

Universidad Andina Simón Bolívar

Sede Ecuador

Área de Comunicación

Maestría de Investigación en Género y Comunicación

¿Soy hombre!?

**Lo que hace al hombre en la representación de la masculinidad en las relaciones
homo eróticas en el yaoi**

María José Gutiérrez Guzmán

Tutor: Edgar Clotario Vega Suriaga

Quito, 2024

Trabajo almacenado en el Repositorio Institucional UASB-DIGITAL con licencia Creative Commons 4.0 Internacional		
	Reconocimiento de créditos de la obra	
	No comercial	
	Sin obras derivadas	
Para usar esta obra, deben respetarse los términos de esta licencia		

Cláusula de cesión de derecho de publicación

Yo, María José Gutiérrez Guzmán, autora del trabajo intitulado “¿¡Soy hombre ?!/: Lo que hace al hombre en la representación de la masculinidad en las relaciones homoeróticas en el yaoi”, mediante el presente documento dejo constancia de que la obra es de mi exclusiva autoría y producción, que la he elaborado para cumplir con uno de los requisitos previos para la obtención del título de Magíster de Investigación en Género y Comunicación en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

1. Cedo a la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, durante 36 meses a partir de mi graduación, pudiendo por lo tanto la Universidad, utilizar y usar esta obra por cualquier medio conocido o por conocer, siempre y cuando no se lo haga para obtener beneficio económico. Esta autorización incluye la reproducción total o parcial en los formatos virtual, electrónico, digital, óptico, como usos en red local y en internet.
2. Declaro que, en caso de presentarse cualquier reclamación de parte de terceros respecto de los derechos de autor/a de la obra antes referida, yo asumiré toda responsabilidad frente a terceros y a la Universidad.
3. En esta fecha entrego a la Secretaría General, el ejemplar respectivo y sus anexos en formato impreso y digital o electrónico.

16 de diciembre de 2024

Firma: _____

Resumen

En esta investigación convergen las teorías de la comunicación, el género y las masculinidades con el objetivo de analizar la representación de las masculinidades en los mangas yaoi *Dakaretai Otoko 1-i ni Odosarete Imasu*, *Love Stage* y *Koisuru Boukun*. Para ello, se propone un diálogo metodológico de carácter cualitativo, que combina el análisis semiótico e histórico basado en la propuesta de Panofsky (1998), con un enfoque en la construcción de representaciones corporales en diálogo con Jodelet (1986) y Didi-Huberman (2005), y un análisis de las masculinidades desde la perspectiva de Gil Calvo (2005). Este análisis se aplica específicamente a las corporalidades de los protagonistas principales de cada título seleccionado. A partir del estudio de estas obras, la investigación problematiza las masculinidades ajenas al poder hegemónico y reflexiona sobre los cuerpos abyectos, aquellos considerados periféricos dentro del sistema de género. Al cuestionar las nuevas formas narrativas presentes en productos culturales de origen japonés, esta investigación evalúa su capacidad de subvertir o perpetuar las estructuras de dominación patriarcal, contribuyendo así al enriquecimiento del campo de los estudios de las masculinidades.

Palabras clave: homoerotismo, *shunga*, cuerpo, abyecto, mascaradas, historia de Japón

A quienes se repiensen la masculinidad al margen de la hegemonía, para que problematicen sus acciones desde la mirada política y performática del género. A quienes teorizan las masculinidades para que tengamos más preguntas que respuestas. Y a todxs a quienes incomode esta tesis.

Agradecimientos

Esta investigación empezó hace ya varios años cuando mi hermana menor y yo compartimos el secreto de la lectura del manga *yaoi*, y fue perpetuada cuando al crecer una serie de masculinidades se presentaron en mi camino académico y político como *alidxs diversxs*. El mirar las vivencias, experiencias y sobre todo construcciones de estas masculinidades desde la abyección, me recordó a aquellas páginas donde dos hombres vivían la expresión del homoerotismo, como narrativas contra hegemónicas. Con esta idea y gracias a un diálogo en El Cafecito con mis *amigxs* me propuse poner en tela de duda lo contra hegemónica de estas narrativas y experiencias.

A partir de ahí, cada paso dado en esta investigación se convirtió en un esfuerzo colectivo de crítica y autocrítica entre mi familia y mis *amigxs*; quienes no solo aportaron en el sentir de estas páginas; sino que fueron inspiración para repensar y conflictuar la acción performática del género, y el uso de narrativas abyectas tomadas para la instrumentalización.

Gracias a mi madre, Gloria, quien se atrevió a creer que podía con este reto y me apoyo emocional y económicamente. A mi hermana Johana quien nunca me permitió darme por vencida y se convirtió en la ternura radical de esta tesis. Y gracias a Steven, quien en una atenta lectura se abrió no solo a conflictuar la masculinidad conmigo, sino a proponer un ojo crítico a la escritura y teoría presente en estas hojas.

Finalmente, gracias a mi tutor quien con su nivel de exigencia hizo crecer esta investigación tanto teórica como metodológicamente.

Tabla de contenidos

Figuras y tablas	13
Introducción.....	15
Capítulo primero Del <i>shunga</i> al <i>yaoi</i> : narrativas del deseo y representaciones homoeróticas en Japón.....	23
1. Recorrido de las raíces históricas de la representación homoerótica de la Era Edo a la Modernización de Japón	24
La representación de deseo homoerótico a través del <i>shunga</i>	24
Políticas del goce: censura y control del <i>shunga</i> tras la caída de los Tokugawa	31
Transformaciones del placer: del <i>shunga</i> al consumo moderno en el siglo XX	36
2. Cuerpos que venden: del homoerotismo tradicional al cuerpo mercancía	43
Lo abyecto y su inserción en la narrativa del manga <i>yaoi</i> para instalar la mercancía.....	45
Capítulo segundo Retejiendo las identidades masculinas: configurar lo masculino	55
1. Configurar lo masculino	56
Masculinidades: ser homosexual.....	60
2. Mascaradas: hacia una lectura performativa de las masculinidades	62
La máscara del patriarca.....	69
La máscara del monstruo.....	75
3. Las representaciones de las masculinidades: conocimiento colectivizado.....	80
Capítulo tercero La representación de las masculinidades en el manga <i>yaoi</i>	85
1. La masculinidad del samurái y el <i>salary man</i>	86
Del samurái al <i>salaryman</i> : reconstrucción de la figura viril	88
La representación masculina del samurái y el <i>salaryman</i>	93
2. Las representaciones de masculinidad en el manga <i>yaoi</i>	97
Análisis de la máscara del patriarca: Takato Saijo y Soichi Tatsumi.....	99
Análisis de la a máscara del monstruo: Shunta Azumaya y Tetsuhiro Morinaga	111
La máscara del héroe: Izumi Sena y Ryouma Ichijo	116
Conclusiones.....	123
Obras citadas.....	129

Figuras y tablas

Figura 1. Hiroshige, Shunga en Fukuroi-juku, (1840).	30
Figura 2. Okumura Masanobu, Escena de dormitorio (1739).	31
Figura 3. Fang Zhou, El maldecir del ruso (1904).	37
Figura 4. Tezuka, O, Tetsuwan Astroboy (1947).	39
Figura 5. Sagawa, T, June (1978),	40
Figura 6. Taemiya Keiko, Kaze to Ki no Uta, (1976)	41
Figura 7. Eiki Eki & Taishi Zao, loves Stage Act. 4 (2011c).....	44
Figura 8. Hashigo Sakurabi, Dakaretai Otoko Ichii ni Odosarete Imasu - Chapter 01,(2014 ^a). Imagen de Dakaretai Otoko Ichii ni Odosarete Imasu.....	46
Figura 9. Hashigo Sakurabi, Dakaretai Otoko Ichii ni Odosarete Imasu - Chapter 01, (2014 ^a) Imagen de Dakaretai Otoko Ichii ni Odosarete Imasu.....	47
Figura 10. Hinako Takanaga, Koisuru Boukun- Step 0,(2005a)	49
Figura 11. Hinako Takanaga, Koisuru Boukun- Step 2, (2005b).....	50
Figura 12. Fuente: Gil Calvo, Ejes de competencia masculina. (2005).	64
Figura 13. Takarai Hirito, Ten Count- Count 2 (2014b).	65
Figura 14. Takarai Hirito, Ten Count- Count 45 (2014)	68
Figura 15. Fuente: Gil Calvo, El triángulo del patriarca. (2005).....	72
Figura 16. Takarai Hirito, Ten Count- Count 2 (2014b).	73
Figura 17 Takarai Hirito, Ten Count- Count 1 (2014a).	74
Figura 18 Fuente: Gil Calvo, El triángulo del monstruo (2005).	77
Figura 19 Echiyo Oda, Capitulo 1070 Los seres humanos más poderosos, (2024b).....	79
Figura 20 Echiyo Oda, Capitulo 1070 Los seres humanos más poderosos, (2024b).....	80
Figura 21. Mc Cloud, Escala de abstracción (1995).....	82
Figura 22. Mc Cloud, El vocabulario de los cómics, (1995).....	83
Figura 23. Utagawa Kuniyoshi, Onikojima Yataro Kazutada, (1853).	93
Figura 24. Anónimo, Bakuhu keijizufu Tokugawa, (1892).	95
Figura 25. Kitazawa, Salarymans Heaven and hell, (1930).	96
Figura 26. Kitazawa, Salarymans Heaven and hell,(1930).	97
Figura 27. Hashigo Sakurabi, Dakaretai Otoko Ichii ni Odosarete Imasu - Chapter 01, (2014 ^a). Imagen de Dakaretai Otoko Ichii ni Odosarete Imasu.....	100

