





## REPRESENTACIÓN DE LA CIUDAD APOCALÍPTICA EN EL MANGA X DE CLAMP

*Representation of the apocalyptic city in CLAMP manga X*

Sarahi Isuki Castelli Olvera 

<sup>1</sup> Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México.  sarahi.castelli@correo.buap.mx

### RESUMEN

En este artículo se parte del argumento de que en el *manga X* —creado por el colectivo CLAMP en 1992, publicado en México entre 2003 y 2005 por el Grupo Editorial Vid— la representación visual de Tokio en desastre tiene concordancia con una estética posmoderna que se vale de dos elementos entremezclados: referentes religiosos y la cultura visual del desastre propia de Japón. Este trabajo propone un análisis de la imagen inserto en el paradigma inductivo de inferencias indiciales elaborado por Carlo Ginzburg y Geovanni Levi y está sustentado en las siguientes categorías teóricas: la imagen de la ciudad, de Kevin Lynch, la cultura visual del desastre japonés, de Gennifer Weisenfeld, y la teoría de la posmodernidad formulada por Gianni Vattimo. Se infiere como resultado que en la construcción de la ciudad apocalíptica de este manga se observa la puja entre elementos tradicionales y modernos, que se mezclan a partir de puntos de convergencia, para finalizar con el triunfo de lo religioso y la caída de la estructura moderna.

**PALABRAS CLAVE:** cultura visual; desastre; posmodernidad; Tokio; microhistoria.

### ABSTRACT

In this article, we start from the argument that in *manga X*, created by the CLAMP collective in 1992, and published in Mexico between 2003 and 2005 by Editorial Vid, the visual representation of Tokyo in disaster corresponds to a postmodern aesthetic that uses two elements and mixes them: religious references and the visual culture of the Japanese disaster. Our work is an analysis of the image that is inserted in the inductive paradigm of indexical inferences proposed by Carlo Ginzburg and Geovanni Levi and is based on the following theoretical categories: Kevin Lynch's image of the city, Gennifer Weisenfeld's visual culture of Japanese disaster, and Gianni Vattimo's theory of postmodernity. As a result, it is inferred that in the construction of the apocalyptic city of this manga, the struggle between traditional and modern elements is observed, which are mixed from points of convergence, to end with the triumph of the religious and the fall of the modern structure.

**KEYWORDS:** visual culture; disaster; postmodernity; Tokyo; microhistory.

Fecha de Recepción	2022-06-06
Fecha de Aceptación	2022-08-16

## INTRODUCCIÓN

Este artículo parte del argumento de que en el *manga X*—creado por el colectivo CLAMP<sup>1</sup> en 1992 y publicado en México por el Grupo Editorial Vid— la representación visual de Tokio en desastre concuerda con una estética posmoderna compuesta por dos elementos interrelacionados: referentes religiosos y la cultura visual japonesa del desastre. Dicho argumento se fundamenta en lo siguiente: la ciudad es representada en medio de un apocalipsis, en el que los diversos referentes religiosos se superponen a la estructura material de Tokio; proponemos que en este *manga* se plasma el colapso del tiempo en la posmodernidad, al reproducir, de manera simultánea, la imagen de la ciudad preapocalíptica, apocalíptica y postapocalíptica. Por último, la posmodernidad se representa mediante la destrucción de la estructura material de la modernidad y de sus espacios representativos, a causa del metarrelato metafísico, al que derriba desde su interior.

Esta contribución se inscribe dentro de la tradición de la microhistoria propuesta por Carlo Ginzburg y Giovanni Levi, de quienes se ha retomado la propuesta metodológica del paradigma inductivo de inferencias indiciales, a partir del cual la atención a los detalles morfológicos, que suelen ser soslayados, podría dar cuenta de contextos sociohistóricos más amplios. Primeramente, se optó por describir una serie de elementos de origen mágico-religioso presentes en diversos volúmenes de la obra aludida, para después analizar esos referentes iconográficos y proceder así al estudio de su reelaboración y la manera en que en estos se mezclan entre sí.

Con el fin señalado se usaron las siguientes categorías: en lo concerniente a la imagen de la ciudad se recuperaron los elementos constitutivos propuestos por Kevin Lynch (2008); en tanto, respecto de la cultura visual del desastre japonés, fueron fundamentales los conceptos vertidos por Jennifer Weisenfeld (2012) en su libro *Imaging Disasters, Tokio and the Visual Culture of Japan's Great Earthquake of 1923*, en el cual retoma no sólo la iconografía generada a partir de lo que se conoce como el Gran Terremoto de Kanto, sino toda la tradición visual surgida de la gráfica japonesa, anterior a esa catástrofe. De igual forma, se empleó la propuesta de posmodernidad acuñada por Gianni Vattimo (1987), para quien la modernidad desde su origen incorporó a sus reflexiones elementos del cristianismo, por lo que ella misma se convierte en una fábula.

Cabe precisar que la fuente primaria de este artículo es el *manga X*, creado por el colectivo CLAMP y publicado por la editorial japonesa *Kadokawa Shōten*. Bajo el sello *Asuka Comics DX* se

---

<sup>1</sup> D.R. © Los autores de este *manga* poseen todos los derechos sobre la historia y las imágenes que son citados en este artículo. El uso de estas es únicamente para fines académicos, no lucrativos, de conformidad con lo dispuesto en el artículo 148 de la Ley Federal de Derechos de Autor de México.

divulgó, mediante 18 volúmenes o tomos [*tankōbon*], la compilación de los *mangas* editados por este corporativo (Bayarri, 2009). No obstante esta cantidad de volúmenes, la historia quedó inconclusa.

La introducción de los productos de las industrias culturales orientales, luego de la firma del Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLCAN) y la ulterior implantación del sistema económico neoliberal generaron cambios en el consumo cultural y en la producción creativa, al enriquecer con nuevas formas gráficas y narrativas la tradición cultural local, de tal modo que los efectos en el consumo empezaron a ser objeto de estudio de los científicos sociales.

En México, la obra de CLAMP ha tenido un impacto relevante desde 1999, año en el que la revista *Mixx Zine*, publicada por el Grupo Editorial Vid, difundió el primer *manga* de estas autoras en el país (*Guerreras Mágicas*.) A partir de ahí, se han publicado más de 11 títulos diferentes de la autoría de CLAMP, ya sea por el grupo editorial arriba citado, o por la editorial Toukan y, recientemente, por la editorial Kamite. A partir de ello, las obras de CLAMP han sido analizadas desde diversos enfoques, que pueden agruparse según las cuatro orientaciones siguientes:

1. Propuestas didácticas. Autores como Aparicio Beltrán (2008-2009) han diseñado acciones específicas para dinamizar la comprensión lectora de los estudiantes, tomando como base temática el *manga Card Captor Sakura*.

2. Análisis generales. En este rubro se considera el trabajo de De Pablo (2016), en el que se analiza el fenómeno del *manga* y el *anime* de manera integral, a partir de perspectivas teóricas heterogéneas y mediante los estudios de casos, algunos de los cuales hacen referencia a las obras de CLAMP. En ese rubro también entran propuestas como la de Jacqueline Herrera, quien realiza un análisis del *manga Kamisama Hayimemashite*, retomando teorías de género y feminismo (Herrera, 2021).

3. Estudios específicos de CLAMP. En esta categoría se enmarcan los estudios que se ocupan específicamente de la obra de CLAMP, desde diversos paradigmas de análisis, entre ellos los que se centran en los elementos mágicos y filosóficos, orientales y occidentales, que entran en su composición. Los trabajos más destacados en este sentido son los de Dubosc (2015), Romero-Varela (2018), Cavallaro (2012) y Ruybal (2022).

4. Estudios específicos de la ciudad en la obra de CLAMP. Analizan la representación urbana de la ciudad de Tokio que realiza CLAMP en sus obras. Estos artículos tienen en común centrarse en

la manera en la que los elementos filosóficos y mágicos, se mezclan con las formas más representativas de modernidad y tecnología (Castelli & Enciso González, 2021).

