

El Colegio de México  
Centro de Estudios de Asia y África

LA FIGURA / EL SUJETO NARRATIVO *BISHŌNEN* EN EL *MANGA NO-BL*: EL  
PROTAGONISTA DE *KAMI NO KODOMO* DE LOS HERMANOS NISHIOKA  
CONTRA EL HIJO DE DIOS CRISTIANO

Tesis presentada por  
PAULINA ESCOBAR MENDIETA  
para optar al grado de  
MAESTRÍA EN ESTUDIOS DE ASIA Y ÁFRICA  
ESPECIALIDAD: *JAPÓN*

DIRECTOR:  
*AMAURY ALEJANDRO GARCÍA RODRÍGUEZ*

Ciudad de México, 2025

## Agradecimientos y dedicatorias

Al escribir los agradecimientos y dedicatorias de este trabajo me di cuenta esta tesis tuvo tres etapas. Me pareció interesante que pareciera que el texto se desarrollara a la manera en la que lo hace el personaje principal de *Kami no kodomo*. Aunque desde el principio conocía su objetivo, el desarrollo fue lento por la cantidad de indeterminaciones que la caracterizan. Más adelante, se definió en un corto tiempo, aunque requirió de un espacio (casi) contemplativo para poder concretarse. Por lo anterior, he decidido que haré referencia a dichas etapas para lo que sigue.

### 1. De lo que se trata, o el inicio de mi tesis

Primero, agradezco al Centro de Estudios de Asia y África del Colegio de México por darme la oportunidad de estudiar un país y una cultura que he amado desde que comencé a ver caricaturas —aunque no era consciente de la procedencia de muchas. En mi entrevista para la maestría, recuerdo que se expresó que los jóvenes sólo quieren estudiar Japón por el *anime* (animación japonesa), y, aunque yo no estudio ni trabajo animación, sé que el *manga* (cómic japonés) y la cultura popular fueron mi primer impulso. Y así, con cada mes que pasé en el Colegio, se confirmaba que Japón es ese interés del que no me canso.

Por supuesto, sin el apoyo del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACyT) mis estudios no hubieran sido posibles. No es mi objetivo abrir una discusión socio-política, sin embargo, sé que mencionar lo importante que es que exista una institución como ésta no puede ser apolítico. Mis áreas de estudio, quizá excluyendo los estudios de género, no son prioritarias y, si acaso, el apoyo es mínimo comparado con las inversiones que se hace en el área tecnológica. De este modo, soy consciente que el presente escrito existe gracias a que una beca no deja de considerar las Humanidades y Ciencias Sociales en la academia.

El tercer elemento esencial en este proceso fue mi asesor, el doctor Amaury A. García, quien, pese a los bajos y los altos, los hiatos y las carreras, me apoyó hasta el final. Profesor, le agradezco haber aceptado mi proyecto, incluso cuando parecía que tenía menos en común con usted que con otros profesores. Sé que

fue frustrante el primer periodo, pero sepa que desde el principio me sentí muy avergonzada por mi ritmo (y después molesta conmigo), y fue difícil convencerme que era merecedora de concluir y de que era capaz de enfrentar mis decisiones. Pretextos o no, yo sé que cuando me pude contactar con usted, en ese primer año de pandemia, me ayudó a no darme por vencida.

La última persona a la que tengo que agradecer, aunque hubiese querido poder expresarlo en japonés, es a la doctora Satomi Miura, con quien compartí una conexión durante mi maestría y a quien desearía hacer sentir orgullosa algún día. Profesora, usted me ayudó a tener confianza en mí misma, y le agradezco su fe en mis capacidades. Muchas gracias por todo (ども有り難うございました).

## 2. De vuelta a lo básico

Mis agradecimientos a la doctora Rocío Castillo son por recordarme la pregunta que inició todo. Aunque aquello me hizo replantear la tesis una tercera vez, creo que, al provocar el efecto dominó en mis cuestionamientos personales, logré regresar al “origen” de mi hipótesis. Al principio, fue difícil, profesora, no le voy a mentir, pero lo que siguió era absolutamente necesario.

Aquí es cuando quiero mencionar a la primera persona a la que dedico este trabajo, mi psicoanalista, Francisco Alba. Estuviste ahí desde que todo comenzó, a finales del 2015, escuchaste mis ideas y mi primera crisis académica. Estoy segura de que, entonces, no era muy claro lo que quería decir, y creo que las múltiples versiones de este trabajo son clara muestra de mis propias indefiniciones, pero me acompañaste todo el tiempo —cuando no fui a Japón, cuando me hice supervisora, cuando perdí mi lugar de trabajo, cuando estuve al otro lado del mundo y cuando regresé con mis padres— hasta que entendí que más que un proyecto, la tesis era una fantasma y el síntoma de algo menos concreto que su hipótesis —el *monstruo*, le decía—. Y así como estuviste en mis momentos más confusos, también lo estabas cuando me responsabilicé, siendo el primero que me escuchó decir «la voy a terminar, sé que me voy a graduar», «es *mi* tesis» (con un poco de orgullo

maternal), hasta que dije, con la simpleza que no implicó terminar, «ya acabé». No es tu trabajo, pero definitivamente es algo que pude *hacer* con tu ayuda.

### 3. Juicio Final, o cuando escribí la presente versión

Familia, pasaron años y muchas cosas en ellos. No creo que el tiempo que a mí me tomó escribir hayan sido, en absoluto, sencillos para nosotros. Creo que nuestra familia cambió mucho, no sólo porque mi hermana se estableció y creció tanto y tan rápido que fue similar a ver cómo su *niño* pasó de un bebé a un “señor”; no sólo porque todos envejecimos y nos dimos cuenta de que estábamos cerrando etapas, sino porque también fueron años con dolor y pérdidas. Hubo enfermedad, desconfianza y, Dios lo sabe, llanto, pero ahora, mientras escribo esto y me planteo lo que sigue, al tiempo que, *por fin*, puedo cerrar este tomo, sé que estamos preparados para lo que sigue, *sea lo que sea*.

A veces tengo la impresión de que me aceleré, y si bien no me arrepiento, sé que esos arranques siempre estuvieron respaldados por su amor. Y en la que yo llamo “mi segunda etapa más oscura”, no sólo por la mínima luz solar que entraba en ese departamento, sino por lo que psicológica y emocionalmente significó, siempre estuvieron a mi lado; siempre supe que tenía a dónde regresar. Incluso cuando me fui a Indonesia, no los extrañé como mi expareja a su familia porque sabía que estaban *ahí*. Esto no es sólo un sentimentalismo, pues creo que *extrañar* es no saber dónde está el objeto de melancolía, o saber que *ya no está*, y, gracias a Dios, siguen aquí.

El último año y medio no pudo para mí ser mayor prueba de lo importantes que son, no sólo porque, *sisy*, hiciste posible que regresara a esta que dicen es una ciudad monstruosa, sino porque me escuchaste y ayudaste a hablar cuando apenas quería hacerlo; porque, con tu apoyo, pude recordar lo que es importante para mí. Sé que soy privilegiada y que fui bendecida, porque, ¡vaya!, que a mis treinta y tantos me sigan cuidando y apoyando... A veces creo que no lo merezco. Y honestamente sé que hay algo dentro de mí,

familia, que quiere que lo que haga de aquí en adelante sea *mínimamente significativo* para compensar lo que han hecho por mí.

Tal vez lo que lean aquí es algo que, en ocasiones, hayan *presentido*, pero sepan que esta tesis es la suma de lo que me interesa, el resultado de lo que he crecido, pero, sobre todo, lo que *soy*.

Antes de terminar, quiero mencionar a dos profesores que han estado conmigo, en buenas y malas, muchas veces diciéndome las cosas de frente, pero siempre, al menos creo yo, con cariño. Doctor Gabriel Wolfson y doctor Román Zavala, no se conocen, pero han sido mis pilares, el profesor Wolfson desde 2010, y el profesor Zavala desde 2015. Sepan que mucho de lo que me han dicho está grabado en piedra y que sus palabras y presencia han sido consuelo y catársis. A veces creo que ambos querían impulsarme a otras cosas, pero no voy a negar que siempre he tenido mucho miedo de hacer y de fracasar, y sé que lo vieron. Seguro que ambos me dirían que no hay expectativas y que al final soy yo la que decide qué hacer, pero aún siento que puedo dar un poco más y por fin dejar la vergüenza que siento de no haber ido *sólo un poco más lejos* como su exalumna. Les dedico este trabajo porque es el, hasta ahora, más importante que tengo.

Por último, dedico *mi tesis* a quien inició esto y me permitió acabar.

Se logró.

## Resumen

La figura / el sujeto *bishōnen* se relaciona con discursos dirigidos a *mujeres*, lo que incluye contenido para niñas (*shōjo* 少女) y adultas (*josei* 女性). Algunas de las temáticas se enfocan al desarrollo de narrativas homoeróticas u homosexuales, es decir, el *shōnen-ai* 少年愛 (“amor entre jóvenes —hombres—”) y *yaoi* やおい (historias de relaciones homo-eróticas y sexuales masculinas), porque, de acuerdo con la academia, estos *manga*, al ser realizados por mujeres, emplean personajes masculinos “andróginos” o *feminizados* para la deconstrucción del imaginario sexual heteronormativo. La propuesta de este trabajo es una respuesta a aquel discurso que sostiene que el *yaoi* y el *shōnen-ai*, y, en consecuencia, sus personajes *bishōnen*, representan una posición subversivo feminista respecto a las relaciones románticas y sexuales, principalmente, pero no exclusivamente, heterosexuales. La intención no es negar la existencia de dicho discurso político, pues este texto comprende este tipo de cómic como un producto social y, por ende, histórico, lo que significa validar dicha aproximación epistémica en un contexto cronotópico particular. Sin embargo, si bien es cierto que los estudios de género tienen su raíz en el feminismo y su agenda político-social, no se reducen a la discusión de qué o quiénes son las *mujeres*. De modo que, en el entendimiento de que este campo de estudio, entre otras cosas, trata lo que es el género, la diferenciación sexual, sus manifestaciones culturales y fenómenos sociales, la hipótesis sostiene la existencia de una masculinidad femenina narrativa como figura / sujeto disruptivo (a) en las representaciones culturales.

**Palabras clave:** Cómic, *bishōnen*, masculinidad, género, cultura.

## Abstract

The *bishōnen* figure / subject is related to discourses directed to *women*, which include content for girls (*shōjo* 少女) and adult women (*josei* 女性). The focus of some of their themes is the development of homoerotic or homosexual narratives, that is to say, the *shōnen-ai* 少年愛 (“Boys’ love”) and *yaoi* やおい (“male homoerotic and sexual relationships stories”), because, according to the academy, these *manga*, being developed by women, use male “androgynous” and *feminine* characters to deconstruct the heteronormative sexual imaginary. This work’s proposal is a response to the discourse which supports the *yaoi* and the *shōnen-ai* genres, and the *bishōnen* in consequence, represent a subversive feminist position regarding the romantic and sexual relationships, mainly but not exclusive, heterosexual. It is not the intention to negate the existence of the mentioned politic discourse, since this text comprehends this type of comic as a social product and, therefore, historical, which means validating the epistemic approach at a particular chronotopic context. Nevertheless, although it is true the gender studies are rooted in feminism and its politic-social agenda, they are not simplified to the discussion of what or who are the *women*. In such a way, considering the fact this field of study focuses on the definition of gender, the sexual differentiation, its cultural manifestations and social phenomena, among other things, the hypothesis established the existence of a narrative feminine masculinity as a disruptive figure / subject in the cultural representations.

**Key words:** Comic, *bishōnen*, masculinity, gender, culture.

## Índice

1. Introducción.....	9
2. Descripción de <i>Kami no kodomo</i> .....	16
3. Metodología de análisis.....	18
4. Capítulo 1: Hijo del sol negro.....	22
5. Capítulo 2: Infancia.....	28
6. Capítulo 3: Primer amor.....	40
7. Capítulo 4 y 5: Caza y Primer asesinato.....	46
8. Capítulo 6 y 7: Niños y Comunión.....	57
9. Capítulo 8: Camino a la libertad.....	63
10. Capítulo 9, 10 y 11: Piedra del tropiezo, Judas y Juicio.....	69
11. Página 180 (Capítulo 11) y utílogo.....	76
12. Conclusiones del análisis de la obra.....	79
13. Discusión de género y conclusión.....	85
14. Apéndice 1: Obras de los hermanos Nishioka.....	92
15. Apéndice 2: Traducción de <i>Kami no kodomo</i> .....	94
16. Apéndice 3: Tabla de análisis composicional de símbolos binarios de género.....	110
17. Referencias.....	113

**La figura / el sujeto narrativo *bishōnen* en el *manga no-BL*: el protagonista de *Kami no kodomo* de los hermanos Nishioka contra el Hijo de Dios cristiano**

«El mal no es en esencia una sustancia,  
sino la ausencia del bien; del mismo modo que  
las tinieblas no son más que la ausencia de luz».  
—Nikolái, en Voces de Chernóbil.

Introducción

El interés por el tema comenzó con la búsqueda de un *manga* 漫画<sup>1</sup> *yaoi* やおい<sup>2</sup> que incluyera el género temático del terror. Las preguntas generadas al leer *Kami no kodomo* 神の子供 (“Hijo de dios”) de los hermanos Nishioka 西岡兄妹 fueron parcialmente investigadas en mi tesis de licenciatura, “Recepción y aprehensión de una obra a la que le antecede su clasificación por géneros. Caso de estudio: análisis semiótico-estructural del *manga Kami no kodomo* de Nishioka Kyōdai”. Debido a la falta de recursos, limité ese estudio a la discusión de cómo las expectativas de la clasificación de una obra afectan su recepción, empleando aquel título como caso de estudio. La conclusión sostuvo que, pese a que el protagonista recuerda a las figuras / los

---

<sup>1</sup> Gramáticamente, *manga* 漫画 es el sustantivo por el que se le nombra a las tiras cómicas japonesas (Kindaichi 1978a, Kondō 2002a). En la cultura popular, aquel es el nombre que designa al estilo de cómic japonés, que es en blanco y negro, y que difiere del occidental en tanto al uso colores y la disposición de imágenes (Johnson-Woods 2010, Introducción, 2).

<sup>2</sup> El género describe relaciones homosexuales entre hombres. El término *yaoi*, de acuerdo con múltiples autores, es el acrónimo de “*yamanashi, ochinashi, iminashi*” (ヤマなし、オチなし、意味なし), que significa “sin clímax, no hay motivo ni sentido” [traducción propia] (Bouissou 2010, nota 4; Bryce 2010; Goldberg 2010, nota 38; Johnson-Woods 2010, McLelland 2010).

sujetos<sup>3</sup> *bishōnen* 美少年<sup>4</sup>, característicos de los géneros temáticos *yaoi* y *shōnen-ai* 少年愛<sup>5</sup>, por su diseño visual y tener relaciones homosexuales, las características narrativas de la obra y la estructura del discurso no corresponden a aquellos géneros para mujeres con enfoque en las relaciones (sexo) afectivas entre hombres y, por lo tanto, los lectores de dichos géneros pueden tener una experiencia negativa durante su recepción (Brenner 2007, Bryce 2010, Camper 2006, Cha 2005, Darlington 2010, McLelland 2010).

Pese a que quedé satisfecha con el resultado, debido a que sólo había rozado el tema que más me interesaba, la figura / el sujeto *bishōnen* y su empleo narrativo, decidí continuar mi investigación en la presente tesis. Bajo el contexto específico de la creación artística del *manga* del 2003 hasta el 2010, la hipótesis más general sostiene que la figura / el sujeto mencionado(a) describe un tipo de *masculinidad femenina*<sup>6</sup> que valida socialmente ciertas trasgresiones narrativas, aunque se trate de un personaje que no necesariamente coincida con las expectativas de lo que es ser *hombre* en el discurso heteropatriarcal. Bajo dicha lógica, considero que el término *bishōnen* no debería de ser exclusivo de los géneros *yaoi* y *shōnen-ai*, ya que se trata de una representación que se expresa en otros géneros narrativos no “exclusivos para mujeres”<sup>7</sup>.

El objetivo principal es, entonces, demostrar que el diseño visual de estas figuras / personajes mezcla símbolos que hacen “aprehensibles” y aceptables las narrativas trasgresoras al recordar el discurso heteropatriarcal de diferenciación sexual, ya que la inestabilidad de su construcción está asociada con su

---

<sup>3</sup> La dualidad descriptiva del concepto atiende a lo que se explicará con mayor detalle en la sección “Metodología de análisis”, pero puede comprenderse el binomio por medio de los espacios de construcción del objeto. Primero, el personaje *bishōnen* es un *sujeto* por expresarse y desarrollarse en el espacio narrativo. Segundo, por las cualidades del *manga*, aquel se manifiesta como signo, deviniendo *figura*.

<sup>4</sup> El sustantivo *bishōnen* 美少年, al igual que *biseinen* 美青年, denominan a sujetos hombres considerados *hermosos* (de *utsukushī* 美しい, “hermoso, bonito”) (Brenner 2007, Bryce 2010, Camper 2006, Cha 2005, Darlington 2010, McLelland 2010).

<sup>5</sup> El género *shōnen-ai* 少年愛 (“amor de jóvenes [hombres]”), cuyo equivalente en inglés es *Boy's Love* o *BL*, se refiere a las obras que se concentran en narrar relaciones románticas entre dos hombres (Brenner 2007, McLelland 2010).

<sup>6</sup> El orden de los conceptos busca señalar que el sustantivo es la interpretación sexuada del cuerpo y el adjetivo sugiere la trasgresión de géneros sociales de inteligibilidad.

<sup>7</sup> El entrecomillado señala la posibilidad práctica de una recepción de diferentes grupos de lectores, pese a la clasificación del *manga* por género (hombre/mujer) y edad, común en la producción del cómic japonés.

“sensibilidad” (McLelland 2010)<sup>8</sup>. Según esta hipótesis, el empleo de la figura / el sujeto *bishōnen* atiende a una amplia gama de necesidades argumentativas, al contrario de su “contraparte” femenina, que sería una mujer travestida<sup>9</sup>.

Ahora quiero detallar los límites de la propuesta general, así como el alcance que tiene la discusión respecto a la hipótesis, que es: “las figuras / los sujetos *bishōnen* describen un tipo de *masculinidad femenina* que valida socialmente trasgresiones narrativas, aunque se trate de una figura/un sujeto que no necesariamente coincida con las expectativas sociales de lo que es ser *hombre* en el discurso heteropatriarcal japonés”.

El uso del término *bishōnen*, es decir, la palabra en japonés, tiene la intención de delimitar el trabajo al contexto de la producción narrativo-visual japonesa, especialmente el *manga* (aunque por su relación, bien podría ser extendido al *anime* アニメ<sup>10</sup>). Es posible que el término, o alguno similar, pudiese ser empleado en otro contexto histórico, sin embargo, no es objetivo de este trabajo realizar una investigación etimológica de la palabra, como tampoco lo es el discutir de qué otro modo se denomina o denominó a un hombre con rasgos “femeninos” y “delicados” —incluso “infantiles” si se toma en cuenta que el vocablo *shōnen* 少年 se

---

<sup>8</sup> No coincido cuando McLelland sostiene que la figura / sujeto *bishōnen* “no son realmente hombres, sino figuras andróginas” [traducción propia], puesto que niega la base de inteligibilidad de estos personajes (2010). Sin embargo, estoy de acuerdo, y por eso lo cito, que la cualidad de su “encuentro” de géneros expresa culturalmente una sensibilidad distinta, entendida ésta como *experiencia de recepción* (cómo perciben el mundo).

<sup>9</sup> Seguramente el lector puede hacer muchas preguntas respecto a esta última figura /sujeto, no obstante, no hondaré en ella por desconocer del tema, más allá de su presencia como tópico del *shōjo* y ser base del teatro Takarazuka. Respecto a esto, el texto “The Power of Truth: Gender and Sexuality in Manga” de Tania Darlington y Sara Cooper habla principalmente de la figura de la mujer en el *manga*, incluyendo del tópico de la mujer travestida como motivo de un romance heterosexual. Jennifer Robertson escribió un artículo en donde trabaja el tema de la androginia en el teatro, dedicando un gran espacio al teatro Takarazuka, el cual la llevaría después a su libro *Takarazuka. Sexual Politics and Popular Culture in Modern Japan* (1998): Robertson, Jennifer. “The Politics of Androgyny in Japan; Sexuality and Subversion in the Theater and Beyond”, *American Ethnologist* 19, 3 (Agosto 1992): 219-442.

<sup>10</sup> El nombre *anime* アニメ (アニメーション) es un acortamiento del sustantivo *animation* (“animación”) en inglés, y denomina a la producción de figuras o caricaturas animadas (Kondō 2002b). Usualmente se refiere a la animación serial, pero también comprende las películas.

refiere a los hombres jóvenes (menores de edad, en términos legales)<sup>11</sup>. Estoy consciente que existen otro tipo de expresiones actuales e históricas, artísticas y sociales, en las que la figura de un hombre “hermoso” y/o “joven” tiene connotaciones muy particulares, no obstante es deliberada mi limitación por cuestiones prácticas y motivos epistémicos. De modo similar, el empleo de la palabra en japonés especifica que no se está tomando en consideración ningún tipo de representación similar en otros contextos, especialmente en el ámbito asiático<sup>12</sup>.

Mi horizonte de experiencia fue concluyente para la determinación del periodo de tiempo considerado en la hipótesis. Originalmente, junto con *Kami no kodomo*, se consideraba la inclusión de dos obras más de los hermanos Nishioka como referencia discursiva: 救済の日 (*Kyūsai no hi*, “Día del juicio”<sup>13</sup>, 2008) y 子供の遊び (*Kodomo no asobi*, “Juego de niños”, 2006). También se habían elegido una obra *yaoi*, ムウ (MW, 1976-1978)<sup>14</sup> de Osamu Tezuka 治虫、手塚<sup>15</sup> y otra *yaoi*, Jの総て<sup>16</sup> (*Je i no subete*,

---

<sup>11</sup> En los siguiente algunos ejemplos de trabajos dedicados a los términos y tipos históricos de masculinidades. William MacDuff escribió sobre diferentes figuras masculinas jóvenes, su representación visual y semiótica sensual en el teatro Noh, en MacDuff, Willian, “Beautiful Boys in Nō Drama: The Idealization of Homoerotic Desire”, *Asian Theatre Journal* 13, 2 (Otoño 1996): 248-258. De modo similar, Rachel Snyder dedicó una sección de su tesis, “4 The Onnagata: Man or Woman?”, al análisis del *onnagata* 女形, es decir, el actor masculino que representa papeles de mujer en el teatro *Kabuki*: Snyder, Rachel, “The Androgynous Patriarchy in Japan. Contemporary Issues in Japanese Gender”, Master diss., *UMI Dissertation Publishing* (1480838), Agosto 2010. Earl Jackson Jr. también tiene un trabajo similar al de Snyder en Jackson, Earl Jr., “Kabuki Narratives of Male Homoerotic Desire in Saikaku and Mishima”, *Theater Journal* 41, 4 (Diciembre 1989): 459-477.

<sup>12</sup> Kam Louie realiza un análisis sobre los diferentes tipos de masculinidad en China, incluyendo el de los hombres “hermosos”, que sería un concepto similar al del *bishōnen*, en Louie, Kam, “Popular Culture and Masculinity Ideas in East Asia, with Special Reference to China”, *The Journal of Asian Studies* 71, 4 (Noviembre 2012): 929-943.

<sup>13</sup> Al igual que *Kami no kodomo*, esta obra emplea palabras y referencias del mito cristiano para su significación. Literalmente, *Kyūsai no hi* significa “Día del consuelo”, donde *kyūsai* 救済 es “ayuda o alivio”, sin embargo en el contexto cristiano se emplea como “salvación” (Kondō 2002c). Decidí traducirlo como “Día del juicio” porque es como en español se denomina al día en el que Jesucristo regresará a salvar a la humanidad (2 Pedro, 3).

<sup>14</sup> De acuerdo con la página oficial de Osamu Tezuma, *MW ムウ* está clasificada como una obra *seinen* 青年 o para adultos (*otona manga* 大人漫画) (Tezuka Productions).

<sup>15</sup> De aquí en adelante no se empleará la tradición japonesa para la presentación de los nombres de los autores. En su lugar, se usa el orden occidental, nombre-apellido. Por la misma razón, en el caso de los nombres en *kanji*, se emplea la coma japonesa (、) para señalar el orden mencionado.

<sup>16</sup> Originalmente publicado en la revista *Erotics F* (エロティクス・エフ), y reimpresso como *tankōbon* 単行本 (compilación en uno o varios tomos de una historia serializada) en las fechas señaladas. La revista original publica diferentes tipos de historias eróticas, es decir, para mayores de edad, lo que, sumado al tema, permite su clasificación como obra *yaoi* (Ohta Books “Je i no subete”).

“Todo sobre J”; 2004 a 2006) de Asumiko Nakamura 明日美子、中村 para un estudio más detallado respecto a qué es el *bishōnen* en los términos que planteo. Pese a que esto hubiese reforzado la argumentación, la complejidad de los títulos de los hermanos Nishioka y la longitud de las obras de Tezuka y Nakamura sobrepasaron la intención académica de este trabajo.

Más adelante, se consideró la posibilidad de hacer una comparación referencial con personajes “andróginos” de obras *shōnen* que conocía mejor, además de incluir a un personaje de *Kyūsai no hi* y el protagonista de *Jej no subete*; es decir que estaba la intención de usar como punto de partida al co-protagonista de 幽☆遊☆白書 (*Yū yū hakusho*<sup>17</sup>, 1991-1994<sup>18</sup>), de Yoshihiro Togashi 義博、冨樫, Kurama 蔵馬; y el protagonista de るろうに剣心 -明治剣客浪漫譚- (*Rurōni Kenshin -Meiji kenkaku rōmantan*<sup>19</sup>; 1994-1999<sup>20</sup>) de Nobuhiro Watsuki 伸宏、和月, Kenshin Himura 剣心、緋村. La comparación referencial era un análisis “expres” del diseño de los personajes y su función en las obras. No obstante, me pareció que dicha labor sería contradictoria con el resto del trabajo. Así es como me limité a comparar al protagonista de *Kami no kodomo* con el Hijo del Hombre, Jesucristo, limitando el alcance del 2003 al 2010, tomando en cuenta las referencias de algunas obras de los hermanos Nishioka.

---

<sup>17</sup> Hay varias traducciones para el título en inglés: *Ghost Files* (“Archivos/expedientes fantasmales”) en Norteamérica; *Ghost Fighter* (“Luchador fantasmal / de fantasmas”), en India y Filipinas. En español se empleó el subtítulo *Spirit Detective* (“Detective espiritual”) para su traducción.

<sup>18</sup> Su publicación inicial fue en la revista semanal *Shōnen Jump* (週刊少年ジャンプ), pero su reimpresión como *tankōbon* es la empleada para señalar su temporalidad. Por el origen de su publicación, *Yū yū hakusho* es un *manga shōnen*, es decir, para niños y adolescentes (Shueisha “Togashi Yoshihiro”).

<sup>19</sup> La traducción, tanto del inglés (*Rurouni Kenshin, Meiji Swordman Romantic Story*) como del japonés, sería “*Rurōni Kenshin: La historia romántica del espadachín de Meiji*”, pero en España y Latinoamérica se le conoce como *Kenshin: el guerrero samurái* o *Samurái X*.

<sup>20</sup> Su primera publicación fue en la *Weekly Shōnen Jump*, por lo que, al igual que *Yū yū hakusho*, se considera una obra *shōnen*. No obstante, por el tipo de temática bien podría ser considerada como *seinen* o para adolescentes mayores de edad (17 años) (Shueisha “Watsuki Nobuhiro”).

Resumiendo, la propuesta es una respuesta al discurso académico que sostiene que el *yaoi* y el *shōnen-ai*, y sus personajes *bishōnen*, representan un discurso subversivo feminista respecto a las relaciones románticas y sexuales, principalmente, pero no exclusivamente, heterosexuales (Brenner 2007, Camper 2006, Cha 2005, McLelland 2010, Saito 2011, Welker 2006, Wood 2006). La intención no es negar la existencia de dicho discurso político, pues este texto comprende el *manga* como un producto social y, por ende, histórico, lo que significa validar dicha aproximación epistémica en un contexto cronotópico particular. Sin embargo, en el mismo reconocimiento se encuentra la razón para la elaboración del trabajo. Si bien es cierto que los estudios de género tienen su raíz en el feminismo y su agenda político-social, no se reducen a la discusión de qué o quiénes son las *mujeres*. De modo que, en el entendimiento de que este campo de estudio, entre otras cosas, trata lo que es el género, la diferenciación sexual, sus manifestaciones culturales y fenómenos sociales, la hipótesis sostiene la existencia de una *masculinidad femenina narrativa* como figura / sujeto disruptivo (a) en las representaciones culturales.

Lo general del proyecto, así como las limitaciones de la praxis, da sus características a esta primera aproximación al tema. De modo que, de aquella hipótesis deriva la que corresponde a este texto en específico: debido al tema que trata *Kami no kodomo*, es decir, la historia de un personaje que se considera a sí mismo como un “dios de la venganza”, con características similares, pero lógicamente contrarias, a las del Hijo de Dios cristiano, Jesucristo; reitero, dado el tópico, el diseño del personaje principal usó los recursos de la figura del *bishōnen* para crear al sujeto del argumento. En otras palabras, si desde su origen el protagonista representa una masculinidad distinta a la de Cristo, entonces, proposicionalmente, sus “desviaciones” identitarias se convierten en rasgos consistentes y “aceptables” ya que pertenecen a una personalidad, de por sí, extraordinaria.

Para comprender cómo es que el diseño visual del sujeto principal de la historia permite la coherencia de legibilidad e interpretación social, del mismo modo que justifica el desarrollo de una identidad divergente,

este trabajo se divide en dos partes principales: el análisis de la obra y la discusión teórica de género relacionada. En la primera sección, siguiendo el argumento del *manga*, se describe el modo en el que se concatenan signos, lenguajes y discursos, para después, discutir el modo en el que se observa la masculinidad femenina narrativa y cuál es su función en términos del tópico. Además, el apartado inicial que antecede al estudio *per se*, da detalles generales de la obra, de los autores y una pequeña descripción de la metodología empleada en el análisis. La segunda parte es la conclusión del análisis.