Figura 28. Hashigo Sakurabi, Dakaretai Otoko Ichii ni Odosarete Imasu - Chapter 01 (2014 ^a). Imagen de Dakaretai Otoko Ichii ni Odosarete Imasu.....	101
Figura 29. Hashigo Sakurabi, Dakaretai Otoko Ichii ni Odosarete Imasu - Chapter 01, (2014 ^a). Imagen de Dakaretai Otoko Ichii ni Odosarete Imasu.....	102
Figura 30. . Hashigo Sakurabi, Dakaretai Otoko Ichii ni Odosarete Imasu - Chapter 02, (2014b). Imagen de Dakaretai Otoko Ichii ni Odosarete Imasu.....	103
Figura 31. Hashigo Sakurabi, Dakaretai Otoko Ichii ni Odosarete Imasu - Chapter 02, (2014b) Imagen de Dakaretai Otoko Ichii ni Odosarete Imasu.....	104
Figura 32. Hashigo Sakurabi, Dakaretai Otoko Ichii ni Odosarete Imasu - Chapter 14, (2016 ^a). Imagen de Dakaretai Otoko Ichii ni Odosarete Imasu.....	105
Figura 33. Hinako Takanaga, Koisuru Bokun- Step 1, (2005c).....	106
Figura 34. Hinako Takanaga, Koisuru Bokun- Step 7, (2005e).....	107
Figura 35. Hinako Takanaga, Koisuru Bokun- Step 2,(2005b).....	109
Figura 36. Hashigo Sakurabi, Dakaretai Otoko Ichii ni Odosarete Imasu - Chapter 18, (2016c) Imagen de Dakaretai Otoko Ichii ni Odosarete Imasu	110
Figura 37. Hinako Takanaga, Koisuru Bokun- Step 6.3 Especial,(2005d).	111
Figura 38. Hashigo Sakurabi, Dakaretai Otoko Ichii ni Odosarete Imasu - Chapter 01, (2014 ^a). Imagen de Dakaretai Otoko Ichii ni Odosarete Imasu.....	113
Figura 39. Hinako Takanaga, Koisuru Bokun- Step 2,(2005b).....	114
Figura 40. Hinako Takanaga, Koisuru Bokun- Step 2, (2005b).....	115
Figura 41. Eiki Eki & Taishi Zao, Love Stage Act. 1,(2011a).....	117
Figura 42. Eiki Eki & Taishi Zao, Love Stage Act. 3, (2011b).....	118
Figura 43. Eiki Eki & Taishi Zao, Love Stage Act. 4,(2011c).....	120
Figura 44. Eiki Eki & Taishi Zao, Love Stage Act. 6,(2011d)	121
Figura 45. Eiki Eki & Taishi Zao, Love Stage Act. 7 (2011e).....	122
Tabla 1 Niveles del contenido de un objeto de interpretación visual.....	24
Tabla 2 El cuerpo hacía la construcción el manga yaoi	42
Tabla 3 Diferencia en la presentación de los personajes principales según las escenas eróticas.....	52
Tabla 4 Similitudes en nociones éticas: Samurái y Salaryman	92
Tabla 5 Máscaras masculinas y sus matrices	99

Introducción

Desde que tengo memoria he consumido una serie de historias japonesas, mangas y animes cuyos protagonistas eran personajes masculinos que llegaron a mí con la mayor facilidad posible, desde la pantalla de un televisor en un desayuno familiar hasta una imagen remitida por un celular. Estos personajes parecían desposeídos de crítica, atemporales, leídos desde lo exótico de un mundo ajeno al occidente contemporáneo y por ello alejados de ser objetos de análisis críticos; esto produjo en mí una necesidad por comprender estas producciones desde las historias que ocultan. De ahí que, esta introducción se plantee como una narración y aproximación a mi objeto de estudio, el manga *yaoi*, pero también a como me plantee preguntarme sobre la construcción de las masculinidades de estos personajes. Disfruta esta investigación, pero sobre todo haz preguntas sobre aquello que consumes como producción cultural.

Primero es necesario diferenciar manga de anime, en Japón el manga es un producto cultural ilustrado similar a una historieta que parte de dibujos hechos a mano, y cuyos estilos de estéticos se re/construyeron desde la Era Edo hasta la explosión de la industrialización en Japón. Por el contrario, el anime es un producto de carácter audiovisual, es decir una producción seriada similar a una serie animada, cuyos estilos son variados y dependen de la industria de animación. No son formatos incompatibles, y muchas veces un manga antecede la historia que se narrara luego en formato de anime, así podemos tener un manga como Dragon Ball, comprarlo en una librería y luego mirarlo en anime mediante una plataforma de streaming o en la televisión.

Este estudio se acercará de manera específica al manga, siendo este una producción del mercado cuenta con una amplia variedad de narrativas, que se clasifican según su género o temática principal entre ellos se destacan el *shonen*, género dedicado a la acción con ejemplos como One Piece, Dragon Ball o Naruto; el *shojo* género dedicado a historias de romance dirigidas al público femenino como Akatsuki no Yona, Sailor Moon o Skip Beat, entre otros géneros, me centraré en el análisis del *yaoi*.

El *yaoi*, también conocido como *Boys' Love* (BL), se distingue por narrar historias centradas en relaciones homosexuales y/o homoeróticas entre personajes masculinos. Este género, ha desarrollado convenciones narrativas propias, entre las que destaca la

presencia de dos arquetipos principales: el *seme*, quien asume un rol activo en la relación, y el *uke*, quien adopta un rol más pasivo. Más allá de esta dinámica, el yaoi explora diversas formas de vinculación emocional y afectiva, construyendo tramas que, a través del deseo, el conflicto y la intimidad, permiten reflexionar sobre la representación de la sexualidad, las identidades de género y los vínculos.

Para mis 12 años consumía ávidamente este tipo de género, cuyo estilo de trazado y estética me tenían embelesada. Me fascinaban aquellos personajes de rasgos finos, cabellos largos y cuerpos delgados y recatados que se encontraban, en palabras de una adolescente, en un romance dulce. Aquella experiencia de lectura no era solo una fuente de entretenimiento, sino también una vía de exploración sobre las masculinidades que me rodeaban.

La forma en que accedía a este contenido también tiene sus particularidades. Aunque durante la década de los 2000 las industrias culturales, apoyadas por los procesos de globalización y los avances en las tecnologías de la información y la comunicación (TIC), facilitaron la expansión del manga fuera de Japón, ya sea mediante plataformas digitales o por medio de la exportación a librerías especializadas, el manga yaoi no figuraba entre los géneros más populares o accesibles. Según el estudio realizado por Juna Mena (2017) destaca que los géneros *shōnen* y *shōjo* se consolidaron como los más vendidos y socializados en ese contexto. Mientras esos títulos recorrían los estantes de librerías y ferias, yo accedía al yaoi a través de páginas piratas, utilizando un celular con conexión Wi-Fi, o bien en grupos de Facebook que reunían a más de 10,000 personas con intereses similares.

Este tipo de consumo, al margen de los canales oficiales, no solo revela una práctica común entre jóvenes lectoras, sino también una forma de apropiación cultural que permite el acceso a contenidos que no circulaban de manera masiva. A través de estas redes informales se generaban comunidades de afecto, intercambio y pertenencia, donde el yaoi no era solo una lectura clandestina, sino un espacio simbólico para habitar la identidad masculina. Por ello no está ajeno a interpelaciones sociales, sustentadas en formas hegemónicas de las representaciones de lo masculino y lo femenino. Recuerdo haber sido increpada por este consumo más de una vez en mi vida.

Una mañana en la hora de recreo cuando cursaba 8° año de colegio decidí compartir con mi mejor amigo, el manga, Love Stage, que había estado leyendo en el celular prestado de mi madre. Cuando mi amigo termino de leer el tomo que tenía

descargado, su rostro se modificó, me miro y dijo: —¿No eres gay verdad Majo?, ¡Yo no soy gay! — Se levantó y fue como si se instalará un pacto de silencio entre nosotros.