La anterior revisión deja claro el interés que ha despertado en el ámbito académico la obra de CLAMP. Sin embargo, aún no hay estudios dedicados a examinar la manera en la que se lleva a cabo la representación urbana de Tokio en el contexto apocalíptico de la historia, lo cual resulta interesante si se toma en cuenta que la ciudad en desastre es el eje de la narración y uno de los elementos que CLAMP (2005) buscó representar con mayor veracidad en ese *manga*. La situación descrita conduce a las preguntas siguientes: ¿de qué manera se representa la ciudad de Tokio en desastre en el *manga X* de CLAMP?; y, por otra parte ¿cuáles son los referentes histórico-culturales en los cuales se sustenta dicha representación? Este artículo plantea que en el *manga X* de CLAMP la representación visual de Tokio en desastre concuerda con una estética posmoderna que se vale de dos elementos entremezclados: referentes religiosos y la cultura visual del desastre japonés.

## **BREVE SINOPSIS**

*X* es un *manga* de tipo apocalíptico en el que el protagonista, de nombre Kamui, funge como elegido y ejerce un papel central en ese contexto catastrófico, ya que él tiene el poder de detonarlo para destruir a la humanidad y salvar así a la Tierra de su destrucción, o puede intentar detenerlo para salvar a la humanidad de su aniquilación, pero sacrificando a la Tierra. Además, cualquiera que sea la decisión que él tome, implicará que su amigo Fuma ocupe el bando opuesto en esa guerra apocalíptica.

En la situación inicial se presenta a Kamui, un adolescente de 16 años que regresa a Tokio después de la muerte de su madre seis años atrás. Kamui sufre una transformación cuando es atacado y, al sentirse vulnerable, permite que la vidente Hinoto se le acerque. Ella le informa que su destino es decidir si salvará o destruirá a la humanidad. Kamui resuelve salvar a la humanidad y propicia el apocalipsis cuando su amigo Fuma toma el bando contrario. Como situación final, con su decisión, Kamui detona el apocalipsis y, junto con sus compañeros de equipo, inician una serie de batallas contra Fuma y los dragones de la tierra. En medio de los enfrentamientos varias partes de la ciudad son derruidas y con ello caen las barreras de protección de la tierra. En el último volumen del *manga* queda pendiente el enfrentamiento final que decidirá el destino de la tierra y la humanidad.

## LA CIUDAD DE TOKIO Y SUS REFERENTES RELIGIOSOS

Como se lee hasta aquí, en *X* la ciudad de Tokio cumple una función primordial en el relato, ya que su destrucción llevará a la aniquilación de toda la humanidad. En ese punto, se establece la primera premisa que sostiene el argumento referido líneas arriba: que en *X* la ciudad es representada en medio de un apocalipsis, cuyos referentes religiosos —judeocristianos y budistas— se superponen a la estructura material de Tokio.

### ELEMENTOS JUDEOCRISTIANOS Y DEL NUEVO TESTAMENTO

Los elementos judeocristianos y del Nuevo Testamento son, iconográficamente, los más abundantes, y en la ciudad de Tokio se representan de dos maneras: incrustados en la estructura material de la ciudad, o superpuestos a esta. Los elementos judeocristianos se representan únicamente de manera estética y no parecen estar relacionados directamente con el relato; en cambio, los elementos del Nuevo Testamento influyen directamente en el relato y se vinculan con la temática apocalíptica que este contiene.

El primero de los elementos judeocristianos mostrado es la estrella de David o sello de Salomón, el cual se presenta en la estructura material de Tokio; se observa en el volumen 4, cuando Kamui tiene una visión premonitrice de la destrucción de la ciudad. La imagen ocupa dos páginas y muestra una panorámica de la ciudad mientras es arrasada por dragones, representados mediante formas serpentinadas y semejantes a ondas de luz en movimiento (Figura 1).



Figura 1. Panorámica de la ciudad. (Fuente: CLAMP, 1992, 4, pp. 92-93).

Estos dragones se entrecruzan, de modo que su cuerpo y halos simulan la forma de la estrella de David, la cual es “...uno de los símbolos mágicos más poderosos de todos los tiempos, combina los signos de la alquimia del fuego y el agua [...] El sello representa la unión de los cuatro elementos” (Bruce-Mitford, 1997, p. 108). Aunque esta referencia judeocristiana es evidente en su representación en el manga, su simbolización se asocia también a referentes budistas orientales, los cuales vamos a comentar en páginas posteriores.

Un segundo elemento judeocristiano es la estrella de cinco picos o pentagrama; se presenta incrustada en la estructura material de la ciudad, particularmente en el Campus CLAMP, un instituto educativo ficticio que resulta importante en el relato debido a los espacios de protección que ofrece. Este instituto vuelve a tomar importancia en *X*, debido que cuenta con una habitación en cuyo interior se protege la espada sagrada de Kamui; la habitación está construida en el centro del pentagrama que traza el monorriel al recorrer el campus (CLAMP, 2004a). Una de sus representaciones se observa en el volumen 10, donde la imagen está compuesta por tres viñetas: en la superior se muestra a Kamui hablando con Nokoru, el presidente del Consejo de Directores del campus; la segunda presenta una toma panorámica en picada del Instituto, donde se advierte el campus, atravesado por líneas que marcan el pentagrama, que protege en su centro a la mencionada habitación.

En su contexto simbólico, el pentagrama o pentáculo “simboliza la figura con los brazos y piernas extendidos; la personalidad integral; el microcosmos humano” (Cooper, 2007, p. 140). Al igual que ocurre con la imagen que relacionamos con la estrella de David, esta representación gráfica similar al pentáculo tiene también fuertes referencias del *onmyōdō* (陰陽道) japonés, los cuales la vinculan con el relato de *X* y que comentaremos en el apartado de los referentes orientales.

Otro elemento judeocristiano presente en este *manga* es el árbol sefirótico de la Cábala, el cual se representa de dos maneras: en la estructura material de la ciudad, y sobrepuesto sobre los planos de esta. Sus representaciones más características se encuentran en el volumen 13. La imagen de la derecha ocupa toda la página, con la única interrupción de una viñeta horizontal en la parte inferior, en donde se hace un *big close up* al rostro de Satsuki, un personaje que manipula la tecnología para destruir la ciudad. La imagen de esta página exhibe una panorámica de *Shinjuku* siendo destruido mientras sus edificios son derribados. El patrón del derrumbe sigue la forma del árbol sefirótico, lo que se confirma en la siguiente página, donde se ve sobre el plano de la porción de *Shinjuku* que está siendo destruida, la superposición de la figura del árbol, que es el patrón que sigue Satsuki para destruir la ciudad. En la Cábala judía, el árbol sefirótico o árbol de Dios

representa a Dios y su capacidad creadora: “El árbol de Dios simboliza toda la creación, el mundo manifiesto” (Cooper, 2007, p. 24).

Los elementos del Nuevo Testamento, por su parte, se presentan superpuestos o incrustados en la estructura material de la ciudad; sin embargo, se distinguen de los anteriores porque su representación no sólo es de índole estética, sino que se vinculan como nodos del relato. En la ciudad se hallan, en específico, los referentes al Apocalipsis de San Juan, es decir, los dragones que destruyen la ciudad y las siete estrellas superpuestas en el escenario.

Los dragones son constantes en la narrativa de *X*, porque es la denominación que reciben los personajes, miembros de los bandos que se enfrentan para acicatear o detener el apocalipsis. En su interacción con la ciudad, su representación no es humana, sino que se manifiesta a través de ondas de energía con la forma de un dragón japonés. La referencia conceptual a estos seres míticos proviene principalmente del apocalipsis cristiano: “Enseguida apareció otro prodigio también en el cielo: un enorme dragón rojo con siete cabezas y diez cuernos y siete diademas sobre aquellas cabezas” (Magaña Méndez, 1978, Ap 12:3). Aunque el dragón japonés tiene un simbolismo dual de vida y muerte, en el caso de aquellos que se representan en la ciudad de *X*, su significado es de destrucción, porque se vincula más con la tradición judeocristiana.