### Descripción de *Kami no kodomo*

*Kami no kodomo* es la veintiunava obra<sup>21</sup> de los hermanos Nishioka, precedida por 救済の日 (*Kyūsai no hi*, “Día del juicio”, 2008) y カフカ (*Kafuka*, “Kafka”, 2010)<sup>22</sup>, y proseguida de *Kafka* (2023)<sup>23</sup>. Publicada en 2010, es la única pieza de los autores editada por Ohta Books. Como objeto de consumo, la obra se compone de sobrecubierta, cubierta y guardas, además del contenido *per se*, el cual comprende once portadas, el índice, 177 páginas de historia, el útilogo<sup>24</sup> y la página legal.

En los once capítulos en los que se divide la narración pueden identificarse tres periodos. El primero corresponde a la primera etapa de vida del protagonista, desde su concepción hasta los 11 u 12 años. Esta primera sección incluye los primeros cinco capítulos:

1. 黒い太陽の子 *Kuroi taiyō no ko* (Hijo del sol negro)<sup>25</sup>
2. 幼期 *Yōki* (Infancia)
3. 初恋 *Hatsukoi* (Primer amor)

---

<sup>21</sup> Para ver la obra completa de los autores, Apéndice 1.

<sup>22</sup> *Kafuka* fue publicada en abril por *Vireiji Bukkusū* ヴィレッジブックス (Villagebooks), mientras que *Kami no kodomo* salió a la venta en noviembre por Ohta Books (Ohta Books “*Kami no kodomo*”). La información sobre la publicación de *Kafuka* se obtuvo por medio de su venta en la plataforma de Amazon Japón (“*Kafuka*”). En la página oficial de los autores, ni *Kafuka* ni *Kami no kodomo* son enlistadas, pero figuran en la sección de noticias (Nishioka “Homepage”).

<sup>23</sup> Esta es la versión en inglés de *Kafuka*. Fue traducida por David Yang y publicada por Pushkin Press.

<sup>24</sup> Se emplea el término útilogo, es decir, “último discurso después de la obra”, en lugar de epílogo dado que la misma sección señala que el discurso no es un epílogo (*Atogaki ni kaete* あとがきにかえて, “en lugar del epílogo”) (Nishioka 2010, 182).

<sup>25</sup> El uso de artículos en español puede cerrar la significación de la expresión en japonés, lengua que no emplea esta corte de palabras. En la lengua castellana, el uso de artículos determinados o indeterminados señalan la posibilidad de individualización de lo designado en la experiencia del oyente (RAE). Por un lado, el uso de un artículo definido (el, la, los, las) indica el reconocimiento de un objeto o sujeto particularizado: no es cualquier hijo, es el hijo [de alguien]. Por otro lado, los artículos indeterminados (un, una, unos, unas) señalan generalidad: una niña puede ser cualquier infante de sexo y género femenino, entre los meses de nacida hasta los once años, que es hermana, prima, huérfana, adoptada, y/o cualquier otra caracterización física, social, económica, racial, etcétera. De este modo, la asignación de artículos en la traducción de los subtítulos de la obra puede particularizar o generalizar el significado en español. Por ese motivo, no se empleará ningún artículo en los títulos, buscando ampliar las posibilidades interpretativas de dichos encabezados.

4. 獲物 *Emono* (Caza)<sup>26</sup>
5. 初めての殺人 *Hajimete no satsujin* (Primer asesinato)

La segunda etapa es la transición argumentativa, en donde se narra la primera etapa en la relación del protagonista con sus seguidores (de los 14 a los 16 años). Esta sección comprende los capítulos 6 y 7.

6. 少年たち *Shōnen-tachi* (Niños)
7. 聖体拝受 *Seitaihaiju* (Comunión)

La última etapa es el desarrollo y desenlace de aquella relación, del capítulo 8 al 11. El protagonista muere a los 17 años.

8. 自由への道 *Jiyū e no michi* (Camino a la libertad)
9. つまづきの石 *Tsumazuki no ishi* (Piedra del tropiezo)
10. ユダ *Yuda* (Judas)
11. 審判 *Shinpan* (Juicio)

Finalmente, el último es una cita del capítulo 5 de Marcos, “El endemoniado de Gerasa”<sup>27</sup>.

---

<sup>26</sup> Se prefirió la traducción en español de *caza* en lugar de *presa* puesto que el término puede señalar tanto al acto como al objetivo.

<sup>27</sup> Traducción de la Biblia según la edición empleada en este trabajo.

### Metodología de análisis

El presente trabajo parte del entendimiento de que *Kami no kodomo* es un *discurso*, término definido como comunicación portadora de significado integral (semiótico) registrada en un(os) sistema(s) sígnico(s) determinado(s), cuyos elementos se relacionan en función de distintos niveles estructurales (Lozano, Peña-Marín y Abril 2013). Lo amplio de la definición tiene la intención de abarcar los fenómenos semióticos que se estudiaron en la obra.

De tal modo, la idea de *sistema(s) sígnico(s)*<sup>28</sup> considera la inclusión de cualquier tipo de manifestación simbólica, puesto que en el caso del objeto analizado existen dos tipos de expresiones. Uno de los sistemas es el *escrito*, primordialmente simbólico en naturaleza, el cual comprende los regímenes de registro del japonés: *kanji*, *katakana* カタカナ y *hiragana* ひらがな<sup>29</sup>, y todas sus reglas ortográficas, así como sus modos de organización en el cómic. El otro sistema es el *visual*, término que denota las composiciones no escritas en la obra, la coherencia de sus disposiciones subjetivas (forma y modo), los grados de ilusión representativa (grado sígnico), así como las expectativas y tradiciones de su manifestación en el *manga* (Peirce 2012, Zunzunegui 2010).

---

<sup>28</sup> A partir de aquí, el uso de los términos *signo*, *ícono*, *índice* y *símbolo* se emplea según lo descrito por Peirce en su texto “¿Qué es un signo?” (2012). Así, donde el *signo* es el concepto general, el *ícono* imita la cosa que representa, es decir, se asemeja a ellas; el *índice* señala al referente en función de un contexto específico, mientras que *símbolo* es una asociación cognitiva de lo denominado, o a la abstracción y clase de cosas. Aunque los tres tipos pueden existir independientemente, también pueden combinarse o ser secuenciales.

<sup>29</sup> El japonés tiene tres tipos de escritura dependiendo del tipo de palabra, el grado de formalidad (o escolaridad) y el uso. En general, el *kanji* se emplea para la escritura de palabras nominales; con una mezcla de *hiragana* señala palabras verbales. Se emplea el último silabario para partículas conectoras, algunas palabras adverbiales y cláusulas. Por otro lado, el *katakana* se usa para palabras derivadas de otras lenguas, onomatopeyas y palabras miméticas (Kabushikigaisha Shōgakukan, “katakana”).

Los *niveles estructurales* se refieren a los conceptos de Van Dijk de *macroestructura* y *microestructura*<sup>30</sup>, los cuales se relacionan para establecer coherencia local (a nivel “interfrástico”)<sup>31</sup> y coherencia global, lo que hace que el discurso sea *un todo único* (en Lozano, Peña-Marín y Abril 2013).

Lo último dirige a la idea de *significado integral* que señala el aspecto *instruccional del texto*: “[de acuerdo con Lotman] el texto da instrucciones al destinatario para que se comporte de tal modo que aquel pueda ser comprendido, y la interacción pueda seguir su curso” (Lozano, Peña-Marín y Abril 2013, Beristáin 1999).

¿Pero qué es lo que limita la polisemia de los signos de *n* cantidad de significaciones y, por lo tanto, *n* cantidad de interpretaciones, especialmente respecto a los sistemas *escritos* y los signos *visuales abstractos*<sup>32</sup>? Para Hans R. Jauss hay dos tipos de recepción de una obra. Por un lado está el *proceso actual* receptivo que es la concreción del efecto y significado para un lector *in situ*, es decir, donde su contexto cronotópico (en tiempo y lugar “real”) es potencialmente tan amplio como su alcance de distribución, donde *n* es igual a la cantidad de *potenciales lectores*. Por otro lado, el *proceso histórico* es la interpretación por lectores de diferentes épocas, donde *n* será delimitada temporalmente (Jauss en Rall 1993). De modo que, aunque en la recepción *actual* existen *n* cantidad de receptores, al incluir el carácter instruccional del discurso, la interpretación no puede ser igual a *n*-receptores, porque la *dirección* del texto siempre señala su *clausura*, es decir, sus límites comunicativos (Lozano, Peña-Marín y Abril 2013). De tal modo que la recepción *histórica* es el resultado histórico-etnográfico del proceso anterior.

---

<sup>30</sup> La *macroestructura* se refiere a la estructura abstracto-lógica de la obra, es decir, al nivel semiótico; mientras que la *microestructura* son las relaciones semántico-sintácticas, que sería equivalente a un nivel lingüístico (Lozano, Peña-Marín y Abril 2013).

<sup>31</sup> Aunque los conceptos de Dijk se refieren, principalmente, a sistemas semánticos, aquí extendemos su uso tomando en cuenta que, aunque la representación gráfica y la lógica de la construcción de ambos sistemas es distinta, ambos constituyen *Kami no kodomo* como discurso. Así, relativizamos el término *interfrástico* para hacer referencia a la concepción de que una secuencia visual es también una *frase*.

<sup>32</sup> Aquí se emplea lo descrito por Zunzunegui respecto a la ilusión representativa de un signo: “[...] [las imágenes figurativas o representativas] serán aquellas que contienen información acerca de otros objetos [...] distintos de su propia materialidad, a través de una operación de subrogación. Por lo que se puede afirmar que las imágenes denominadas abstractas [...] son aquellas que proporcionan percepción, pero no *percepción de*” (2010, 24).

Bajo las anteriores concepciones, *Kami no kodomo* se analizó pensando en la recepción actual, es decir, en el aspecto instruccional de sus sistemas, los cuales no sólo son interdependientes por conformar *una* obra, sino porque se *complementan*, concretando y actualizando símbolos, tópicos y motivos. Para realizar este estudio, se tomó como base metodológica el trabajo de Helena Beristáin, *Análisis estructural del relato literario* (1999), el cual, pese a su título, está sustentado en múltiples teorías literarias de las cuales parte la teoría de la semiótica y la Teoría de la Recepción.

Respecto a esta fuente, aquí no se sigue al pie de la letra su exhaustiva guía didáctica por dos razones. (1) El análisis que propone, al ser inicialmente lingüístico debido a los niveles que identifica en la obra, se encuentra fuera del área de especialidad de la autora, además de significar la búsqueda o elaboración de un equivalente para el sistema visual de la obra. (2) Su guía tiene el objetivo de identificar todos los recursos empleados en el discurso (en la medida de lo posible), lo cual no primordial para este trabajo. Así se enfatiza que, aunque se realizó un análisis de la obra a nivel discursivo, el enfoque y el reporte se concentraron en describir el modo en el que se manifiesta el género y sexo en la obra, qué implican en el personaje principal y su propia asignación, y, por tanto, el nivel de jerarquización temática o tópica en el relato y el discurso.

Si el trabajo de Beristáin se empleó como base metodológica, la teoría parte del texto de Roman Ingarden, “Concretización y reconstrucción” (en Rall 1993). Aunque su división de niveles se complementó con lo descrito por Beristáin, sus conceptos de *punto de indeterminación*, *concretización*, *actualización* y otros procesos generados por el lector fueron los que guiaron el análisis. El texto de Hans Robert Jauss, “Experiencia estética y hermenéutica literaria” (en Rall 1993), complementa la teoría de Ingarden, del mismo modo que ayudó a mediar entre el primer teórico y la obra propiamente enfocada al estudio del discurso, *Análisis del discurso: Hacia una semiótica de la interacción textual* (2013) de Jorge Lozano, Cristina Peña-Marín, Gonzalo Abril.

Y en dónde se ha dicho que *Kami no komodo* es un *discurso*, no se puede ignorar que, este caso en particular, es un *discurso narrativo*. Es decir, que cuenta una historia. Por esa razón, para la teoría del relato se empleó como referencia *Nuevo discurso del relato* (1998) de Gérard Genette. En conjunto con *Análisis estructural del relato literario* (1999) y el *Diccionario de retórica y poética* (2010) también de Beristáin, el texto de Genette homologó las definiciones de los conceptos narrativos aquí empleados.

Finalmente, respecto a algunas de las definiciones respecto al sistema visual, Santos Zunzunegui es la fuente principal (*Pensar la imagen*, 2010), aunque en algunos casos se empleó el trabajo de W. J. Thomas Mitchell, *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation* (“Teoría Pictórica. Ensayos sobre la representación verbal y visual”, 1995), sobre todo aquellos textos referentes al *texto*, la narrativa y la dicotomía *palabra-imagen* (*word-image*).

## Capítulo 1: Hijo del sol negro



Figura 1. Portada del primer capítulo: 黒い太陽の子 (Hijo del sol negro) (Nishioka 2010, 3).

El protagonista<sup>33</sup> es concebido en el estómago de su madre, órgano en el que se desarrolla hasta ser excretado.

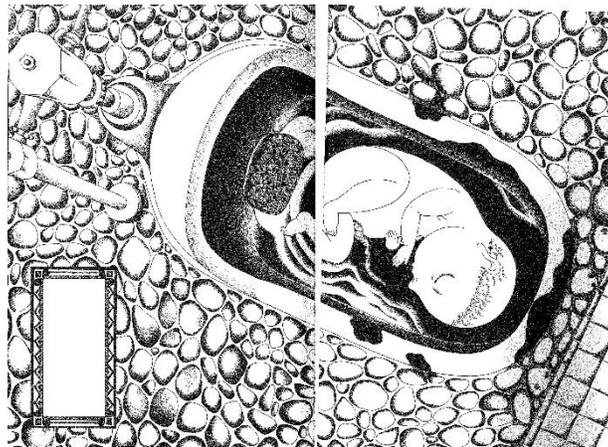


Figura 2. Nacimiento de *watashi*, inicio de la historia (Nishioka 2010, 4-5). Las imágenes fueron modificadas para su uso en este trabajo.

<sup>33</sup> Aquí es importante considerar que cuando se habla del *protagonista* nos referimos a dos sujetos diferentes. En lo siguiente se desarrollarán los conceptos, pero comenzaremos diciendo que, dado que los resúmenes de los capítulos son referencias a la *historia*, también llamada *trama* o argumento (“lo que se cuenta”), el *protagonista* es el centro de esta “intriga” visual, el cual fue referido por el índice pronominal *Yo* (*watashi* 私, que es la escritura en *kanji*, y わたし que es su transliteración en *hiragana*) (Genette 1998; Beristáin 1999). Aunque en la lectura el narrador escrito y el protagonista son sujetos correspondientes, para motivos del análisis es vital diferenciarlos. Ahora bien, en la obra no se emplean sustantivos propios para caracterizar a los personajes, por lo que se empleó la romanización de algunos pronombres, como *watashi*, o ciertas características de los personajes para facilitar su identificación.

Al despertar, iluminado por un *sol negro* (*kuroi taiyō* 黒い太陽)<sup>34</sup>, se identifica como hijo del *dios de la venganza* (*fukushū no kami* 復讐の神) y declara que se vengará del *mundo* (*sekai* 世界).

La obra se construye con base a dos motivos<sup>35</sup> principales: la *destrucción* y la *supervivencia*. El primero se identifica semánticamente en el siguiente pasaje:

[...] Cuando desperté, estaba flotando en el estómago de mi madre, / no en el cálido líquido amniótico, sino en un mar de ácido y enzimas digestivas. / Los hermanos<sup>36</sup>/ con los que nací fueron desapareciendo, uno por uno, digeridos. / Pequeños movimientos se sucedían en los tímidos pliegues de la terrible pared del estómago (Nishioka 2010, 6-7)<sup>37</sup>.

- A. Donde el “mar de ácido y enzimas digestivas” significa *digerir*, lo que es igual a *degradar*, *simplificar*, *destruir*;
- B. “desaparecer siendo digerido”<sup>38</sup> es *ser eliminado*;
- C. y los “pequeños movimientos” se refieren al movimiento peristáltico que dirige el bolo alimenticio al intestino delgado, órgano que vuelve a hacer referencia a *digerir*.

De esta declaración, se acepta como verdadera la concepción *contra-natura* del personaje, es decir, la posibilidad de que un óvulo o cigoto se encuentre en el estómago y que pueda desarrollarse normalmente<sup>39</sup>.

Por lo tanto, si la función del órgano es *degradar*, *simplificar*, y en algunos casos, *eliminar* organismos y

---

<sup>34</sup> En ocasiones se citan las palabras o frases en japonés por su importancia argumentativa y para recordar su carácter semántico al lector.

<sup>35</sup> Llamamos *motivo* (Tomachevski), también *función* (Bremond, Barthes y Prop), a los temas alrededor de los cuales se construye la historia (Beristáin 1999). Beristáin sostiene que *tema* y *motivo* son conceptos distintos, donde el primero podría entenderse como símbolo semántico y el segundo como unidad de análisis sintáctico-semántica, sin embargo, aquí, al entender que son términos correlativos, empleamos el segundo por su relación con el símbolo (Beristáin 2010a).

<sup>36</sup> En el texto se emplea el término *kyōdai-tachi* 兄妹たち, que significa literalmente “hermanos mayores y hermanas menores”. Pese a que uno de los objetivos de este trabajo es hablar de las marcas de género presentes en el discurso, se decidió emplear el género masculino en plural del sustantivo por ser, en español, la forma de expresar neutralidad. No obstante, es un detalle que se discute más adelante en el texto.

<sup>37</sup> Para detalles sobre el uso de tipografías, ver Apéndice 2, “Traducciones de *Kami no kodomo*”.

<sup>38</sup> Aunque en la cita se escriba en la declinación verbal original, en algunos casos se modifica la declinación para facilitar la exposición lógica en el texto.

<sup>39</sup> Este fenómeno se basa en la *veridicción*, proceso semiótico modal desarrollado por Greimás y recogido por Lozano, Peña-Marín y Abril en el capítulo II, “Cualificaciones y transformaciones modales; 6, La construcción de la verdad: modalidades veridictivas”. La razón por la cual se dice que hay que aceptar como verdad el hecho es porque se trata de una *isotopía* [coherencia y cohesión] narrativa independiente (2013).

sustancias dañinas susceptibles a un PH de 1-5, se trata de un espacio *hostil* para un sujeto que busca desenvolverse. En otras palabras, si la violencia del estómago es innata a su función, también lo es la latencia de la *destrucción*. Ante esta situación, *watashi* siente *terror* (*kyōfu* 恐怖), lo que detona el instinto de *sobrevivencia* o pulsión de perdurar, estableciéndose la relación de estímulo-respuesta entre ambos motivos.

Estaba aterrorizado. / Pensé que también sería digerido [;] / ese fue el primer sentimiento que tuve, // y se convirtió en [el] único // que tendría a lo largo de mi vida. / Me implanté en la pared gástrica de mi madre / y luego me envolví en su mucosa. / Eso se volvió mi piel y me protegió (Nishioka 2010, 8).

Así el *terror* obliga al protagonista a “implantarse en la pared del estómago” y “envolverse en la mucosa”, lo que es equivalente a buscar *perdurar*. El motivo de la *sobrevivencia* está directamente asociado al *terror*, pues es “el primer sentimiento que [tuvo]; // y se convirtió en [el] único // que [tendrá] a lo largo de [su] vida” (8). Lo anterior supone que dicha emoción es el conector entre ambos motivos, dando coherencia a las acciones del personaje principal y la relación que establece con otros *actores*<sup>40</sup>.

Al mismo tiempo que se dan estas asociaciones, donde ya se dio la trans-referencialidad entre el pronombre *watashi* y la figura visual central (Figura 2), gracias a la *analepsis*<sup>41</sup>, se genera una secuencia visual presupuesta en lo escrito: el desarrollo fetal (Figura 3).

---

<sup>40</sup> *Actor* o *actante* es el término que empleamos para denominar a los personajes como sujetos activos en la trama (Lozano, Peña-Marín y Abril 2013; Beristáin 2010b).

<sup>41</sup> La *analepsis* es un salto temporal desde donde se narra hacia el pasado (Beristáin 2010c). En este caso, la historia que parte del nacimiento regresa a la concepción.

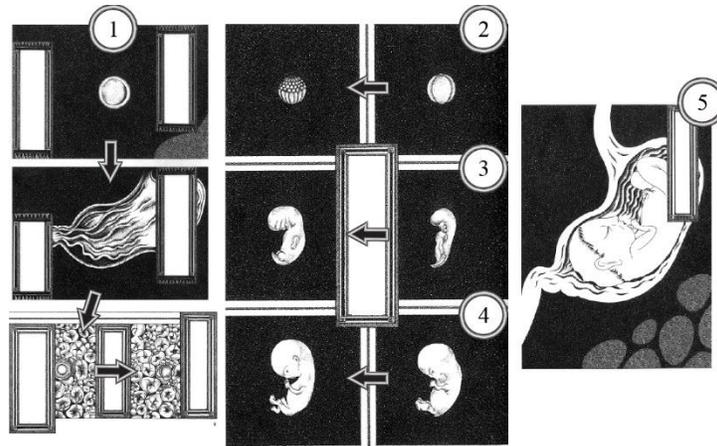


Figura 3. Secuencia del desarrollo fetal de *watashi* (Nishioka 2010, 6-11). La disposición original y las imágenes fueron modificadas para su uso en este trabajo.

Si bien *watashi* asocia su expulsión con el nacimiento — “Y así fue como fui excretado”, (Nishioka 2010, 11); acto expresado visualmente con el segundo cuadro de la página 11(Figura 4)—, existe una diferencia entre *nacer* y *ser excretado*: lo primero está asociado a la *vida* y lo segundo a *los residuos metabólicos*, lo que da por resultado que él sea un *desecho* vivo.

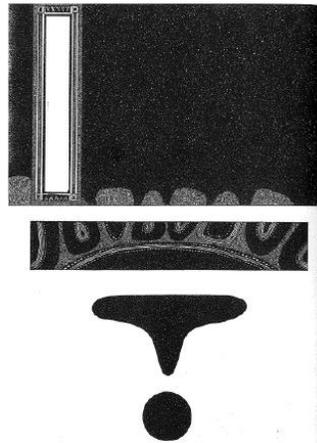


Figura 4. Expresión del nacimiento-excreción del protagonista (Nishioka 2010, 6-11). La imagen fue modificada para su uso en este trabajo.

De modo que

1. la *destrucción* es al proceso de digestión, donde la *sobrevivencia* y el *terror* son las respuestas al estímulo;
2. la *fallida destrucción* —que el óvulo no hubiese sido desechado— es a la *sobrevivencia* y a la *excreción*, donde los índices del acto son la *sangre* y el *excremento*.

Respecto a los últimos, en las páginas 4-5 y 12, los índices adquieren sentido gracias a su alusión en la página 14: “Bajo ese [sol negro], [de] la madre cubierta de sangre y excremento, nació dios” (Nishioka 2010).

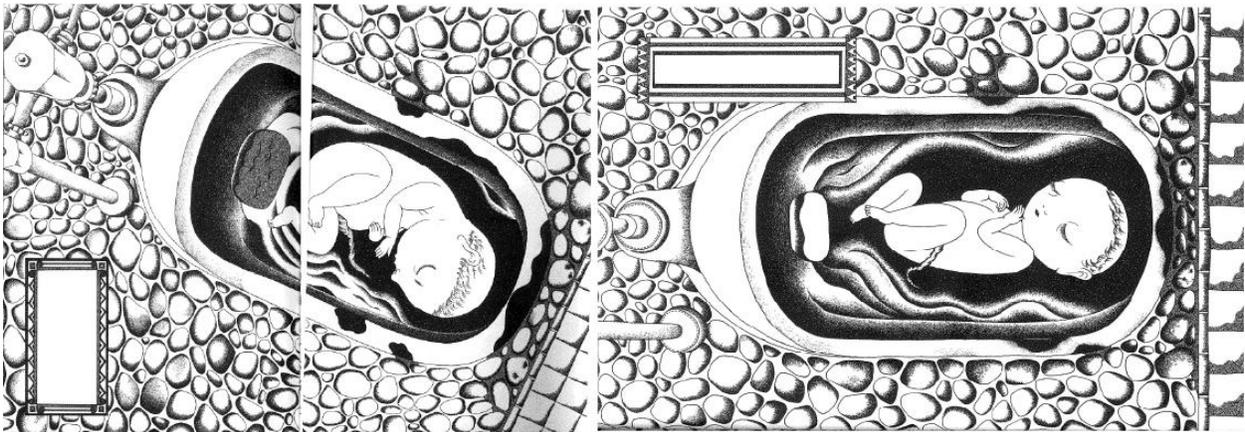
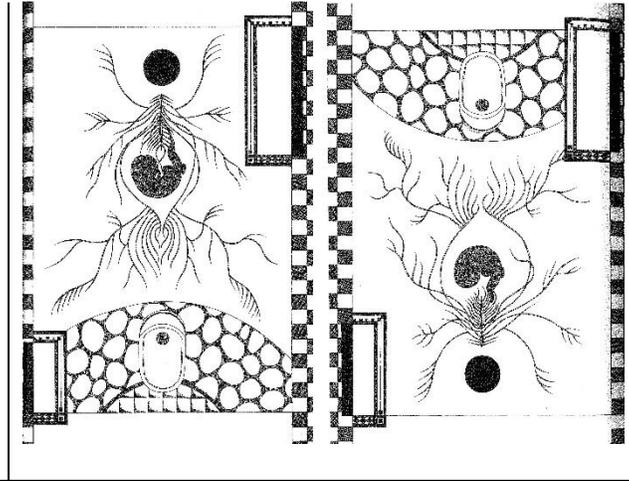


Figura 5. Protagonista recién nacido al inicio del capítulo (izquierda) y después de la historia de la concepción (derecha) (Nishioka 2010, 4-5, 12). La disposición original de la página 12 y las imágenes fueron modificadas para su uso en este trabajo.

Junto con el signo del sol negro —que en un primer momento indica el inicio de su existencia y la expresión exitosa de su sobrevivencia—, la asociación entre la *sangre* (*chi* 血) y la *desgracia* (*ojoku* 汚辱) será la base signica que concretará el sub-motivo<sup>42</sup> de la *venganza*. De ahí que las páginas 14 y 15 sean reflejos, expresando, primero, lo “sucedido” y, después, lo que “sucederá” (Tabla 1).

<sup>42</sup> Es necesario explicar que existen dos actantes narrando la misma historia: uno es el narrador protagonista escrito que ya se ha identificado con el pronombre *watashi*; y el otro es el enunciador omnisciente visual que “acompaña” la expresión escrita. Pese a que ambos cuentan la vida del personaje principal, incluso empleando tropos

“Bajo ese [sol negro], [de] la madre cubierta de sangre y excremento nació dios. / Ese es el dios de la venganza” (Nishioka 2010, 14).



“Aquí inicia mi historia[.] Soy hijo de la sangre y la desgracia. / Soy hijo de dios” (15).

<p>(1) <i>Watashi</i> nace bajo el sol negro, excretado (manchado de sangre y suciedad) en un baño.                  (2) Lo que significa que sobrevivió a la hostilidad del estómago como residuo vivo.</p>	<p>(A) Su nacimiento fue similar a la oscuridad del sol negro.                  (B) Si sobrevivió por estar aterrado, vive por venganza.</p>
<p>Tabla 1. Figuras inversas del nacimiento de <i>watashi</i> con sus respectivas traducciones e interpretaciones. Las imágenes fueron modificadas para su uso en este trabajo.</p>	

---

de organización similares, como la analepsis, no son el mismo sujeto. Inician “juntos”, pero sus discursos son distintos. Así, para distinguir las dos narraciones y sus motivos propios, lo que pertenezca al narrador escrito será precedido por el morfema *sub*.

## Capítulo 2: Infancia

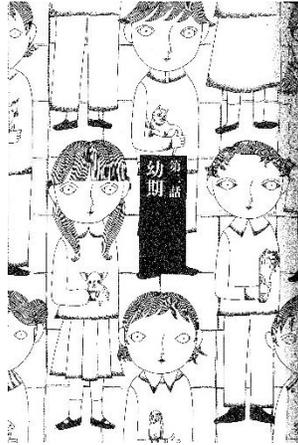


Figura 6. Portada del segundo capítulo: 幼期 *Yōki* (Infancia) (Nishioka 2010, 19).

En el segundo capítulo se relatan cuatro eventos principales con la familia nuclear: padres y abuelos. El primero se relaciona con una tradición del lugar que dicta que si un niño se para antes del año, dejará a sus padres en el futuro. Para que esto no suceda, se le hace cargar una bola de *mochi* (餅, “pastel de arroz”) para que caiga, simbolizando su permanencia en el hogar. Al levantarse antes del año, los familiares llevan a cabo el ritual de *mochi*, sin embargo, el protagonista no cae. Entonces, alguien lo empuja. La situación causa gracia a la familia, pero él se queda quieto “como cadáver”.



Figura 7. Secuencia del evento del *mochi*: descripción del ritual (izq. sup.), *watashi* se levanta antes del año (izq. inf.), un familiar lo empuja después de colocarle la bola de arroz en la espalda (der. sup.), el protagonista se queda “como cadáver” en el piso (der. inf.) (Nishioka 2010, 21, 23, 35). Las imágenes y su disposición fueron modificadas para su uso en este trabajo.

El segundo evento es la primera visita de *watashi* al barbero, poco después de los dos años, pues, al ser criado como “niña” no se le había cortado el cabello. Mientras espera, tiene una visión en la que un grupo de niños se derriten al subirse a un cadalso. Entonces, una bruja le dice que esos niños fueron sus “hermanos.”