Los años pasaron y tres años después a finales de 2012 busqué ampliar mi consumo de mangas y anime para poder compartir mis historias con otras Si bien no hay una fecha exacta sobre la consolidación del consumo de manga *yaoi* en el país, este empezaba a consolidar un notable crecimiento de forma que si recorrías librerías como Mrs. Book o La Española encontrabas un título como Love Stage o Sekai Ichi Hatsukoi. A nivel mundial su popularidad tanto en manga como anime generó “ ingresos que superan los \$5.5 billones a nivel mundial” (Herbertsdóttir 2018, 3)

Así comencé a consumir mangas de deporte. En ellos aparecían una serie de corporalidades masculinas cuya narrativa se centraba conseguir objetivos deportivos. Imagina el siguiente escenario: tienes dos personajes de anime que juegan vóley, uno alto de cabello negro y otro bajo de cabello naranja que tras varios capítulos logran ganar el partido definitivo. El más bajito se lanza contra el alto y lo besa. Acto seguido grita: — Lo logramos.

Jamás recibí una inquisición de preguntas o miradas por contar a mis amigos sobre esta escena, o sobre el género del manga en general. En realidad, logré consolidar grandes conversaciones y visitas a festivales gracias a estos mangas. Mi mente no durmió preguntándose ¿qué hay detrás de esa materialidad corporal?, pues los cuerpos que estaban en mis historias eran, desde la visión de una adolescente, hombres en términos biológicos de la palabra. Pero ¿qué forma de masculinidad, de virilidad expresaban para lograr tal nivel de rechazo?

Me crucé con la propuesta de Gil Calvo (2005) mucho después a los 23 años, cuando en mi vida se había empezado a consolidar mi camino desde los feminismos y las teorías queer. Ahí junto a dos hombres que admiro y que resultaron caminar el mundo del anime, nos preguntamos sobre la masculinidad de Los Caballeros del Zodiaco, una serie muy popular, en medio de tazas de café y maratones con Christian y Arturo nos dimos cuenta de que, ahí entre masculinidades estilizadas como féminas, y masculinidades heteronormadas se reproducían formas de violencia.

El texto que encamino esta conversación fue *Máscaras masculinas: Héroes, patriarcas y monstruos* proponía que la figura del hombre masculino era una máscara que se sostenía con el propósito de interpretar un personaje. “[A]doptar la máscara [...] exige el mismo tipo de interpretación teatral que se usa cuando se pretende simular una apariencia prestada [...] es algo tan forzado y postizo como esconderse bajo cualquier

disfraz” (12). Entonces, me di cuenta de que había algo más allá que no estaba tomando en cuenta en la conexión entre la masculinidad y el escenario donde se representaba. Así como, el estilo de representación que utilizaban estos mangas, donde los personajes también eran dibujados como sujetos bellos y estilizados. Había una diferencia clara en las formas de vivir y representar las relaciones sociales entre varones, mismas que se validan desde la demostración viril, pero se abyecta desde el homoerotismo y la homosexualidad.

El *yaoi* entonces se volvió un desafío académico y un gusto adquirido que empezaba a interpelarme mientras avanzaba en los vaivenes del feminismo. Imagínense una joven feminista, militante que llevaba en su mochila mangas homoeróticos. De ahí que decidiera iniciar esta investigación.

Metodología

Metodológicamente realice una selección de tres mangas, que hayan tenido un impacto tal que tuvieran versiones animadas, es decir audiovisuales; que tuvieran una producción mayor a 20 tomos, y que hubiesen estado entre los mangas más leídos en sus años de lanzamiento de ahí que se seleccionaran los siguientes nombres: *Dakaretai Otoko* 1-i ni *Odosarete Imasu* del volumen 1 al 3, *Love Stage* del volumen 1 al 4 y *Koisuru Boukun* desde el volumen 1 al volumen 13; siendo que los volúmenes seleccionados recopilan la historia antes y después de que los personajes aceptarán o fueran obligados a sostener una relación de carácter homoerótico.

El análisis de estos mangas implica el reconocer la subjetividad y la posible limitación de nuestra mirada occidental. Según Fernando Pedrosa (2024), abordar Oriente desde Occidente puede caer en una visión orientalista, cargada de exotismo y paternalismo, perpetuando una relación de dominio. Esto obliga a adoptar un enfoque crítico, basado en las reflexiones de Edward Said (2008), quien define el orientalismo como un marco retórico y metodológico mediante el cual Occidente ha representado a Oriente como un objeto de estudio. Plantea que, su estudio puede optar por manejar y dividir las realidades orientales para hacerlas comprensibles; siendo reflexionar sobre las intenciones subjetivas y realidades históricas y culturales que circundan lo que se quiere estudiar

La relación entre Oriente y Occidente ha oscilado entre la apropiación y la distancia crítica. Eduardo Devés y Ricardo Melgar (2005) señalan que “ desde América Latina, la comprensión de Asia ha estado mediada por la recepción de textos de orientalistas europeos y norteamericanos” (1) limitándose a lecturas modernas y

económicas, desvinculadas de los procesos de colonización que afectaron a América Latina. Sin embargo, Japón presenta un caso distinto, ya que, a diferencia de muchos países de Oriente, fue un país colonizador con un legado de expansión en Asia Oriental, Oceanía y el Sudeste asiático. Bajo este contexto urge entonces la necesidad de interpelar a mayor profundidad y poner en tela de duda la idea de que Oriente, con su rica historia y peso económico actual, es ajeno a los procesos de occidentalización dicotómica: modernidad y capitalismo, patriarcado y cisheteronorma.

Planteo una metodología de carácter cualitativo que retoma los enfoques utilizados en los análisis histórico y semiótico propuestos por Erwin Panofsky (1998) y McCloud (1995), centrada en comprender la representación del cuerpo y el homoerotismo en el manga yaoi. Para ello, realizo un recorrido por sus elementos visuales y narrativos constitutivos, desde la Era Edo centrándome en el estilo *ukiyo-e* presente en productos culturales como el *shunga*, hasta su consolidación en el manga contemporáneo tras la modernización de Japón durante la Era Meiji. Este enfoque busca entender cómo se configura la representación del cuerpo y el deseo homoerótico, así como el de la masculinidad a través del tiempo. Este ejercicio dialogará con categorías como abyección, deseo, desnudo y desnudez, con el fin de comprender el proceso de mercantilización del cuerpo como objeto de mercado; así como con las categorías de género, masculinidad, homosexualidad y virilidad, para examinar la narrativa de la masculinidad dentro del manga *yaoi* y contrastarla con la hipótesis de una construcción narrativa de nuevas formas masculinas, o bien, de una transformación de la masculinidad hegemónica.

El análisis se estructurará a partir de tres niveles: en primer lugar, se estudiarán los elementos primarios asociados al estilo estético, como la forma en que se ilustra el cuerpo, las líneas, el trazo y el movimiento; en segundo lugar, se examinará el contenido secundario, donde se analizarán las relaciones de poder que atraviesan estas representaciones, poniendo énfasis en los cambios históricos de las categorías de sexualidad y masculinidad en los periodos seleccionados; y finalmente, se abordará el análisis específico de los mangas seleccionados, buscando responder cómo estas dinámicas influyen en las representaciones de relaciones homoeróticas en el yaoi, entrelazando los cambios socioculturales de la modernidad, el capitalismo y el patriarcado con las narrativas homoeróticas. Para lograrlo se realizará la descomposición semiótica de las viñetas que componen los tomos seleccionados, profundizando en los elementos narrativos y estéticos del manga yaoi a partir de dos momentos: 1) el análisis de la

representación del cuerpo antes y después de los sucesos homoeróticos, y 2) el análisis de las acciones de los protagonistas durante los encuentros homoeróticos y fuera de ellos.

En este marco parto de una gran pregunta general ¿Qué hay detrás son las representaciones de las masculinidades que se producen en los contenidos homoeróticos de los mangas *yaoi*: *Dakaretai Otoko 1-i ni Odosarete Imasu*, *Love Stage* y *Koisuru Boukun*? Para abordar como objetivo general en analizar la representación de las masculinidades en los mangas *yaoi*: *Dakaretai Otoko 1-i ni Odosarete Imasu*, *Love Stage* y *Koisuru Boukun*.

Les propongo un recorrido en tres momentos, uno que trace las bases estéticas y conceptuales del manga *yaoi* y del cuerpo homoerótico en Japón, con el fin de comprender cuál es el atractivo de este producto mercantil y qué elementos retoma de la cultura milenaria japonesa. Luego, nos adentraremos en el análisis de la masculinidad y su construcción, para contar con herramientas que permitan debatir y profundizar en las vivencias homoeróticas de los personajes masculinos dentro del manga. Finalmente, retomaremos estos elementos para aplicarlos al análisis del corpus seleccionado. A continuación, podrás encontrar este recorrido de forma más detallada.

En el primer capítulo, propongo analizar la construcción del cuerpo homoerótico en el manga *yaoi*. Para ello, la investigación aborda dos momentos clave. En primer lugar, exploraremos La prohibición de la imagen homoerótica en Japón: De la era Edo a la era Meiji, donde examinaremos la trayectoria histórico-estética de la representación homoerótica y su influencia en la censura, considerando las perspectivas de Zanotti (2021), López del Valle (2011) y García (2011). Con ello, se aborda la heteronormatización de la sexualidad a medida que Japón modifica sus paradigmas sociales, culturales, jurídicos y modelos económicos a occidente.

