalism and narcissim: japanese popular culture goes global". Asian Studies Review, Vol: 26 num 4 (2002): 447-469.

Jenkins, Donald. "Paintings of the floating world". The bulletin of the Cleveland Museum of Art, Vol: 75 num 7 (1988): 275-276.

Klaus, Antoni. "Death and transformation: the presentation of the death in East and Southeast Asia". Asian Folklore Studies, Vol: 41 num 2 (1982): 147-162.

Labarga, Fermín. “Reseña de Vanitas. Retórica visual de la mirada, de Luis Vives-Ferrándiz Sánchez”. Anuario de Historia de la Iglesia, num 21 (2012).

Matsuo, Shin'ichirō. “Chinese religion and the formation on Onmyōdo”. Japanese Journal of Religious Studies, Vol: 40 num 1 (2013): 19-43.

Milčinski, Maja. “The idea of life-death. Glimpses from Daoism and Japanese tradition” en Essays. Japanese philosophy, Vol: 6 (2009): 36-54.

Miyai, Rika, “The Reception of Reincarnation in Contemporary Japan”. Inter-Religio, num 46 (2005): 30-38.

Pang, Carolyn. “Uncovering Shikigami The Search for the Spirit Servant of Onmyōdō”. Japanese Journal of Religious Studies, Vol: 40 num 1 (2013): 99-129.

Sakula, Alex. “Kaitai Shinsho: the historic Japanese translation of a Dutch anatomical text”. Journal of the Royal Society of Medicine, num 78 (1985): 582-587.

Páginas Electrónicas

“Alquimia entrópica” en Naturales y místicas (online) <https://sites.google.com/site/omnedecus/Home/textos/alquimia-antropica>, Fecha de publicación, junio 2014, fecha de consulta 16 de mayo de 2018.

Bryant, Anthony J, y Joahua L. Badgley, “Men’s Clothing and Accessories” en Yūsoku Kojitsu Ron. A History of Japanese Clothing and Accessories, (online), <https://sengokudaimyo.com/garb/mens-garments>, fecha de publicación 18 de Diciembre de 2015, fecha de consulta 24 de enero del 2018.

Cook, Lewis, “What Is Kokin Wakashu?” en University of Virginia Library Japanese text initiative, (online), <http://jti.lib.virginia.edu/japanese/kokinshu/intro.html>, Fecha de publicación, 2004, fecha de consulta 25 de Junio de 2018.

“Kulmus, Johann Adam. Kaitai shinsho. (Tōbu [Edo]: Suharaya Ichibē shi, An'ei 3 [1774])” en Historical Anatomies, (online), https://www.nlm.nih.gov/exhibition/historicalanatomies/kulmus_bio.html, fecha de publicación 6 de Julio de 2007, fecha de consulta 15 de Junio de 2018.

“La Muerte”, en B.O.T.A en Europe A Modern mystery School, (online), <http://botaineurope.org/es/el-tarot/13-la-muerte>, fecha de consulta 20 de junio del 2018.

Movshovich, Enrique, “Reflexiones sobre la lectura del Zohar” en asa del tiempo,(online), <http://www.uam.mx/difusion/revista/mayo2004/movshovich.pdf>, fecha de publicación mayo 2004, fecha de consulta 20 marzo 2016.

“Onmyōdo - Taoist Sorcery In Ancient Japan” en Taoist Sorcery. Chinese Black Magic Revealed, (online), <http://taoist-sorcery.blogspot.mx/2013/06/onmyodo-taoist-sorcery-in-ancient-japan.html>, fecha de consulta 29 de Agosto de 2015.

“¿Qué es B.O.T.A?”, en Builders of the Adytym (online), http://www.bota.org/about_us/about.html, fecha de publicación 1995, fecha de consulta 23 de Mayo de 2016.

Schumacher, Mark, “Shintō Attire Among Clergy”, en De A to Z photo dictionary japanese Buddhist statuary gods, goddesses, Shinto kami creatures and demons, (online), <http://www.onmarkproductions.com/html/shinto-priesthood.html>, recuperado el 12 de Febrero de 2018.

“Shoji japanese architecture” en Encyclopedia britannica (online), <https://www.britannica.com/technology/shoji>, fecha de consulta 6 de Julio de 2018.

Toya, Manabu, “Shōzoku: The Shintō Vestments” en Nippon.com, (online), <https://www.nippon.com/en/views/b05212/>, fecha de publicación, 5 de Septiembre de 2016, fecha de consulta, 12 de Febrero de 2018.

“Ubi sunt: tópico literario” en Escolares.net (online) http://www.escolares.net/lenguaje-y-comunicacion/ubi-sunt-topico-literario/#que_es_el_topico_ubi_sunt, fecha de publicación 2014, fecha de consulta 11 de Junio de 2018.

Otras fuentes

Constantino, Myriam. “Introducción al budismo en Japón: periodos históricos, personajes principales y peculiaridades” Diplomado en estudios de Asia, en Módulo 1, submódulo 3. México. 19 de Julio de 2018.

CUADERNOS DE SOFÍA EDITORIAL

Las opiniones, análisis y conclusiones del autor son de su responsabilidad y no necesariamente reflejan el pensamiento de la **Revista Inclusiones**.

La reproducción parcial y/o total de este artículo debe hacerse con permiso de **Revista Inclusiones**.