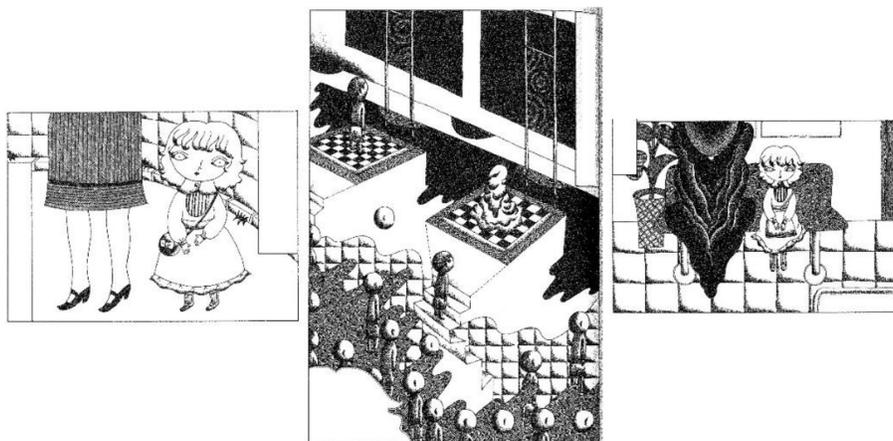


Figura 8. Secuencia de la visita a la barbería: descripción de como el protagonista fue criado como “niña” (izquierda), visión (centro), aparición de la bruja (derecha) (Nishioka 2010, 26, 29-30). Las imágenes y su disposición fueron modificadas para su uso en este trabajo.

La tercera narración se deriva de su coprofilia<sup>43</sup>. Para eliminar su deseo, sus padres le dan arcilla con la que hace un gran número de figuras que después destroza.

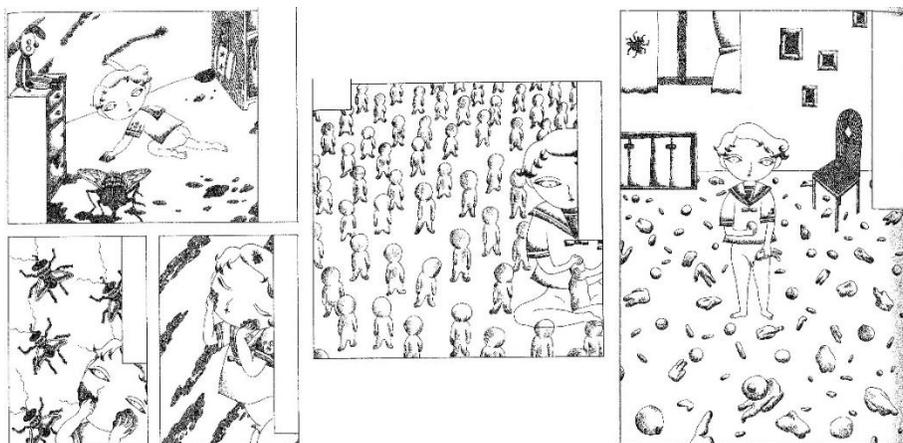


Figura 9. Secuencia de la arcilla: descripción de la coprofilia (izquierda), construcción de los muñecos de arcilla (centro) y su destrucción (derecha) (Nishioka 2010, 32, 34-35). Las imágenes y su disposición fueron modificadas para su uso en este trabajo.

Al final del capítulo cuenta lo que sucedió con el gato de la casa tras encontrarlo asesinado. La primera reacción del protagonista fue llorar, pero al convencerse que él no lo hizo, se detiene.

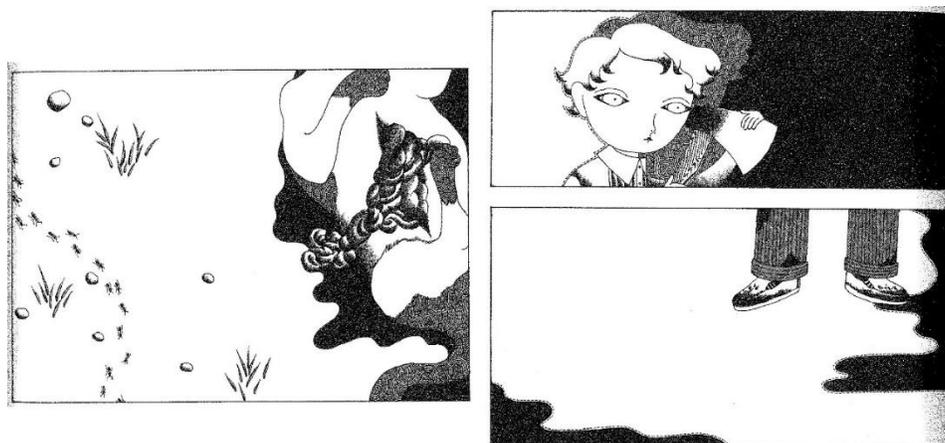


Figura 10. Secuencia del asesinato del gato (Nishioka 2010, 32, 38-39). Las imágenes y su disposición fueron modificadas para su uso en este trabajo.

<sup>43</sup> “Atracción fetichista por los excrementos” (RAE “Coprofilia”).

Se inicia la sección retomando un tema al que se introdujo al lector en las notas al pie 33 y 42 en la sección “Capítulo 1”, y es que en *Kami no kodomo*, como discurso *narrativo*, hay dos sujetos narrando. Por las características del objeto, ambos *enunciadores*<sup>44</sup> adquieren sus características particulares debido a que el *manga* emplea dos sistemas *sígnicos* distintos —en términos muy generales—, el escrito y visual<sup>45</sup>. El *enunciador escrito*, en términos narratológicos, es un narrador homodiegético —dentro de la historia— con focalización interna (Genette 1998). Esto quiere decir que se identifica con la figura principal del relato, de ahí que use el pronombre en primera persona del singular y que coincida su expresión con el foco enunciativo visual. Este sujeto cuenta la historia en pasado, porque es la prospección o el “futuro” del protagonista, lo que provoca que su discurso sea subjetivo y, por tanto, los niveles de determinación e indeterminación<sup>46</sup> están asociados al carácter emotivo del personaje.

Por otro lado, el *enunciador visual* es un narrador<sup>47</sup> heterodiegético —fuera de la trama— con focalización externa que parece interna (1998). Es heterodiegético porque la perspectiva de la composición de su discurso no corresponde con la de algún actante, y su focalización es externa porque conoce todo —aunque esto es claro hasta el final del quinto capítulo. Lo último es una de las principales características del enunciador visual: empatiza con el protagonista y narrador, los “acompaña” y “expresa su sentir”, pero finalmente narra “otra historia”. Al respecto, y la razón por la cual se mencionó en la nota 42 que los motivos que pertenecieran al narrador escrito se distinguirían con el morfema *sub*, la neutralidad de este sujeto

---

<sup>44</sup> Primero se emplea el término *enunciador* partiendo de la teoría del Análisis del discurso, que aquí se entiende como una teoría que incluye el estudio de los textos narrativos. De modo que un enunciador, quien *dice*, puede, entre otras cosas, *narrar*; es decir, *ser* narrador.

<sup>45</sup> Es importante que el lector tome a consideración que las descripciones de *Kami no kodomo* no aplican para la mayoría de la producción de *manga*, por lo tanto, este análisis no puede generalizarse.

<sup>46</sup> De acuerdo con Ingarden, en las capas de perspectivas esquematizadas y objetividades representadas — a nivel macroestructural en los términos que hemos empleado— lo expresado presenta *determinaciones* e *indeterminaciones*, es decir, cualidades explícitas y cualidades que se omiten (1993). Aunque el autor solo se expresa respecto a los puntos de indeterminación, lo dicho aplica para ambos casos: “no es casual o acaso la consecuencia de un error de composición[, pues su existencia] es necesaria para toda obra literaria”.

<sup>47</sup> Pese a que el enunciador visual es también narrador, en adelante se conservará el término *enunciador* para facilitar su distinción con el narrador escrito.

contrasta con el escrito, y, por lo tanto, el carácter de los temas asociados. Dicho de otro modo, si bien los motivos de ambos discursos (ambas historias) están afiliados (son similares), no son expresados del mismo modo y tampoco tienen el mismo significado. El empleo del sufijo *sub* no sugiere que la narración escrita esté supeditada a la visual o que no sea verdadera dentro del proceso de veridicción, sin embargo, no encontramos otra opción a falta de algún otro término o etimología que permita marcar la relación entre motivos y discursos<sup>48</sup>.

Regresando al análisis y partiendo de lo anterior, uno de los motivos derivados de los principales es la violencia. En el evento de la tradición del lugar, si se entiende como natural, instintivo, que el personaje se levante a los diez meses y sostenga el peso del *mochi*, las reacciones de los familiares conllevan cierto nivel de violencia expresada en dos actos: empujar y humillar. La secuencia es una suerte de *símil*<sup>49</sup> de la digestión del estómago si se considera que el ritual es una intervención ante lo que no debería ser. La respuesta es análoga en términos de su modalidad: el protagonista, al no poder responder a la agresión, se retrae. En otras palabras, su reacción es pasiva.

Que la respuesta sea defensiva refuerza la conexión de la sobrevivencia con el terror. Así es como los recursos expresivos visuales, sombrear y metaforizar, adquieren sentido. De modo que el uso de circunferencias punteadas como espacios “en blanco” sirve como medio transitorio a la representación de los círculos negros sonrientes (Figura 11). Así, el narrador visual va “más allá” de “lo dicho” por medio de “lo que se ve”, abandonando la referencia externa verosímil para dar paso a unas figuras humanoides

---

<sup>48</sup> Se consideró el uso del morfema *meta*, como en *metadiscurso*, no obstante, la revisión de la teoría hizo evidente que ese prefijo sería más problemático que *sub* y se descartó.

<sup>49</sup> *Símil* es un tropo en el que se comparan cualidades (Beristáin 2010d). En este caso, referimos a este recurso retórico porque la figura es más apropiada que otras como *repetición* o *metáfora*.

amenazantes. Su caracterización como personajes hostiles se refuerza, entonces, en la interacción de la composición con el texto: “De pie, me menospreciaron”<sup>50</sup> (24).

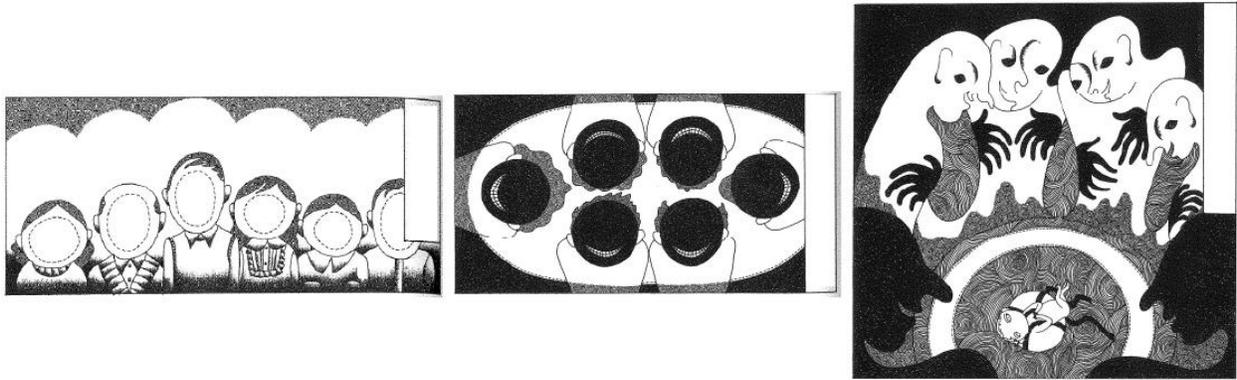


Figura 11. Recursos emotivos visuales: espacios “en blanco” (izquierda), círculos sonrientes (centro) y figuras humanoides (derecha) (Nishioka 2010, 23-24). Las imágenes fueron modificadas para su uso en este trabajo.

El evento en la barbería tiene dos objetivos, la primera es reforzar o esclarecer la relación entre la figura de la madre y el motivo de la destrucción; y la segunda es exponer la función del género en la historia. Respecto a lo primero, la visión que tiene el protagonista es una confirmación de la condición bajo la cual fue concebido; es una metáfora que señala lo sucedido dentro del estómago de la madre, reforzada en las palabras de la bruja:

La silla de barbero se transformó en algo que no puede más que describirse como un tipo de cadalso. / Uno a uno, los niños que se subían a esa plataforma desaparecían derretidos. / Pensé que ya había visto una escena similar en otro lugar [y] en otro momento.

Miré a mi madre, / [pero] no era [su] figura; / en su lugar, había una bruja. / «Esos fueron tus hermanos mayores», ella dijo // Así entendí sus palabras: // «Fuiste el único que sobrevivió de entre un grupo de niños muertos» (Nishioka 2010, 28-31).

<sup>50</sup> Debido a la empatía del enunciador visual, el verbo *miorosu* 見下ろす que es “mirar hacia abajo” puede interpretarse como *mikudasu* 見下す que es “menospreciar”, reforzándose la relación texto-imagen (Kondō 2002d, 2002e).

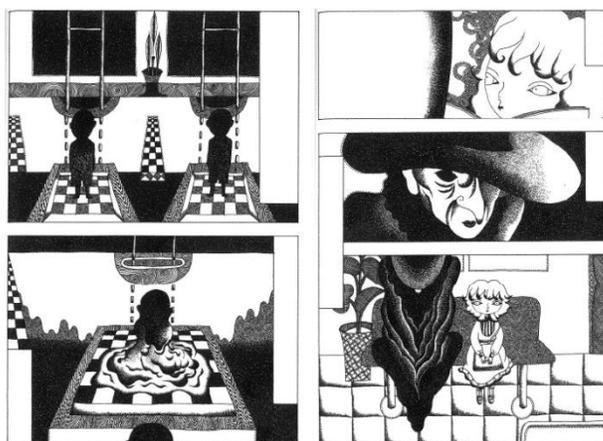


Figura 12. Niños derriéndose en la visión (izquierda) y el protagonista y la bruja (derecha) (Nishioka 2010, 28, 30). Las imágenes fueron modificadas para su uso en este trabajo.

Las asociaciones establecidas en el evento son de carácter semántico, así como sígnico-composicional, y se presentan en la Tabla 2 para lo escrito y en la Figura 13 para lo visual.

PRIMER CAPÍTULO	SEGUNDO CAPÍTULO
<p>“Los hermanos / con los que nací fueron desapareciendo, uno por uno, digeridos” (Nishioka 2010, 7).</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Donde <i>hermanos</i> (<i>kyōdai-tachi</i>) literalmente se refiere a “hermanos (mayores) y hermanas (menores)”, y la variedad sexual atiende al contexto del útero.</li> <li>• Los actos de <i>desaparecer</i> (<i>kieteitta</i> 消えていった) y <i>ser digeridos</i> (<i>shōkasarete</i> 消化されて) están asociados a la <i>destrucción</i>.</li> </ul>	<p>“Uno a uno, los niños que se subían a esa plataforma / desaparecían derretidos” (28).</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Donde <i>niños</i> (<i>otoko no ko-tachi</i> 男の子たち) apunta únicamente a “infantes varones”, y la reducción de la variedad sexual se debe al contexto específico (la barbería).</li> <li>• Las acciones de <i>desaparecer</i> (<i>kieteitta</i> 消えていった) y <i>derretirse</i> (<i>tokete</i> 溶けて) nuevamente dirigen a la <i>destrucción</i>.</li> </ul>
<p>Tabla 1. Análisis semántico comparativo entre el evento referido del capítulo uno en la visión y la visión en la barbería (Nishioka 2010).</p>	

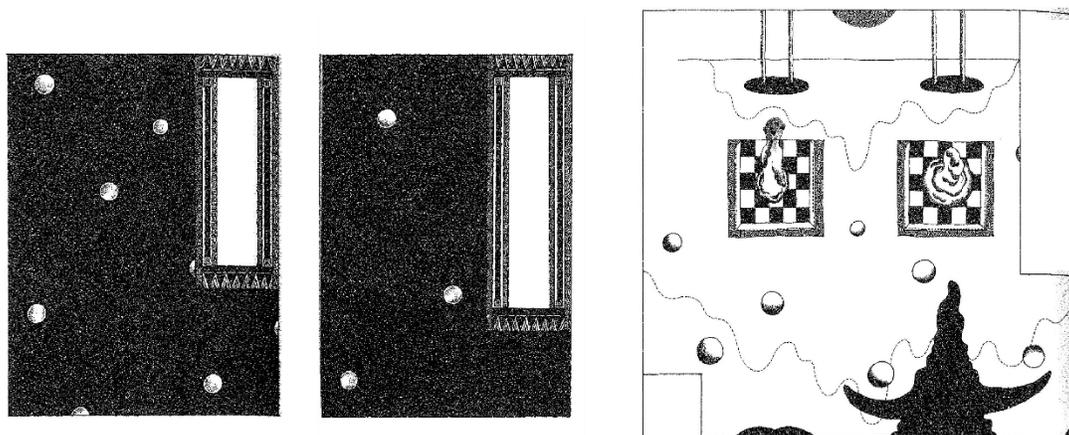


Figura 14. Comparación compositiva entre la concepción del protagonista (izquierda y centro) y la visión en la barbería (derecha) (Nishioka 2010, 7 y 31). Las imágenes y su disposición fueron modificadas para su uso en este trabajo.

Con dicha confirmación se dan dos procesos paralelos a nivel del discurso. A nivel de la historia, como se mencionó, se hace “evidente” para *watashi* que sobrevivió a un evento / proceso destructivo —cual masacre, como en su visión— y que la figura de su madre está asociada al mismo. A nivel del discurso, esta catarsis es una actualización<sup>51</sup> directa del capítulo uno y de su desarrollo narrativo, destrucción-sobrevivencia-vengeza, dando a la madre, como símbolo, un lugar privilegiado en la estructura discursiva como actante.

La función del evento de la barbería en relación con el género se encuentra en la importancia que tiene hacer explícito que la asignación sexual del protagonista no corresponde con su crianza hasta los dos años, además de comenzar la enumeración de símbolos binarios (ver Apéndice 3) a partir de la figura de la madre y *watashi* en su versión femenina<sup>52</sup>.

<sup>51</sup> El proceso de *actualización* está estrechamente asociado con el proceso de *concretización*. Cuando se realiza la lectura de una obra, el receptor “construye” los objetos descritos y, por medio de las diferentes estructuras y niveles discursivos, “hila” lo dicho para darle sentido. Así, se *concretan* los objetos, situaciones, acciones y perspectiva(s) desde las cuales se está proyectando el texto. Ahora bien, en estos procesos, deben haber “rectificaciones” y modificaciones de la información proveída; esto es a lo que Ingarden nombra *actualización* (1993).

<sup>52</sup> Es importante señalar al lector que, como discurso, *Kami no kodomo* no tiene como objetivo, al menos no explícito, poner en duda o cuestionar el concepto de *género*, su relación con el concepto *sexo*, o establecer, representar o exponer cualquier discusión asociada con los estudios históricos o contemporáneos feministas. Además, tal como se reporta de modo general en el Apéndice 3, el discurso visual proyecta una lógica social que sigue patrones de género heteronormativos.

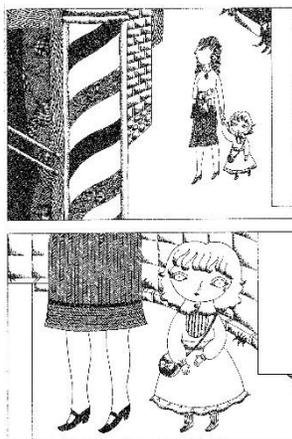


Figura 14. Protagonista como niña junto con su madre, afuera de la barbería (Nishioka 2010, 26). La imagen fue modificada para su uso en este trabajo.

Si bien el capítulo abre con sujetos binarios heteronormativos, padre y madre, abuelos y abuelas, al ser la madre el único familiar representado fuera de la casa adquiere un significado particular narrativo y, en consecuencia, sus características visuales. Su posición simbólica junto a su “contraparte” masculina no es, sin embargo, una de verdadera oposición<sup>53</sup>. Si bien el ritual de cortar el cabello lo hace “transitar” del género femenino al masculino, como si dejara de ser parte de la madre para ser parte del padre, el resultado no lleva a *watashi* al padre sino a la reafirmación de su asignación sexual en el siguiente evento —actualizándose, por extensión, los índices en el capítulo 1 y evento del *mochi*.

---

<sup>53</sup> *Kami no kodomo* emplea como presupuesto una sociedad heteronormativa regida por binomios, y hasta cierto punto la temática parte de alguno de ellos. Con el anterior comentario no establezco que no exista la dualidad mujer/hombre, masculinidad/feminidad, sino que el padre apenas figura y, por ahora, lo femenino y la madre parecen no tener opuestos excepto el protagonista mismo.

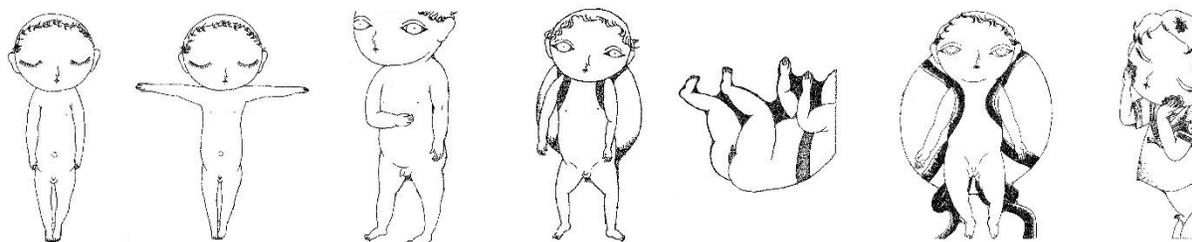


Figura 15. Las primeras 6 imágenes incluyen los íconos de la asignación sexual de *watashi*. Las primeras dos pertenecen al primer capítulo, páginas 16 y 17; las siguientes cuatro son parte del evento del *mochi*, páginas 21 a la 23. Todas las figuras son actualizadas una vez se da el proceso de “transición” y se reafirma el sexo masculino del protagonista en el evento de la arcilla en la página 32 (Nishioka 2010, 16-17, 21-23, 32). Las imágenes fueron modificadas para su uso en este trabajo.

Lo último por mencionar es la actualización del signo del sol negro, que, recordemos, fue lo primero que el protagonista vio al nacer. Manifestado únicamente por el enunciador visual como medios círculos, es un elemento únicamente determinado en este discurso, como también lo es la asignación sexual del personaje. Al empatizar con el narrador, el enunciador expresa “literalmente” lo que “dice” para dar fuerza emotiva al evento. No obstante, dado que no son el mismo sujeto, este narrador visual dispone de signos propios. Así, es como el sol negro, en adelante, permite recordar los ejes argumentativos de la obra, como la bruja lo hizo al nivel semántico.

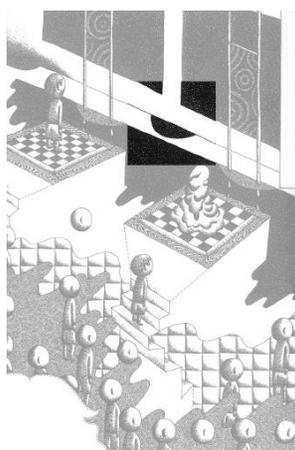


Figura 16. Sol negro en la visión de los niños deshaciéndose al subirse en el cadalso (Nishioka 2010, 29). La imagen fue modificada para su uso en este trabajo.

El tercer evento, el de la arcilla, actualiza los signos asociados a la excreción, la sangre y el excremento por la coprofilia del protagonista. El interés de un menor por defecar y comer sus heces es congruente con las etapas de desarrollo infantil (etapa anal freudiana), y se considera estándar hasta los dos años. La teoría psicológica y médica sostiene que al ser una de las primeras transferencias de placer, existe cierto nivel de excitación sexual, lo cual permite que la coprofilia sea contextualmente posible. Bajo aquel referente externo, hay dos razones por las cuales el comportamiento de *watashi* es patológico: su edad (más de dos años) y la insistencia por el acto, a pesar de que se le haya introducido la costumbre o regla social asociada al control de esfínteres. Y tal cual sucedió en los otros casos, ante “lo que no debería de ser”, viene la respuesta paternal que es equivalente a la negación del placer por medio de la transferencia.

El proceso que sigue al conocido es la doble connotación del acto de excreción. El primer sentido es aquel que proviene de los motivos principales, donde, desde la perspectiva de la madre, como actante, al fallar la destrucción, es necesario violentar / someter a aquello que se defecó. El segundo deviene de la perspectiva del protagonista con el modo en el que se percibe y es tratado por los demás, donde la coprofilia produce un placer prohibido que es sustituido por la creación y destrucción con materiales aceptables. La sangre y las heces se actualizan bajo este sentido, como elementos prohibidos y relativos al placer original.

Ya que el entramado de motivos ha quedado concretado, la transición de la escena de la página 35 a la composición de las páginas 36 y 37 actualiza el tópico de la venganza como metáfora: destruir los muñecos evoca una masacre (*gyakusatsu* 虐殺), que es verdadera para el narrador: “Ese es el primer recuerdo [que tengo] de una masacre]” (Nishioka 2010, 36).

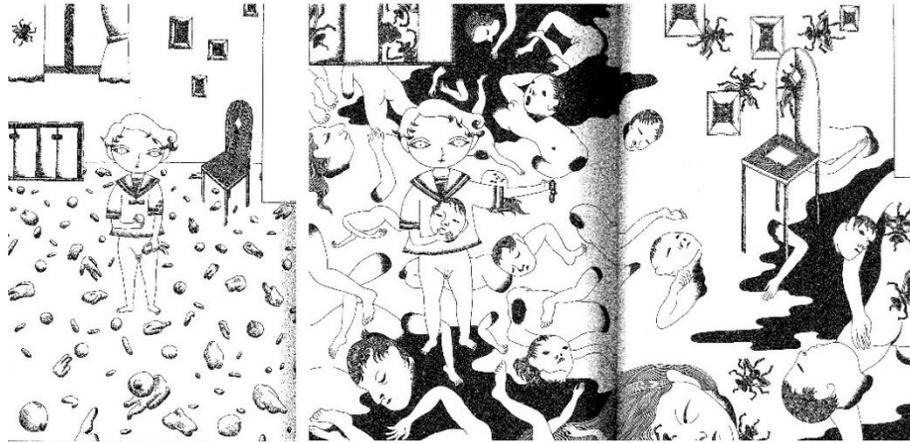


Figura 17. Destrucción de muñecos de arcilla (izquierda), masacre (composición derecha) (Nishioka 2010, 35-37). Las imágenes fueron modificadas para su uso en este trabajo.

Respecto a los signos particulares del enunciado visual, resalta el carácter de la mosca en este evento. Es un recurso empleado por primera vez en la portada de este mismo capítulo como parte de la mano cercenada que el protagonista sostiene —donde los otros niños llevan animales como mascotas—, pero narrativamente aparece con la coprofilia. Como insecto asociado con desechos orgánicos, la mosca parece “acompañar” al personaje cuando se representa el excremento, por lo que al ser sustituido por la arcilla se ausenta hasta la destrucción de las figuras. No obstante, su función no es *indicar* los desechos o el placer original de *watashi*, como tampoco es una representación del insecto. A diferencia del sol negro, que refiere al argumento, la mosca es un tipo de “marca” que distingue la destrucción paternal de la resultante de este evento: es decir que señala la destrucción / violencia de *watashi*.

Finalmente, la situación del gato es resultado del proceso anterior. Si todo se dio alrededor del placer, la dominación y la destrucción; y el personaje expresa que el gato está muy apegado a él, así como él le tiene afecto, lo que le produce cierto placer, entonces, lo lógico, en términos retrospectivos, es destruirlo. Lo que es más: dado que no hay “consecuencia” (violencia, sometimiento), se convierte un comportamiento “aceptable”. De modo que se inicia la concreción de la caracterización del personaje, que es ser *indiferente* y *no sentir empatía*.

## Capítulo 3: Primer amor



Figura 18. Portada del tercer capítulo: 初恋 (Primer amor) (Nishioka 2010, 43).

*Watashi* está en la escuela elemental y sus padres lo meten a un grupo paído-psiquiátrico<sup>54</sup>, donde se sospecha que es autista. Incapaz de relacionarse con los niños de su edad, hace un esfuerzo con los adultos, particularmente con la que parece una voluntaria universitaria<sup>55</sup>. Un día, la joven no aparece en el grupo y, tras buscarla, el niño presencia cómo es violada y asesinada. Al salir el perpetrador, él entra y tiene su primera experiencia sexual con el cadáver de la mujer.

---

<sup>54</sup> La descripción de este grupo es *jōchoshōgaiji ya jinkakuteki chiteki ni shōgai no aru kodomotachi no sākuru* (情緒障害児や人格的知的に障害のある子供たちのサークル), es decir “grupo de niños emocionalmente perturbados, con desórdenes de personalidad y dificultades intelectuales”. Si bien el lenguaje inclusivo emplearía otros términos para describir los distintos problemas incluidos en este grupo, por razones prácticas se empleará el nombre *grupo paído-psiquiátrico*.

<sup>55</sup> En el texto se duda sobre la edad de la mujer, pero en lo siguiente se empleará el sustantivo *voluntaria* para hacerle referencia.

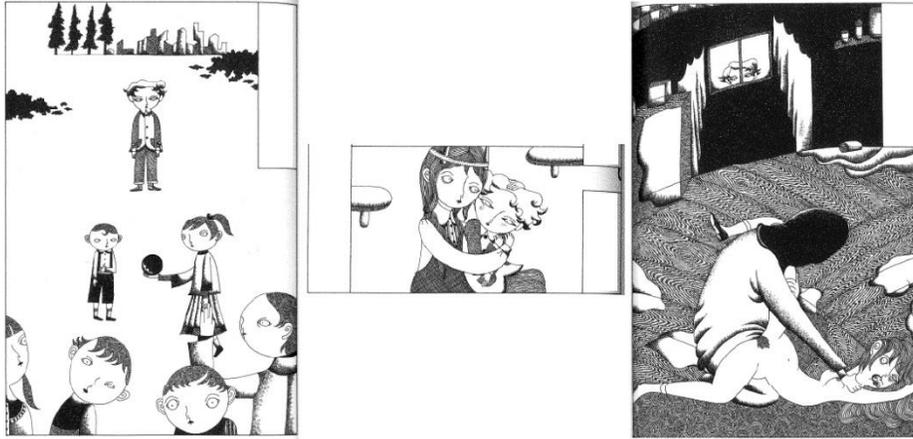


Figura 19. El protagonista frente al grupo paido-psiquiátrico (izquierda), *watashi* y la voluntaria (centro), violación (derecha) (Nishioka 2010, 45, 51, 54). Las imágenes fueron modificadas para su uso en este trabajo.