Finalmente, en Representación homoerótica del cuerpo: hacia el manga *yaoi*, nos enfocaremos en las características fundamentales del plano estético del manga *yaoi*, particularmente su representación del erotismo a través de la desnudez y la abyección. Donde se visualiza como el placer estructura el cuerpo y su capital simbólico. También exploraremos cómo esta representación se basa en la mirada masculina y en la posesión del objeto de deseo, aportando perspectivas teóricas de Didi Huberman (2005), Bataille (1997) y Kristeva (1988).

Para dar profundidad a estas reflexiones desde las masculinidades se planteó el segundo capítulo, Retejiendo las identidades masculinas: configurar lo masculino La primera sección: Configurar lo masculino, propone desarmar la configuración de la

masculinidad desde la socialización del género y el debate entre las masculinidades hegemónicas, subordinadas, cómplices y marginadas para dar una lectura crítica a la homosexualidad como elemento de las masculinidades.

En un segundo momento en *Mascaradas*: hacia una lectura performativa de las masculinidades donde se plantea una lectura performática de las masculinidades entendidas como máscaras o identidades subjetivas que responden a una serie de características viriles puestas en escena según el espacio público o privado de su narración.

Finalmente, en, las representaciones de las masculinidades: conocimiento colectivizado, que promueve la reflexión crítica de la reproducción y naturalización de los procesos performáticos del género para advertir el poder discursivo que hay tras homogenizar una representación visual de la identidad masculina.

En este punto retomamos la representación social de las masculinidades en Japón: samurái, *salary man* y *yaoi* a partir de dos secciones de análisis. En una primera sección, la masculinidad del samurái y el *salary man*, se promueve una lectura histórica para recorrer la máscara heroica del samurái y sus virtudes masculinas de la virilidad y la forma en que fueron adaptadas con las propuestas de modernidad en el *salary man*. Y con ello, establecer la variabilidad del cambio de las máscaras en la representación de figuras masculinidad en Japón.

Para concluir, en *las representaciones de masculinidad en el manga yaoi*, se plantea un análisis de las máscaras del héroe, patriarca, y monstruos aplicados en los actos de los seis personajes que conforman las parejas protagonistas de los mangas *Dakaretai Otoko 1-i ni Odosarete Imasu*, *Love Stage* y *Koisuru Boukun*. En ellos se plantean las acciones bidireccionales de los patriarcas como Takato y Tatsumi quienes en la narrativa son corporalidades feminizadas, pero ejercen procesos de tutelaje y ejercicio de poder en lo público. A su vez, se retoma las acciones de la máscara del monstruo de Shunta y Morinaga al poseer los cuerpos de Takato y Tatsumi asimilándolos como objetos de su deseo, y no sujetos del deseo. Finalmente, retomo el debate del crecimiento de la máscara del héroe junto a Izumi y Ryuoma quienes inician una serie de actos heroicos para responder a las agendas de sus patriarcas.

Capítulo primero

Del *shunga* al *yaoi*: narrativas del deseo y representaciones homoeróticas en Japón

Hill & Wallace (1999) en su recorrido por el arte del manga, afirman que “Japón produjo algunas de las mejores muestras de arte erótico que el mundo ha visto: los *shungas*”(91), por lo que se requiere rastrear su origen y pervivencia como género independiente que sobrevivió a los procesos de reconstrucción nacional de la era Meiji.

En este capítulo me encamino a presentar el escenario histórico de Japón para entender las bases narrativas y estéticas del manga *yaoi*, estableciendo las mismas en la Era Edo con la distribución y auge del *shunga* o estampa erótica. El recorrido observará como los procesos sociales, político y económicos que dieron paso a la Era Meiji, es decir la modernización de Japón reconfiguraron este producto cultural de alto consumo desde la censura de lo erótico, y finalmente como se reconfiguraron estos elementos en la producción mercantil del manga *yaoi*. A partir de ese diálogo de construcción analizó cuales son las bases de representación erótica en los cuerpos mercantilizados del manga *yaoi*.

Para ello metodológicamente dialogaré con la propuesta de Erwin Panofsky (1998). Según el historiador alemán, toda construcción visual está configurada como un objeto cuyo contenido temático y de forma, es decir visualidad, se dan en niveles, siendo el más profundo la relación del tiempo-espacio-concepto¹, mírese Tabla 1, en ella se desarrolla la relación entre los elementos de: 1) el contenido primario asociados al estilo al que responde la representación visual, 2) el contenido secundario en el que se analizan las relaciones de poder a las que responden la representación (temporalidad, espacialidad geográfica) y 3) el significado intrínseco en el que los contenidos descienden a las significaciones sociales, culturales y políticas con respecto a aquello que se oculta o enuncia en la representación visual.

¹ El concepto será entendido como el desarrollo de consensos sociales de lo que se desea representar, por ejemplo: belleza, fealdad, amor, etc

Tabla 1
Niveles del contenido de un objeto de interpretación visual

Objeto de interpretación		Acto de interpretación	Principio de interpretación
Contenido primario	temático	Descripción pre icónica	Historia del estilo
		Los objetos primarios: colores, líneas, materiales, etc.	Caracterización del estilo artístico de haberlo
Contenido secundario	temático	Análisis iconográfico	Historia de la época
		Lo que se percibe en la imagen: personas, acciones y paisajes que lo componen	Abordaje histórico de la época o del artista.
Significado intrínseco		Interpretación iconográfica	Historia de los síntomas
		Análisis del mundo del concepto tras la representación: amor, belleza, odio, etc.	Abordaje de cambios, naturalización, etc. del concepto a ser interpretado

Fuente: (Panofsky 1998)
 Elaboración propia

La Tabla 1 permitirá colocar los niveles a ser utilizados para la aplicación de esta metodología en el análisis de las representaciones de la homosexualidad a través de la historia. Así planteó entender a través de un breve recuento histórico los contenidos primario y secundario asociados a la representación del homoerotismo en Japón como la construcción visual de las historias del deseo desde la expresión artística del *shunga* y el estilo del *u-kiyo*, con ello dar paso al análisis de las relaciones entre dichas expresiones y las concepciones socioculturales del poder de las épocas seleccionadas en Japón, era Edo y Meiji.

1. Recorrido de las raíces históricas de la representación homoerótica de la Era Edo a la Modernización de Japón

La representación de deseo homoerótico a través del *shunga*

El estudio levantado por Charlotte Hill & William Wallace (1999) alrededor del arte erótico universal propone que para el siglo XVIII en Japón el registro de textos, manuales o novelas gráficas con narrativa erótica eran bastantes y que, la sexualidad no era una sola tradición, sino un concepto enraizado en la creación de la propia nación representada en diversos artes. Para entender esta proliferación de registros artísticos es necesario comprender las bases filosóficas y socioculturales de la Era Edo.

Autores como David Sarquís (2018), Olga García (2014) y Osami Takizawa (2010), analizan la Era Edo y la definen como una época de paz y unificación territorial con los *Togukawa* (S. XVII) en el liderazgo político, que se caracterizó por: a) ser una sociedad pre capitalista, es decir, con un sistema feudal donde el agro era su principal fuente económica; b) instalar una fuerte política de aislacionismo y proteccionismo nacional

establecida entre 1587-1638², producto de los primeros encuentros con países extranjeros, Portugal o Inglaterra, aunque la apertura y la consolidación del comercio interno y con China se mantenían; c) el cambio de la ciudad capital a Edo (actual Tokio) y el establecimiento de castillos-ciudades, que acentuaron la división feudal de las tierras, reinadas por los *daimons*, y en las que la jerarquía social colocaba a *samuráis* y agricultores en un nivel superior respecto de comerciantes y artesanos.

Este contexto político de aislacionismo promovió una atmósfera conservadora y restrictiva respecto a los contactos con las culturas occidentales, pero permitió el florecimiento de una rica vida cultural e institucional en Japón, que incluía la proliferación de estilos artísticos, John Whitney (1981). El régimen Togukawa se asentaba en el sistema *baku-han* donde existía “la premisa de un orden natural. Suponiendo que la sociedad formaba por naturaleza una jerarquía de clases [...] Gran parte de la legislación Togukawa estaba orientada, pues hacia el esclarecimiento de los límites entre las distintas clases y se esforzaba por definir el comportamiento adecuado a cada una” (162).

Para el esclarecimiento de estos límites se instaló una relación intrínseca entre los sistemas filosóficos y religiosos de la época con el régimen social de las prácticas sexuales y artísticas. La especial mezcla de los preceptos del budismo y el confucionismo establecieron las bases dichas prácticas; por un lado el budismo consideraba “el sexo como un sacramento y no como un tema vergonzoso” (Hill y Wallace 1999, 88). Un acto que fue realizado por los dioses y que si era bien practicado hasta honraba a Daikoku, uno de los dioses creadores, Hill & Wallace (1999); por otro el confucionismo establecía las reglas de decoro basados en la edad, el estatus y el arte del placer mediante la clasificación del *wakashunda*.