El último referente apocalíptico que se observa superpuesto en la imagen de la ciudad son las siete estrellas, que en el *manga* analizado se representan gráficamente como la constelación de la Osa Mayor, la cual se utilizan para simbolizar a los dragones del cielo. Esta constelación, compuesta por sus 7 estrellas, se traza superpuesta a personajes y estructuras de la ciudad, tal como se observa en la portada del volumen cuatro. En el libro del Apocalipsis de San Juan la alusión a las siete estrellas es explícita: “Tenía en su diestra siete estrellas; de su boca salía una espada aguda de dos filos; y su rostro era como el sol cuando resplandece en su fuerza” (Magaña Méndez, 1978, Ap 1:16). Tal como ocurre con las estrellas de cinco y seis picos, el simbolismo de la Osa Mayor no se asocia en este *manga*, únicamente al apocalipsis, sino a una amplia tradición religiosa taoísta y budista que analizaremos en el siguiente apartado.

### **REFERENTES DEL TAOÍSMO Y EL BUDISMO**

En este apartado tenemos varios referentes de distintos tipos: la estrella de cinco picos y las 7 estrellas de la Osa Mayor se representan casi siempre superpuestas sobre la estructura material de la ciudad, o sobre algunos personajes. Por otro lado, tanto la estrella de seis picos como la alusión al círculo están literalmente incrustados y/o forman parte de la estructura de la ciudad, como es el

caso de la Línea Yamanote. Es importante destacar que tres de estos elementos —las dos estrellas y la referencia a la Osa Mayor— convergen simbólicamente con los referentes judeocristianos, cuyo simbolismo ligado a este *manga* ya hemos comentado en páginas anteriores.

El simbolismo oriental de la estrella de seis picos (Fig. 1), que en el judeocristianismo se relaciona con la estrella de David, está vinculado a la protección en Japón en el *manga*. Conocida como *kagome shirushi*, encontramos que mantiene correspondencia con las sectas japonesas *Mahikari* (*Sukyō Mahikari* and *Sekai Mahikari Bunmei Kyōdan*), fundadas por Okada Kotama (Knecht, 1995).

La actitud de *shinko* nos lleva a otra forma más de la cruz, llamado por Okada “la cruz de los triángulos” (*Sankaku no jūji* 三角の十字) (Seio 1973, p. 119). Como se mencionó anteriormente, el *shinmon* sobre la principal entrada al Gran Santuario Mundial de *Sukyō Mahikari* en Takayama es enmarcado por una estrella de seis puntas en forma de estrella de David. El nombre japonés para esta figura es *kagome shirushi*, donde el término *kagome* está escrito en estilo *kotodama* como 不申護目, “el ojo de la protección divina” (Seio 1974, p. 463; 1982, p. 278). Básicamente, los dos triángulos significan las mutuamente complementarias actividades de Dios y de los humanos, y al mismo tiempo revelan el papel del Mesías Herald. (Knecht, 1995, p. 328)

Igual que ocurre con la estrella de seis picos o *kagome*, la estrella de cinco picos que en líneas anteriores vinculamos con el pentagrama judeocristiano, tiene su propio referente en el *onmyōdō* (陰陽道)<sup>2</sup> japonés. La estrella de cinco picos se enlaza estrechamente con una de las principales figuras de esta cosmología: *Abeno Seimei*, hechicero de la época Heian (794-1185AD), quien usaba sus poderes para canalizar espíritus y predecir el futuro en la corte (Miller, 2003). La estrella de cinco picos era conocida como su símbolo:

Seimei estuvo asociado con el símbolo místico de la estrella equidistante de cinco picos referida como pentagrama o *goboset*. Conocido en Japón como “Sello de Abeno Seimei,” constantemente adorna el diseño interior en los templos de Seimei así como exteriores, faroles de santuarios exteriores y tejas. Debido a su poder mágico también es usado en amuletos y otros bienes del santuario para conferir protecciones. El pentagrama es común en escritos taoístas chinos prestados sobre la interacción de los cinco elementos. (Miller, 2003, p. 44)

Hasta aquí, ambos símbolos en forma de estrella se relacionan temáticamente en cuanto a la protección y significado, aspecto evidente en el *manga*, en el cual el sello de Seimei es usado como protección o como parte de la barrera creada por Subaru, un personaje que encarna a un *onmyōji*.

Además de lo anterior, en el apartado de símbolos judeocristianos, mencionamos a las 7 estrellas que se representan en *X*, y que dentro del cristianismo se relacionan con las siete estrellas

---

<sup>2</sup> Se trata de una cosmología esotérica sincrética japonesa, que mezcla elementos del taoísmo, budismo y los rituales del *shintō* japonés. Un elemento central de esta práctica fue el sistema de numerología china aplicada, compuesta por tres aspectos principales: el yin yang, el sistema de los cinco elementos y el *I ching* (Miller, 2003).



del apocalipsis: “...tenía en su diestra siete estrellas; de su boca salía una espada aguda de dos filos; y su rostro era como el sol cuando resplandece en su fuerza” (Magaña Méndez, 1978, Ap 1:16).

Dentro de la cosmovisión china, que marcó a la cultura japonesa, el ser humano, al ser una parte integral del cosmos, está sujeto a sus principios reguladores: “Desde el nacimiento, e incluso en el momento de la concepción, el destino de un individuo se establece dentro de la carta cósmica configurada por las estrellas y los planetas, los indicadores de ciclos temporales” (Mollier, 2008, p. 134). Este pensamiento es conceptualmente, un eje organizador del relato en *X*, dado que es justamente de esa premisa de la que se parte cuando el protagonista escucha que su destino está predeterminado y no se puede cambiar. La Osa Mayor es una constelación que reviste gran importancia en el pensamiento chino, tanto para el taoísmo como dentro del budismo que se introdujo posteriormente en ese país.

Visto como un pivote cósmico, que gobierna el tiempo y el espacio y regula los ritmos naturales y los eventos astronómicos, el Beidou se erige también como el superintendente del destino humano. Apegándose a estas concepciones astrológicas chinas seculares, el taoísmo consideraba que la constelación era la morada del Uno supremo, el Dao, el lugar de origen y retorno, así como el árbitro del bien y del mal. La Osa Mayor representa el norte, asiento del Gran Yin -Yin en su apogeo- que engendra el Yang que es la vida. (Mollier, 2008, p. 135)

Esta constelación toma tal importancia dentro de la cosmovisión china que se relaciona con *sūtras* específicos para mejorar la suerte, como el *sūtra* de la Osa Mayor, cuyo culto brinda la oportunidad de limpiar faltas y obtener buena fortuna (Mollier, 2008); la importancia de este culto se observa en ilustraciones tempranas, en donde se representa a cada estrella de manera antropomorfa, vinculada con determinadas funciones del horóscopo, así como granos y cereales específicos, como ofrenda, lo que explica por qué en el *manga*, estas siete estrellas son personajes humanos.<sup>3</sup>

Finalmente, tenemos un referente que no sólo se representa incrustado en la estructura material de la ciudad, sino que, por su propia historia es infraestructura de la misma; nos referimos a la alusión de la palma de Buda, referida por la forma circular de la Línea *Yamanote*,<sup>4</sup> una de las líneas urbanas de tren más importantes de Tokio. Esta línea es circular y la principal arteria de comunicación de la ciudad, ya que por medio de ella se accede a lugares representativos e icónicos, como la Torre de Tokio (Tokyo Convention & Visitors Bureau, 2019). En sus inicios, la Línea *Yamanote*

<sup>3</sup> Véase Mollier (2008), p. 139.

<sup>4</sup> Es operada por la compañía East Japan Railway y cuenta con 29 estaciones.

No comenzó como una línea circular, sino más bien como una serie de líneas de carga de gestión privada. Concebida como un medio para conectar la línea Tokaido, que seguía aproximadamente la ruta de la histórica carretera Tokaido hacia el oeste desde el antiguo Edo, hasta la línea Tohoku que corre al noreste de la capital. (Pendleton & Coates, 2018, p. 152)

La línea se amplió con la fundación de *Ikebukuro* en 1903 y distritos comerciales y comerciales de *Shinjuku* y *Shibuya*. En 1925, el circuito se completó con la apertura del tramo entre las estaciones de Akihabara en el este (Pendleton & Coates, 2018). En *X*, esta línea es una barrera que protege a la ciudad del desastre, como se expresa en el siguiente diálogo: “Construida circularmente como la mano de Buda, la línea *Yamanote* es la barrera que protege Tokio” (CLAMP, 2004d, p. 110). Esta mención a la mano de Buda se relaciona con un simbolismo de resguardo, ya que en su significado original es un símbolo de protección (Cooper, 2007, p. 115). Así, al ser la Línea *Yamanote* de forma circular, se establece la relación con la mano de Buda como símbolo de protección.<sup>5</sup>

Históricamente, la forma circular de esta línea está marcada por el origen de Tokio como ciudad, ya que surge de la estructura de la ciudad-castillo “que ha constituido la base para el desarrollo de la mayoría de los centros urbanos de Japón” (Blanciak, 2018, p. 162). El territorio ocupado por la ciudad alta (*Yamanote*) estuvo marcado por la misma topografía del lugar, y la mencionada línea contiene casi la totalidad de la antigua ciudad de Edo (Blanciak, 2018).