Dos son los temas principales del capítulo: la caracterización de *watashi* en términos de su personalidad y la manifestación de su sexualidad fuera de la coprofilia. El primer tópico es el desarrollo de la caracterización del personaje iniciada con el evento del gato. De modo que, tomando como precedentes los eventos del capítulo anterior, donde se expone la falta de expresión de emociones (ritual de *mochi*) y la presencia de comportamientos anormales (coprofagia), reducidos y repetitivos (evento de la arcilla), se sospecha que *watashi* se encuentre en el espectro autista. Aquello significa que, a nivel discursivo, el personaje adquirió una posición dentro de la sociedad como “irregularidad” (por segunda ocasión), razón por la cual está en un ambiente que “trata” dicha condición.

Al nivel del sub-discurso, el protagonista hace una evaluación distinta:

Mis padres me metieron a un grupo de niños emocionalmente perturbados, con desórdenes de personalidad y dificultades intelectuales. / Puede ser que mis padres percibieran algo en mí. / Era inútil [;] / para ese momento había eliminado de mi vida “las emociones”, “la personalidad”, así como otras cosas innecesarias. / Ni qué decir de las dificultades intelectuales (Nishioka 2010, 44).

Así, el narrador se coloca así mismo por encima del grupo, incluso, implícitamente, por arriba de los adultos, lo cual actualiza sutilmente un símbolo empleado en el capítulo uno, supeditado al tópico de la

venganza, el de la deidad (*kami* 神), observado en la siguiente cita: “Bajo ese [sol negro], [de] la madre cubierta de sangre y excremento, nació dios. / Ese es el dios de la venganza. [...] Soy hijo de la sangre y la desgracia. / Soy hijo de dios” (Nishioka 2010, 14-15). Dicho de otro modo: si es cierto que en la aserción de la página 44 no es explícito que el personaje se considere superior —aún—, el significado semántico de la frase<sup>56</sup>, así como la etimología de la palabra, permiten establecer que el rechazo, sobre todo de la *personalidad* (*jinkaku* 人格<sup>57</sup>), está asociado a la condición humana.

No obstante, el complejo de superioridad no hace más simple la dominación a la que es sometido, sobre todo en conjunto con aquellos sujetos con particularidades y acciones no aceptables, según sus parámetros. En este segundo contexto de “corrección”, el llamado “instinto higiénico” (*eiseikankaku* 衛生感覚), que debería ser confirmación de una transición efectiva del evento de la arcilla, se califica como falla y es percibido como confirmación de la desviación a la norma, dirigiendo al sujeto a la amenaza de ser institucionalizado.

Ser “enviado al hospital”, al igual que “enviarlo a una institución”, supone la pérdida de la libertad, condición que, aunque hasta ahora no era más que una declaración textual que acompañaba a la descripción de la concepción, es innata al deseo de permanencia de *watashi*: “Reconozcan la libertad absoluta en mí” (5). La implicación de ser medicado y sometido a un regimiento y actividades controladas es directamente asociada a la latencia de destrucción de lo que es (si mismo) y lo que busca (placer y venganza). Esto deviene en su primer recurso activo para sobrellevar la situación: complacer o hacer creer que está siendo o haciendo lo que se espera de él —el conflicto principal con los padres—.

---

<sup>56</sup> Se cita la versión original en japonés como referencia: 無駄なことだった / その頃わたしは わたしの人生いとしての「情緒」も「人格」も不必要なものとして排除していた (Nishioka 2010, 44).

<sup>57</sup> *Personalis*, del latín *persona*, que se refiere a un “humano” (RAE, “Personalidad”). En japonés, “人がら。人品” (Kabushikigaisha Iwanamishoten 2008).

Respecto al tópico de la manifestación de la sexualidad del protagonista fuera de su coprofilia, el capítulo reactualiza la figura de los padres, incluyendo a la madre, como *adultos* (*otona* 大人), donde la diferenciación sexual se convierte en secundaria, al menos respecto a este grupo social. Lo anterior sucede porque el contexto social del personaje se amplía y la argumentación establecerá nuevas relaciones. En este caso, aunque la madre está en la categoría de *adulto*, por sinécdoque generalizante<sup>58</sup>, se extienden sus cualidades, lo que los hace figuras destructivas / violentas.

La importancia que tiene el hecho de que la voluntaria “se veía más joven” de lo que “era” radica en que *watashi* no la percibe necesariamente como un similar a sus padres, lo que abre la posibilidad de una relación distinta. En el segundo capítulo se actualizó el diseño de lo femenino como equivalente a la mujer, que era únicamente la madre. Sin embargo, al variar la relación existente entre el personaje principal con la voluntaria entonces el sentido de la *mujer-femenino* con la destrucción y dominación se reduce al sujeto *adulto mujer*. Ahora bien, la mujer, al alejarse simbólicamente de la figura de la madre, comienza una prematura transferencia del placer negado con lo femenino joven: “[Ella] me invitaba [a hacer] lo que fuera cuando fuera. / Creo que a eso le llamaría “[placentero]”, porque para mí no era “divertido” (Nishioka 2010, 50-51).

En este caso, por el evento de la violación, también hay actualización de lo sexualmente adulto masculino como destructor / violento. Lo masculino se hubo expresado como una presencia pasiva (el padre), por lo que el agresor reajusta las posibilidades de esta figura. Su asignación sexual, sin embargo, se concreta parcialmente en la secuencia del evento y en relación con la figura de la voluntaria. Dicho de otro modo, el sexo del agresor se sugiere por negación de la página 53 a la 55 por que el enunciador visual sólo expone los

---

<sup>58</sup> La *sinécdoque generalizante* es un tropo en el que se nombra o se hace referencia a una parte por medio del todo (Beristáin 2010e). En este caso, a la madre a través de la categoría de *adulto*.

recursos binómicos sexuales femeninos, que serán después corroborados por el narrador: “Entonces, miré sus genitales sucios y lastimados” (57).

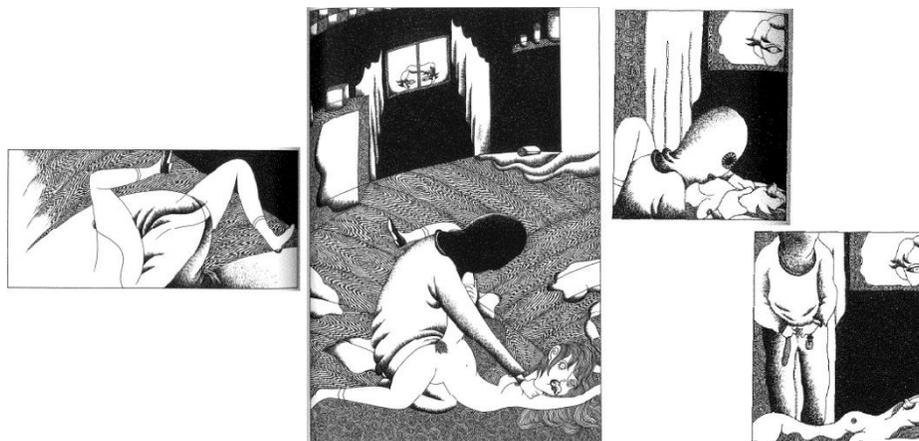


Figura 20. Secuencia de la violación de la voluntaria. El enunciador es el único que puede determinar detalles sobre el agresor (Nishioka 2010, 53-55). Las imágenes y su disposición fue modificada para su uso en este trabajo.

Ahora bien, si ya existe una transferencia del placer prohibido y también surge la posibilidad de un nuevo objeto de placer, entonces se reconfiguran las características de la sexualidad del personaje. Recuérdese que hasta este capítulo el único personaje sexualmente asignado es *watashi*. El discurso heterosexual, por medio de la representación hegemónica y verosímil de la dualidad de género, sugiere la construcción “física” de los demás personajes, pero ninguno estuvo determinado en términos sexuales. También, fue el único personaje que hubo manifestado deseo sexual. El evento de la agresión sexual, al contener uno de los signos asociados a su placer original, la sangre, la cual también está relacionada a la violencia por el proceso de negación, detonó la reacción sexual y el acto, que hasta el momento sólo había sido expresado anal y oralmente: “[En su] cara estaba corriendo sangre de su nariz hinchada. / Entonces, miré sus genitales sucios y lastimados. / Esa fue la primera sensación [que tuve] desde que nací [...]” (57).

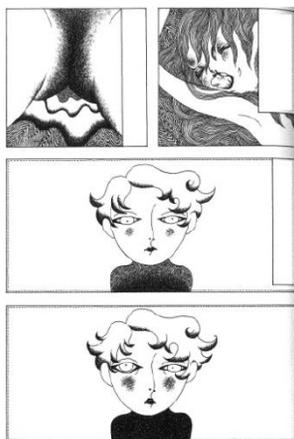


Figura 21. *Watashi* mira la cara golpeada de la voluntaria y sus genitales violentados, y se excita (Nishioka 2010, 57). La imagen fue modificada para su uso en este trabajo.

La declaración que acompaña al acto es una proyección, no sólo porque el narrador conoce el futuro del protagonista, sino porque discursivamente se da una segunda transferencia de objetos de placer sexual, de materiales aceptables a personas: “[ese fue] mi primer contacto sexual, / [el cual] determinaría mi sexualidad a lo largo de esta vida” (Nishioka 2010, 58).



Figura 22. El protagonista tiene su primera relación sexual (Nishioka 2010, 58). La imagen fue modificada para su uso en este trabajo.

## Capítulo 4 y 5: Caza y Primer asesinato



Figura 23. Portada de los capítulos cuarto y quinto: 獲物 (Caza) y 初めての殺人 (Primer asesinato) (Nishioka 2010, 58 y 75).

El cuarto y quinto capítulo tratan sobre los últimos años de educación elemental del protagonista, y cuando declara que, para vivir en la sociedad infantil lo importante es no resaltar, ni para bien ni para mal. Para ejemplificar qué pasa de lo contrario, narra cómo una de sus compañeras es molestada y abusada por otros.

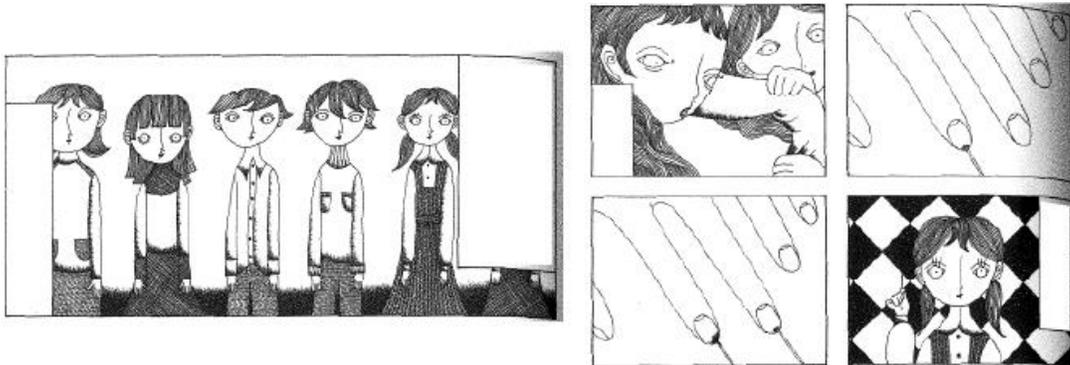


Figura 24. Niños abusivos (izquierda) y tortura con alfileres (derecha) (Nishioka 2010, 65 y 67). Las imágenes fueron modificadas para su uso en este trabajo.

Una tarde, al encontrarla orinada en un salón, dice sentirse interesado por la situación y le ofrece ayuda. Al día siguiente, aparece el cuerpo de una de las abusadoras en un terreno baldío detrás del gimnasio. Tiempo después, aparece un segundo cadáver en un parque. Cuando aparece el tercer cadáver en un baño público, el protagonista menciona que se ha mantenido oculto que las víctimas fueron analmente violentadas y agrega que la sociedad suele victimizar a los niños y mantener el tabú del sexo.

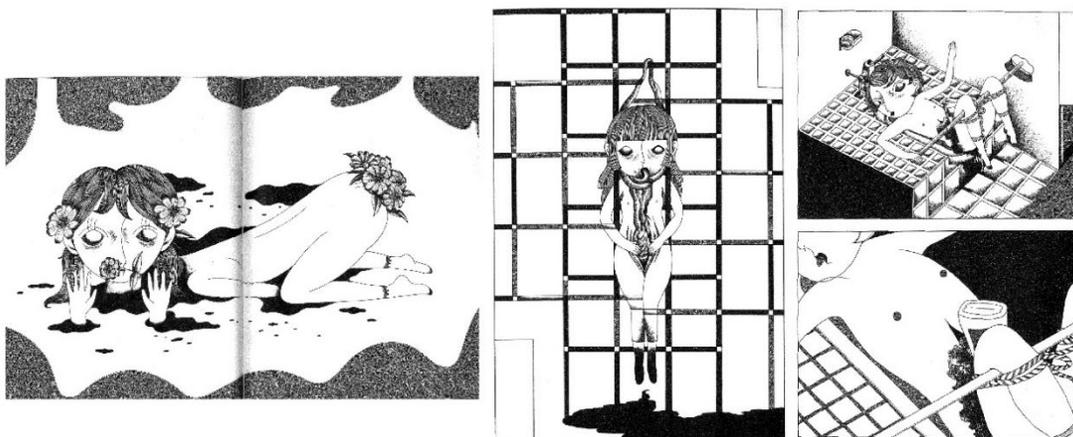


Figura 25. Cadáveres de las niñas abusivas en orden cronológico (Nishioka 2010, 76-77, 82, 84). Las imágenes fueron modificadas para su uso en este trabajo.

Tras el tercer asesinato, la niña busca a *watashi* y le pide que se detenga, argumentando que mató a alguien que no estaba involucrado en su abuso. Aquel le contesta que todos están involucrados, a lo que la niña asiente. Más adelante, aparece colgada de un árbol.



Figura 26. Niña solitaria colgada de un árbol (Nishioka 2010, 90).

Estos capítulos son la concreción de lo desarrollado en el capítulo anterior; en otras palabras, completan la caracterización del personaje y la relación entre el placer sexual y la violencia. En el discurso, aunque libre pragmáticamente de la dominación parental, el protagonista reconoce en esta nueva sociedad otros métodos de subyugación y violencia. El narrador no honda en detalles, sólo menciona que los niños pueden generar *terror* (“[Ella] no podía mostrar expresión alguna[;] vivía en el terror”), pero el enunciador reutiliza el recurso de los círculos oscuros para representar a los niños abusivos, estableciendo una conexión con el protagonista y el tópico (Nishioka 2010, 72) (Figura 27). También se actualiza otro recurso expresivo que, si en otros casos no ha tenido tal peso narrativo, aquí adquiere mayor valor por el contexto: la expresión “sin expresión”, que ve su complejización en la *mascarada*<sup>59</sup> y que tiene un sentido amenazante similar al de las figuras humanoides en el evento del *mochi* (Figura 28).

---

<sup>59</sup> Se emplea el término *mascarada* en el sentido de fiesta comunitaria con disfraces y máscaras, donde la composición emula el uso de los rostros tal cuales.

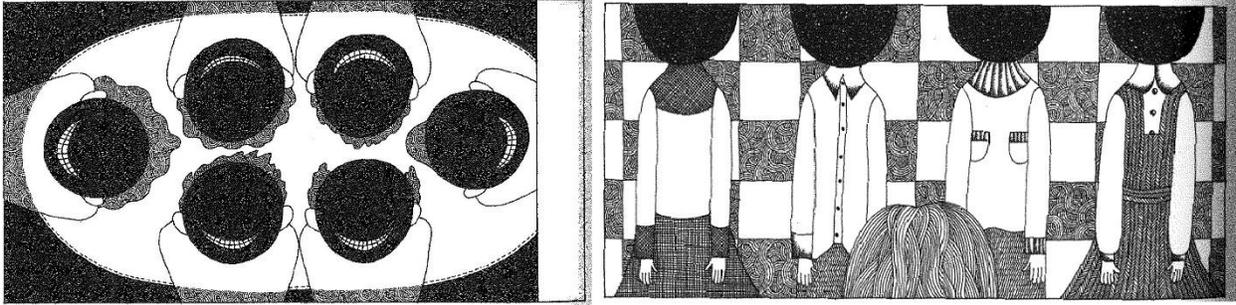


Figura 27. Recurso del enunciador antes nombrado como “círculos sonrientes” del segundo capítulo (izquierda), y su uso como círculos negros en la expresión de los niños abusivos en el cuarto capítulo (derecha) (Nishioka 2010, 23 y 65).

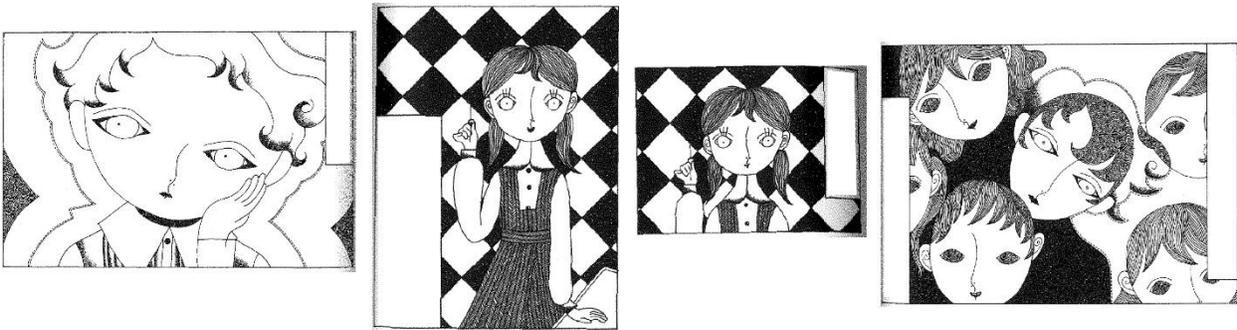
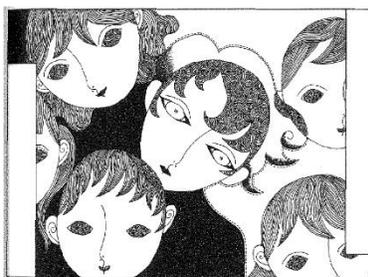
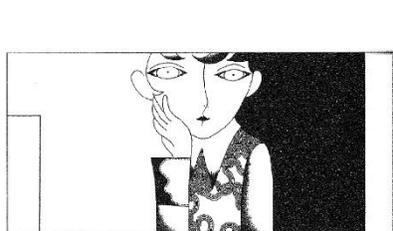


Figura 28. Recurso expresivo del enunciador en el que los personajes no muestran emociones (primera imagen, segundo capítulo) o en cuya secuencia su expresión no cambia (secuencia del cuarto capítulo, al centro), en el texto nombrado expresión “sin expresión”. Tras la actualización en el cuarto capítulo, el último motivo compone la *masquerada*, es decir, múltiples rostros “sin expresión” (última imagen) (Nishioka 2010, 41, 64, 66-67). Las imágenes fueron modificadas para su uso en este trabajo.

Por lo anterior, si aún *watashi* se encuentra ante un ambiente hostil, su habilidad deviene como segundo recurso activo de sobrevivencia, de lo que destaca la “moderación” como actualización de la situación de la voluntaria; dicho de otro modo, el personaje derivó que debe de permanecer en un estado neutro para *satisfacer / pasar desapercibido*.

Lo que se necesita para encajar en esa comunidad no es más que la habilidad de / no resaltar. / No [se trata] de ser simplemente obediente[.] Este caso, frecuentemente, se vuelve contraproducente. / [Es más bien] ser promedio. / Ser módicamente alegre[.] / [hacer las cosas] con mediana seriedad[.] / con relativa torpeza / [o] con moderada obediencia (Nishioka 2010, 62-63).

Ahora bien, entramado en el discurso está el sub-discurso que, por la amplitud del contexto, elabora más el tema de la relación del personaje con la sociedad. Por segunda ocasión, el personaje se coloca a sí mismo por encima del resto, no sólo al compararlos con animales, sino al distanciarse de la sociedad del mismo modo que desechó la personalidad y las emociones anteriormente: “Para mí, en este lugar había una manada de monos[, además] de ser un corral para cerdos. / Determiné que // definitivamente // no tendría ninguna relación” (61-62). Su complejo provoca que su habilidad social se asemeje al “instinto higiénico” del tercer capítulo, enfatizándose el sentido no-humano de las palabras del narrador, donde el enunciador visual juega con las expresiones “sin expresiones” en las mismas páginas (Figura 29).



[Así] pasaba mis días // sin nada que hacer más que lanzar cobardemente una discreta sonrisa. / Para negar una relación con la comunidad[.] / dominé esta habilidad. / Porque no [le hallaba] ningún significado [a la interacción], esa pequeña interpretación ni siquiera me provocaba dolor. (Nishioka 2010, 63-64)

Figura 29. Juego de imágenes con expresiones de *watashi* “sin expresión”, junto con las declaraciones del narrador (Nishioka 2010). Las imágenes fueron modificadas para su uso en este trabajo.

¿Qué debería de suceder en esta situación de sometimiento bajo la argumentación del discurso o el sub-discurso? Pues sea que el protagonista se coloque como superior o sea uno más de los dominados, desde

la transferencia de la arcilla, la lógica narrativa ha consistido en buscar o conseguir placer. Con base en lo anterior, si ya hubo una actualización del objeto de placer sexual como “humano” femenino —no-mujer, necesariamente— joven, entonces, el protagonista debería de obtener lo deseado en lo opuesto a lo adulto, que, como ya se había dicho en el capítulo anterior, por sinécdoque es inherentemente violento / destructivo.

El problema es que la jerarquización expresada por el narrador y enunciador manifiesta una interpretación social en donde lo *joven* también es eliminado como objeto de deseo cuando es violento: “los niños son más abiertos [...] [aunque comparados] con una tribu salvaje, estas criaturas [...] son brutales y astutas” (Nishioka 2010, 67 y 70). En otras palabras, en donde el narrador critica a la sociedad como algo eminentemente violento, el enunciador deja claro que la *moderación* —entendida como la diferencia entre sometimiento y violencia física— es adulta, y donde los adultos buscan la satisfacción de sus expectativas, los niños buscan placer en la violencia.

Visualmente implícita en el discurso, hay una organización homológica en las relaciones de poder, aún donde hay colaboración de grupo. Por regla general, los niños molestan a los niños y las niñas molestan a las niñas. En esta división también se expresa que, comparada con los niños, las niñas son significativamente más violentas con sus pares, al menos lo son en el caso de la niña solitaria contra el caso del niño solitario (Figura 30).

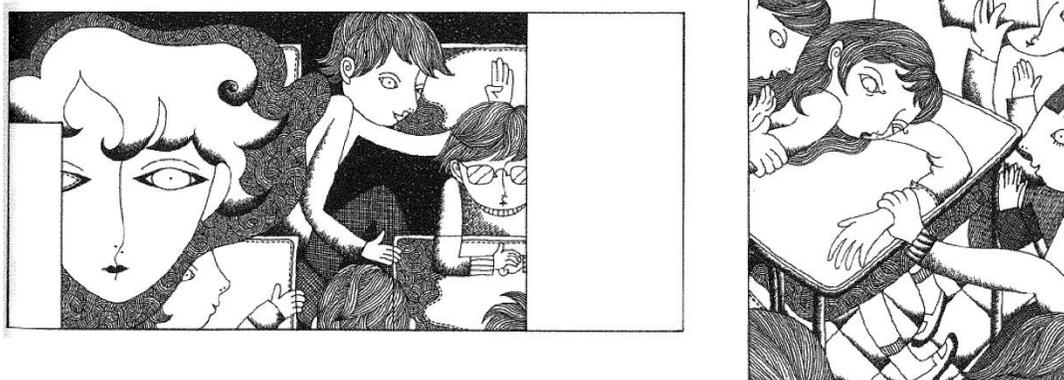


Figura 30. Comparación de relaciones de poder entre pares. Niños molestando a niño solitario (izquierda) y niñas molestando a niña solitaria (derecha) (Nishioka 2010, 62 y 66). Las imágenes fueron modificadas para su uso en este trabajo.

Con esto último se actualiza una vez más el significado de lo femenino joven —no mujer— y se reafirma la imposibilidad de que pueda ser objeto de placer de *watashi*, abriéndose la posibilidad justo al final del cuarto capítulo con el “eco” de la voluntaria en la situación de la niña solitaria: “Se había orinado encima. / No podía mostrar expresión alguna[;] vivía en el terror” (Nishioka 2010, 72). Aunque la orina no es un signo principal, al estar semánticamente asociado a las heces y semóticamente al miedo, el narrador asocia la situación al tópico del terror en el discurso y sub-discurso, así como al motivo de la destrucción por medio de los residuos metabólicos. Al establecerse dicha conexión, se realiza un tipo distinto de transferencia, similar, en todo caso, al que se dio entre la arcilla y el gato: al ser negado el objeto, la convergencia de energía se da en el pretexto. De modo que, aunque sostiene que para él también ella es la *caza*, se acerca para llevar a cabo la venganza, que es su objetivo narrativo primario, no personal: “Me interesé en ella. / Como para todos en la clase ella era la caza, en algún sentido también lo era para mí. / Me acerqué. / «¿Te rescato?» / Ella levantó [la mirada]. / «¿Los mato?»” (73-74)

Ahora bien, para comprender la naturaleza de los asesinatos es importante entender que los signos expresados son actualizaciones metaforizadas. El primer cadáver pertenece a la niña más activa en la tortura

de la niña solitaria, y según la secuencialidad del evento de los alfileres en las páginas 66 y 67, fue ella quien insertó los objetos debajo de las uñas de la víctima. La decapitación, exposición del cuerpo y la colocación de las flores no es tan claro<sup>60</sup>, sin embargo, el carácter sexual de insertar las plantas en el ano y el significado de las manos cercenadas son explícitos, lo primero en relación con la sexualidad del protagonista, que en conjunto con la violencia (destrucción) los hace epítome de su caracterización; y lo segundo del acto evocado, los alfileres.

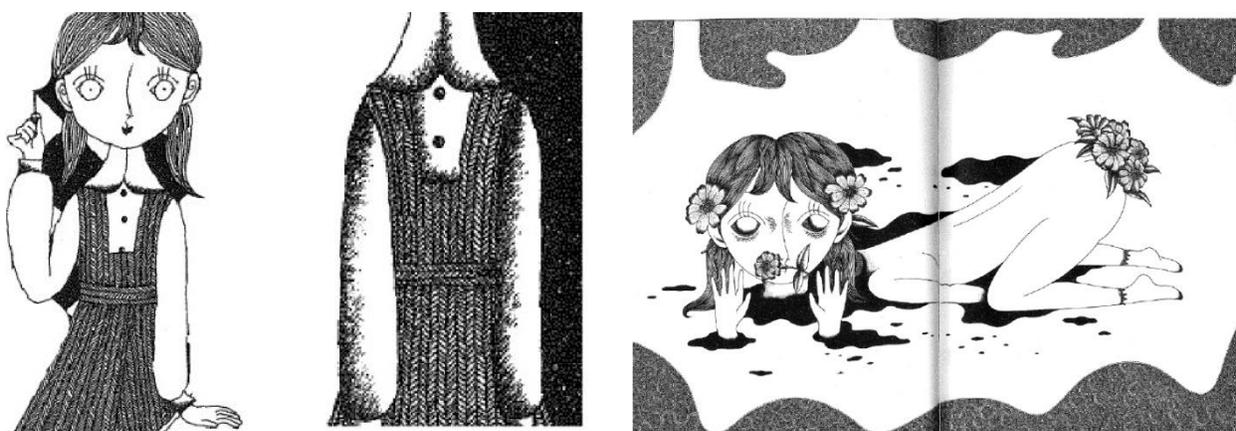


Figura 31. Primera niña asesinada, su identificación en la narración y cadáver (Nishioka 2010, 66, 76-77). Las imágenes fueron modificadas para su uso en este trabajo.

El segundo cadáver pertenece a la segunda niña con más presencia. Aunque tanto en el evento de los alfileres como en el del baño se describe como, comparativamente, menos activa, su cercanía exagera su participación. El destripamiento y que los intestinos regresen a su boca es asociado con el evento del excremento<sup>61</sup>.

<sup>60</sup> Aunque esta situación puede ser una suerte de “retroceso” en la transferencia, es probable que haya una cita con el entierro del gato, en la cual no se veía la cabeza y las flores destacaban, porque el protagonista activamente las cortó de las macetas para rodear el túmulo (Nishioka 2010, 42).

<sup>61</sup> Que el personaje esté colgado y no haya sido decapitado tampoco es muy claro, pero por las características del personaje y similitud con la voluntaria podría ser cita de cuando la última fue ahorcada hasta morir (Nishioka 2010, 54).

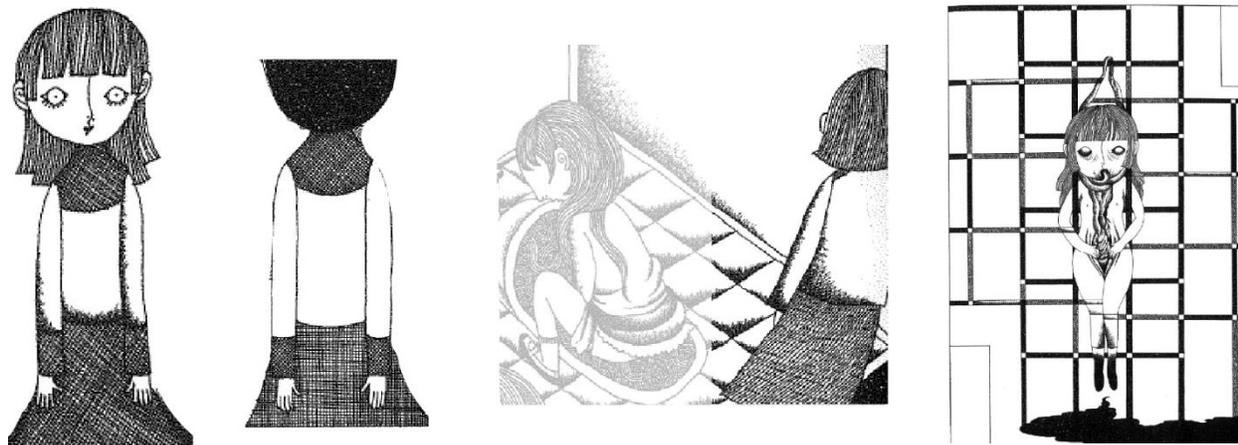


Figura 32. Segunda niña asesinada, su identificación en la narración y cadáver (Nishioka 2010, 65, 69, 82). Las imágenes fueron modificadas para su uso en este trabajo

El último caso es significativo por dos motivos: (1) rompe con el primer supuesto de acción, la venganza sobre la violencia / destrucción, resignificando los motivos actantes de *watashi*; (2) al tiempo que enfatiza la importancia del género por encima del sexo y cómo esto marca el proceder del protagonista. Así, junto a las otras niñas, su diseño —pecho plano, que es una característica del cuerpo masculino— no señala su género o sexo sin la identificación retrospectiva por medio de los signos binómicos de descripción visual. Además, en la página 85, en la representación de un noticiero, cuando se reportó el asesinato, se puede ver que la periodista señala hacia el baño de varones, que podría sugerir, en un primer momento, que la víctima es varón.