El hecho de que los japoneses de la era Edo no solo admitieran prácticas homosexuales, sino que las practicaran en círculos de conocedores demuestra que las vivencias de la sexualidad eran “otro aspecto de la vida social que funcionaba como un ámbito para probar la satisfacción y cultura propias de cada uno” (Saikaku 2018, 14).

La práctica de la homosexualidad no era solo aceptada en círculos limitados, sino que se consideraba parte de la vida social. Sin embargo, no se debe asumir que esta libertad en el goce sexual representaba una total liberación, ya que los registros artísticos de la época reflejan una sistematización de estas prácticas dentro de las normas del

² Se establece la prohibición de: viajes e ingreso al extranjero excepto por Holanda y China, ingreso de productos extranjero y profesar filosofías espirituales y religiosas extranjeras, sobre todo el cristianismo.

wakashunda. Este sistema evaluaba la virilidad de los hombres en sus relaciones sexuales, tomando en cuenta la sensualidad, la edad, la entrega al placer y el conocimiento del arte de seducir. Un ejemplo revelador de esta dinámica es el siguiente extracto de Saikaku (2018), donde se describe la interacción entre un noble y un joven.

—¿Quién es ella?

—Mi profesora de danza y canto— dijo la princesa.

—Es inusualmente atractiva para ser una plebeya- Y resolvió hacerla suya por esa noche.

De inmediato intento tomarlo. Kichiya, imposibilitado de detener sus avances, se encontraba en un aprieto. Sin otro recurso, se quitó su peluca de mujer y se mostró al noble caballero tal cual era.

—Aun mejor— dijo el noble al verlo y procedió a entregarse a Kichiya en la total medida de su deseo. (Saikaku 2018, 253)

Este tipo de relatos refleja no solo el carácter homoerótico, sino también la influencia de normas sociales de género, poder y clase en estas prácticas. En algunas representaciones, se establecía un marcado carácter misógino, donde se celebraba el amor entre hombres como una forma más pura de placer, al no estar asociado a la reproducción y a lo femenino. Se expresaba en estas formas de expresión del arte del amor, que lo femenino podía diluir la virtud del hombre, siendo que esta virtud como verás más adelante se media por su capacidad de dar su vida por su señor y pulirse en el arte de la guerra. Cuando un hombre establecía una familia podía ponerla delante de su deber, por lo cual se motivaba a seguir el camino del amor entre hombres.

Se animaba a las esposas de los samuráis a ceder su cuerpo como lo haría un joven o un kabuki en pro de mantener la relación viva con sus esposos, o sus amantes. En el *Pillow Book* se mencionaba que “[l]a homosexualidad era común entre samuráis [...] y si la relación con un marido con estas tendencias quería mantenerse, la joven esposa debía ofrecerle el ano de vez en cuando. Debería cuidar escrupulosamente la higiene y prepararse ella misma con crema lubricante” (90).

Estas prácticas, aunque eran parte de la vida social de los japoneses de la época, también estaban profundamente marcadas por las jerarquías sociales y económicas, donde la sexualidad se convertía en una herramienta de control y diferenciación. El análisis de estas prácticas se complejiza aún más cuando se observa la relación de poder establecida no solo entre samuráis, sino también entre los jóvenes (wakashu) y sus protectores o amantes adultos. Zanotti (2021), al analizar esta variable en otras formaciones culturales con similitud a la de Japón como Grecia, señala que “el activo es el hombre [y] el pasivo que no es hombre (la mujer) o quien todavía no lo es (el joven)” (17), deben establecer

un contrato moral y social sobre fidelidad y sumisión a cambio de soporte y estabilidad económica. Por ejemplo, cuando se establecía una relación entre un samurái y un *waskashu* (joven), este último debía presentar, mediante el arte del conocimiento y la seducción, su voto de fidelidad. Por su parte, el samurái estaba obligado a recibirlo con muestras de estabilidad y actos de virilidad.

Cuando el *wakashu* alcanzaba la edad de diecinueve años, celebrará una ceremonia de mayoría de edad, se rapaba la cabeza y adquiría el estatus de adulto, lo cual le permitía asumir el papel de tal en una relación homosexual. El *waskashu*, era identificado, sobre todo, por las mangas largas de su quimono y por su peinado. Los mechones que le caían sobre las sienes o la frente constituían uno de los grandes atractivos eróticos para los adultos que tenían la cabeza rapada. (López de la Llave 2011, 10)

Esta relación también estaba vinculada a la belleza, que no solo se refería al físico, sino a la capacidad de seducir a través del conocimiento y el arte, como en el caso de los kabuki, actores jóvenes que interpretaban roles femeninos en el teatro, pero cuyos atributos estéticos y de seducción eran admirados tanto en el escenario como en la vida privada. Por ejemplo, en 1620 tras la prohibición de la aparición de mujeres en los teatros públicos como consecuencia de los disturbios públicos en los centros del placer, fueron los *kabukis* (jóvenes actores) quienes interpretaron dichos roles. Si bien, no me adentraré al análisis de poder que transita tras esta prohibición al enfocar la solución en evitar que las mujeres actúen, en lugar de reformar las protecciones y controles para evitar los disturbios, dejaré señalada esta duda para no perder de vista la misoginia naturalizada en la época como una constante

Retomando, la belleza del amor con un *kabuki* anteponía el arte al placer, es decir, lo sublime del seducir en el escenario y en el arte del habla versus el acto sexual. Tal era el nivel de esta tensión, que en las urbes del placer masculino “lugar donde los hombres iban a buscar placer [...] el mundo del placer y la ilusión.” (Saikaku 2018, 43) como Kioto, Osaka y Edo, un *kabuki* recibía varias ofertas para dejar el teatro y ser amante de un señor. Por ejemplo, un monje budista al disfrutar del camino del amor entre hombres podía aceptar un amante masculino, sin que este dejará la senda del budismo y sus votos:

Se dice de los monjes budistas que son “pedazos de madera” purgados de toda emoción, no obstante, no hay ocupación más placentera en el mundo. [...] Y antes

de gastar las ofrendas de los fieles en cosas inútiles, prefieren emplear el dinero para comprar el amor de los jóvenes actores, un pasatiempo muy adecuado a la suerte de un monje. Incluso cuando se encuentran en sus aposentos disfrutando de los muchachos nunca olvidan la seriedad de sus votos. (Saikaku 2018, 231)

Como se ha descrito esta relación es similar a la establecida con mujeres jóvenes de la época, o en análisis moderno de sociedades patriarcales a las sostenidas con cuerpos feminizados; quienes debían cumplir con los contratos sexuales y sociales de género de la época, los mismos que suelen centrarse en la complacencia, el convertir el cuerpo en objeto de deseo y contemplación. Si bien no nos adentraremos a este análisis es necesario señalar estos símiles con el objetivo de no perder de vista el uso de estas narrativas, y en el siguiente apartado de sus representaciones mediante *shungas* (imágenes de primavera) que por medio de postales iconográficas desarrollaban escenarios y diversas narrativas homoeróticas, que cumplían lo aquí mencionado.

El *shunga* retomaban las expresiones y vivencias de la era Edo y sus normas del amor entre hombres mediante un estilo estético, el *ukiyo*,³ el arte flotante o la expresión de la ciudad sin noche, que como género independiente propone una estructura visual y literaria con fines de estimulación erótica en la que se expresaban “ toda clase de deleites estéticos y sensuales [...] Los grabados shunga son los fuegos artificiales del arte erótico: penes engrandecidos como velas romanas en erupción, vulvas como rosetones, la imagen rebosante de movimiento, llena de color y formas” (Hill y Wallace 1999, 91).

Para rastrear el origen de estos grabados eróticos con narrativas variadas, entre ellas el homoerotismo, me centraré en la propuesta de Amaury García (2011) quien halla en su búsqueda de genealogía diversos términos usados en Japón para el mismo género artístico *shunga*.⁴ su origen en China donde es conocido como *osokuzu*. Estos eran “manuales sexuales médicos y terapéuticos” (97), destinados a la corte imperial y de consumo de la élite.

Pero, con la llegada del estilo del grabado *ukuiyo-e* “un tipo de grabado xilográfico que utiliza planchas de madera como matriz, pero que tiene la particularidad de producir

³ Para la era Edo, la narrativa Ukiyo, o “mundo flotante,” se relaciona con la representación del movimiento y la conexión entre la naturaleza, lo onírico y el mundo urbano. Tradicionalmente, este estilo se destaca por su detallismo, brillantez y uso vibrante del color

⁴ Se entiende que los géneros artísticos permiten contener una expresión narrativa y el tema central a ser representado en diversos formatos, independientemente del estilo utilizado. Estos géneros alcanzan popularidad y reproducción, teniendo en cuenta que existen ecosistemas cambiantes no solo debido a las diferentes eras, sino también en términos de estilos, modos de producción y temas.

estampas en color por medio de una técnica llamada *nishiki-e* ” (Almazán 2017, 7), se masifico y se convirtió en un producto cultural⁵, una obra de alta demanda social. De hecho, el arte *shunga* se convertirá en parte del consumo de todos los estratos sociales de la era Edo, tanto de su población urbana como rural.