...el término *Yamanote* se usa para referirse a la Ciudad Alta, que comprende siete colinas, elevada por encima de su periferia inferior hasta el nivel más alto. Este, el distrito más común de la Ciudad Baja (*Shitamachi*) [...] El crecimiento de la ciudad de Edo procedió desde el castillo hacia la periferia a lo largo de vías radiales que dividían la tierra en distritos estrictamente segregados para la aristocracia, los guerreros y los mercaderes. Más allá del castillo, la típica ciudad japonesa del castillo también incluía templos budistas y santuarios sintoístas. Estos edificios actuaron como ambiguas barreras protectoras. (Blanciak, 2018, p. 163)

Encontramos aquí que el significado de protección se enlaza no sólo al simbolismo budista, sino a los orígenes históricos mismos de la ciudad castillo, que marcan la estructura urbana actual de Tokio.

## LA CIUDAD PREAPOCALÍPTICA, APOCALÍPTICA Y POSTAPOCALÍPTICA

La segunda premisa que sostiene el argumento de este artículo, es la que desarrollaremos en este apartado: sostenemos que en *X* se plasma el colapso del tiempo en la posmodernidad, al reproducir, de manera simultánea, la imagen de la ciudad preapocalíptica, apocalíptica y postapocalíptica; esto implica que se realizan representaciones visuales de la ciudad en tres niveles diferentes.

---

<sup>5</sup> En la novela china de autor anónimo titulada *Viaje al Oeste, las aventuras del Rey Mono* (1592), Buda detiene al Rey Mono al ponerlo a dar vueltas en su palma. Ellos hacen una apuesta, si Sun Wu-Kong logra salir de su mano, se le consideraría vencedor. El Rey Mono pierde la apuesta y es aprisionado en la Montaña de las Cinco Fases.

El primer nivel es la ciudad preapocalíptica, cuya representación destaca los principales elementos de la imagen de la ciudad: nodos políticos, religiosos y turísticos, así como importantes sendas y barrios. Las sendas “son los conductos que sigue el observador normalmente, ocasionalmente o potencialmente. Pueden estar representadas por calles, senderos, líneas de tránsito, canales, vías férreas” (Lynch, 2008, p. 62); de estas últimas destacan dos: la Línea *Yamanote* (de la cual se hizo referencia en el apartado anterior) y el Puente Rainbow, el cual une la isla artificial de Odaiba con la isla de Japón (Tokyo Convention & Visitors Bureau, 2019). Tanto la Línea *Yamanote* como el puente Rainbow son destruidos durante la representación de la ciudad durante el apocalipsis (Figura 2).



Figura 2. Destrucción de la línea Yamanote. (Fuente: CLAMP, 1992, 13, p. 135).

Además de las sendas, existen los nodos, que son “...los puntos estratégicos de una ciudad a los que puede ingresar un observador y constituyen los focos intensivos de los que parte o a los que se encamina” (Lynch, 2008, p. 63). Los nodos están relacionados con las distintas esferas de lo social y, en este caso, destacan los de índole política y religiosa.

El primero de los nodos que se destacan es el Palacio de Gobierno (Figura 3), que es en el *manga* uno de los pocos edificios que se mantiene en pie una vez que el Apocalipsis se ha desarrollado en la ciudad. En Tokio, este edificio es representativo no sólo por su carácter político, sino por ser un centro de atracción turística, ya que cuenta con un observatorio en el piso 45 (Tokyo Metro, 2019).



Figura 3. *Palacio de Gobierno* (Fuente: CLAMP, 1992, 2, pp. 94-95).

Además del Palacio de Gobierno, otro nodo representativo del ámbito político es el edificio donde se concentran los poderes del Estado de Japón, conocido como la Dieta Nacional, que fue erigido entre 1920 y 1936. Su estructura consta de tres pisos sobre rasante, con una parte central de cuatro pisos y una torre de nueve pisos (The House of Representatives Japan, 2021).

En el ámbito religioso destaca el santuario sintoísta *Yasukuni*, dedicado a los soldados caídos en conflictos bélicos; su antecedente es el santuario *Shokonsha*, construido en el segundo año de la era *Meiji* (1869) (Yasukuni, 2021). El último nodo representado es de índole económica y turística; se trata de la Torre de Comunicaciones de Tokio (Figura 4), la cual está situada en la región de Minato; fue construida en 1958 y tiene 333 metros de altura (Tourism Polici Subsection, Industry and Community Promotion Support Department, 2018).



Figura 4. Torre de Comunicaciones de Tokio (Fuente: CLAMP, 1992, 1, pp. 10-11).

En el mismo sector económico se sitúan los barrios de consumo, entretenimiento y comercio; este tipo de barrios se denominan *sakariba*, y constituyen otro espacio representativo de la esfera de lo económico y fungen en el *manga* como barreras de protección de la ciudad. El *sakariba* es

...el lugar de la ciudad donde la gente habitualmente se reúne y disfruta del teatro, el cine, las exposiciones, las compras, comer algunos tipos especiales de comida, beber y muchas otras interacciones culturales. Es un punto centripeto de la ciudad, cultura y escenario principal de la vida urbana japonesa. (Shun'ya, 1996, p. 1)

Entre los principales barrios de consumo de la ciudad de Tokio se encuentran estos: *Asakusa*,<sup>6</sup> *Ginza*,<sup>7</sup> *Shinjuku*,<sup>8</sup> y *Shibuya*<sup>9</sup> (Figura 5). Los cuatro (además de *Nakano*)<sup>10</sup> se representan tanto en la imagen preapocalíptica de la ciudad como en su proceso de destrucción.

<sup>6</sup> Este barrio es muy popular turísticamente, ya que conjuga puntos de interés, nuevos y viejos (incluido el templo Senso-ji y la Puerta Kaminarimon) (Tokyo Metro, 2019).

<sup>7</sup> Este barrio se construyó donde se encontraba la Casa de la Moneda en el periodo Edo (1603-1867). En su calle principal están instalados algunos de los grandes almacenes de Tokio (Go Tokyo Portal Oficial de Turismo de Tokyo, 2019a).

<sup>8</sup> “Es el mayor distrito de ocio de Japón, en donde se encuentran las Oficinas del Gobierno Metropolitano de Tokio, así como diversos templos” (Tokyo Convention & Visitors Bureau, 2019, p. 15).

<sup>9</sup> Ubicado en el oeste de Tokio, este barrio es responsable de la creación de tendencias de moda en todo el mundo; su edificio icónico es *Shibuya 109* (Go Tokyo Portal Oficial de Turismo de Tokyo, 2019b).

<sup>10</sup> “Un poco al oeste de *Shinjuku*, a esta popular área residencial a veces la llaman ‘el Paraíso Otaku’” (Go Tokyo Portal Oficial de Turismo de Tokyo, 2019c).



**Figura 5.** Barrios populares turísticos (Fuente: CLAMP, 1992, 14, pp. 100).

En síntesis, en la representación de la ciudad preapocalíptica la imagen de la ciudad de Tokio retoma sus elementos urbanos constitutivos. Dentro de la narración, todos los elementos de la ciudad mencionados aquí, son destruidos durante el apocalipsis, lo que implica la devastación de los principales centros urbanos vinculados a las distintas esferas de lo social: políticos, religiosos, culturales y económicos.