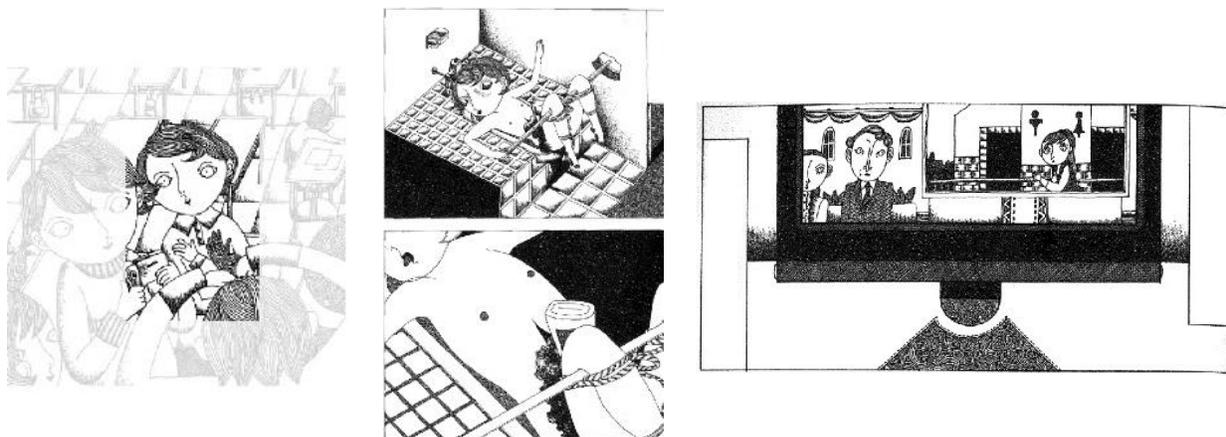


Figura 32. Tercera niña asesinada, su identificación en la narración, cadáver y noticia de su asesinato (Nishioka 2010, 70, 84-85). Las imágenes fueron modificadas para su uso en este trabajo.

Respecto a lo último, dado que esta niña fue espectadora del evento del baño, acaba en el mismo lugar con un cepillo amarrado a las piernas y una botella de jabón en las entrañas<sup>62</sup>. Y justo porque ese evento tiene que ver con defecar y comer heces, la violencia marca la zona involucrada.

Ahora bien, respecto al desarrollo sexual de *watashi* y su relación con los géneros sexuales, el placer que obtiene en el capítulo quinto se mantiene congruente con su placer original, es decir, asociado con el ano. Pese a que el entramado narrativo parece coherentemente heterosexual (su primera relación sexual la tiene con una mujer), la consistencia en su interés por el ano, al igual que su concepción y coprofilia, señala un deseo sexual en un elemento que no —aún— está marcado sexualmente. Además, pese a que se expresa que “el ano de las víctimas fue sodomizado”, no necesariamente significa que el pene del protagonista haya sido lo que penetró, lo que enfatiza el deseo con la violencia y no el género. Por otro lado, el hecho de que sus víctimas hayan sido mujeres, como ya se señaló, tiene que ver con el grado de participación en la tortura de la niña, lo que explica porque los niños presentes no son víctimas (Nishioka 2010, 85).

<sup>62</sup> Aunque el sentido higiénico no es tan claro, bien podría ser una cita del capítulo tres mezclada con el símbolo de los intestinos.

En relación con lo primero, es decir, el desarrollo sexual, si el impulso original del personaje fue la transferencia del objeto negado justificado en la venganza, una vez ejecutados dos asesinatos, en donde dicho traslado se dio con éxito (primer cadáver) y se concretó (segundo cadáver), entonces la justificación cambia. De ahí que en el diálogo entre *watashi* y la víctima él sostenga: “«No existe tal cosa como un tipo no involucrado»” (88). Finalmente, bajo el sub-discurso ya descrito en el cuarto capítulo y el motivo de permanencia del protagonista, *watashi debe* vengarse de todos (*sekai* 世界, “mundo”), por igual.

Hablando del género, no sólo el sexo está supeditado en la historia por cuestiones de legibilidad, sino porque eso es lo que narrador y enunciador quieren. De tal modo, el género y el sexo de la última víctima pueden ser concretados “incorrecta” o tardíamente, porque son detalles que se actualizan cuando el narrador expone la censura de los crímenes, dejando en claro que la caracterización del personaje no es importante: “[En sus] considerablemente detalladas descripciones [sobre] la escena, nadie mencionó que el ano de las víctimas había sido exhaustivamente violentado. / Era entretenido, [porque] incluso en estas situaciones, el sexo era tabú para los niños” (85).

Por último, el carácter de los asesinatos se concreta hacia el final porque acompaña la reacción del público, que contrasta con la del protagonista: “Yo pretendía ser indiferente, / no, / en realidad era indiferente. [...] La [opinión] pública fue determinante[:]/ los extraños asesinatos en serie eran producto de un perverso” (Nishioka 2010, 81, 85). Y donde la sociedad califica la situación como desvío, *watashi* reafirma su superioridad y carácter no-humano, al punto de sentirse insatisfecho, ahora a un nivel ontológico: “Por ser llamados *niños*, siempre se les trata como víctimas. Eso era parte de mi plan [y] me provocaba un vago sentimiento de omnipotencia[.] / Sin embargo, no sabía por qué me envolvía un sentimiento de vacío” (Nishioka 2010, 86).

## Capítulo 6 y 7: Niños y Comunión



Figura 34. Portada de los capítulos sexto y séptimo: 少年たち (Niños) y 聖体拝受 (Comunión) (Nishioka 2010, 91 y 107).

El sexto y séptimo capítulo describen la relación del protagonista, a sus catorce años, con un grupo de doce niños de menor edad. Ante el desagrado por el cuerpo femenino de las adolescentes y la falta de identificación con jóvenes de su edad, se reúne con aquellos para jugar literal y sexualmente.

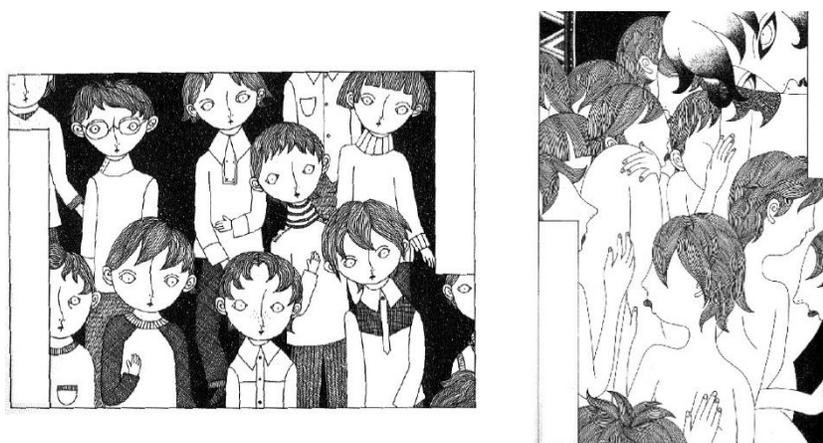


Figura 35. Grupo de doce niños de 5º y 6º año de primaria (izquierda) y el protagonista con ellos (derecha) (Nishioka 2010, 93, 103). Las imágenes fueron modificadas para su uso en este trabajo.

Un día, los niños llevan a su lugar de reunión a un niño que dice haber huido de casa. *Watashi* lo alimenta, para después violarlo y matarlo. Interpretado como un rito “sagrado”, alimenta a los niños con pedazos del cadáver.



Figura 36. Los niños introducen al niño rubio (izquierda), *watashi* contempla el cadáver del niño (centro), los niños comen pedazos de los glúteos del niño (derecha) (Nishioka 2010, 104, 117, 120). Las imágenes fueron modificadas para su uso en este trabajo.

Estos capítulos son el clímax en la relación entre el discurso y el sub-discurso. Hasta el quinto capítulo, los sub-tópicos aparecían como paralelos a los tópicos, motivados “pasivamente”; a partir del sexto, la venganza se convierte en el sub-motivo principal con la violencia como signo principal, estableciendo una relación (re)activa con el discurso y sus motivos. Así, el personaje ha transitado de ser el objeto de la violencia y humillación a ser el ejecutor, y en esta etapa su permanencia está asegurada, pese a carecer de significado. Y es este el punto de mayor complejización entre ambos discursos, pues se confunde la caracterización del personaje (indiferencia), con el vacío ontológico<sup>63</sup>, que en el sub-discurso está asociado al signo de la deidad

<sup>63</sup> Un ejemplo semántico es comparar las declaraciones finales del capítulo quinto y el séptimo. En el quinto: “Por ser llamados niños, siempre se les trata como víctimas. Eso era parte de mi plan [y] me provocaba un vago sentimiento de omnipotencia[.] / Sin embargo, no sabía por qué me envolvía un sentimiento de vacío” (Nishioka 2010, 86). Aunque ya se dijo que el narrador hace una asociación entre su superioridad (*bannōkan* 万能感, “sentimiento / sensación de omnipotencia”) con el vacío (*kyomukan* 虚無感, “sentimiento / sensación de vacío”), en el capítulo se discute que los asesinatos fueron sólo el inicio de la actualización de una nueva transferencia, por lo que ambos

y, en lo siguiente, dará fuerza a la retracción física, psicológica y emocional del personaje. Sin el estímulo de sobrevivencia que generó la necesidad de adaptarse en ámbitos públicos, aparece la posibilidad de retraerse a espacios privados, metafórica y literalmente. Así es como, en similitud a la pequeña cabaña donde la voluntaria fue violada y asesinada, el protagonista se encierra con los doce niños en una fábrica abandonada.

En este contexto se termina por concretar el papel del género en la historia y el impacto del mismo en la sexualidad del personaje. Ya se hubo rechazado lo infantil y lo adulto por ser origen y producto, ambos representantes de la violencia, uno como crueldad y el otro como dominación. La única posibilidad que queda es que el objeto de placer no sea violento. Ese fue el caso de la voluntaria como su primer estímulo sexual, donde su apariencia visual fue la que permitió la transferencia. El caso del chico rubio<sup>64</sup> es similar en tanto que sus características visuales y narrativas lo ubican en un espacio fuera de la categoría de *adolescente*.

Con el niño se termina por concretar el significado de lo femenino en el discurso. Hasta el momento, devenido de la madre y en congruencia con el discurso binómico heteronormativo, lo femenino está asociado a lo sexualmente femenino. Por eso, la expresión de la sexualidad de *watashi* ha sido “consistentemente” heterosexual<sup>65</sup>, aunque nunca fue vaginal. Esto permitió sostener que su objeto de deseo era femenino joven no-violento (pasivo). No obstante, en el quinto capítulo el narrador expresa que “[no] tenía interés por las chicas [aunque] estaba en la adolescencia. / Aborrecía el feo cuerpo en crecimiento de las mujeres”, poco después de declarar que “[aunque], por supuesto, no había manera de saberlo[.]/ era claro // que estos niños //

---

sentimientos no están relacionados. Al contrario, en el capítulo séptimo: “A partir de entonces sentí que algo vago en mí estaba cristalizándose[;] [podía ser mi] consciencia o [mi] deseo. / Era la consciencia del poder, la voluntad de poder” (Nishioka 2010, 122). Ese sentimiento, que está claramente asociado con el símbolo de la deidad, más adelante genera un vacío equivalente al “hambre de poder”, por lo que es más cercano al vacío ontológico.

<sup>64</sup> El niño que huyó de su casa, al igual que otros personajes, carece de nombre propio, pero dado que la mayoría de los sujetos actantes, a partir de estos capítulos, son *niños* o varones, se utiliza su caracterización visual para su identificación. Si bien el adjetivo *rubio* señala un color de cabello que no es posible determinar por las características del *manga*, este personaje tiene el cabello más *claro*, de ahí la elección de la palabra.

<sup>65</sup> El entrecomillado marca la “apariencia” de pertenecer a la matriz heterosexual por las indeterminaciones generales de la obra. Así, aunque se ha ido rechazando la figura de la mujer como objeto de deseo, dado que no hay una explícita muestra de deseo homosexual —hasta estos capítulos—, no se puede rechazar la legibilidad normada.

sentían fascinación // por algo en mí. / Era un sentido intuitivo lo que podían (ellos) sentir[;] / probablemente fascinación por la muerte” (Nishioka 2010, 95-96).

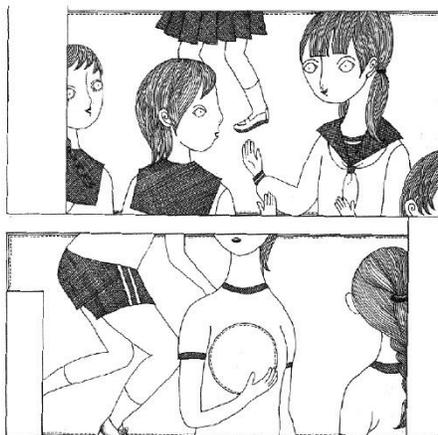


Figura 37. El enunciador enfatiza el cuerpo de las adolescentes cuando el narrador habla de su falta de interés por el sexo femenino (Nishioka 2010, 96). La imagen fue modificada para su uso en este trabajo.

El narrador rechaza el cuerpo “potencialmente adulto” de las adolescentes, cuestión expresada claramente por el enunciador visual, al mismo tiempo que acepta la crueldad infantil en los niños como objeto de interés. Lo primero desvincula lo femenino con el sexo femenino, mientras que lo último no es inconsistente porque el protagonista sabe que la *fascinación* (*miryoku* 魅力) de los seguidores no representa un peligro para él por su posición (jerarquía), ejemplificada en el juego de los indios y vaqueros.

Entonces, ¿si *watashi* ha rechazado a las mujeres (a su sexo), quiere decir que acepta lo “contrario”, es decir, al sexo masculino? Lo cierto es que nuevamente lo masculino, fuera de lo joven, es casi inexistente, por lo tanto, tampoco puede ser su objeto de deseo. Además de que el discurso y el sub-discurso han señalado como los signos femeninos se rechazan —aquellos similares a la madre—, el último caso de los asesinatos permite la descripción de la feminidad joven no violenta, permitiendo la posterior transferencia en los niños.

Las primeras dos niñas asesinadas cuentan con más marcas binómicas femeninas que la tercera y parece haber una correlación entre aquellas y el grado de violencia. La última, como se mencionó, presenta un cuerpo infantil no desarrollado, en comparación con la segunda, que tiene pechos pequeños, lo cual hace visualmente más claro el interés físico del personaje. Si a eso se suma, como se señaló antes, que su deseo es la penetración anal independientemente del sexo de la persona, es más claro que al relacionarse con los niños su género no es el principal motivo, sino la combinación de varias características físicas que el protagonista acepta como deseables. De modo que cuando *watashi* ve al niño rubio, su objeto de deseo está reafirmado como femenino joven no violento, ya actualizado en los “inocentes toqueteos”, es decir, en el hecho de que lo femenino joven no violento efectivamente le causa placer:

Cuando acababa la ‘guerra’, entretenidos por la alusión, nos desnudábamos y disfrutábamos tocándonos sexualmente. / Aunque aún no pasábamos del inocente nivel del toqueteo[,] / era claro que todos nos excitábamos sexualmente. Por el momento, eso me satisfacía. (Nishioka 2010, 102-103)

El séptimo capítulo es la concreción del signo y manifestación del sub-tópico de la deidad, así como su conexión con el mito cristiano de Jesucristo<sup>66</sup>. El enunciador expresa primero la posición en la que el protagonista se percibe (Figura 38), y el signo se transforma en tópico / símbolo cuando el narrador expresa: “Esa fue una ceremonia sagrada, literalmente. [...] «Coman. Es pan.» [...] En ese momento, en el intercambio de sangre, heces y semen, nos convertimos en uno [y] algo nuevo surgió” (118-120).

---

<sup>66</sup> El título *Seitaihaiju* 聖体拝受 (también escrito *seitaihairyō* 聖体拝領) es el nombre japonés para la eucaristía, es decir, el sacramento en el que se transustancia el pan y el vino en el cuerpo y sangre de Jesucristo en el rito católico (Kondō 2002f).



Figura 38. El protagonista frente al niño mientras come, la cita dice: “En ese momento entendía perfectamente qué tipo de presencia era para este niño” (Nishioka 2010, 108). La imagen fue modificada para su uso en este trabajo.

Al hacerse explícita la intertextualidad con la referencia cristiana, todo el sub-discurso y sus signos deben actualizarse. De modo que la sangre y las heces cambian en el acto de deseo, de modo similar a como se dio en la violación de la voluntaria, y adquieren mayor valor simbólico. Por esa razón, la metaforización en *pan* (パン, literalmente, “pan”) es posible, así como la traslación de la acción de *comer* en *fidelidad*, que aparece como sub-tópico.

## Capítulo 8: Camino a la libertad



Figura 39. Portada del octavo capítulo: 自由への道 (Camino a la libertad) (Nishioka 2010, 123).

Dos años han pasado desde la “comunión”, el contacto sexual entre el protagonista y los niños se convierte en coito, y sus juegos de muerte devienen en verdaderos asesinatos. Sin embargo, el protagonista declara sentirse insatisfecho y determina que el siguiente paso es asesinar a sus padres.

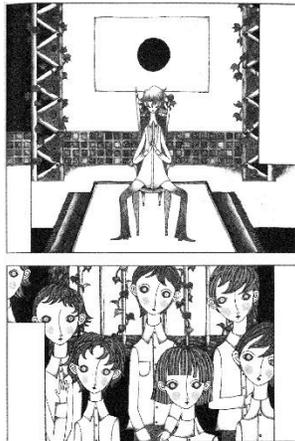


Figura 40. Protagonista y niños dos años después de conocerse (Nishioka 2010, 124). La imagen fue modificada para su uso en este trabajo.

Así, en su cumpleaños número diecisiete, los jóvenes ejecutan a los padres e incendian la casa. Y mientras observa cómo arde su hogar, *watashi* tiene la visión de miles de personas ardiendo.

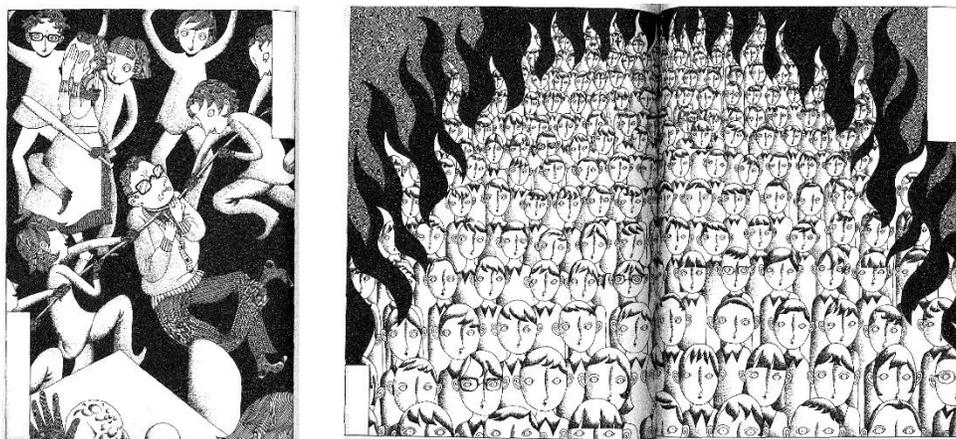


Figura 41. Los jóvenes atacan a los padres del protagonista (izquierda) y visión de *watashi* de “miles” de personas en las llamas (derecha) (Nishioka 2010, 135, 140-141). Las imágenes fueron modificadas para su uso en este trabajo.

El capítulo continúa desarrollado lo planteado en los capítulos sexto y séptimo, comenzando con la sexualidad y desarrollo de *watashi* como personaje. Así, en este episodio se expresa claramente las cualidades del objeto de deseo cuando el protagonista declara: “La apariencia del cuerpo de los niños [estaba] cambiando[,] / quizá, a la forma más hermosa [que tendrían]” (Nishioka 2010, 124). De modo que los jóvenes conservan las cualidades de lo femenino joven no violento como objetos de deseo, aún cuando en el discurso su cualidad de actantes tenga otra función. Lo último se explica por la sexualidad del protagonista. Hasta el momento, el personaje ha experimentado su sexualidad como un intercambio en donde un sujeto es sometido y humillado por otro. En el rito de la “comuni3n”, *watashi* rectifica su posici3n y su poder, mientras que en su expresi3n (el sub-discurso) se establece un contrato de “fidelidad sagrada”, lo que vuelve implícita la concepci3n de la relaci3n entre el protagonista y los j3venes, aún cuando el narrador exprese consensualidad

y una relación entre “homólogos”: “Uno de [los cambios] fue que nuestra relación sexual se volvió más decisiva. / Ellos me aceptaban[, como] yo los aceptaba” (p. 125).

Ahora, que cuantitativamente los personajes no sean pasivos para la historia (1) resalta el interés del protagonista por la violencia y su seguridad en la jerarquía que estableció en el sexto capítulo; y (2) una segunda “habilidad” para ejecutar sus deseos y ejercer el poder que adquirió con la “comunidad”. En otras palabras, donde el sub-discurso los mantiene duales para sostener los argumentos de *watashi*, el discurso les da la función de “sustituir” físicamente al protagonista en los actos de violencia. Por ese motivo, para el argumento, los jóvenes nunca han sido sujetos pasivos, aunque sí fueron sometidos por su líder. Y en modo similar al cuarto capítulo, en donde el contexto narrativo se amplió, el paso del tiempo y el deseo de violencia permite la exposición de la opinión respecto a la sociedad: “Algo más (cambió)[:] // [dado que] // el inocente juego de masacre ya no podía satisfacerlos[:]/ primero atacamos vagabundos” (Nishioka 2010, 125-126).

El protagonista determinó desde el cuarto capítulo que no tendría relación con el mundo, por lo que las opiniones en el octavo episodio se hacen desde una perspectiva de observador, similar a aquella de los asesinatos de las niñas. Los homicidios “sin razones, objetivos o relación” (*riyū mo mokuteki mo kankei mo nai* 理由も目的も関係もない) actualizan la función actante de *watashi* en las acciones, lo cual recuerda y enfatiza indirectamente el tópico de la deidad en el sub-discurso.

Respecto a lo último, en este capítulo, el motivo se desarrolla en dos momentos, primero mediante un signo visual, y después en una escena-momento narrativo, los cuales darán fuera a su (sub) discurso respecto a la sociedad (que aquí es *seken* 世間, también “mundo”): el sol negro y la visión en las llamas. Se dijo respecto al sol negro (capítulo 3, evento de la barbería) que es un signo enunciador que recuerda a los ejes argumentativos de la obra, es decir, destrucción-sobrevivencia-venganza, lo que provoca que su presencia primaria al inicio del capítulo (Figura 42) devuelva al lector a dichos motivos discursivos, pese a que en la historia dominen los sub-discursivos (deidad y violencia).

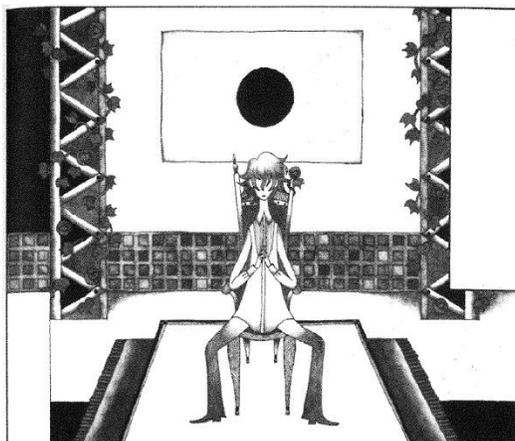


Figura 42. Sol negro detrás del protagonista presidiendo una junta ante los jóvenes (Nishioka 2010, 124). La imagen fue modificada para su uso en este trabajo.

Aunque la visión se expondrá más adelante, se puede decir que al ser una situación que sólo sucede anteriormente en la barbería, funciona también como recordatorio explícito para el personaje de los tópicos principales. De modo que cuando *watashi* expresa

La sociedad no mostraba el menor interés[.] / Para ese grupo, que hacía alboroto por unos mocosos asesinados, era momento de que estas vidas fueran expulsadas como sucios sacos de tela, repetidamente pisoteados y destrozados, como si no [perteneccieran a la comunidad]. / Odiaba la fealdad de su mundo (127),

para después agregar

[Al menos] tomaba una hora para que una [vieja chismosa] se diera cuenta y comenzara a hacer alboroto. / Así era especialmente en el centro (de la ciudad), [donde] nadie quiere verse involucrado cuando había un espectáculo desagradable o un obstáculo común, como una persona que colapsa sin motivo (129),

lo que el narrador hace es justificar los motivos del personaje para actuar.

Lo más representativo del capítulo octavo es que termina por concretarse, aunque no de modo explícito, el tópico de la deidad. Ya se dijo en la sección anterior que cuando el personaje expresa insatisfacción, discurso y sub-discurso se mezclan: a *watashi* no le importa la sociedad —es indiferente—, sólo quiere placer y poder —violencia incluida—, pero el narrador habla de vacío ontológico: “Este

emocionante juego emocionaba y satisfacía a los niños[;] / sólo yo sentía que nada me satisfacía. / Entonces supe con certeza qué era eso[:] / “Libertad” y “absolutez”. / Yo no era un asesino ordinario” (Nishioka 2010, 130-131).

Al nivel del discurso, donde el personaje resuelve que asesinado a sus padres, origen de su terror y sometimiento, va a ser finalmente libre, se actualiza la declaración inicial de la obra: “[...] Reconozcan la libertad absoluta en mí [...]” (5). De modo que el primer capítulo toma una perspectiva distinta, donde la *libertad* y el *absoluto* son el significado que el sub-discurso da el tópico de la venganza.

Partiendo de lo anterior, y tomando en cuenta que el enunciador hace explícito que el sol negro “acompaña” a *watashi* al dar instrucciones para asesinar a sus padres (Ver Figura 42), que la madre ocupe un lugar particular en la narración, así como la elección del cumpleaños del protagonista, son simbólicos. Se refirió en secciones anteriores que aún cuando la madre se ha visto generalizada en el grupo adulto, siempre ha sido la referencia principal para lo femenino y la mujer por lo que significa en el eje argumentativo, al contrario del padre —y en general, lo masculino y el hombre. El enunciador, por tanto, dedica un espacio particular a su asesinato (Figura 43).

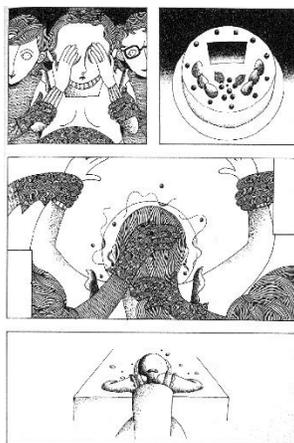


Figura 43. Asesinato de la madre del protagonista (Nishioka 2010, 136). La imagen fue modificada para su uso en este trabajo.

Y no sólo es simbólico el espacio narrativo por el hecho de matar al epítome de la feminidad, destrucción y violencia en el discurso, sino porque lo hace sobre el signo de la transición del protagonista a la adultez. En la elección del momento, *watashi* admite que ser adulto significa “ser libre”. Al nivel del subdiscurso, la justificación de por qué tiene que matar a sus padres es más simple: no tener relaciones: “No asesinaría a mis padres porque les guardara rencor[, más bien era que,] para [obtener] el poder y la relatividad [absoluta], [tenía que ser] completamente libre” (Nishioka 2010, 132). Y no le importa el modo u orden en el que mueren, pero si el resultado, ya que él “no [es] un asesino ordinario”, y tampoco lo es su futuro, el cual ve en la llamas (Figura 44): “Entonces, (lo) vi. //Vi// mucha gente, a mi futuro grupo, retorciéndose en medio de las flamas” (140-141). Tan pronto se ve libre, el protagonista “inconscientemente” se reafirma sus cualidades, su “destino”, tal como funcionó la visión en la barbería.

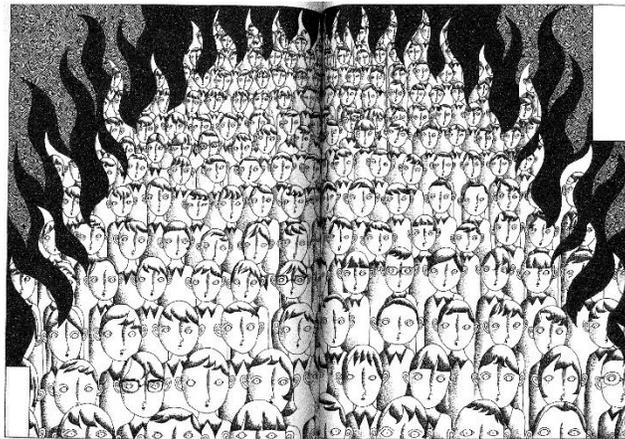


Figura 44. Visión de *watashi* sobre las personas que lo seguirán en un futuro (Nishioka 2010, 140-141). Las imágenes fueron modificadas para su uso en este trabajo.

Capítulo 9, 10 y 11: Piedra del tropiezo, Judas y Juicio<sup>67</sup>

Figura 44. Portadas de los capítulos noveno, décimo y décimo primero: つまづきの石 (Piedra del tropiezo), ユダ (Judas) y 審判 (Juicio) (Nishioka 2010, 141, 157, 165).

Emancipado y en la mayoría de edad legal en Japón, el vacío existencial de *watashi* aumenta. Tiempo después, uno de los jóvenes solicita salir del grupo argumentando que le gusta una joven. El protagonista lo deja irse, sin embargo, manda a los demás a matar a la chica.