En este estilo, el *shunga* contaba con detalles muy delineados y expresivos en escenarios, rostros y movimientos, mantenía de protagonistas a samuráis, comerciantes, monjes budistas y prostitutas/os famosos. Es decir, “no solamente narraban anécdotas e historias donde afloraba el sexo, sino que en sí mismas significaban la vía de ese estímulo, de ese despertar” (A. García 2011, 112). Se representaba una serie de comportamientos sexuales como prácticas de la vida cotidiana, que seguían los patrones de asignación de poder como los mencionados alrededor de las relaciones de poder. Su importancia radica en la creación de identidades que performan la relación género/sexo/deseo.

Por ejemplo, en la figura 1, se representa el acto de posesión erótica según las normas de las prácticas de la época; es decir, las que regulaban el contacto sexual y homoerótico entre un joven *wakashu* y un samurái. La composición visual permite que la mirada del espectador capte al falo como centro de control y de acceso a los orificios de un cuerpo que se convierte en reclamo del deseo y de la propiedad privada. Ante la mirada del espectador se muestran dos cuerpos en constante movimiento: sea por el detalle del movimiento en las olas, el sutil viento que moviliza las ramas del escenario, el encuentro de las lenguas de los personajes, o la posición de sus manos.

⁵ Entendemos que los productos culturales desde los procesos de manifestación social, pues no solo tienen una historia estéticas, sino que narran una realidad social; que si bien tienen un valor de uso y cambio; no prima en ellos dicho objetivo, sino sus valores simbólicos,



Figura 1. Hiroshige, Shunga en Fukuroi-juku, (1840).

Imagen de www.hiroshige.org

El *ukiyo* en el *shunga* busca la expresión máxima de sus escenarios en movimiento, como se observa en la figura 2 correspondiente al encuentro entre un samurái, un joven *kagama*⁶ y una *oiran*⁷ distinguibles por sus coloridos ropajes, adornos en sus cabezas, quienes ofrecen su servicio en una casa de té. Siendo que la casa de té se convierte en el escenario sublime que se detalla con líneas exactas, papel tapiz definido con ornamentos y por supuesto un paisaje observable desde una puerta abierta. Paisaje donde predominan los detalles de árboles en movimiento, siendo este último acentuado en las líneas de los ropajes doblados o los detalles en los falos.

⁶ Término utilizado para designar a una persona masculina que ejercía la prostitución, siendo esta persona usualmente aprendiz de *kabukis*.

⁷ Con este término se designaba a la persona femenina que ejercía la prostitución.



Figura 2. Okumura Masanobu, Escena de dormitorio (1739).
Imagen de la Okumura Masanobu

¿En qué momento histórico es censurada esta vasta producción sobre las vivencias homoeróticas? Para indagar en ello es necesario recordar cómo durante los últimos años de la era Edo se dio paso a la serie de rebeliones para el establecimiento de la era Meiji. Así como el problema político que representaba el *shunga* en cuanto su distribución estaba asociada a los distritos del placer, lugares pensados como “ caldos de cultivo de radicalismo político y cultural” (Hill y Wallace 1999, 91)

Políticas del goce: censura y control del *shunga* tras la caída de los Tokugawa

En 1830 Japón había crecido en población, se consolidó en el mundo *chonin*, el mundo de la ciudad, lo urbano y el tiempo de paz dio paso al ocio, la instrucción formal y la diversión. Esto acentuó el gasto de los *daimons* en los centros urbanos de diversión, espacios de alto consumo de la sociedad en prostitución, teatros *kabuki* y *shungas*. En búsqueda de controlar el gasto y promover beneficios de esta se estableció la venta de *shungas* mediante políticas de control sobre su producción y distribución, se ingresó al *shunga* dentro del editorial a través de una serie de edictos *Kyoho* y *Kansie* recopiladas en el compendio de mandatos llamado *Genshoku ukiyo-e day-hyakka jiten*.

Los edictos mencionados proponían que, frente a una vasta producción editorial de seriados sobre rumores y chismes de los *Togukawa*, así como boletines de aliento para rebeliones, era necesario establecer el control sobre la narrativa de estos seriados, a través de tres censuras:

1. Alusiones a los samuráis y la casa Togukawa que presente rumores.
2. Publicaciones que provoquen alteración del orden.

3. Limitación de la impresión de publicaciones superfluas o de literatura popular impresa con materiales de alto costo.

Alrededor de la última regla de control se estableció un control sobre la divulgación de los *shunga* sensibles al *ukiyo* se estableció el límite en la representación de actores kabuki y mujeres de alta fama. “La impresión y venta descontrolada de versiones alternativas de sucesos o rumores de la gente, queda a partir de ahora totalmente prohibida. Quien desobedezca esto será arrestado, se llevará a cabo posteriormente una investigación minuciosa, y se le aplicará una pena muy grande, incluso a la persona que lo imprimió” (A. García 2011, 195).

Estas medidas se intensifican tras la Gran hambruna Tenpo,⁸ 1833-1837, pues “en una economía fundamentalmente agraria, las circunstancias naturales de una epidemia o de una mala cosecha tenían consecuencias inmediatas” (Whitney 1981, 217). En este caso, provocó el aumento del costo del arroz, la tasa de impuestos de los *daimons* a los campesinos y comerciantes, y la disminución salarial de los samuráis. Así, las Reformas Tenpo (1842) aumentarían el costo de materiales, y controlan el contenido erótico de las publicaciones que sea observado como sospechoso de caos o aviador de rebelión. Progresivamente este contenido será definido como transgresor del orden y se exigirá la delación tanto de autores como de las figuras representadas. Si antes de estas medidas el nombre de los actores *kabuki* se ocultaba, luego se exigió que los nombres sean regrabados o parcialmente modificados en el rostro de los actores. Acciones como estas se sumaron a la insistente censura de las representaciones sexuales con mujeres, como se muestra en el apartado *Rekishi he no shotai*:

Anotaciones sobre los libros ilustrados, así como ninjobon y libros eróticos.

Regulaciones para la ciudad.

Acerca de los libros seriados ilustrados, así como ninjobon y cancioneros, y demás yomihon que incluyen imágenes, estos volúmenes extravagantes se han vuelto centro de atención sin tomar en consideración los intereses colectivos. [...] están completamente centrados en las pasiones amorosas, y los libros eróticos muestran a mujeres desmedidas que mantienen conductas lujuriosas equívocas, así como otras inclinaciones similares. [...] Así, ponemos a vuestra consideración

⁸ Efecto de una serie de desastres naturales como: Incendio Kogo, terremoto de magnitud 7,6 en Sairiku y finalmente una serie de inundaciones en el norte Hoshu.

el resumen anterior de los títulos que se han publicado hasta este año y de aquellos que se venderán la próxima primavera. (A. García 2011, 281)

En este contexto la era Edo, con el imperio de los *Togukawa* empezó a resquebrajarse en el *Bakumatsu*.⁹ Bajo la presión de los crecientes comerciantes y agricultores se eliminó la política aislacionista firmando un tratado de comercio en 1858 con Estados Unidos,¹⁰ lo que generó un descontento político y desconfianza en el liderazgo de los *Togukawa* por parte de los *daimons*, quienes darían paso a la Guerra de Boshin (1868) sostenida por *daimos* de Kioto.

El prestigio del Shogunato quedó en entredicho de manera irreparable. Pronto los japoneses pudieron darse cuenta del rezago real de su país frente a las potencias extranjeras, como resultado de más de dos siglos de aislamiento. La superioridad de la tecnología y de las armas extranjeras volvió obsoletas los instrumentos y las técnicas de guerra de los feroces samuráis, a pesar de su incuestionable valor y destreza. (Sarquís 2018, 88)

En búsqueda de sofocar las rebeliones *Togukawa* propuso un proceso de modernización militar y la disminución de poder a los feudos. Más, los guerreros *samuráis* veían su poder mermado con la intervención internacional. Las tropas imperiales apoyadas por occidente proponían retomar el poder del emperador *Mutsuhito* como figura de unidad nacional y finalmente el 3 de enero de 1868 cayó *Togukawa* y se estableció el inicio de la era Meiji.

La era Meiji se caracterizó según los estudios de Sarquís (2018) por:

1. Establecer un nuevo régimen político que eliminaba la autoridad del *shogun* y establecía al Emperador como poder absoluto, y el gabinete *Dakojan* que elimina el poder de los *daimons* sobre las tierras y de los *samuráis* sobre las decisiones de guerra.
2. Decreto la imposición del sintoísmo como religión oficial,
3. Establecer a Japón como una nación expansionista, para lo que promovió el imperialismo, la industrialización y el liberalismo,

⁹ Último periodo de la era Edo 1853-1867.

¹⁰ Las políticas aislacionistas era Edo, el *shogunato* de *Togukawa* se iniciaron en pro de evitar la competencia comercial producida por los comercios entre Japón, Portugal y España, así como el ingreso de la filosofía y religión occidental.

4. Dio paso a las Reformas fiscales y agrarias imponiendo el yen como moneda única, el pago de impuesto del campesinado con moneda y no con productos.
5. Un nuevo código civil y penal con base francesa y dio paso a la constitución de 1889 en el que se establecían nuevas bases de conducta.