El segundo nivel temporal es el de la ciudad apocalíptica, cuya representación incorpora la cultura visual del desastre japonés y sus principales tópicos, como la iconografía tradicional japonesa del terremoto, caracterizada por la representación del temblor, acompañado de tormentas de fuego ciclónicas (Weisenfeld, 2012), como se observa en el *Pergamino de infortunios y fortunas*, pintado en tinta sobre papel por Maruyama Okyo en 1768, el cual retoma a la perfección esta iconografía, ya que

La naturaleza violenta de los trágicos acontecimientos se transmite con exquisito detalle. Todas las imágenes de la desgracia, que incluyen inundaciones torrenciales y tormentas de lluvia, relámpagos dramáticamente en zigzag que golpean a las personas [...] El modo espectacular y macabro de visualizar los cuentos de advertencia de desastres, continuó sin cesar en el periodo moderno. (Weisenfeld, 2012, p. 19)

Una imagen representativa de esto se encuentra en el volumen 13; ocupa las dos páginas y en ella se representa a Tokio en primer plano y algunos edificios que permanecen de pie. En segundo plano, se muestran los rascacielos más altos que comienzan a derrumbarse a consecuencia de una

serie de rayos zigzagueantes que los golpean y generan temblores. En tercer plano, en la parte superior, se observan grandes columnas de humo y rayos que sacuden y derriban edificios, que caen chocando unos contra otros (Figura 6).



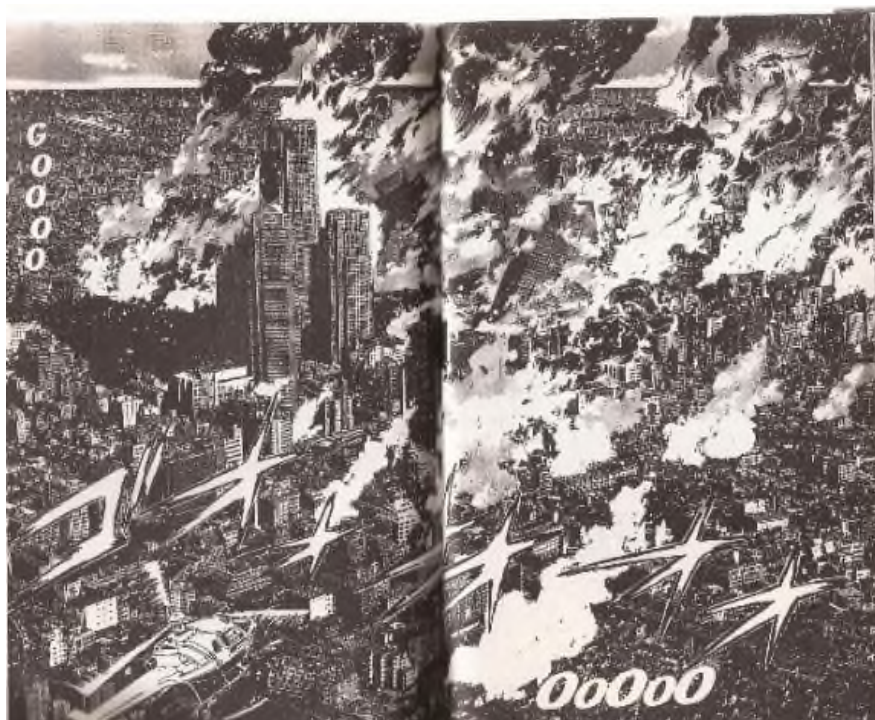
Figura 6. Columnas de humo y edificios derrumbándose (Fuente: CLAMP, 1992, 13, pp. 78-79).

Además de la iconografía tradicional del terremoto, vinculada al fuego, la vista de la destrucción de la ciudad y la representación de seres mitológicos que destruyen el espacio urbano, se perciben imágenes que retoman la gráfica de lo que Weisenfeld (2012) denominó *miscelánea del desastre*, vinculada a un tipo de cultura visual derivada de la publicación comercial que se expandió en el periodo Edo.

...la miscelánea del desastre (*tensai zassan*) reunió reportajes anecdóticos históricos y personales, documentación científica y narraciones literarias dramáticas. Un buen ejemplo fue el ilustrado *Ansei-Era Observations* de tres volúmenes, que combinó la representación tradicional de desastres que muestra vista aéreas y *close ups* de paisaje de la ciudad y sus habitantes asediados por tormentas de fuego, con modos de visualización más totalizadores, como la desplegable vista panorámica de la ciudad en llamas. (Weisenfeld, 2012, p. 30)

La *miscelánea del desastre* mezcla la iconografía tradicional del terremoto japonés con formas de visualización propias de una ciencia en desarrollo, lo que incluye panorámicas de la ciudad, ilustradas con tecnología novedosa, así como con ilustraciones tempranas de los gráficos que representan los terremotos y sus réplicas. La *miscelánea del desastre* se proyecta en X cuando las figuras de los dragones se entrelazan con los rascacielos de Tokio, en medio de panorámicas de la ciudad en llamas. Una ilustración representativa de este tema se observa en el volumen 13, que

ocupa dos páginas completas para mostrar una panorámica de la ciudad cubierta de llamas y humo, mientras los edificios de la parte superior, que aparecen en la página derecha, se derrumban (Figura 7). Estas vistas fotográficas aéreas enfatizan la extensión de la devastación: “tales imágenes expresan inherentemente escala y magnitud y hablan más de la destrucción urbanística y de la civilización que de la pérdida de vidas individuales” (Weisenfeld, 2012, p. 38).



**Figura 7.** Panorámica de la ciudad. (Fuente: CLAMP, 1992, 13, pp. 114-115).

Un tercer elemento característico de la iconografía tradicional del desastre japonés es la destrucción del arsenal moderno: maquinaria, rascacielos y la oferta de nuevas tecnologías. En *X* se retoma el choque o descarrilamiento de trenes, en este caso, de la Línea *Yamanote*, lo cual se describe en el volumen 13. En la historia, Nataka, uno de los dragones de la Tierra que van a generar el Apocalipsis, provoca el accidente de dicha ruta. La página donde se exhiben estos hechos está compuesta por cinco viñetas: la de la parte superior es irregular y en ella se aprecia el tren descarrilándose debido a la energía de Nataka, quien lo manipula a distancia (Figura 2).

Esta imagen se sustenta en la tradición iconográfica japonesa, presente en célebres estampas xilográficas, como la creada en 1904 por Utagawa Kokunimasa y que lleva el extenso título de *Telegraphic Record of the Russo-Japanese War: On the Ice of Lake Baikal in Russia, a Steam Locomotive and Its Cars Sank, Killing Tens of Officers and Soldiers. Russia's Transport Capacity Was Greatly Damaged* [Registro telegráfico de la guerra ruso-japonesa: en el hielo del lago Baikal en Rusia, una



locomotora de vapor y sus vagones se hundieron, matando a decenas de oficiales y soldados. La capacidad de transporte de Rusia resultó gravemente dañada,<sup>11</sup> la cual retrata el hundimiento de una locomotora de vapor en el hielo del lago Baikal en Rusia. Esta es una de las múltiples imágenes del desastre, en donde los accidentes en tren son motivo común: “es evidente que la modernidad trajo un riesgo aún mayor al introducir formas de destrucción cada vez más espectaculares” (Weisenfeld, 2012, p. 91).

Esta iconografía también destaca el desplome de edificios icónicos de la modernidad, como es el caso de las imágenes del *Ryōunkaku*<sup>12</sup> y los edificios de la tienda departamental *Mitsukoshi*<sup>13</sup> durante el terremoto de 1923. En *X*, la destrucción se da en los espacios, zonas y estructuras relacionados con la modernidad, como los centros comerciales de *Asakusa*, *Ginza*, *Shinjuku* y *Shibuya*. Una de las imágenes más representativas es la caída del edificio *Shibuya 109*,<sup>14</sup> que se ilustra en el volumen 14 (Figura 8).



Figura 8. Caída del edificio *Shibuya 109* (Fuente: CLAMP, 1992, 13, pp. 114-115).