<sup>67</sup> La última página del capítulo onceavo se separó de la sección y se analizó en conjunto con el utiligo por la particularidad que es como cierre de la historia.

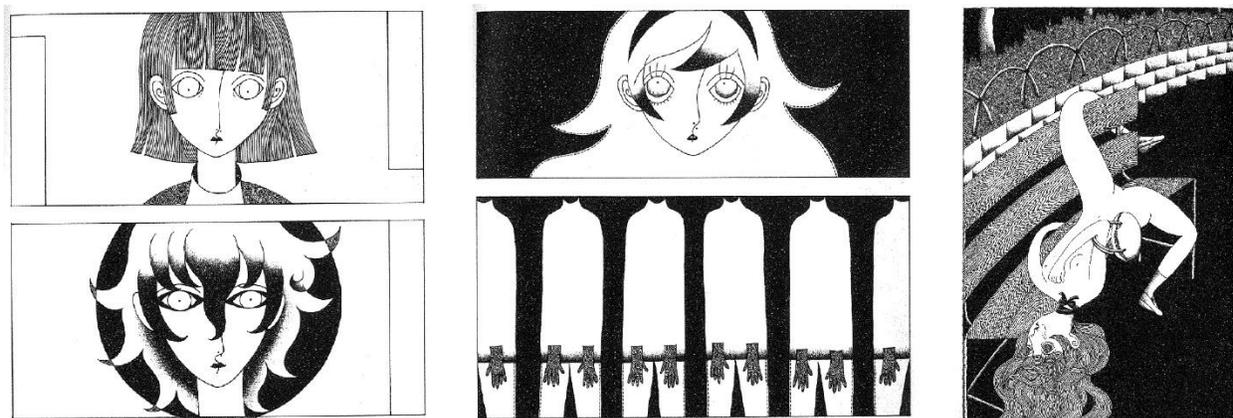


Figura 45. *Kare* pide al protagonista salir del grupo (izquierda), la chica con la que sale *kare* es rodeada por el resto del grupo (centro), el cadáver de la joven es abandonado en una banca de un parque (derecha) (Nishioka 2010, 146, 154, 157). Las imágenes fueron modificadas para su uso en este trabajo.

*Kare*<sup>68</sup> presencia el final del acto. Y antes de regresar a la fábrica, interviene la escena con detalles similares a los que *watashi* dejó en los asesinatos de su infancia. Pide perdón de rodillas antes de apuñalar al líder del grupo. Ahora, el protagonista está a merced del grupo y, entonces, el joven da la orden de aventarlo a los cerdos.

---

<sup>68</sup> Anteriormente, por su presencia grupal, los doce seguidores de *watashi* son nombrados *niños* o *jóvenes*, sin embargo, cuando éste joven se separa del grupo, el protagonista lo identifica sencillamente con el pronombre personal masculino singular de la tercera persona, *kare* 彼. De modo similar a los otros casos, de aquí en adelante, este pronombre será empleado para referirse al detractor del grupo.



Figura 46. Cadáver de la joven después de que *kare* lo interviene (izquierda), *kare* apuñala a *watashi* después de disculparse (centro), los jóvenes alimentan a un piara de cerdos después de agredir al protagonista (Nishioka 2010, 163, 166, 175). Las imágenes fueron modificadas para su uso en este trabajo.

El desenlace de la historia tiene tres etapas: (1) la salida de *kare*, (2) su traición y (3) finalmente la traición de los jóvenes. Estas fases conciernen a tres momentos discursivos particulares para el protagonista.

Primero, para cuando *kare* sale del grupo, el protagonista se ha colocado en la posición humana / social más alta concebible. De ahí que exprese: “Estaba agradecido de que, gracias a mis padres, pudiera [evitar] que tuviera que llevar a cabo algo tan insignificante, sin sentido y problemático, como el trabajo manual” (Nishioka 2010, 144). No obstante, no sabe a donde ir porque ninguna opción inmediata (o futura) le satisface:

Sin embargo, yo tenía [esta] extraña y deprimente sensación de “[estar] en un punto muerto”. [...] Estaba ligeramente consciente de que era indignante (impensable) // que en el futuro // me involucrara // en cualquier actividad, ya fuera política o religiosa. Sin embargo, al mismo tiempo, también me repugnaba lo trillado de aquellas opciones. / Comenzaba a perder mi dirección e [impulso] (144-145).

Esta no es la última actualización del tema de la deidad, vista como complejo de superioridad, pero sí de su caracterización como sujeto indiferente.

Segundo, al salir el joven, dadas las cualidades de *watashi* y enfatizados los tópicos de la obra gracias a la presencia del sol negro como parte de la representación, una vez más, recordado los motivos del discurso (Figura 47), se exagera el sub-motivo de la venganza, y el discurso alrededor de los géneros y los sexos se vuelve central.



Figura 47. Presencia del sol negro en el capítulo noveno cuando el protagonista tiene sexo con uno de los jóvenes (izquierda), *watashi* y el signo cuando *kare* solicita salir del grupo (centro) y el sol negro cuando *watashi* dice que no persiguen a quienes deciden abandonar el grupo (derecha) (Nishioka 2010, 145-146, 148). Las imágenes fueron modificadas para su uso en este trabajo.

Desde el capítulo sexto el objeto de deseo de *watashi* se desvinculó del sexo femenino cuando expresó que “aborrecía el feo cuerpo en crecimiento de las mujeres” (Nishioka 2010, 96). El protagonista emplea palabras similares para expresar las emociones que siente por las mujeres a las que utiliza cuando habla de la sociedad (“Odiaba la fealdad de su mundo”), la diferencia es que la relación de la figura de la mujer con la venganza y su propia humillación es distinta (Nishioka 2010, 127)<sup>69</sup>. Si la madre fue la figura de la destrucción y el epítome de la feminidad por antonomasia, que aquel joven lo abandone por una mujer no puede ser más que un acto de humillación por parte del sexo femenino. La solución es su destrucción.

La traición de *kare* revela la independencia del enunciador visual y la fragilidad del sub-discurso, lo que da fuerza al motivo del terror como motivante de la destrucción y, finalmente, expone las características

<sup>69</sup> Las palabras en japonés que utiliza el protagonista para las mujeres son *miniku* 醜く que significa “feo, desagradable (de ver)” o que algo es “simple (común)”, y los verbos *kenosura kanjiteiru* 嫌悪すら感じている, que es la combinación de *kenosuru* 嫌悪する que es “odiar, aborrecer, detestar” y *kanjiteiru* 感じている que sería un tiempo continuo del verbo “sentir” (Kondō 2002g, 2002h). Por otro lado, *watashi* emplea nuevamente *miniku* para describir a la sociedad, pero cambia el verbo por *nikumu* 憎む que también significa “odiar, detestar o sentir odio (por)” (2002i).

discursivas de los jóvenes por encima de las narradas por *watashi*. La inestabilidad de lo “dicho” por el narrador textual se presenta como *catarsis*<sup>70</sup>. En el tercer capítulo aquel enunciador construyó a un sujeto superior que sostuvo hasta el capítulo noveno; sin embargo, este mismo sujeto ahora lo presenta como una célula / cigoto cubierto de terror (Figura 48), que además está siendo violentado por lo que en el primer capítulo juró vengarse, el mundo (*sekai* 世界):

[Aunque] desde [mi] inicio [en el ] mundo me cubrí con una fina membrana, no llegué a ser consciente de ese “sentimiento”: / “terror”. Sentí como si una parte de mi cuerpo hubiera sido cercenada. / Y, entonces, por esa pequeña herida, ese “mundo”, / lo que más detestaba, quizá lo que más me aterraba / [; repito] el “mundo” entró.

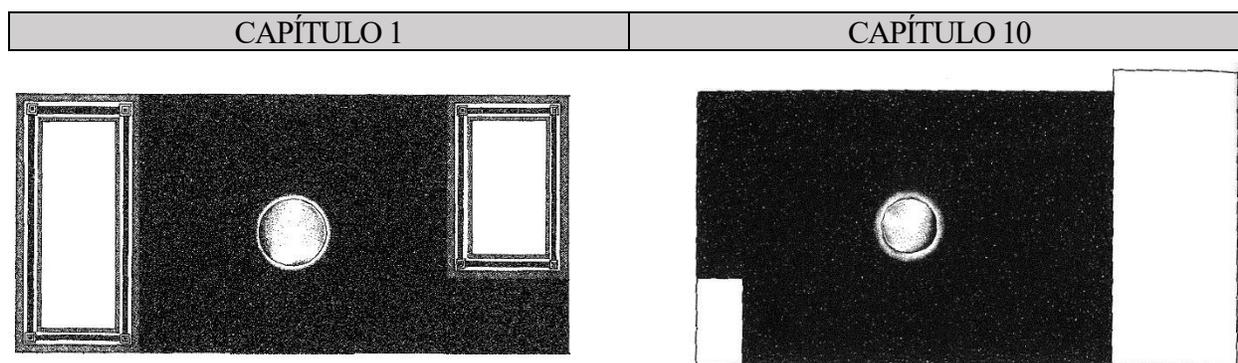


Figura 48. El narrador vuelve a presentar al protagonista como célula / cigoto como en el primer capítulo. Comparación referencial (Nishioka 2010, 8, 161). Las imágenes fueron modificadas para su uso en este trabajo.

Los sub-motivos de la deidad y la violencia pierden valor al mismo tiempo que la agresión del joven se describe en la secuencia visual de las páginas 161 a la 162, hasta culminar en la página 163 (Figura 49).

<sup>70</sup> “Efecto purificador de las pasiones [...] que posee a la vez implicaciones psicológicas, estéticas, éticas, y también religiosas y de ejemplaridad” (Beristáin 2010f).



Figura 49. Cuerpo de la joven con la que sale *kare* después de que él lo interviene (Nishioka 2010, 163). La imagen fue modificada para su uso en este trabajo.

De este modo, aquel sub-discurso que presentaba a este personaje superior alejado de la sociedad, la cual destruía por serle inferior, revela, como verdad discursiva, que siempre le ha tenido terror y que ha actuado en función del sentimiento. Por tanto, las acciones de *kare*, que aún no son traición, pero ya son interpretadas como tal por el narrador en su relación sexo-afectiva, también actualizan las características de los jóvenes como sujetos violentos<sup>71</sup>. Uno de los puntos importantes en la narración argumentativa de los últimos capítulos de *Kami no kodomo* es que, aunque el sub-discurso pierde fuerza para el protagonista, los sub-motivos principales continúan para los jóvenes; en otras palabras, que la “verdad discursiva” sea para *watashi* no quiere decir que lo sea para los jóvenes, así, la violencia y venganza prevalecen como motivos discursivos para ellos. Por eso el personaje puede sostener que *kare* “Como era de esperarse, regresó / como vengador” (Nishioka 2010, 164).

De este modo, la traición de los jóvenes regresa al personaje principal a la indefensión y la amenaza de ser destruido. Por otro lado, que *kare* mencione que «La muerte más apropiada para este hombre es» [...]

---

<sup>71</sup> Lo último ya se había comentado como dualidad en el capítulo octavo. El sub-discurso necesitaba que el grupo fuera sumiso a *watashi*, dando la impresión de que era pasivo, coherentemente con el objeto de deseo; sin embargo, al perder fuerza dicho discurso, *kare* puede y muestra lo violento que es.

«//ser devorado // por los cerdos»” tiene que ver con la ironía que se da a partir de la idea de superioridad planteada en el sub-dicurso, además de ser una clara referencia a la metáfora establecida en el capítulo cuarto, cuando *watashi* habla de los niños (“Para mí, en este lugar había una manada de monos[, además] de ser un corral para cerdos”) (Nishioka 2010, 61 y 171). Finalmente, *watashi* es destruido por su propio medio.

Página 180 (Capítulo 11) y utílogo



Figura 50. Última imagen de *Kami no kodomo*: el protagonista declara destrozado que puede regresar cuando sea y donde sea (Nishioka 2010, 180). La imagen fue modificada para su uso en este trabajo.

En la última imagen del capítulo onceavo, el protagonista declara: “Los humanos deben estar contentos con el modo en el que acabó mi vida[,] / pero no deben bajar la guardia, volveré a nacer en donde sea, cuando sea” (Nishioka 2010, 180).

La obra cierra con la historia de Jesús y el endemoniado de Gerasa. En esta narración el Hijo de Dios cristiano llega a una ciudad en la que hay un hombre poseído por una legión de demonios. Estos suplican a Cristo que no los expulse de la región y en su lugar los mande a una piara. Una vez exorcizado el hombre, los animales se arrojan al mar y mueren. La situación causa miedo entre los habitantes y el Hijo del Hombre es expulsado del lugar. Antes de eso, el hombre, ahora libre, quiere seguirlo, pero le es negado su deseo. En su lugar, Jesús le encarga difundir la palabra en la Decápolis.

La última página de *Kami no kodomo* tiene tres funciones: (1) además de “cerrar la historia”, reactualiza el sub-tópico de la deidad, (2) señala el primer capítulo, que es donde inicia dicho motivo, generando una especie de lectura circular; y (3) revaloriza la figura de los cerdos.

Lo primero está directamente asociado a la última expresión del narrador, que nuevamente es enfatizado visualmente por el enunciador. *Watashi* es un dios, sea de la venganza, sangre o desgracia, y, por lo tanto, el protagonista es nuevamente representado como un ser superior, en este caso, divino, lo que le permite superar la condición carnal / humana —aún destruido sabe que puede renacer y continuar con su destino—.

¿Es esto incongruente con lo expresado respecto a la verdad discursiva e, incluso, con la veridicción empleada por el discurso? No, pues esa siempre fue la indeterminación principal en la obra. ¿Hasta qué punto lo dicho y representado por los discursos es “cierto” en comparación con el contexto del lector? Aquí es donde se da la segunda función de dicha escena. Cuando el cierre de *Kami no kodomo* regresa al receptor al primer capítulo, que es donde se establece el proceso de veridicción de la obra, cualquier esfuerzo “receptivo” por negar la posibilidad de que *watashi* sea no-humano queda fuera de lo expresado en la obra y, por lo tanto, se vuelve objeto de interpretación literaria de los símbolos. Además, la apertura a dicha lectura no niega los procesos argumentativos de la narrativa: Dios o narcisista, las acciones del protagonista lo llevaron a ser traicionado y ser alimento de los cerdos. También es importante comprender que si el sub-discurso hace una última actualización de uno de sus motivos es porque es parte de sus cualidades expresivas del narrador homodiegético prospectivo.

Finalmente, la revalorización de los cerdos se da en dos sentidos: retrospectiva y prospectivamente. La actualización retrospectiva conecta, como se dijo en la sección anterior, con el símil que el personaje principal utilizó para los niños: si los cerdos son una de las dos cualidades de la sociedad infantil, la indiferente (“Todos en la clase [o] aclamaban como monos [o] eran indiferentes como cerdos”, (Nishioka 2010, 70)), que sea devorado por ellos es ser destruido por aquello que le es inferior y detesta. Además, es incluso más significativo que, de acuerdo con su propia descripción, él se parece más a los cerdos, mientras que los jóvenes son más similares a los monos. La resignificación prospectiva se da con el útilogo y la figura de la piara en la

que entran los demonios. Independientemente de las correspondencias que pueden o no haber entre los sujetos de las narrativas, la piara se muestra como un medio para exorcizar a los demonios<sup>72</sup>, haciendo que el final de *watashi* sea equivalente a ser exorcisado.

---

<sup>72</sup> En el comentario de la Biblia citada dice: “Jesús libera al poseso: el demonio, que es el autor de toda impureza, es devuelto a los cerdos, que según la tradición judía eran el prototipo de los animales impuros” (Mc 5, Nota 5.1).

## Conclusiones del análisis de la obra

Para resumir y dar las conclusiones del análisis, se seguirá el siguiente formato: objetivo narrativo de capítulo, seguido de la descripción del tema del narrador, incluyendo motivos y signos, es decir, del sub-discurso; y el motivo del enunciador y la enumeración de sus tópicos y signos, los cuales están asociados al discurso.

### Capítulo 1

El objetivo del capítulo es sentar los ejes narrativos del discurso y sub-discurso. Por parte del narrador, se establecen los motivos *destrucción, terror, sobrevivencia, venganza* y la *deidad*, en donde los signos son la *madre, la sangre, la desgracia, y el excremento*. El enunciador y discurso, por otro lado, conectan los tópicos de la destrucción y sobrevivencia con el terror, donde el signo de la madre conecta la sangre y el excremento con el personaje, dando como resultado que aquel sea un residuo vivo. Donde el sub-discurso, motivos y signos, aparecen como elementos que deben ser desarrollados, y el tema de la deidad que apenas figura como símbolo, el discurso ya establece un texto coherente que permite la legibilidad de la obra.

### Capítulo 2

El capítulo dos expone cuatro eventos esenciales en la vida del personaje, los cuales son mayoritariamente significativos al nivel del discurso y exponen la violencia que experimenta el protagonista y, de acuerdo a la lógica de la historia, la agresión que genera en el futuro. El evento del *mochi* es violencia física en conjunto con humillación, el evento de la arcilla es un proceso de *sometimiento* en el que se le niega a *watashi* su objeto de placer y se le obliga a sustituirlo por algo “aceptable”, lo que deriva en el asesinato del gato. Además, este capítulo expone las dos funciones de la figura de la madre —independientemente de su papel actante en la narración—: (1) dar significado al motivo de la destrucción y al de la violencia como origen, (2) además de ser el epítome de la *mujer* y la *feminidad* —la figura de la cual parte la concepción binaria de género y sexo del protagonista—. También inicia la caracterización del personaje como sujeto *indiferente*, aunque no es del

todo claro por ser una asignación expresada principalmente por el enunciador visual. Los signos de éste último son el sol negro y la mosca, ambos recursos como marcas discursivas que refieren a los ejes argumentativos.

En tanto al sub-discurso, si bien sigue los motivos principales y los reafirma, como en el caso del evento del *mochi*, expresando su asignación sexual en la visita del barbero y reforzando la función de aquel suceso en la visión de los niños, en el evento de la arcilla, el narrador manifiesta subjetividad al hablar de la coprofilia, haciendo claro su placer original y la argumentación del tópico de la venganza, dando así sentido a la violencia resultante. Lo último será la justificación textual empleada en el resto de la obra. Sus signos son la bruja y las masacres imaginadas, y funcionan como el sol negro y la mosca, señalando los tópicos principales de la obra, pero en relación al personaje.

### Capítulo 3

En el capítulo tres se reafirman las características del personaje principal como sujeto indiferente e irregular, y comienza el desarrollo de su sexualidad fuera de la coprofilia. El discurso continúa con el tema de la destrucción por medio de la amenaza de la pérdida de la libertad, en tanto que el personaje sigue sin cumplir las expectativas de la sociedad. Al ampliarse el contexto social de la historia, se genera el espacio de lo *adulto* y se confirman sus características destructivas, violentas o dominantes. No obstante, con la aparición de la excepción, que es la voluntaria, y el establecimiento de una relación placentera con el protagonista, el objeto de deseo, al que *watashi* fue forzado, comienza a tomar como lo femenino joven. Respecto al desarrollo de su sexualidad, el sub-discurso no profundiza en el tema, únicamente lo denomina placentero e identifica el evento de la voluntaria como decisivo en su vida con relación a la violencia, enfatizando el papel de la sangre como signo.

En lo referente al narrador, cuando expresa que se sospecha que el personaje principal es autista, el texto actualiza el tema de la deidad rechazando la cualidad humana del sujeto, expresando que se considera más que cualquier sujeto que lo rodea y, por tanto, sus rasgos son *innecesarios*. Por el mismo motivo, su

“instinto higiénico” aparece como rechazo a la sociedad a la que fue obligado a entrar. Al nivel del discurso, lo anterior forzó a *watashi* a crear su primera habilidad social para dejar de ser señalado: complacer a los adultos.

### Capítulos 4 y 5

Estos capítulos desarrollan con mayor detalle la (no)relación de *watashi* con la sociedad y su sexualidad. El narrador es el que mejor expresa la separación que el protagonista establece con su contexto, cómo esta expresión actualiza los dos grupos sociales a los que se opone por ser violentos (unos activamente, los niños, y otros pasivamente, los adultos), cómo es que desarrolla la habilidad para sobrevivir a “la tribu salvaje”; y finalmente, cómo estas definiciones delimitan su objeto de deseo. Así, desde el discurso, el sub-motivo de la venganza se actualiza en el momento en el que *watashi* genera una transferencia con la niña solitaria, por medio del tópico del *terror* y el signo de la *orina*, y decide actuar contra las niñas abusivas, acercándose al símbolo del *mundo*, como objetivo final de su desagravio.

El quinto capítulo está más cargado en cuanto a los símbolos relacionados a los sub-motivos de la venganza y de la violencia, esta última entendiéndola también como un elemento dual, por también tener una connotación sexual para el protagonista. Además de lo explícito de los asesinatos y la metaforización de su relación con los eventos con la niña solitaria, lo más significativo es que el signo de las heces ayuda a señalar al *ano* como símbolo sexual para el personaje. Así, que sea esta parte del cuerpo y no otra, binómica y sexualmente marcada, provoca que el quinto capítulo señale que no es la *mujer* objeto de deseo para *watashi*, tanto como lo sería un *hombre*, en tanto el sujeto tenga dicho orificio.

### Capítulos 6 y 7

Los capítulos sexto y séptimo tienen dos funciones principales. Por parte del discurso, se completan las características del objeto de deseo del protagonista. Aunque hasta estos capítulos se ha sostenido una “congruencia heteronormativa” en la sexualidad de *watashi*, cuando éste rechaza el cuerpo adolescente de las

jóvenes de su edad —y por negación también el de los jóvenes—, rectificando las características físicas *pre-adolescentes* del niño rubio, queda concretado que el interés sexual del protagonista es lo femenino joven no violento. De modo que su sexualidad queda como homosexual por su compleja relación con lo sexualmente asignado femenino, no por su interés físico en las características secundarias<sup>73</sup>, pues es el ano su fijación principal, según ya se estipuló en los capítulos cuarto y quinto.

Respecto al sub-discurso, el tópico de la deidad se hace explícito, dando a los signos de la sangre y las heces un valor mayor, por ser los que conectan todos los sub-tópicos, y otorgando coherencia a la argumentación del narrador. Además, se agrega el signo del semen, para enfatizar el carácter sexual del rito de comunión, y su antagonismo con el mito cristiano de Jesucristo. También se concreta la posición en la que se coloca el protagonista y el modo en el que esta superioridad genera el sub-motivo del vacío ontológico como potencializador de la trama.

## Capítulo 8

El capítulo ocho tiene tres objetivos principales, aunque se reafirma el carácter del objeto de deseo de *watashi* y es más claro el papel narrativo de los jóvenes: (1) se desarrolla el sub-tópico de la deidad por medio del sol negro y la visión de las llamas, (2) se recuerda el papel de la madre en la narrativa, su relación con la destrucción y cómo simbólicamente su asesinato aumenta el valor de los signos de la *libertad* y el *absoluto* como parte del tópico de la venganza; y, (3) por último, se da la última actualización de la caracterización del protagonista como sujeto indiferente.

El último punto está asociado a la función narrativa de los jóvenes como ejecutores de los asesinatos, donde *watashi* pasa a ser un actor pasivo (intelectual), y al sub-discurso argumentativo. Como anteriormente se había mencionado, donde el narrador habla de un vacío ontológico, se expresa la falta de empatía que

---

<sup>73</sup> El protagonista rechaza las características que se ven, es decir, pechos y marcas binómicas descriptibles por el enunciador visual, mientras que no hay un rechazo explícito o implícito a los genitales. Médicamente, las características sexuales secundarias se refieren a aquellas que se desarrollan en la adolescencia gracias a las hormonas.

provoca la escalada de violencia en los homicidios. Sin embargo, la indiferencia constantemente actualiza el tema de la deidad, pues coloca al personaje en una posición superior, lo que nos lleva al segundo punto.

Al decidirse por asesinar a las figuras que han representado el sometimiento, *watashi* reafirma los signos de la *libertad* y el *absoluto* mencionados únicamente en primer capítulo, aunque la libertad está implícita en el tercer capítulo. Una vez culminada la venganza sobre estos sujetos, se recuerda, sobre todo por parte del enunciador, el valor de la madre, y por tanto de la *mujer femenina*, en la obra. Los ejes argumentativos no sólo son referidos por aquella figura, sino por medio del sol negro. La visión de las llamas es, entonces, la conjunción simbólica del motivo de la deidad manifestada visual y textualmente.

### Capítulos 9, 10 y 11

Los últimos tres capítulos tienen la función de reorganizar el valor de los motivos y sub-motivos de la historia en las tres etapas descritas en el análisis: (1) salida de *kare*, (2) traición de *kare*, (3) traición de los jóvenes. Se resume esta reestructuración del siguiente modo:

- (a) Se dan las últimas actualizaciones dentro del flujo argumentativo de la obra. A nivel del discurso, *watashi* se ha colocado en la posición social más alta posible, incluso en su futuro; el sol negro continúa recordando los ejes de la historia, más como signos que pertenecen al complejo de superioridad del personaje. También se da un último repaso en la relación que el protagonista tiene con las mujeres: cuando el joven abandona el grupo por una mujer, esto se percibe como humillación, que finalmente es un signo que está asociado al tópico de la venganza —en su concepción más desarrollada—. Por parte del sub-discurso, se manifiesta una vez más el vacío ontológico y cierta ansiedad, relativa a la impulsividad de su reacción ante la salida de *kare*.
- (b) Se da una catarsis en la obra que (A) expone la fragilidad del sub-discurso —lo subjetivo de la historia que *watashi* “(se) cuenta” — y (B) reorganiza (revalora) los motivos discursivos. Así, el terror es el motivante actante principal, mientras la destrucción es la acción generadora más

- importante. En otras palabras, como se mencionaba en el análisis, el terror a la destrucción es el centro de la trama. Lo que termina por vulnerar al protagonista y, finalmente, llevarlo a la muerte.
- (c) Expuesto el sub-discurso, quedan claras las características narrativas de los jóvenes. Donde el narrador quería unos seguidores pasivos, aunque violentos, en realidad la narrativa tenía sujetos violentos y sumisos. Por ese motivo, cuando el sub-discurso pierde fuerza, no hay inconsistencia con los jóvenes, porque éstos nunca fueron distintos.

### **Página 181 del capítulo 11 y útilo**

La última página de la obra es la actualización final del tópico de la deidad, lo cual no representa inconsistencias estructurales, al señalar al proceso de veridicción del primer capítulo. Además, permite la revaloración de un signo que poco se había desarrollado: los cerdos. Retrospectivamente, los cerdos evocan la caracterización del protagonista y devienen en la metáfora de ser destruido por aquello que considera inferior y detesta. Prospectivamente, los cerdos son el medio que Jesús utiliza para exorcizar a unos demonios en Gerasa, lo que podría sugerir que *watashi* estaba poseído y fue liberado.

### Discusión de género y conclusión

Como se expuso en la introducción, el principal motivo para la realización de este trabajo es responder a la perspectiva desde la que se ha abordado el tema de la figura / sujeto *bishōnen*. El análisis presentado muestra que, aún cuando el tópico principal no sea expresamente sexual o de género, la representación de la asignación sexual y de género tienen un impacto significativo en la construcción de *Kami no kodomo*. En el caso de dicha obra, el discurso de género da fuerza al desenlace de la historia, aún cuando los motivos discursivos y sus relaciones con el sub-motivo de la deidad resalten como cierre argumentativo. Pero, ¿por qué los autores pasarían a emplear un personaje *bishōnen*, si lo es, cuando en sus dos obras previas, 救済の日 (*Kyūsai no hi*, “Día del juicio”, 2008) y 子供の遊び (*Kodomo no asobi*, “Juego de niños”, 2006), los hermanos Nishioka (1) construyeron a sus personajes principales sin incongruencias o dudas discursivas respecto a la su asignación sexual, de género y la expresión de la sexualidad; y (2) tampoco “enrarecieron” la misma asignación o género en sus otros personajes, incluso en aquellos que no son humanos?

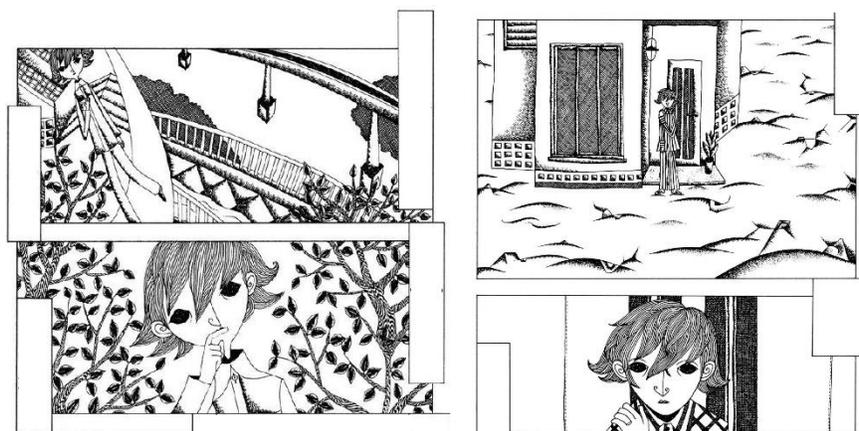


Figura 51. Uno de los protagonistas de *Kodomo no asobi* (izquierda) y el protagonista de *Kyūsai no hi* (Nishioka 2006, 197; 2008, 24). Las imágenes fueron modificadas para su uso en este trabajo.

*Kami no kodomo* no es una obra que, nominalmente, cuestione las relaciones simbólicas expresadas en la diferenciación de géneros y sexos; tampoco expresa una resistencia a las relaciones de dominación en los diferentes ámbitos de la experiencia, ni critica el discurso de legitimación de diferenciación social presente en la sociedad japonesa<sup>74</sup>. En primer lugar, al contrario de los discursos más filosóficos de obras anteriores<sup>75</sup>, esta obra cuestiona la moralidad de una postura identitaria que justifica su postura anti-social en el trauma por el terror, la dominación y la violencia. En segundo lugar, al emplear motivos religiosos de modo “no explícitos”, pone a juicio la interpretación del mito mesiánico cristiano, una creencia religiosa cultivada, desarrollada y diseminada en occidente. Ambos ejes discursivos, como se observó en el análisis, no interactúan en la obra como signo-símbolo, pues la referencia literaria es un sub-motivo exclusivo del desarrollo del personaje principal. En otras palabras, dado que *watashi* se autonombra “hijo de dios”, el mito cristiano se convierte en símbolo de argumentación del sub-discurso y, por tanto, influye en la estructura de la pieza.