Sobre estas bases se desbarata la estructura feudal y se consolida una nueva organización social y económica sostenida por comerciantes, e inversiones extranjeras. El proyecto de modernización de la era Meiji devino en una serie de mecanismos epistemológicos y jurídicos para regular la vivencia erótica, se penalizó todo acto homoerótico público o privado bajo la categoría de sodomía. Así también se promovió la desintegración de los grupos de conocedores del amor entre hombres y finalmente se inició un cambio epistémico en la lectura del arte “clásico” versus el arte “tradicional” que describió al arte *shunga* como obsceno, y promovió la búsqueda de otras expresiones que pudieran enriquecer las relaciones comerciales con Occidente.

Es necesario recordar que estas expresiones homoeróticas, ya había sido registradas como bárbaras en los primeros encuentros entre Japón y Occidente. Para 1639 exploradores de Portugal como San Francisco Javier, describía las prácticas homoeróticas como obscenas e inmorales: “Ahora ya la letra entre ellos va muy corrompida, porque públicamente bonzos y bonzos beben vino, comen pescado escondidamente, fornican públicamente, sin tener ninguna vergüenza; todos tienen mozos con quienes pecan, y así lo confiesan, diciendo que no es pecado” (Peña 2000, 65). En las notas de viaje de Alexander Napolitano, describió a los japoneses como incapaces de iniciar una política moderna a menos de que los *daimios* y los señores feudales prohibieran tales actos, haciendo alusión a las prácticas homoeróticas (Peña 2000). Hill & Wallace (1999) retoman la reacción del escritor francés Edmond de Goncourt al mirar parte de la colección de 48 *shungas* en 1660 “se sintió impactado y extasiado, ¡El frenesí animal de la carne ... la furia de la copula dejándose llevar por la pasión!” (91).

La censura impuesta al homoerotismo y sus expresiones artísticas, como la iconografía *shunga*, coloca como punto de partida la transformación de la era Edo a la era Meiji, y con ello la adaptación de modelos morales y sociales occidentales- judeo cristianos sobre la sexualidad. “[L]a importación de la sexología europea y norteamericana, [donde] las prácticas homosexuales empezaron a ser interpretadas a través del nuevo código de una sexualidad pervertida” (López de la Llave 2011, 3). Y, fueron atravesadas por la mirada del pecado sobre el cuerpo.

[L]os vaivenes de manipulación y descontextualización de esta temática como uno de los incisos de la construcción de una identidad nacional aséptica: la negación de su carácter comercial dentro de la vida cotidiana de Edo, así como de su uso como estímulo sexual (o, por el contrario, su absolutización como medio para la masturbación masculina) (E. García 2011, 260)

En referencia a lo mencionado por Emilio García (2011) se establece una nueva relación con la sexualidad y su representación en el cuerpo, misma que retoma la categoría de la heterosexualidad como medidor del pecado y el deseo. Pablo Bedoya (2020) analiza esta categoría en contextos de colonización y la entenderá como clave en la transformación del cuerpo sexuado, en un producto social; es una institución basada en la división binaria: hombre-masculino/mujer-femenino. “[Un] régimen político configurado a través de relaciones políticas, económicas y morales que establecen parámetros obligatorios sobre el cuerpo, el deseo y la sexualidad, con el fin de hacerlo lucrativo para la producción y la reproducción del capital” (20). Por lo cual, no es esperar que los preceptos de la sexualidad como formas de expresión del amor y el deseo se convirtieran en principios rectores, normativos y con consecuencias sancionables bajo la lógica de lo moderno.

En Occidente, la institución de la heterosexualidad obligatoria comenzó en el Imperio romano, para desaparecer después de su caída. Emergió de nuevo en la conceptualización de los pensadores cristianos sobre la idea de lujuria y de pecados de la carne, visión que creció conforme se consolidó el poder de la Iglesia Católica y su proyecto de instituirse como un faro moral de las gentes. Estas visiones se vieron materializadas en los distintos corpus legales de las monarquías europeas, formadas después de las invasiones germanas en los cuales los pecados de lujuria o de la carne eran crímenes objeto de persecución judicial. (Bedoya 2020, 25)

La importación de dichos preceptos se instaure como colonización y se superpone con los órdenes del género/sexo/deseo del Japón naciente. En concatenación con la propuesta de Bedoya (2020) la institución de la heterosexualidad que se instala en Japón no solo se limita a la censura de *shunga*, sino que se instala, se traslada a la lógica de la representación estética del cuerpo, las masculinidades, etc. Donde la sexualidad nos lleva a relacionar dos cuerpos: físico y social, que coexisten bajo diversos sistemas de poder que los atraviesan y los restringen. Entregan codificaciones, normas sociales y culturales que imponen un límite entre la gran triada: sexo/género/deseo.

En este sentido, en un procesos de colonización que instala una censura sobre una vivencia cotidiana como en el caso del Japón de la era Edo y las vivencias homoeróticas, la eliminación de *shunga*, establece no solo el olvido de estas vivencias, sino el anclaje de las mismas a un gueto escondido, y a su vez a la negación del sujeto de desear fuera de los límites impuestos por la “heterosexualidad y la monogamia [como] prácticas comunes, [sobre la] gran cantidad de opciones relacionadas con la sexualidad”(Moraña 2021, 121). ¿Este proceso elimino por completo el arte *shunga* y sus narrativas o se transformó el mismo a un producto de consumo?

Transformaciones del placer: del shunga al consumo moderno en el siglo XX

La censura instalada en la era Meiji no eliminó por completo al *shunga* “al asumir la estampa erótica como prueba de una vida cotidiana no condicionada por las intromisiones morales importadas de Occidente” (E. García 2011, 269) Lo que en ella se modificó fue las características del *ukiyo*, narrativas homoeróticas del mundo sublime, *al* ser consideradas narrativas transgresivas al orden y se estableció con ello la recuperación de nuevas posibilidades de uso de estas narrativas. Sergi Cámara & Vanessa Durán (2007) proponen en su recuento histórico del manga que, el *shunga* y el estilo del *ukiyo-e* no desaparecieron, sino que fueron adaptados con el tiempo y la influencia extranjera hasta convertirse en parte del mundo editorial del manga.

Para el siglo XIX se introduce a Japón los primeros comics de occidente y es hasta 1867 que Rakuten Kitazawa propone la distribución del llamado JijiManga, en el que “Japón entro en la senda del manga, que se desarrolló durante la primera mitad del siglo XX de forma similar a como lo hacía en ese momento el cómic en Occidente, adscrito a la crítica política y social” (Cámara y Durán 2007, 16). Se vuelve necesario entender la composición de estos primeros mangas, mismos que no cumplieron con la propuesta de mercancía de exportación nacional con que se introdujeron los comics en la época.

Recordemos que, durante esta época se desarrollaba la Segunda Guerra Mundial lo cual, no solo encamino, sino que consolidó el espacio del manga como propaganda bélica y el uso de la narrativa se “convirtió en una serie de narraciones belicistas [...] que cumplía con todas las virtudes de la política militarista oficial: nacionalismo, lealtad y sentido del deber”. (Cámara y Durán 2007, 20). El cuerpo ya no solo representa la conexión con lo sublime y lo negado, sino que ha dividido su narrativa. Ahora, el acto de

penetración homosexual no se conecta al erotismo del *shunga*, y su acción cotidiana al acceder al deseo; sino a la posesión de otro deshumanizado, convirtiéndolo en un objeto. Para este traspaso teórico a representación visual se plantea una característica principal, la eliminación del movimiento. A su vez, la estética del *ukiyo-e* se había eliminado, no había recuperación del color, movimiento o expresiones que determinaban este producto cultural como sublime.

Entendamos lo sublime del movimiento no solo como la expresión de dinamismo en una imagen, sino como la expresión del desorden, donde “el erotismo es considerado como una experiencia vinculada a la vida; no como objeto de una ciencia, sino como objeto de la pasión o, más profundamente, como objeto de una contemplación poética” (Bataille 1997, 6) Contemplación que para Georges Bataille (1997) están en los movimientos del erotismo. Movimientos vivos, expresados en el desorden del placer, el acto íntimo dentro y fuera de la penetración, “a unos movimientos impulsivos tumultuosos cuya necesidad no es constante” (29).

Las obras en este periodo de reconstrucción han perdido el movimiento erótico y el detalle característicos del *ukiyo-e*, manteniendo posiciones rígidas y narrativas alejadas de lo sublime. No se acercan al desorden del placer, ni convocan al juego erótico entre sus personajes- Esta transformación refleja una adaptación a las nuevas normativas sociales impuestas por la modernización y la influencia occidental. La pérdida del movimiento en las representaciones indica una transición hacia una estética que prioriza el control y la subordinación. Véase la figura 3 para una comparación visual entre las antiguas y nuevas representaciones.