<sup>11</sup> Véase <https://woodblock-print.eu/utagawa-kokunimas-telegraphic-record-of-the-russo-japanese-war-detail.html>

<sup>12</sup> “En 1890 se inauguró el que se convertiría en el emblema de *Asakusa*, el *Ryōunkaku*, también conocido como la Torre de Doce Pisos o *Jūnikai*, un edificio octogonal de 69 metros diseñado en un estilo occidental de ladrillos rojos por el arquitecto escocés W. K. Burton” (Monteserín Rodríguez, 2018, p. 7).

<sup>13</sup> “*Mitsukoshi* se fundó en el siglo XVII como productos secos Mitsui Echigoya. Su escaparate fue un hito famoso del periodo Edo” (Weisenfeld, 2012, p. 153).

<sup>14</sup> “Un edificio dedicado a la moda que se ha transformado en un ícono de *Shibuya*” (Tokyo Convention & Visitors Bureau, 2019, p. 18).

La imagen abarca toda la página, y en ella se distingue al edificio fisurándose al punto del desplome por obra de una especie de rayos zigzagueantes de energía que poseen la forma de dragón. Puede verse aquí cómo se conjuga la tradición iconográfica de la catástrofe con el derrumbe de un edificio icónico del capitalismo y la modernidad, pues como explica Weisenfeld (2012), “estas imágenes populares de las ruinas de la modernidad cuestionaban implícitamente la permanencia de los avances de Japón con leyendas melodramáticas como ‘¡Las obras del hombre parecen frágiles cuando los elementos se rebelan!’” (p. 144).

Finalmente, en lo que respecta a la imagen postapocalíptica de la ciudad, el presente análisis sostiene que el terremoto se representa como castigo a la ciudad, para dar paso a su correspondiente renacimiento; castigo provocado por el mítico bagre (dragón). El bagre es, dentro de la iconografía del desastre japonés, un motivo recurrente relacionado con los terremotos. Su representación se correlaciona con el tema confuciano de la destrucción humana como castigo, con motivo de la corrupción y degradación. El bagre, cuya raíz iconográfica es el dragón, aparece en las estampas japonesas como ejecutor de tal castigo, que traerá con posterioridad un renacimiento:

Los autores de estos grabados y sus textos se estaban apropiando así de la retórica confuciana popular sobre el castigo celestial que se aplicaba al mal gobierno y a los malos individuos y, en cambio, lo dirigían a los enemigos de clase (los ricos). (Rambelli, 2014, p. 67)

En sus fuentes tempranas, el animal representado era un dragón, como se observa en el mapa *Dainipponkoku jishin no zu* (1624),<sup>15</sup> mismo que recrea un enorme dragón (serpiente) que rodea a Japón, en cuya frente se distingue una piedra angular (*kanameishi*) que evita que se mueva (Rambelli, 2014). Este mapa también da cuenta de la lenta transformación en la iconografía del dragón, a pez, ya que en un inicio este mítico animal se clasificaba como reptil y fue hasta el siglo XIX cuando se hizo popular el siluro.

El mito del siluro le atribuye a este pez la responsabilidad de los terremotos, debido a los movimientos que efectúa en el fondo del océano. El dios de Kashima lo inmoviliza con apoyo de una piedra angular (*kanameishi*). En octubre, este dios se ausenta (se cree que todos los *kami* de Japón se reúnen en Izumo), por lo que el siluro puede moverse con tranquilidad y provocar los terremotos (Rambelli, 2014). En *X* se hace referencia a esta idea, pues los personajes que propician el apocalipsis reciben el nombre de *dragones*, poseedores de poderes sobrenaturales y cuya forma adquieren por energía (Figura 9). La imagen ocupa la parte superior de ambas páginas y muestra

---

<sup>15</sup> Véase <https://acortar.link/CgGxqP>

una panorámica de la ciudad sobre la cual se eleva una especie de rayo que toma la forma de un dragón serpentino que se cierne sobre la ciudad para destruirla.



Figura 9. *Dragones formados por energía* (Fuente: CLAMP, 1992, II, pp. 60-61).

En este *manga* el apocalipsis se inicia por los terremotos, provocados a su vez por los dragones de la tierra por diversos motivos, entre los que destaca la alusión a la corrupción de la tierra, debido a las acciones humanas. La historia está plagada de referencias a la intervención de los humanos en el planeta, que atraen consigo la contaminación y el calentamiento global. La misión de quienes propician el apocalipsis es salvar a la Tierra de los estragos humanos. La imagen postapocalíptica de la ciudad de Tokio en ruinas armoniza con la tradición de representación confuciana, en la que los desastres naturales son producidos como castigo a las malas acciones humanas. Después de la destrucción, inevitablemente vendrá un renacimiento.

Aquí el terremoto se considera como una expresión del enojo de la Tierra, que llevará a una regresión a los valores básicos humanos. En el *manga*, las ruinas de la ciudad remiten a la destrucción de los valores de la modernidad frágil, la cual cae ante el sublime poder de la naturaleza (Rambelli, 2014). La ciudad, símbolo de la grandeza humana, está en ruinas, y en su lugar quedan dos proyecciones de futuro posibles: uno en el que la humanidad sobrevive y continúa destruyendo a la Tierra, y otro en el que la humanidad perece y la Tierra regresa a ser ese paraíso primigenio, tal como se expresa en el volumen 10, en donde se le muestra al protagonista una visión del futuro postapocalíptico, con dos posibilidades: “Si los dragones del cielo triunfan, la gente seguirá viviendo y las barreras serán mantenidas” (CLAMP, 2004c, p. 150). Por su parte, en la página

siguiente se muestra un futuro radicalmente diferente, con las oficinas del gobierno metropolitano parcialmente inundadas y rodeadas de vegetación: “Si los dragones de la Tierra destruyen las barreras, los edificios se destruirán y vendrá el cambio. ¿Cuál crees tú que sea más hermoso?” (CLAMP, 2004c, p. 151) (Figura 10).

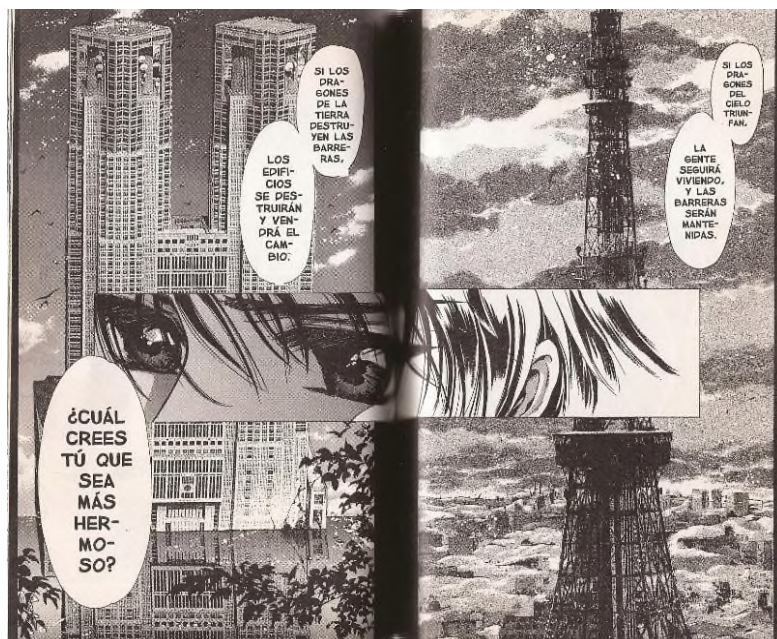


Figura 10. Visión post-apocalíptica del futuro (Fuente: CLAMP, Kadokawa, & Asuka Comics, 1992, 10, pp. 150-151).

## LA CIUDAD APOCALÍPTICA Y POSMODERNA

Este último apartado, desarrolla la última premisa que sostiene nuestro argumento: sostenemos que en *X*, la posmodernidad se hace presente mediante el desplome de la estructura material de la ciudad moderna y sus espacios representativos, destrucción detentada por el pensamiento religioso.