El discurso de culto referido, el Nuevo Testamento, contiene estructuras objetivas y cognitivas de legitimación androcéntrica, que implican la existencia de una ley que crea y posibilita la existencia de la definición diferenciada y la construcción de los cuerpos, sus relaciones sociales, emocionales y sexuales, así como las contradicciones que busca ocultar (Bourdieu 2000, Butler 2007). Eso dirige, necesariamente, a la observación del desarrollo del sujeto narrativo (*watashi*) desde la verosimilitud de la representación (proceso de veridicción), y, por tanto, el devenir argumentativo que sostiene el mensaje (*Kami no kodomo*). Dicho de otra forma, no es posible leer el *manga* sin el entendimiento de que la referencia a la Biblia señala ciertos

---

<sup>74</sup> La referencia cultural se da por hecho por las expresiones, sobre todo, de corte visual, que construyen el universo de *Kami no kodomo*.

<sup>75</sup> *Kodomo no asobi* no es una obra a la que se haya tenido realmente acceso —sólo pude leer el capítulo “Monorēru ni notte” 「モノレールに乗って」 (“Montado en el monorriel”) [traducción propia]—, pero la aseveración se refiere principalmente a *Kyūsai no hi* y *この世の終りへの旅 (Kono yo no owari e no tabi*, “Viaje hacia el fin de este mundo”, 2003), obras que clasifiqué como narrativas existencialistas o de absurdo, en donde es posible que se mezclen referencias literarias. Sin embargo, por lo que pude observar en *Kodomo no asobi*, es una obra con múltiples historias, posiblemente conectadas. La lectura de ese único capítulo fue la que me permite hablar de la construcción de, al menos, uno de los personajes de la obra.

esquemas de percepción, pensamiento y acción para su comprensión, que también incluye el horizonte de experiencia del lector y el contexto de producción de la obra.

De modo que, tal cual se mencionó en el análisis, aunque el tema principal de la obra es la relación del personaje con el mito cristiano del Hijo de Dios y lo que se le opone, el discurso exige un posicionamiento respecto al tipo de representación verosímil y referencial que describe. Para esto, los hermanos Nishioka emplean la matriz heteropatriarcal, el discurso de diferenciación sexual, así como las relaciones de dominación y sumisión que le son inmanentes (Bourdieu 2000, Butler 2007). Por un lado, pese a que pueda existir el cuestionamiento feminista respecto a la asignación de sexo y género de la figura del Dios cristiano, y su Hijo, hegemónicamente se da por hecho que el último fue un *hombre masculino*, “que viene” de una figura omnisciente, omnipresente y omnipotente de carácter androcéntrico (“... un anciano se sentó; su ropa era blanca como la nieve, los cabellos de su cabeza eran como la lana blanca [...]” (Dn 7, 9)), es decir, de otro ser *masculino*. Jesús, además, nació de una *mujer femenina* qué, siguiendo las tradiciones de intercambio homosociales<sup>76</sup>, se casó con un *hombre masculino heterosexual*, y en su relación se conservó la división diferenciada de actividades, dejando a la mujer a la privacidad de la casa, atendiendo a su hijo y a su marido, mientras que el hombre se dedicaba a la cuestión pública y legal (Butler 2007):

Al sexto mes el ángel Gabriel fue enviado por Dios a una ciudad de Galilea, llamada Nazaret, a una joven virgen que estaba comprometida en matrimonio con un hombre llamado José, de la familia de David. La virgen se llamaba María.

[...]

Pero el ángel le dijo: «[...] Concebirás en tu seno y darás a luz un hijo, al que pondrás el nombre de Jesús. Será grande y justamente será llamado Hijo del Altísimo. El Señor Dios le dará el trono de su antepasado David, gobernará por siempre al pueblo de Jacob y su reino no terminará jamás.»

María entonces dijo al ángel: «¿Cómo puede ser eso, si yo soy virgen?»

Contestó el ángel: «El Espíritu Santo descenderá sobre ti y el poder del Altísimo te cubrirá con su sombra; por eso el niño santo que nacerá de ti será llamado Hijo de Dios. [...]» (Lc 1, 26, 30-35)

---

<sup>76</sup> La edición de la Biblia citada apoya la idea de dicha idea de intercambio: “María ya estaba *comprometida* con José, lo que, según la ley judía, le daba todos los derechos del matrimonio (Mt 1, 20). Prometida a José, María era suya, pero quedando bajo el techo paterno. A raíz del matrimonio José ‘la llevaría a su casa’ (Mt 1, 24) y dependería legalmente de él” (Nota de Lc 1, 27).

Por el otro lado, se conserva la dualidad moral del bien y el mal, como polo extremo al Dios cristiano y al Hijo del Hombre (Dn 7, 13), Jesucristo, está todo lo que viene de Satanás, que es el epítome del mal, y la figura del anticristo, que sirve al primero. Aunque las referencias bíblicas no especifican la materialidad del(os) anticristo(s) y, de cualquier modo, las representaciones en el libro de Daniel y el Apocalipsis refieren, en el fin de los tiempos, a una bestia, podría sostenerse que nada señala que dichas figuras sean *mujeres* o sujetos *femeninos* —en todo caso, las mujeres acompañan a la primera—, sobre todo por el contexto heteropatriarcal judío en el que se desarrollaron los textos:

Quería además saber la verdad respecto al cuarto animal, tan diferente a los demás y tan horrible con sus dientes de hierro y sus garras de bronce, que devoraba, trituraba y luego pisoteaba todo lo que quedaba. Quería saber qué eran esos diez cuernos que tenía en su cabeza, y el otro cuerno que había brotado y ante el cual habían caído tres de los primeros. Quería saber qué era ese cuerno con ojos y una boca que pronunciaba palabras insolentes y que parecía ser más importante que los demás. Seguía mirando ese cuerno, que combatía a los santos y que los vencía [...] (Dn 7, 19-21).

Entonces vi una bestia que sube del mar; tiene siete cabezas y diez cuernos, con diez coronas en los cuernos, y en las cabezas un título que ofende a Dios.

La bestia que vi se parecía a un leopardo, aunque sus patas eran como las de un oso y su boca como de un león. El dragón le entregó su poder y su trono con un imperio inmenso. Una de sus cabezas parecía herida de muerte, pero su llaga mortal se le curó. Entonces toda la tierra se maravilló, siguiendo a la bestia. Se postraron ante el dragón que había entregado el poderío a la bestia y se postraron también ante la bestia [...].

[...]

Vi luego otra bestia que surgía de la tierra y tenía dos cuernos de cordero, pero hablaba como un dragón. Esta segunda bestia está al servicio de la primera y dispone de todo su poder y autoridad; hace que la tierra y todos sus habitantes adoren a la primera bestia, cuya herida mortal ha sido curada. Realiza grandes prodigios, incluso hace descender fuego del cielo a la tierra en presencia de toda la gente (Ap 13, 1-4 y 11-13).

Así es como *watashi* debe partir de una asignación sexual masculina, potencialmente *viril*, para evocar al Hijo de Dios o lo que se le opone, porque la obra, no sólo desde el título, parte de la asociación de que él es el “hijo de dios”. De igual modo, su concepción *contra-natura* alude a la concepción virginal de

Jesucristo, entendida ésta como un fenómeno que no depende del coito o del gameto masculino para el desarrollo del niño, gracias a la intervención divina.

Debido a que el sub-discurso emplea el mito cristiano para la justificación de su despliegue identitario, y no como el eje argumentativo principal, es posible la postulación de que el diseño masculino-femenino del protagonista de *Kami no kodomo* señala los espacios de indeterminación e inconsistencias que el discurso global emplea, para trasgredir los límites de la matriz heteropatriarcal y las relaciones de dominación y sumisión de la Ley legitimadora.

Entonces, ¿cómo fue que la masculinidad femenina narrativa permitió la disrupción argumentativa? Al evocarse la intraliteralidad desde el título, se generan dos tipos de expectativas: (1) de recepción, que podrían asociar la obra con algún género o con experiencias con las obras anteriores de los autores; (2) de “construcción”, que sería la predisposición de articulación estructural, cognitiva y argumentativa, en donde la obra *debe* presentar similitudes con el discurso de culto, o, por la referencia directa al “hijo de dios”, con la figura de Jesucristo.

Como bien se mencionó en la introducción de este trabajo, la primera aproximación fue objetivo de mi estudio de licenciatura, y pese a que pudiese presentar fallas, al no ser interés de este trabajo, resumiré: La masculinidad femenina narrativa no asocia *Kami no kodomo* con algún género del *manga* en particular, en todo caso lo separa de clasificaciones con géneros como el *yaoi* y *shōnen-ai* —categorías por las cuales circulaba no oficialmente en la red en 2010— porque, pese al diseño visual del protagonista, la obra no cumple las características de ese tipo de obras. Bajo cierta teoría literaria, como la gótica, podría llegar a considerarse la posibilidad de que esta pieza sea de *terror*, pero este espacio no está interesado en esa discusión.

Pese a estar relacionada con la recepción generada por la intraliteralidad detonada por el título y entendiendo que el mito cristiano no es la estructura principal de la obra, la segunda expectativa provoca que lo que se espera se vuelva disrupciones narrativas. De modo que,

- (1) donde se espera la manifestación de un sujeto masculino es concordancia con el Hijo del Hombre, hay una expresión más bien neutral, *watashi*, y una figura que sólo se identifica con el sexo masculino hacia el final del primer capítulo, por medio de los genitales.
- (2) Donde se esperaba un sujeto independiente, *masculino*, extraordinario en términos mitológicos, y obediente, de acuerdo con lo descrito en Lc 2, 43-51, hay un personaje sumiso, *femenino*, extraordinario en términos patológicos y desobediente desde la manipulación (Capítulo 2).

[...] Al terminar los días de la fiesta regresaron, pero el niño Jesús se quedó en Jerusalén sin que sus padres lo supieran.

Seguros de que estaba con la caravana de vuelta, caminaron todo un día. Después se pusieron a buscarlo entre sus parientes y conocidos.

Como no lo encontraran, volvieron a Jerusalén en su búsqueda. Al tercer día lo hallaron en el Templo, sentado en medio de los maestros de la Ley, escuchándolos y haciéndoles preguntas. Todos los que le oían quedaban asombrados de su inteligencia y de sus respuestas.

[...] su madre le decía: Hijo, ¿por qué nos has hecho esto? Tu padre y yo hemos estado muy angustiados mientras te buscábamos. Él les contestó: «¿Y por qué me buscaban? ¿No saben que yo debo estar donde mi Padre?». Pero ellos no comprendieron esta respuesta.

Jesús entonces regresó con ellos, llegando a Nazaret. Posteriormente siguió obedeciéndoles. [...] (Lc 2, 43-51)

- (3) Más adelante, donde se espera a un sujeto empático con el sufrimiento de otros, hay un niño atraído por la violencia, primero instintivamente (sexualmente), para después involucrarse en ella como asesino.

Para cuando los símbolos del discurso cristiano se emplean en la obra, la figura / sujeto de la obra ha traspasado los límites de ambos géneros en los términos heteronormativos que planteó el universo narrativo y la figura narrativa que evocaba intranarrativamente. Por lo tanto, *watashi* es hombre en tanto él se asume como diferente a su madre y a las mujeres, por eso, de vez en cuando, emplea en su discurso directo el

pronombre personal *boku* 僕, que sería la versión masculina del *watashi*; también es hombre en tanto para el receptor sus genitales lo asocian con dicha categoría de cuerpos sexuados. El protagonista es masculino porque es hombre, y porque al ser hombre sus características visuales se contraponen a las de las mujeres. Pero también *watashi* es hombre, porque si fuera mujer entonces no podría ser *kami no kodomo* (“el hijo de dios”) ni generar una figura disruptiva contra la de Jesucristo. Si el protagonista no fuera hombre, es decir, que además fuera ilegible para el universo en el que existe, no hubiese podido reclutar a los niños, sus “apóstoles”, y después llevar a cabo “la comunión”, generando este “eco” del mito cristiano. Finalmente, sin seguidores, no hubiera existido “Judas” ni traición.

Además, *watashi* tiene que ser femenino en los términos discursivos ya expuestos en el análisis. Su conexión con la madre y la destrucción son básicos para construcción identitaria (Capítulos 9, 10, 11), y aunque anteriormente se mencionó que sus características visuales se contraponen a las de las mujeres, el diseño del personaje, sobre todo en los capítulos 1 y 2 lo hacen transitar entre ambos géneros tan sólo por medio de marcas binarias, como la ropa, o con recursos de diseño, como ocultar los genitales. Además, el devenir del concepto femenino en la obra no se reduce, como ya se expresó, a la asignación sexual, sino a la relación que *watashi* tiene con aquello que es femenino: primero que está la mujer femenina, donde la madre es el epítome y la manifestación de la destrucción, después viene lo joven femenino no violento —que no es mujer—, que es su objeto de placer. También, *watashi* es femenino en los términos de la mujer como sujeto destructor, para que así, el protagonista y su madre anteponerse a Jesucristo que es masculino y la Virgen María, que protectora —lo contrario de la madre del protagonista—.

## Apéndice 1

**Obras de los hermanos Nishioka**

Las traducciones al español de las obras se hicieron por la autora de este trabajo. La lista de las obras y su información proviene de la página oficial de los hermanos Nishioka, a excepción de las obras 20, 21 y 22 (Nishioka, s.f.; Ohta Books “Kami no kodomo”; “Kafuka”).

1. 僕の殺したもの *Boku no koroshita mono* (Lo que me mató). Tokio: Kodansha, 1989.
2. 水瓜割り *Suikawari*<sup>77</sup> (Repartiendo sandías). Tokio: Kasei Shobō, 1990.
3. 労働者の箱 百姓の壺 *Rōdōsha no hako hyakushō no tsubo* (La caja del trabajador, el tarro del granjero). Tokio: Kasei Shobō, 1991.
4. シュジエ *Shujie* (Suzie). Tokio: Kasei Shobō, 1993.
5. トマトジュースの戦士 *Tomato jūsu no senshi* (El guerrero de jugo de tomate). Tokio: Tom’s Box, 1997.
6. 首吊職人 *Kubitsuri shokunin* (El artesano colgado). Tokio: Tom’s Box, 1998.
7. マリーの一生 *Marī no isshō* (La vida de Mari). Tokio: Tom’s Box, 1999.
8. 大腸詰自殺 *Daichō tsume jisatsu* (Suicidio en el intestino grueso). Tokio: Tom’s Box, 2000.
9. 人喰先生 *Hitokui sensei* (El maestro caníbal). Tokio: Tom’s Box, 2000.
10. 地獄 *Jigoku* (Infierno). Tokio: Seirinkogeisha, 2000.

---

<sup>77</sup> Juego que consiste en partir una sandía, aunque tiene el sentido de “dividir” la fruta para racionarla.

11. ぼく虫 *Boku mushi* (Yo-insecto). Tokio: Tom's Box, 2001<sup>78</sup>.
12. 心の悲しみ *Kokoro no kanashimi* (La tristeza del corazón). Tokio: Seirinkogeisha, 2002.
13. 人殺しの女の子の話 *Hitogoroshi no onna no ko no hanashi* (Historia de la niña asesina). Tokio: Seirinkogeisha, 2002
14. くらげそっくり *Kurage sokkuri* (Como medusa). Colaboración con Ōshita Sanae. Tokio: Seirinkogeisha, 2003.
15. この世の終りへの旅 *Kono yo no owari e no tabi* (Viaje hacia el fin de este mundo). Tokio: Seirinkogeisha, 2003.
16. 花屋の娘 *Hanaya no musume* (La joven florista). Tokio: Seirinkogeisha, 2004.
17. 死んでしまったぼくの見た夢 *Shindeshimatta boku no mita yume* (El sueño en el que me vi morir). Tokio: Parorusha, 2005.
18. 子供の遊び *Kodomo no asobi* (Juego de niños). Tokio: Seirinkogeisha, 2006.
19. 救済の日 *Kyusai no hi* (Día del juicio). Tokio: Seirinkogeisha, 2008.
20. カフカ *Kafuka* (Kafka). Tokio: Villagebooks, 2010.
21. 神の子供 *Kami no kodomo* (Hijo de dios). Tokio: Ohta Books, 2010.
22. *Kafka*. Londres: Pushkin Press, 2023

---

<sup>78</sup> La segunda edición fue publicada por Seirinkogeisha en 2003.

## Apéndice 2

**Traducción de *Kami no kodomo***

Todas las traducciones aquí expuestas son propias. Debido a que no se tradujo por completo el *manga*, después de las traducciones se señala la página o páginas para su referencia. Se emplearon algunas tipografías para señalar su orden visual original. De modo que se utilizan los corchetes y puntos suspensivos ([...]) para señalar que la frase pertenece a una unidad escrita mayor (en un cuadro de texto o entre varias páginas); el uso de la diagonal (/) es para marcar la división en cuadros de texto. El uso de doble diagonales (//) señala un cambio de orden en la expresión textual debido al orden sintáctico en español.

**Capítulo 1: 黒い太陽の子 *Kuroitaiyō no ko* (Hijo del sol negro)**

[...] わたしに絶対の自由を認めよ [...] Reconozcan la libertad absoluta en mí (p. 5).

わたしが目を覚ましたとき / わたしは母の胃袋の中に浮かんでいた / 暖かな羊水の中  
 ではなく 酸と消化酵素の海の中に / 共に生まれたが / 次々消化されて消えていった  
 / 臆病で恐ろしい胃壁の襞が小さく胎動を繰り返していた [...] Cuando desperté, estaba  
 flotando en el estómago de mi madre, / no en el cálido líquido amniótico, sino en un mar de ácido y enzimas  
 digestivas. / Los hermanos / con los que nací fueron desapareciendo, uno por uno, digeridos. / Pequeños  
 movimientos que se sucedían en los tímidos pliegues de la terrible pared del estómago (p. 6-7).

わたしは恐怖を感じた / わたしもまた消化されるのだと思った / それはわたしが感じ  
 た最初の感情だった / そしてそれはわたしの生涯にわたっての / 唯一の感情となった  
 / わたしは母の胃壁に着床し / 母の粘膜で身をつつんだ / それはわたしの皮膚と  
 なってわたしを守った Estaba aterrorizado. / Pensé que también sería digerido [;] / ese fue el primer

sentimiento que tuve, // y se convirtió en [el] único // que tendría a lo largo de mi vida. / Me implanté en la pared gástrica de mi madre / y luego me envolví en su mucosa. / Eso se volvió mi piel y me protegió (p. 8).

そうしてわたしは排泄されることになる Y así fue como fui excretado (p. 11).

黒い太陽 それは血と汚物で汚れた母なる神 / それは復讐の神 Bajo ese [sol negro], [de] la madre cubierta de sangre y excremento, nació dios. / Ese es el dios de la venganza (p. 14).

わたしの物語はここから始まる わたしは血と汚辱の子である / わたしは神の子である

Aquí inicia mi historia[.] Soy hijo de la sangre y la desgracia. / Soy hijo de dios (p. 15).

そしてわたしは立ち上がり / そしてわたしは人生を始める / 世界に復讐するため

である Entonces, me pongo de pie / [y] comienzo a vivir / para vengarme del mundo (p. 16-18).

## Capítulo 2: 幼期 *Yōki* (Infancia)

皆がわたしを見下ろして笑っていた / [...] / 彼らはわたしを見下ろして立っていた /

わたしは死体のように転がっていた Todos sonrieron mirando hacia abajo. / [...] / De pie, me menospreciaron / [y] yo me quedé como muerto (p. 23-25).

理髪台が一種の処刑台としかいえないものになっていった / 男の子たちがひとりひとり

その台に乗っては / 溶けて消えていった / どこかでいつかみた光景のようにも思えた

La silla de barbero se transformó en algo que no puede más que describirse como un tipo de cadalso. / Uno a uno, los niños que se subían a esa plataforma / desaparecían derretidos. / Pensé que había visto una escena similar en otro lugar [y] en otro momento (p. 28).

母を見た / 母の姿はなく / そこにいたのは年老いた魔女だった / 彼女はわたしに  
 こういった 「あれはおまえのお兄さんたちなのだよ」 / 「おまえは大勢の死んで  
 いった子供たちの中でただひとり生き残ったのだよ」 / わたしは魔女の言葉をこのよう  
 に理解していた Miré a mi madre, / [pero] no era [su] figura; / en su lugar, había una bruja. / «Esos fueron  
 tus hermanos mayores», ella dijo. / Así entendí sus palabras: // «Fuiste el único que sobrevivió de entre un  
 grupo de niños muertos» // (p. 30-31).

それがわたしの初めての虐殺の記憶である                      Ese es el primer recuerdo [que tengo] de una  
 massacre (p. 36).

### Capítulo 3: 初恋 *Hatsukoi* (Primer amor)

わたしは両親によって 情緒障害児や人格的知的に障害のある                      子供たちのサークルに  
 入れられた / 両親はわたしの中に 何かしらをかんじて いたのかもしれない /  
 無駄なことだった / その頃わたしは わたしの人生いとしての「情緒」も「人格」も  
 不必要なものとしと排除していた / 知的障害など 何をかいわんやである Mis padres me  
 metieron a un grupo de niños emocionalmente perturbados, con desórdenes de personalidad y dificultades  
 intelectuales. / Puede ser que mis padres percibieran algo en mí. / Era inútil [;] / para ese momento había  
 eliminado de mi vida “las emociones”, “la personalidad”, así como otras cosas innecesarias. / Ni qué decir de  
 las dificultades intelectuales (p. 44).

あの女だ / たぶん大学生のボランティアだったのだろう 年より幼くみえた / 女は他の子供たちとなじめないわたしを特に気にかけてくれていたようで / 何かにつけてわたしを誘った / 「楽しい」という感情はわたしにはなかった / それは「快感」というものであったろうと思う *Esa mujer. / Supongo que podía ser una voluntaria universitaria, pero se veía más joven. // [Ya] que parecía particularmente preocupada [porque] no me podía [incorporar] al resto de los niños, // me invitaba (a hacer) lo que fuera cuando fuera. / Creo que a eso le llamaría “[placentero]”, porque para mí no era “divertido” (p. 50-51).*

わたしは女の前に立った / わたしは女を見下ろしていた / 顔は はれあがり鼻から血を流していた / そして傷つき汚れた性器を見た / 生まれて初めての感覚だった / それがわたしの初めての性的接触だった / そしてそれがわたしの性<sup>79</sup>をその一生にわたって規定していくことになった *Me paré en frente de la mujer / [y] la observé. / [En su] cara estaba corriendo sangre de su nariz hinchada. / Entonces, miré sus genitales sucios y lastimados. / Esa fue la primera sensación [que tuve] desde que nací / [y] mi primer contacto sexual, / [el cual] determinaría mi sexualidad a lo largo de esta vida (p. 56-58).*

#### Capítulo 4 y 5: 獲物 *Emono* (Caza) y 初めての殺人 *Hajimete no satsujin* (Primer asesinato)

---

<sup>79</sup> Aunque el sustantivo en japonés para *sexualidad* es *seitekitekushitsu* 性的特質, por la lectura señalada en la obra de *watashi no sei* (わたしの性) como *watashi no sekkusu* —de acuerdo con el *furigana* (振り仮名, lectura de un *kanji*) original—, que literalmente sería “mi sexo” o “mi modo de [tener] sexo”, se prefirió el concepto de *sexualidad* por abarcar más aspectos de la identidad y performatividad del sexo.

わたしにとってその場所は / 猿の群れであり豚の檻であった Para mí, en este lugar había una manada de monos[, además] de ser un corral para cerdos. (p. 61)

わたしは わたしには決定的に関係の無いものとして それを位置づけていた / どんなものであれ社会というものに適応するためには それなりの技術がいる / 目立たないことだ / ただおとなしくしていればいい というものではない それはこの場合逆効果になることが多い / 普通であることだ / 普通に明るく / 普通に真面目で / 普通に愚かで / 普通に従順であることだ / ただただ臆病な薄ら笑いを浮かべて / 日々を過ごすことだ

Determiné que // definitivamente // no tendría ninguna relación. / Lo que se necesita para encajar en esa comunidad no es más que la habilidad de / no resaltar. / No [se trata] de ser simplemente obediente[.] Este caso, frecuentemente, se vuelve contraproducente. / [Es más bien] ser promedio. / Ser módicamente alegre[.] / [hacer las cosas] con mediana seriedad[.] / con relativa torpeza / [o] con moderada obediencia. // [Así] pasaba mis días // sin nada que hacer más que lanzar cobardemente una discreta sonrisa (p. 62-63).

わたしは わたしがこの社会と関係を持つことを拒否するために / この技術を使いこなしていた / わたしにとっては何の意味も待たないからこそ / そんな小芝居も苦痛にすら感じなかった

Para negar una relación con la comunidad[.] / dominé esta habilidad. / Porque no [le hallaba] ningún significado [a la interacción], esa pequeña interpretación ni siquiera me provocaba dolor (p. 64).

子供とはいえ いや 子供であるからこそより露骨に / 社会は獲物を見つけだす /

ほんのちょっとの差異がそこにあれば十分だった Pueden ser niños... No, precisamente

porque los niños son más abiertos[,] // una pequeñísima diferencia es suficiente // [para que] la comunidad señale la caza (p. 65).

クラスの皆は猿のように騒ぎ立て 豚のように無関心だった / この蛮族よりも凶悪で

狡猾な子供という生き物 彼らもいずれ大人になる / 善良な市民として Todos en la clase

[o] aclamaban como monos [o] eran indiferentes como cerdos. / Comparadas con una tribu salvaje, estas

criaturas llamadas niños son brutales y astutas, [que] se convertirán en adultos / [y] serán buenos ciudadanos

(p. 70).

彼女は小便を漏らしていた / 表情にも出すことのできない 恐怖の中で / 彼女は

生きている Se había orinado encima. / No podía mostrar expresión alguna / [;] vivía en el terror (p. 72).

わたしは彼女に興味をもった / クラスの皆にとって彼女が獲物だったようにわたしに

とってもある意味彼女は獲物だった / 近づいた / 「助けてやろうか」 / 彼女が顔

を上げた / 「殺してやろうか」 Me interesé en ella. / Como para todos en la clase ella era la caza, en

algún sentido también lo era para mí. / Me acerqué. / «¿Te rescato?» / Ella levantó [la mirada]. / «¿Los

mato?» (p. 73-74).

わたしは無関心を装った / いや わたしは / 本当に無関心だった Yo pretendía ser

indiferente, / no, / en realidad era indiferente (p. 81).

世間の評価は定まっていた / 変質者に因る猟奇的連続殺人 / かなり細かな現場の描写もなされていたが / 誰ひとり被害者の肛門が徹底的に犯されていたこと口に出すものな  
 いなかった / おかしなものだ この期に及んでも子供たちにとってセックスはタブー  
 なのだ La [opinión] pública fue determinante[:] / los extraños asesinatos en serie eran producto de un  
 perverso. / [En sus] considerablemente detalladas descripciones [sobre] la escena, nadie mencionó que el  
 ano de las víctimas había sido exhaustivamente violentado. / Era entretenido, [porque] incluso en estas  
 situaciones, el sexo era tabú para los niños (p. 85).

いつも子供たちは子供たちという名の被害者として扱われる それはわたしの計画の  
 とおりであったし ちょっとした万能感をわたしに感じさせていたが / でもなぜか  
 知らぬ ぼんやりとした虚無感がわたしをつつんでいた Por ser llamados *niños*, siempre se les  
 trata como víctimas. Eso era parte de mi plan [y] me provocaba un vago sentimiento de omnipotencia[.] / Sin  
 embargo, no sabía por qué me envolvía un sentimiento de vacío (p. 86).

「あなたは関係ない子まで殺した」 / 「関係ないやつなんて いやしないよ」 «Has  
 matado a un niño [que no estaba] involucrado.» / «No existe tal cosa como un tipo no involucrado» (p. 88).

**Capítulo 6 y 7: 少年たち *Shōnen-tachi* (Niños) y 聖体拝受 *Seitaihaiju* (Comunión)**

もちろん知る由もないのだが / この子たちがわたしに対して / 何かしらの魅力を感じていたのは確かだった / 子供だから感じることのできる直感的な感覚 / それはたぶん「死の魅力」 Aunque, por supuesto, no había manera de saberlo[,] / era claro // que estos niños // sentían fascinación // por algo en mí. / Era un sentido intuitivo lo que podían (ellos) sentir[;] / probablemente fascinación por la muerte (p. 95).

わたしは同世代との交流を好まなかった / 思春期だというのに女子に興味をもつこともしなかった / 醜く膨らんでいく女たちの身体に / 嫌悪すら感じていた No me gustaba interactuar con mi generación / No tenía interés por las chicas [aunque] estaba en la adolescencia. / Aborrecía el feo cuerpo en crecimiento de las mujeres (p. 96).

「戦争」が終わると その余韻を楽しむようにわたしたちは裸になって性的接触に興じた / それはまだ無邪気な身体接触の域を出なかったが / 皆 確かに性的興奮を感じていた Cuando acababa la “guerra”, entretenidos por la alusión, nos desnudábamos y disfrutábamos tocándonos sexualmente. / Aunque aún no pasábamos del inocente nivel del toqueteo[,] / era claro que todos nos excitábamos sexualmente (p. 102).

わたしはとりあえずそれで満足していた Por el momento, eso me satisfacía (p. 103).

その時 この少年にとって わたしがどのような存在であった わたしは正確に理解していた En ese momento entendía perfectamente qué tipo de presencia era para este niño (p. 108).