Al igual que ocurre con la estructura general del *manga*, en la representación de la ciudad se observa una convergencia y mezcla de elementos filosófico-religiosos tradicionales, que se entrelazan y traslapan con la imagen de la ciudad a través de sus formas más representativas: rascacielos, vías de circulación, y estructura material urbana en general. Aquí se advierte uno de los puntos más característicos de la estética posmoderna: la ruptura de límites entre lo tradicional y lo moderno, el pastiche que se da cuando se pierde la individualidad, debido a que “los productores de la cultura sólo pueden dirigirse ya al pasado: la imitación de estilos muertos, el discurso a través de las máscaras y las voces almacenadas en el museo imaginario de una cultura que hoy es global” (Jameson, 2005, p. 10). El pasado se manifiesta mediante las reminiscencias de religiones aún vivas, cuyos símbolos se superponen en la ciudad.

Aunado a lo anterior, tenemos un aspecto interesante con los referentes religiosos a los que la obra alude: debido a la mezcla de imaginarios judeocristianos, taoístas, budistas y sintoístas, con aspectos contemporáneos, la referencia a los elementos mágicos presenta interesantes puntos de traslape y convergencia, cuando encontramos referentes que pueden tener, dentro de la historia, más de una lectura conceptual e histórica, como es el caso de las estrellas de cinco picos, que pueden leerse como el pentagrama o el sello de Abeno Seimei; y la estrella de seis picos, que puede hacer alusión a la estrella de David o a la estrella *kagome*; o finalmente el simbolismo apocalíptico o astrológico de la constelación de la Osa Mayor. Estamos ante una mezcla de pasado y presente, y de la ruptura de los límites históricos de los diferentes símbolos religiosos, que han migrado y mezclado sus significaciones, y que en este manga se presentan de manera explícita con tales traslapes.

Otro aspecto que se observa en *X* es la mezcla o la superposición temporal, propio del pensamiento posmoderno, ya que en este tipo de estética

Somos tan incapaces de unificar el pasado, el presente y el futuro de la oración como el pasado, el presente y el futuro de nuestra experiencia biográfica o vida psíquica. Así pues, con la ruptura de la cadena significante el esquizofrénico queda reducido a una experiencia de puros significantes materiales o, en otras palabras, a una serie de presentes puros y sin conexión en el tiempo. (Jameson, 2005, p. 15)

Tal aspecto se hace evidente en la ciudad de Tokio, debido a la superposición entre la imagen de la ciudad preapocalíptica con sus elementos representativos del momento en el que inicia el *manga*, y las numerosas visiones de la ciudad postapocalíptica, que están presentes en todo el *manga* y que inciden tanto en el pasado como en el presente y el futuro de los personajes. En este apartado, se destaca la premisa de que, en dicho *manga*, gracias a la representación del desplome de la ciudad durante el apocalipsis, se representa la decadencia de las estructuras de la modernidad a causa de un apocalipsis religioso, lo cual se explica a continuación.

Gianni Vattimo (1987) reflexiona sobre la posmodernidad tomando en consideración para tal propósito las ideas de dos importantes filósofos: Martin Heidegger y Friedrich Nietzsche, a partir de los cuales formula su crítica a la modernidad incompleta, atribuyendo el carácter inacabado de ésta, al hecho de haber secularizado a la metafísica y, con ello, la modernidad se convierte en una forma de continuación de la misma al retomar idéntico fundamento: la noción teleológica de una serie de imperativos que sustentan todo proceso humano: ¿Cómo superar a la modernidad si la misma noción de superación está inherentemente vinculada a la modernidad? La propuesta que sugiere Vattimo, siguiendo a Heidegger y Nietzsche, es que la modernidad no debe

ser superada, sino emanciparse de ella a través del reconocimiento de que no hay un solo camino o fundamento último, sino muchas opciones, todas igualmente válidas:

Pero si no hay una historia unitaria, portadora de la esencia humana y si sólo existen las diversas historias, los diversos niveles y modos de reconstrucción del pasado en la conciencia y en la imaginación colectiva, es difícil ver hasta qué punto la disolución de la historia como diseminación de las 'historias' no es también propiamente un verdadero fin de la historia como tal. (Vattimo, 1987, p. 16)

Ese reconocimiento de que la historia tiene múltiples centros conduce al nihilismo, como la conciencia de que ya no hay fundamentos últimos: "Para Nietzsche, esto significa que nihilismo es la situación en la que el hombre reconoce explícitamente la ausencia de fundamento como constitutiva de su propia condición" (Vattimo, 1987, p. 105). El nihilismo es ese reconocimiento del ocaso de los grandes fundamentos, emancipación ante la conciencia de que estos no son sino un microrrelato más, en un momento en el que todos los caminos son válidos, y pueden pervivir de manera simultánea.

El mundo como fábula es la supeditación de ese mundo real, nuestro mundo real (al que Platón concebía como el mundo de las ideas), al mundo metafísico utópico. Incluso con el advenimiento de la modernidad, la tecnología y la ciencia, dicha supeditación continúa, ya que no ocurre solamente con el pensamiento religioso metafísico, sino con nuestra misma noción de *ciencia* (positivista cuantitativa) que supedita a una abstracción la realidad por estudiar:

Esta esencia no está fuera de la metafísica sino que es su remanente [...] Pero la técnica, en su proyecto global de concatenar en una dirección todos los entes en nexos causales previsibles y dominables, representa el máximo despliegue de la metafísica. (Vattimo, 1987, p. 40)

Esta falta de fundamentos y la presencia de múltiples microrrelatos que coexisten de manera simultánea se observan en la representación preapocalíptica de la ciudad de Tokio, y coinciden con los aspectos mencionados anteriormente: el solapamiento temporal, la disolución de fronteras entre los aspectos modernos tecnológicos de la ciudad, y la religión. Coinciden, convergen, perviven y se manifiestan.

La representación apocalíptica de la ciudad y su derrumbe corresponden también con un fenómeno posmoderno: el mundo de la religión y la magia en el interior de la estructura material de la ciudad, la socavan desde dentro. La modernidad cae en manos de otra fábula, que es la de la metafísica religiosa, manifiesta en los elementos cristianos y budistas. Es una crítica, en la cual los aspectos religiosos cobran más peso, al devorarla desde su interior: "Es únicamente la modernidad la que, desarrollando y elaborando en términos puramente terrenales y seculares la herencia

judeocristiana [...] confiere dimensión ontológica a la historia y da significado determinante a nuestra colocación en el curso de la historia” (Vattimo, 1987, p. 11).

En *X*, la estructura de la modernidad de la ciudad no es superada, pues lo que se suscita es una emancipación manifiesta en el retorno de la religión, cuya simbología se percibe incrustada en la estructura de la ciudad. Los elementos de la metafísica presentes en la estructura urbana, son la fuente de emancipación que quiebra el orden moderno, a través de un apocalipsis religioso.

## CONCLUSIONES

La hipótesis que defiende este artículo es que en el *manga X*, creado por el colectivo CLAMP en 1992, la representación visual de Tokio en desastre se corresponde con una estética posmoderna que se vale de dos elementos entremezclados: referentes religiosos y la cultura visual del desastre japonés. Como resultado, encontramos en la representación de la ciudad, una serie de elementos constitutivos que la hacen posmoderna:

1. La mixtura entre lo nuevo y lo viejo mediante la representación moderna de la ciudad, permeada por símbolos judeocristianos y alusiones budistas que se insertan dentro de los edificios y rascacielos, o como parte de la imagen de la ciudad.
2. La convergencia y la ruptura entre los significados de los diversos símbolos religiosos, que en este *manga* se presentan mezclados, y en donde un significado y u otro pueden ser leídos de manera simultánea.
3. El colapso temporal de la narrativa, al ocurrir simultáneamente las tres temporalidades al poner a dialogar el tiempo presente con el pasado y el futuro. Mediante esta superposición de tiempos es posible observar las diferentes fases de la ciudad apocalíptica; particularmente, en su versión previa esta se muestra con todos sus elementos representativos, tales como rascacielos, vías de circulación, y nodos políticos, entre otros.

La visión del apocalipsis que se exhibe a los lectores de este *manga* retoma la cultura visual del desastre japonés, por lo que precisa mostrar imágenes de la caída de los edificio y las zonas más representativas de la ciudad, como consecuencia de las acciones de seres con forma de dragón que emiten rayos de energía zigzagueantes, la ciudad en llamas luego del temblor, panorámicas de la catástrofe y la ciudad humeante, y el choque o descarrilamiento de los trenes, que engloban la caótica situación.