それは文字どおりの神聖な儀式だった / わたしは彼の / 汚辱にもみれた尻の肉を /  
 切り取って少年たちに投げ与えた *Esa fue una ceremonia sagrada, literalmente. // Corté // la carne de  
 sus nalgas en desgracia / [y] la aventé a los niños (p. 118).*

「食えよ パンだよ」 *«Coman. Es pan» (p. 119).*

血と糞と精液とこれらが交わってひとつになるとき 新しい何かが生まれる *En ese momento,  
 en el intercambio de sangre, heces y semen, nos convertimos en uno [y] algo nuevo surgió (p. 120).*

それまで漠然としていた何かが わたしの中で結晶化していくのを感じていた それは  
 自覚あるいは意思 / それは権力の自覚 権力への意志だった *A partir de entonces sentí que  
 algo vago en mí estaba cristalizándose[;] [podía ser mi] consciencia o [mi] deseo. / Era la consciencia del  
 poder, la voluntad de poder (p. 122).*

### **Capítulo 8: 自由への道 *Jiyū e no michi* (Camino a la libertad)**

彼ら少年たちの肉体もまた変容していった / たぶん彼らの人生において最も美しい形に  
*La apariencia del cuerpo de los niños también estaba cambiando[,] / quizá, a la forma más hermosa [que  
 tendrían] (p. 124).*

あの日以来 わたしと彼らの関係に若干の変化があった ひとつはわたしたちの性的な関  
 係に直裁的なものが加わったこと / 彼らはわたしを受け入れ / わたしも彼らを

受け入れた Desde ese día, hubo pequeños cambios en nuestra relación[.] Uno de esos fue que nuestra relación sexual se volvió más decisiva. / Ellos me aceptaban[, como] yo los aceptaba (p. 125).

もうひとつは 無邪気な殺人ごっこでは わたしたちはもう満足していることができなくなっていた / ということ Algo más (cambió)[:] // [dado que] // el inocente juego de masacre ya no podía satisfacernos[: ...] (p. 125)

最初わたしたちは浮浪者たちを襲った [...]Primero atacamos vagabundos (p. 126).

世の中も何の関心も示さなかった ガキが何匹か殺されただけで大騒ぎするあの連中にと  
って 社会からはじき出された 汚れたズタ袋のような人間の人生が いくつ踏みつづ  
されようがまるで関係がなかった La sociedad no mostraba el menor interés[.] / Para ese grupo, que  
hacía alboroto por unos mocosos asesinados, era momento de que estas vidas fueran expulsadas como sucios  
sacos de tela, repetidamente pisoteados y destrozados, como si no [perteneccieran a la comunidad] (p. 127).

わたしは彼ら世間の醜さを憎んだ Odiaba la fealdad de su mundo (p. 127).

おせっかいなババアが気づいて 騒ぎだすまでには 早くても一時間はかかった / そう  
特に街中あっては理由なく倒れた者など / ただの邪魔者であり不愉快な見世物であり誰  
も関わりなどもちたくないのだ [Al menos] tomaba una hora para que una [vieja chismosa] se diera  
cuenta y comenzara a hacer alboroto. / Así era especialmente en el centro (de la ciudad), [donde] nadie quiere  
verse involucrado cuando había un espectáculo desagradable o un obstáculo común, como una persona que  
colapsa sin motivo (p. 129).

このスリリングな遊戯に少年たちは熱中しそして満足していた / ただ わたしひとりだけが何か満ち足りぬものを感じていた / そして その何かをわたしは確実に知っていた

Este emocionante juego emocionaba y satisfacía a los niños[;] / sólo yo sentía que nada me satisfacía. / Entonces supe con certeza qué era eso[: ...] (p. 130)

「自由」と「絶対性」 / わたしはただの殺人者ではないのだ “Libertad” y “absolutes”. / Yo no era un asesino ordinario (p.131).

わたしは両親を殺すことにした 彼らに何の恨みがあるわけではない すべての権力とすべての相対性から わたしは完全に自由でなければなかった No asesinaría a mis padres porque les guardara rencor[, más bien era que,] para [obtener] el poder y la relatividad [absoluta], [tenía que ser] completamente libre (p.132).

そしてわたしは見た / 蠢く人々を炎の中にわたしの未来の群衆を / わたしは見た  
Entonces, (lo) vi. //Vi// mucha gente, a mi futuro grupo, retorciéndose en medio de las flamas (p. 141-140).

### Capítulo 9: つまづきの石 (Piedra del tropiezo)

おかげでわたしは弄度という無意味で無価な煩わしさに 身を置くことを回避されていた

わたしは両親に感謝した Estaba agradecido de que, gracias a mis padres, pudiera [evitar] que tuviera que llevar a cabo algo tan insignificante, sin sentido y problemático, como el trabajo manual (p. 144).

しかしわたしは 浮かない妙な「行き詰まり感」のようなものを感じていた Sin embargo, yo tenía [esta] extraña y deprimente sensación de “[estar] en un punto muerto” (p. 144).

両親を殺した次のステージに進むことが / あまりに遠く感じられた [Era distante el momento para /] avanzar a la etapa [que seguía] al asesinato de mis padres (p. 144).

将来においてわたしが何らかの活動に政治的であれ宗教的であれ / 手を染めるであろうことはぼんやりと意識していた // Estaba ligeramente consciente de que era indignante (impensable) // que en el futuro // me involucrara // en cualquier actividad, ya fuera política o religiosa (p. 145).

しかし同時にその選択肢の陳腐さにも うんさりしていた / わたしはわたしの方向とスピードを見失いかけていた Sin embargo, al mismo tiempo, también me repugnaba lo trillado de aquellas opciones. / Comenzaba a perder mi dirección e [impulso] (p. 145).

### Capítulo 10: ユダ *Yuda* (Judas)

この世の始めから薄い皮膜のようにわたしをつつみ それがあまりに当たり前で意識にも上ってこなかったあの「感情」 / 「恐怖」 [Aunque] desde [mi] inicio [en el ] mundo me cubrí con una fina membrana, no llegué a ser consciente de ese “sentimiento”:/ “terror” (p. 161).

わたしはわたしの身体の一部が切断されるように感じた / そしてその小さな傷口から「世界」が / わたしが最も忌み嫌い たぶん最も恐れていた / 「世界」が入り込んでくる Sentí como si una parte de mi cuerpo hubiera sido cercenada. / Y, entonces, por esa pequeña herida, ese “mundo”, / lo que más detestaba, quizá lo que más me aterraba/ [; repito] el “mundo” entró (p. 161)

果たして彼は帰ってくる / 復讐者として Como era de esperarse, regresó / como vengador (p. 164).

### Capítulo 11: 審判 *Shinpan* (Juicio)

「この男に最もふさわしい死を」 [...]「豚に / 食わせろ」 «La muerte más apropiada para este hombre es» [...] «//ser devorado // por los cerdos» (p. 171).

このようにして わたしの人生が終わったことを 人は喜ぶべきであろう / でも  
油断してはいけない わたしはいつでもどこにでも生まれ続ける Los humanos deben estar contentos con el modo en el que acabó mi vida[,] / pero no deben bajar la guardia, volveré a nacer en donde sea, cuando sea (p. 180).

### Ultílogo

あとがきにかえて En lugar del epílogo.

こうして彼らは海の向こう岸、ゲラサ人の地に着いた。 De este modo, llegaron a la costa más allá del mar en la tierra de los gerasenos.

それから、イエスが舟からあがられるとすぐに、けがれた霊につかれた人が墓場から出てきて、イエスに出会った。 Entonces, tan pronto Jesús subió del barco<sup>80</sup>, una persona poseída por espíritus corruptos logró salir del cementerio y encontrarse con él (Jesús).

---

<sup>80</sup> En la versión de la Biblia citada traducen la frase como: “Apenas había bajado Jesús de la barca...” (Mc 5, 2).

この人は墓場をすみかとしており、もはやだれも、鎖でさえも彼をつなぎとめて置けなかった。 Fuera del cementerio donde había vivido, nadie podía ponerle cadenas, amarrarlo y someterlo.

彼はたびたび足かせ鎖でつながれたが、鎖を引きちぎり、足かせをくたくので、だれも彼を押さえつけることができなかつたからである。 Dado que muchas veces se quitó las cadenas y destrozó los grilletes (que lo sujetaban), no había quien pudiera contenerlo.

そして、夜昼たえまなく墓場や山で叫びつづけて、石で自分のからだを傷つけていた。

Y constantemente, día y noche, en el cementerio y [en] la montaña, gritaba sin parar y se golpeaba con piedras.

ところが、この人がイエスを遠くから見て、走り寄って拝し、大声で叫んで言った「いと高き神の子イエスよ、あなたはわたしとなんの係わりがあるのです。神に誓ってお願いします。どうぞ、わたしを苦しめないでください。」 Pero esta persona vio a Jesús a lo lejos, se acercó corriendo y, haciendo reverencias, dijo gritando a todo pulmón: «Jesús, Hijo del Altísimo, no me hagas nada. Te lo pido, en nombre de Dios[;] por favor, no me lastimes».

それは、イエスが、「けがれた霊よ、この人から出て行け」と言われたからである。

Al respecto, le fue dicho a Jesús: «Son los espíritus corruptos, elimínelos de esta persona».

また彼に、「なんという名前か」と尋ねられると、<sup>たず</sup>「レギオンと言います。大ぜいなのですから」と答えた。 Sin embargo, Él preguntó: «¿Cuál es tu nombre?» «Me llamo Legión[,] ya que somos una multitud», contestó.

そして、自分たちをこの土地から追い出さないようにと、しきりに願いつづけた。 Y, como no querían ser expulsados de esta tierra, continuaron rogando.

さて、そこの山の中腹に、豚の大群が飼ってあった。 Para el caso, a medio camino de la montaña se criaban cerdos (una piara).

霊はイエスに願って言った「わたしどもを、豚にはいらせてください。 その中へ送ってください。」 Rogando, los espíritus dijeron a Jesús: «Métenos en los cerdos[;] mándanos dentro, por favor».

イエスがお許しになったので、けがれた霊どもは出て行って、豚の中にはいり込んだ。

Jesús les dio permiso [y] los espíritus corruptos salieron para entrar en los cerdos.

すると、その群れは二千匹ばかりであったが、がけから海へなだれを打って駆け下り、海の中でおぼれ死んでしまった。 Y luego, dieron un golpe a este grupo de, aproximadamente, 2 mil (animales) [para que], uno tras otro, corriesen y cayeran al mar desde un acantilado, se ahogaran y murieran en el fondo del mar.

豚を飼う者たちが逃げ出して、町や村にふれまわったので、人々は何事が起こったのかと見にきた。 Las personas que criaban a los cerdos huyeron porque se corrió (la noticia) en pueblos y ciudades y la gente iba a ver lo que pasó.

そして、イエスのところにきて、悪霊につかれた人が着物を着て、正気になってすわっており、それがレギオンを宿していた者であるのを見て、恐れた。 Entonces, a donde Jesús iba,

veían y temían a la persona que había estado poseído por Legión, [pero ahora] usaba ropa y por momentos se mantenía cuerdo.

また、それを見た人たちは、悪霊につかれた人の身に起こった事と豚のことを、彼らに話して聞かせた。 Cuando veían esto (que estaba mejor), escuchaban lo que la persona poseída por espíritus malignos hablaba sobre lo que le había pasado a su cuerpo y el asunto con los cerdos.

そこで、人々はイエスに、この地方から出て行っていただきたいと、頼みはじめた。

A partir de ese momento Jesús quiso irse de esta región porque la gente empezó a pedir favores.

イエスが舟に乗ろうとされると、悪霊につかれていた人がお供をしたいと願いだした。

Cuando Jesús abordó el barco, la persona que estuvo poseída por los espíritus malignos fue a rogarle que quería ser su [seguidor].

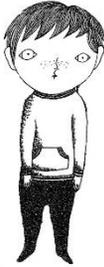
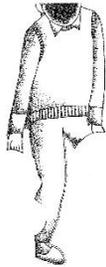
しかし、イエスはお許しにならないで、彼に言われた、「あなたの家族のもとに帰って、主がどんな大きなことをしてくださったか、またどんなにあわれんでくださったか、それを知らせなさい。」 Pero Jesús no se lo permitió y le dijo: «Regresa a tu familia y cuenta qué grandes cosas hizo el Señor y toda la misericordia que tuvo».

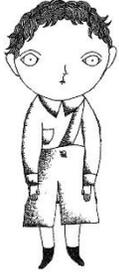
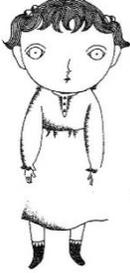
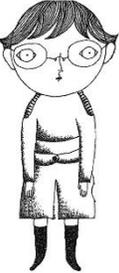
そこで、彼は立ち去り、そして自分にイエスがしてくださったことを、ことごとくデカポリスの地方に言いひろめ出したので、人々はみな驚き怪しんだ。 Por tanto, él se fue[.] Y ya que la palabra se había propagado por toda la región de Decápolis, sorprendida, toda la gente dudaba que Jesús le pidiera a él que [expandiera la palabra].

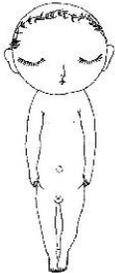
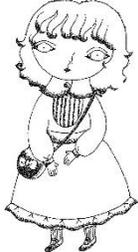
マルコによる福音書 五、一一二〇 Evangelio según San Marcos, 5, 1-2. (p. 182-183)

## Apéndice 3

Tabla de análisis composicional de símbolos binarios de género

Masculino infantil	Femenino infantil	Adolescente masculino	Adolescente femenino	Masculino adulto	Femenino adulto
					
<p><i>Tipo 1</i></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Ropa: Pantalón largo y sudadera.</li> <li>• Caracterización: Cabello corto, ojos sin pestañas y sin párpados, pecas.</li> </ul>	<p><i>Tipo 1</i></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Ropa: Vestido.</li> <li>• Caracterización: Cabello largo, estilizado en dos coletas, ojos con párpados y pestañas inferiores, pecas.</li> </ul>	<p><i>Watashi</i></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Ropa: Parte superior del uniforme negro de secundaria y calzoncillos tipo bóxer.</li> <li>• Caracterización: Cabello corto, ojos con párpados, alargados y saturados hacia el final de la línea de las pestañas.</li> </ul>	<p><i>Tipo 5 femenino</i></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Ropa: Uniforme <i>sērā fuku</i> (セーラー服, “ropa de marino”) de secundaria y preparatoria, mochila, lentes.</li> <li>• Caracterización: un personaje (derecha) con cabello corto con adornos, otro personaje (en medio) con cabello largo peinado, un último personaje (izquierda) con cabello largo. Dos personajes con párpados (derecha e izquierda), uno sin párpados (en medio); ninguno con pestañas.</li> </ul>	<p><i>Padre</i></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Ropa: Pantalón largo, chaleco, camisa larga.</li> <li>• Caracterización: Sin rostro, cabello corto.</li> </ul>	<p><i>Madre</i></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Ropa: Falda, zapatos de tacón, bolsa de mano.</li> <li>• Caracterización: Cabello largo peinado, labios resaltados, pechos.</li> </ul>

					
<p><i>Tipo 2</i></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Ropa: Pantalón corto no deportivo, camisa larga.</li> <li>• Caracterización: Cabello corto, ojos sin pestañas, pero con párpados.</li> </ul>	<p><i>Tipo 2</i></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Ropa: Vestido.</li> <li>• Caracterización: Cabello corto, estilizado en dos coletas, ojos con párpados, pero sin pestañas.</li> </ul>	<p><i>Tipo 4 masculino</i></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Ropa: Uniforme negro completo de secundaria y preparatoria.</li> <li>• Caracterización: Cabello corto, mochila y lentes.</li> </ul>	<p><i>Tipo 6</i></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Ropa: Falda, suéter, bolsa de mano.</li> <li>• Caracterización: Cabello largo con adorno, ojos con párpados y pestañas superiores.</li> </ul>	<p><i>Tipo 1</i></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Ropa: Corbata, camisa, bata, lentes.</li> <li>• Caracterización: Cabello corto.</li> <li>• Tipo: Médico.</li> </ul>	<p><i>Tipo 1</i></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Ropa: Vestido.</li> <li>• Caracterización: Cabello largo peinado, ojos con párpados y pestañas inferiores, labios resaltados.</li> <li>• Tipo: Cuidadora.</li> </ul>
					
<p><i>Tipo 3</i></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Ropa: Pantalón corto no deportivo, "suéter", lentes.</li> <li>• Caracterización: Cabello corto, ojos sin párpados y sin pestañas.</li> </ul>	<p><i>Tipo 3</i></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Ropa: Falda, "camisa" larga.</li> <li>• Caracterización: Cabello largo, ojos sin párpados o pestañas, lentes.</li> </ul>	<p><i>Tipo 5 masculino</i></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Ropa: Pantalones largos, camisa larga.</li> <li>• Caracterización: Cabello corto.</li> </ul>	<p><i>Tipo 6</i></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Desnuda.</li> <li>• Caracterización: cabello largo, pechos, vulva.</li> </ul>	<p><i>Tipo 2</i></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Ropa: Saco sastre, suéter, lentes.</li> <li>• Caracterización: poco cabello.</li> <li>• Tipo: Autoridad escolar.</li> </ul>	<p><i>Tipo 2</i></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Ropa: Pantalón largo, suéter, bata.</li> <li>• Caracterización: Cabello largo, ojos con párpados, pero sin pestañas.</li> <li>• Tipo: Cuidadora.</li> </ul>

					
<p><i>Watashi</i> (con ropa)</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Ropa: Pantalones cortos no deportivos, camisa larga.</li> <li>• Caracterización: Cabello corto, ojos con párpados, alargados y saturados hacia el final de la línea de las pestañas.</li> </ul>	<p><i>Tipo 4</i></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Desnuda</li> <li>• Caracterización: Cabello largo, ojos sin párpados, pero con pestañas inferiores, pechos.</li> </ul>	<p><i>Watashi</i> (desnudo)</p> <p>Caracterización: Cabello corto, pecho plano.</p>		<p><i>Tipo 3</i></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Ropa: Uniforme de policía. Un personaje con lentes.</li> <li>• Caracterización: Poco cabello.</li> <li>• Tipo: Policía.</li> </ul>	<p><i>Tipo 1</i></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Desnuda.</li> <li>• Caracterización: cabello largo, ojos con párpados y pestañas inferiores, labios resaltados, pechos, vulva.</li> </ul>
					
<p><i>Watashi</i> (desnudo)</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Caracterización: Cabello corto, ojos con párpados, alargados y saturados hacia el final de la línea de las pestañas; pene y testículos.</li> </ul>	<p><i>Watashi</i> (como niña)</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Ropa: Vestido, bolsa.</li> <li>• Caracterización: Cabello largo, ojos con párpados, alargados y saturados hacia el final de la línea de las pestañas.</li> </ul>			<p><i>Tipo 4</i></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Desnudos.</li> <li>• Caracterización: Testículos (definición por negación ante la ausencia de representaciones de vulvas), pecho plano.</li> </ul>	
<p>Tabla de análisis composicional de símbolos binarios de género. Muestreo de figuras infantiles femenino y masculino con ropa y sin ropa, adolescentes femenino y masculino con ropa y sin ropa, adultos femenino y masculino con ropa y sin ropa, con descripción de elementos, marcas de género y asignación sexual; más descripción del personaje principal de la obra (Nishioka 2010, 3, 17, 19, 22, 26, 33, 36, 50-52, 54, 79, 82, 102, 117, 128, 152, 163). Las imágenes fueron modificadas para su uso en esta tabla.</p>					

## Referencias

*Nota:* La bibliografía en japonés ha sido adaptada al formato Chicago, lo que supone que sigue las siguientes versiones: para su organización en la lista, Apellido-Nombre, y nombres siguientes, Nombre-Apellido. Toda la información ha sido romanizada (no traducida), pero sólo se ha conservado el *kanji* del nombre de los autores y el título de la obra.

Beristáin, Helena. *Análisis estructural del relato literario*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México y Editorial Limusa, 1999.

---. *Diccionario de retóricas y poética*. 9ª edición, 2ª reimpresión. “Motivo”. Ciudad de México: Editorial Porrúa, 2010a.

---. *Diccionario de retóricas y poética*. 9ª edición, 2ª reimpresión. “Actante”. Ciudad de México: Editorial Porrúa, 2010b.

---. *Diccionario de retóricas y poética*. 9ª edición, 2ª reimpresión. “Analepsis”. Ciudad de México: Editorial Porrúa, 2010c.

---. *Diccionario de retóricas y poética*. 9ª edición, 2ª reimpresión. “Símil”. Ciudad de México: Editorial Porrúa, 2010d.

---. *Diccionario de retóricas y poética*. 9ª edición, 2ª reimpresión. “Sinécdoque”. Ciudad de México: Editorial Porrúa, 2010e.

---. *Diccionario de retóricas y poética*. 9ª edición, 2ª reimpresión. “Catarsis”. Ciudad de México: Editorial Porrúa, 2010f.

La Biblia. 106ª edición. Madrid: San Pablo y Editorial Verbo Divino, 2004.

- Bouissou, Jean-Marie. "Manga: A Historical Overview", en *Manga. An Anthology of Global and Cultural Perspectives*, ed. Toni Johnson-Woods, 17-33. Nueva York: The Continuum International Publishing Group In., 2010.
- Bourdieu, Pierre. *La dominación masculina*. Traducido por Joaquín Jordá. Barcelona: Editorial Anagrama: 2000.
- Brenner, Robin E. *Understanding Manga and Anime*. Westport: Libraries Unlimited, 2007.
- Bryce, Mio, y Jason Davis. "An overview of Manga Genres", en *Manga. An Anthology of Global and Cultural Perspectives*, ed. Toni Johnson-Woods, 34-61. Nueva York: The Continuum International Publishing Group In., 2010.
- Butler, Judith. *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Traducido por María Antonia Muñoz. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2007.
- Camper, Cathy. "Yaoi 101: Girls Love 'Boys' Love", *Women's Review of Books* 23, 3 (Mayo-Junio 2006): 24-26.
- Cha, Kai-Ming. "Yaoi Manga: What Girls Like?", *Publishers Weekly* (7 de marzo 2005): 44-46.
- Darlington, Tania, y Sara Cooper. "The Power of Truth: Gender and Sexuality in Manga", en *Manga. An Anthology of Global and Cultural Perspectives*, ed. Toni Johnson-Woods, 157-172. Nueva York: The Continuum International Publishing Group In., 2010.
- Genette, Gérard. *Nuevo discurso del relato*. Traducción de Marisa Rodríguez Tapia. Madrid: Edición Cátedra, 1998,
- Goldberg, Wendy. "The Manga Phenomenon in America", en *Manga. An Anthology of Global and Cultural Perspectives*, ed. Toni Johnson-Woods, 281-296. Nueva York: The Continuum International Publishing Group In., 2010.

- Ingarden, Roman. “Concretización y reconstrucción”, en *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*. Compilador Dietrich Rall. Traducción de Sandra Franco y otros. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1993.
- Jauss, Hans Robert. “Experiencia estética y hermenéutica literaria”, en *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*. Compilador Dietrich Rall. Traducción de Sandra Franco y otros. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1993.
- Johnson-Woods, Toni, ed. *Manga. An Anthology of Global and Cultural Perspectives*. Nueva York: The Continuum International Publishing Group In., 2010.
- Kabushikigaisha Iwanamishoten 株式会社岩波書店. *Kōjien*. (6ª ed.) 広辞苑。第6版. s.vv. Jinkaku 人格. Tokio: Kabushikigaisha Iwanamishoten, 2008.
- Kabushikigaisha Shōgakukan 株式会社小学館. *Dijitaru daijisen* デジタル大辞泉. s.vv. Katakana カタカナ. [https://dictionary.goo.ne.jp/word/%E7%89%87%E4%BB%AE%E5%90%8D\\_%28%E3%81%8B%E3%81%9F%E3%81%8B%E3%81%AA%29/#jn-41751](https://dictionary.goo.ne.jp/word/%E7%89%87%E4%BB%AE%E5%90%8D_%28%E3%81%8B%E3%81%9F%E3%81%8B%E3%81%AA%29/#jn-41751)
- “*Kafuka* カフカ 《Classics in Comics》”. *Amazon.co.jp*. (s.f).  
<https://www.amazon.co.jp/%E3%82%AB%E3%83%95%E3%82%AB-%E3%80%8AClassics-Comics%E3%80%8B-%E8%A5%BF%E5%B2%A1%E5%85%84%E5%A6%B9/dp/4863322399>
- Kindaichi, Haruhiko 金田一、春彦 y Yasaburo Ikeda 弥三郎池田. *Gakken kokugo daijiten* 学研国語大辞典, s.vv. 漫画. Tokio: Gakushūkenkyūsha, 1978a.

Kondō, Ineko 近藤、いね子, Fumi Takano フミ高野 y Mary E. Althaus. *Shogakukan Progressive*.

*Japanese-English Dictionary*. 3<sup>rd</sup> ed. プロGRESSIVE和英中辞典。第3版, s.vv. 漫画. Tokio:

Kabushikigaisha Shōgakukan, 2002a.

---. *Shogakukan Progressive. Japanese-English Dictionary*. 3<sup>rd</sup> ed. プロGRESSIVE和英中辞典。第3

版, s.vv. アニメ. Tokio: Kabushikigaisha Shōgakukan, 2002b.

---. *Shogakukan Progressive. Japanese-English Dictionary*. 3<sup>rd</sup> ed. プロGRESSIVE和英中辞典。第3

版, s.vv. 救済. Tokio: Kabushikigaisha Shōgakukan, 2002c.

---. *Shogakukan Progressive. Japanese-English Dictionary*. 3<sup>rd</sup> ed. プロGRESSIVE和英中辞典。第3

版, s.vv. 見下ろす. Tokio: Kabushikigaisha Shōgakukan, 2002d.

---. *Shogakukan Progressive. Japanese-English Dictionary*. 3<sup>rd</sup> ed. プロGRESSIVE和英中辞典。第3

版, s.vv. 見下す. Tokio: Kabushikigaisha Shōgakukan, 2002e.

---. *Shogakukan Progressive. Japanese-English Dictionary*. 3<sup>rd</sup> ed. プロGRESSIVE和英中辞典。第3

版, s.vv. 聖体拝受. Tokio: Kabushikigaisha Shōgakukan, 2002f.

---. *Shogakukan Progressive. Japanese-English Dictionary*. 3<sup>rd</sup> ed. プロGRESSIVE和英中辞典。第3

版, s.vv. 醜く. Tokio: Kabushikigaisha Shōgakukan, 2002g.

---. *Shogakukan Progressive. Japanese-English Dictionary*. 3<sup>rd</sup> ed. プロGRESSIVE和英中辞典。第3

版, s.vv. 嫌悪する. Tokio: Kabushikigaisha Shōgakukan, 2002h.

---. *Shogakukan Progressive. Japanese-English Dictionary*. 3<sup>rd</sup> ed. プロGRESSIVE和英中辞典。第3

版, s.vv. 憎む. Tokio: Kabushikigaisha Shōgakukan, 2002i.

Lozano, Jorge, Cristina Peña-Marín y Gonzalo Abril. *Análisis del discurso. Hacia una semiótica de la interacción textual*. 10<sup>a</sup> ed. Madrid: Ediciones Cátedra, 2013.

McLelland, Mark. “The ‘Beautiful Boy’ in Japanese Girls’ Manga”, en *Manga. An Anthology of Global and Cultural Perspectives*, ed. Toni Johnson-Woods, 77-92. Nueva York: The Continuum International Publishing Group In., 2010.

Mitchell, W. J. Thomas. *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: The University of Chicago Press, 1995.

Nishioka Kyōdai 西岡兄妹. “NISHIOKA bro-sis Homepage”. (s.f). <https://www.ztv.ne.jp/bro-sis/index.html>

---. *Kami no kodomo* 神の子供. Tokio: Ohta Books, 2010.

Ohta Books–Kabushiki gaisha Ōtashuppan 株式会社太田出版. “Comic コミック: Jei no subete J の総て”. *Ohtabooks.com*. (s/f).

<https://www.ohtabooks.com/search.php?q=J%E3%81%AE%E7%B7%8F%E3%81%A6&sa.x=0&sa.y=0&cx=partner-pub-003678867731984896020%3Aihfvwte9wg&cof=FORID%3A11&ie=UTF-8>

---. “Comic コミック: Kami no kodomo 神の子供”. *Ohtabooks.com*. (s/f).

<https://www.ohtabooks.com/publish/2010/11/30100000.html>

Peirce, Charles Sanders. *Obra filosófica reunida. Tomo II (1893-1913)*. Editado por Nathan Houser y Christian Kloesel. Traducción al español Darin McNabb. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2012.

Rall, Dietrich (comp). *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*. Traducción de Sandra Franco y otros. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1993.

Real Academia Española. *Nueva gramática de la lengua española*. s.v. 14. El artículo (I). Clases de artículos. Usos del artículo determinado. <https://www.rae.es/gramática/sintaxis/definición-clases-de-articulos-sus-propiedades-fundamentales>

---. *Diccionario de la lengua española*. s.vv. Personalidad. <https://dle.rae.es/personalidad?m=form>

---. *Diccionario de la lengua española*. s.vv. Coprofilia. <https://dle.rae.es/coprofilia?m=form>

Saito, Kumiko. “Desire in Subtext: Gender, Fandom, and Women's Male-Male Homoerotic Parodies in Contemporary Japan”, *Mechademia* 6 (2011): 171-191.

Shueisha-Kabushiki gaisha Shūeisha 株式会社集英社 (1). “Shūeisha no hon 集英社の本: Togashi Yoshihiro 富樫義博”. *Shueisha.co.jp*. (s/f).

<https://www.shueisha.co.jp/books/search/search.html?seriesid=35159>

---. “Shūeisha no hon 集英社の本: Watsuki Nobuhiro 和月伸宏”. *Shueisha.co.jp*. (s/f).

<https://www.shueisha.co.jp/books/search/search.html?seriesid=35162>

Snyder, Rachel, “The Androgyne Patriarchy in Japan. Contemporary Issues in Japanese Gener”, Master diss., *UMI Dissertation Publishing* (1480838), Agosto 2010.

Tezuka Productions. “Manga: MW”. *Tezuka Osamu Official*. 2024.

<https://tezukaosamu.net/jp/manga/489.html>

Welker, James. "Beautiful, Borrowed, and Bent: 'Boys' Love' as Girls' Love in *Shōjo Manga*", *Signs* 31, 3 (Primavera 2006): 841-870.

Wood, Andrea. "'Straight' Women, Queer Texts: Boy-Love Manga and the Rise of a Global Counterpublic", *Women's Studies Quarterly* 34, ½ (Primavera-verano 2006): 394-414.

Zunzunegui, Santos. *Pensar la imagen*. 7ª ed. Madrid: Ediciones Cátedra, 2010.