En la representación postapocalíptica convergen dos escenarios posibles: la ciudad en ruinas cubierta de arena, que retoma las representaciones de destrucción que cobraron auge luego del terremoto de Kanto; y la ciudad en ruinas rodeada de un nuevo paisaje verde y renacido, símbolo de un nuevo mundo. Este último alude a la tradición iconográfica del renacimiento, el cual ocurrirá después de que la ciudad reciba su castigo correspondiente.

Los elementos anteriores constituyen una dura crítica a la modernidad, cuando esta se convierte en una fábula de la cual hay que emanciparse, argumento que proviene de la metafísica religiosa que habita en el seno de la ciudad moderna, y que detona el apocalipsis como castigo a la humanidad.

En síntesis, en el *manga* analizado la representación de la ciudad se enmarca en la idea de que el espacio no es un simple escenario, sino un actante más que cumple funciones sumamente relevantes en el relato. La representación de Tokio es altamente naturalista, y es eso lo que hace que las imágenes religiosas superpuestas en ella resalten y se conviertan en un elemento que en determinado momento desatará el conflicto y la caída de la estructura urbana moderna.

## REFERENCIAS

- Aparicio Beltrán, R. (2008-2009). *Sakura, la cazadora de cartas guía per al professorat*. Generalitat de Catalunya. Departament d'Educació. <https://cutt.ly/bBIY3Eo>
- Blanciak, F. (2018). The Yamanote Line as architecture: building on the ruination of urban limits. *Architectural Research Quarterly*, 22(2), 161-170. <https://doi.org/10.1017/S1359135518000441>
- Bayarri, C. (2009). *CLAMP. Creando su propio universo*. Col Manga Books, (6). Futurgrafic.
- Bruce-Mitford, M. (1997). *El libro ilustrado de signos y símbolos. Miles de signos y símbolos de todo el mundo*. Diana.
- Castelli Olvera, S. I., & Enciso González, J. (2021). Pensamiento mágico y espacio urbano en el *manga Tokyo Babylon*. *Jangwa Pana*, 20(1), 81-100. <https://doi.org/10.21676/16574923.3923>
- Cavallaro, D. (2012). *CLAMP in Context: A Critical Study of the Manga and Anime*. McFarland.
- CLAMP. (2004a). *X*, 4. Vid.
- CLAMP. (2004b). *X*, 8. Vid.
- CLAMP. (2004c). *X*, 10. Vid.
- CLAMP. (2004d). *X*, 14. Vid.



- CLAMP. (2005). *CLAMP no Kiseki*, 8(31). Norma.
- CLAMP. (1992). *X, 1*. Kadokawa, & Asuka Comics. Grupo Editorial Vid.
- CLAMP. (1992). *X, 2*. Kadokawa, & Asuka Comics. Grupo Editorial Vid.
- CLAMP. (1992). *X, 4*. Kadokawa, & Asuka Comics. Grupo Editorial Vid.
- CLAMP. (1992). *X, 8*. Kadokawa, & Asuka Comics. Grupo Editorial Vid.
- CLAMP. (1992). *X, 10*. Kadokawa, & Asuka Comics. Grupo Editorial Vid.
- CLAMP. (1992). *X, 11*. Kadokawa, & Asuka Comics. Grupo Editorial Vid.
- CLAMP. (1992). *X, 13*. Kadokawa, & Asuka Comics. Grupo Editorial Vid.
- CLAMP. (1992). *X, 14*. Kadokawa, & Asuka Comics. Grupo Editorial Vid.
- Cooper, J. C. (2007). *Diccionario de símbolos*. Gustavo Gili.
- De Pablo Rodríguez, A. (2016). Los “yōkai” y la mujer monstruo en el *manga*: Difusión del patrimonio mitológico japonés desde una perspectiva de género. En A. Gómez Aragón (Ed.). *Japón y Occidente. El patrimonio cultural como punto de encuentro* (pp. 727-736). Aconcagua Libros.
- Dubosc, F. (26 de junio de 2015). *Le manga et CLAMP : inspirations et innovations*. DUMAS. *Dépôt Universitaire de Mémoires Après Soutenance*. <https://cutt.ly/GBIUDHc>
- Go Tokyo. Portal Oficial de Turismo de Tokyo (2019a). *Ginza*. <https://cutt.ly/wBIUIYJ>
- Go Tokyo. Portal Oficial de Turismo de Tokyo (2019b). *Shibuya*. <https://cutt.ly/2BIUb7w>
- Go Tokyo. Portal Oficial de Turismo de Tokyo (2019c). *Nakano*. <https://cutt.ly/kBIUToR>
- Go Tokyo. Portal Oficial de Turismo de Tokyo (2020a). *Asakusa*. <https://cutt.ly/NBIUObR>
- Go Tokyo. Portal Oficial de Turismo de Tokyo (2020b). *Shinjuku*. <https://cutt.ly/bBIUDlv>
- Herrera, J. (2021). Kamisama Hayimemashite y el amor después de la generación. *Academia*. <https://cutt.ly/gBIULuD>
- Jameson, F. (2005). *La lógica cultural del capitalismo tardío*. Centro de Asesoría y Estudios Sociales / Trotta.
- Knecht, P. (1995). The Crux of the Cross Mahikar's Core Symbol. *Japanese Journal of Religious Studies*, 22(3-4), 321-341. <https://cutt.ly/EBIUBDZ>
- Lynch, K. (2008). *La imagen de la ciudad*. Gustavo Gili.
- Magaña Méndez, A. (1978). *Sagrada Biblia* (9a ed.). Ediciones Paulina.

► **Artículos:** Representación de la ciudad apocalíptica en el *manga X* de CLAMP

- Miller, L. (2003). Extreme makeover for a Heian era wizard. *Mechademia: Second arc*, 3, 30-45. <http://dx.doi.org/10.1353/mec.0.0034>
- Mollier, C. (2008). *Buddhism and Taoism Face to Face Scripture, Ritual, and Iconographic Exchange in Medieval China*. University of Hawai'i Press.
- Monteserín Rodríguez, C. (2018). Asakusa y la construcción de la modernidad literaria japonesa [Tesis de Maestría]. Universidad Abierta de Cataluña.
- Pendleton, M., & Coates, J. (2018). Thinking from the Yamanote: Space, Place and Mobility in Tokyo's Past and Present. *Japan Forum*, 30, 149-162. <https://doi.org/gj32pz>
- Rambelli, F. (2014). Gods, Dragons, Catsfish, and Godzilla: Fragments for a History of Religious View on Natural Disasters in Japan. En R. Starr (Ed.). *When the Tsunami Came to Shore: Cultura and Disaster in Japan* (pp. 50-59). Brill.
- Romero-Varela, V. A. (2018). XXXHolic: un universo transmedia en constante expansion. *Jangwa Pana*, 17(1), 12-29. <https://doi.org/10.21676/16574923.2319>
- Ruybal, M. (2022). Sakura y el arcoíris. La representación normalizada de la familia no tradicional japonesa en CardCaptor Sakura. *Revista AdMIRA*, 21-45. <https://doi.org/10.12795/admira.v2i8.12432>
- Satz, M. (1991). *Árbol verbal*. Kier.
- Shun'ya, Y. (1996). *Urbanization and Cultural Change in Modern Japan: The Case of Tokyo*. Centre for Japan Studies at Isis Malaysia. Japan Lectures Series, (19).
- The House of Representatives Japan. (2021). *Diet Building Facilities*. <https://cutt.ly/tBIIgCo>
- Tokyo Convention & Visitors Bureau (TCVB). (noviembre 2019). Excursión de un día por Tokio en la Línea Yamanote. *Guía Oficial de Turismo de Tokio*.
- Tokyo Metro. (octubre 2019). *Información de recorridos y estaciones*. <https://cutt.ly/VBIIbtP>
- Tourism Polici Subsection, Industry and Community Promotion Support Department. (marzo 2018). *Minato City Tourist Map*, 8.
- Vattimo, G. (1987). *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*. Gedisa.
- Weinsenfled, G. (2012). *Imaging Disaster Tokyo and the Visual Culture of Japan's Great Earthquake of 1923*. University of California Press.
- Yasukuni, J. (2021). *History*. <https://cutt.ly/3BIIWeS>