Figura 3. Fang Zhou, El maldecir del ruso (1904).
Imagen de British Museum Londres

La clave estética de esta expresión artística se hallaba en la forma de ilustrar el cuerpo, más allá del acto sexual centrado en las formas de encarnar el poder y el control, la actividad sexual. En la figura 3 se observa a un soldado japonés penetrando a un soldado ruso, un tema altamente político acompañado del diálogo.

— «Ruso: Creo que me voy a morir.

— Japonés: Pronto daré el golpe final.

— Rusos: ¡Rápido, vámonos corriendo!»

Esta clave narrativa y estética no se popularizó, no solo no aportó a la consolidación de un espíritu nación; a su vez, al perder el estilo estético del *ukiyo-e* su lectura daba apertura a narraciones violentas, misóginas que no solo se naturalizaron y avalaron en la época; sino que, orientadas a su objetivo de mercancía de venta similar al comic occidental, no cumplió con el objetivo. Para finales de 1947 con el fin de la Segunda Guerra Mundial, Japón encontró su nicho económico y de venta de masiva de productos editoriales con la llegada del “Manga no Kamisama o literalmente El dios del manga”(Cámara y Durán 2007, 22), Tezuka propuso un nuevo estilo de dibujo caracterizado por ojos grandes, y pupilas dinámicas y cuyas narrativas estaban asociadas a la acción y el consumo infantil y juvenil.

Los “cuerpos representa[dos] de un modo físico occidentaliza[do] y la pérdida de costumbres y tradiciones. [Que] no obstante, desarrollaron algunas características estéticas propias, como lo *kawaii*, que busca obsesivamente lo lindo y adorable [...]”(Méndez 2017, 61). Se establecieron como canon del manga durante los 90’s. Mírese la Figura 4.

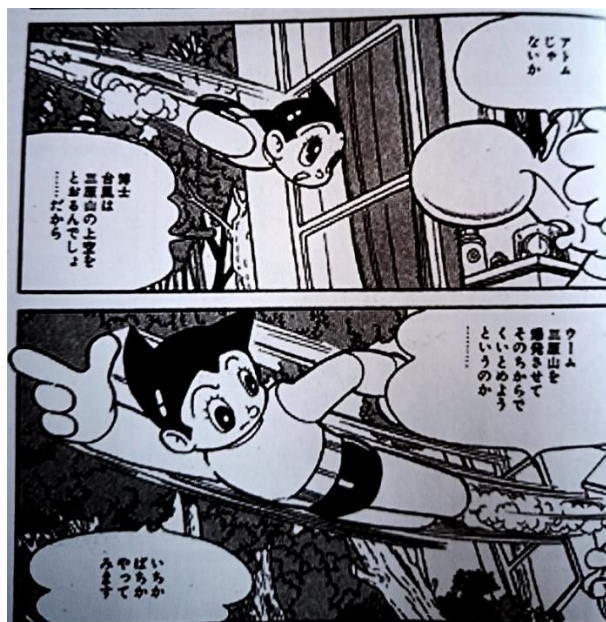


Figura 4. Tezuka, O, Tetsuwan Astroboy (1947).
Imagen de El dibujo manga (Cámara y Durán 2007, 22)

La transformación de estos cuerpos y sus narrativas fortaleció su venta como producto de consumo dentro y fuera de la nación. Los personajes con sus rasgos característicos en el rostro de grandes ojos tendían a ser asexualizados, es decir sus rasgos sexuales como pechos, pene, etc., eran anulados en la ilustración, por lo que se consolidaron como narrativas aptas para todo público y de consumo infantil.

A su vez, centro la producción del manga desde el estilo del dibujo manual. Esta forma de producción fomentaba un estilo único y de movimiento en cada escena, similar a los efectos visuales que tenían las producciones xilográficas, donde a partir de un dibujo a mano se grababa por partes cada escena hasta componer un todo.

Alejándose así de los estilos sostenidos anteriormente donde los cuerpos eran fornidos, ojos rasgados y facciones fuertes, así como lejos de narrativas nacionalista y bélicas; y se centró en la venta del estilo del manga; creando a su alrededor toda una industria sobre la forma del dibujo, los productos utilizados en su creación y producción.

Para la década de 1950, este estilo de producción se diversificó y se estableció el género narrativo de manga *Gekiga*, imágenes dramáticas que mostraban escenas de la postguerra y cuyo contenido abrirá “el manga a nuevos géneros destinados a un público adulto; su contenido era violento, pornográfico y oscuro.” (Cámara y Durán 2007, 24) Y 40 años después, los estilos de representación de Osuma Tezuka fueron retornados con la consolidación y proliferación del manga para adultos, donde “la única premisa editorial es el sexo explícito. Con la prohibición de la representación de genitales [...]”(26). Siendo la narrativa de cada maga el diferenciador entre: *hentai*, *eroge*, *yuri*, *yaoi*, etc. Es decir, si la narrativa presentabas escenas homoeróticas, lésbicas, heterosexuales; etc.

El manga *yaoi* se masificó a partir de 1978, cuando se lanzó June, primer manga de alto tiraje con narrativa homoerótica. June retoma las narraciones del *shunga*, así como líneas estéticas del estilo *ukiyo-e*, a través de una serie de encuentros homoeróticos entre dos personas de edades variadas. “Nos propone un modelo de ser humano feminizado” (Méndez 2017, 67), con cuerpos occidentalizados, cabellos de color, cuerpos delgados y rostros de rasgos andrógenos o finos. Mírese la Figura 5.



Figura 5. Sagawa, T, June (1978),
Imagen de El dibujo manga (Cámara y Durán 2007, 26)

Para 1980 el estilo narrativo del manga *yaoi* se consolidó, y si bien su estilo de ilustración mantuvo los rasgos propuestos desde June, la tendencia de ojos de Osuma Tezuka insistió en ojos más abiertos y pupilas dilatadas. Al haber retomado muchas características nostálgicas del estilo *ukiyo-e*, como se mira en la figura 5, respecto al movimiento, el color sepia, los tonos rojizos y la combinación de cuerpos occidentalizados con escenarios de la era Edo como son el uso de flores de cerezos, letras similares a las realizadas por la caligrafía a mano, entre otras, su consumo se volvió popular.

La narrativa proponía centrar la estética del movimiento al fraccionar los cuerpos y escenarios, delinearlos y entregarse líneas que permitieran al espectador admirar el trazado manual de cada escena. Alejaba al espectador de los principios de la virilidad corporeizada, que se centraba en el falo como símbolo de poder y fecundación; y consideraban a la vagina como un espacio vacío, un receptáculo cuyo rol era completar, abrazar o recibir el falo, Morón (2021). Y convertía a uno de los cuerpos masculinos dentro del acto homoerótico en un cuerpo de contemplación, con un símil al *ars erotica* de la figura femenina. Su objetivo es extender en lo posible el momento de acceso erótico, y que el espectador disfrute de la ilustración y sus efectos contemplativos. Mírese la Figura 6.



Figura 6. Taemiya Keiko, Kaze to Ki no Uta, (1976)
Imagen de Kaze to Ki no Uta.

Obras como *Kaze to Ki no Uta*, proponen una serie de viñetas que retoman el principio básico del homeorotismo, en el cual la representación de los genitales es negada, pero en la que el movimiento y el detalle del *ukiyo-e* siguen siendo esenciales. La escena conjuga el movimiento en el detalle del cabello, las líneas verticales y horizontales de las sombras que asimilan el movimiento del pantalón en ambos personajes, así como las líneas ondulantes en las manos del personaje al tocar la espalda del otro, o las ondas que se expresan como fondo en la fragmentación del cuerpo de uno de ellos.

La narrativa contemplativa y de acceso erótico traspasa de una viñeta a otra a través de la fragmentación del cuerpo de quien será la figura feminizada, sobre quien versa la narrativa que insiste en la expresión de placer en su rostro. Esta figura feminizada es quien en palabras de Corbin (2005) representa la “piel de [una] mujer [que] es suave, lisa y blanca; su voz es más suave”(Corbin 2005, 148) . Esta propuesta en un análisis del recorrido histórico propuesto retoma similares características que los *shungas* de la era Edo al sostener los límites del amor entre hombres, belleza, edad, conocimiento y si bien sus narrativas no plantean una misoginia tan explícita como la vista en dichas obras, se sostiene en la necesidad de feminizar la relación homoerótica, siendo que esta responde a las bases socioculturales sostenidas en la era Meiji.

Ahí donde el *shunga* se proponía como una representación de la sexualidad de la época, en manga yaoi se propone como un producto de venta que utiliza los rasgos estéticos para la venta

A continuación, en la Tabla 2 realizamos una síntesis de la propuesta de Panofsky (1998), que nos permite abordar la construcción de las representaciones homoeróticas desde el *shunga* en la era Edo como producción cultural, hasta el manga *yaoi* como mercancía de venta.

Tabla 2
El cuerpo hacia la construcción el manga yaoi

Descripción	Era Edo	Era Meiji	XX
Contenido primario			
Características visuales y técnicas.	Detalle en el fondo, que busca el movimiento.	Eliminación de fondos en detalle y movimientos.	Detalle en el fondo, movimiento.
Contenido secundario			
Homoerotismo en la época	Parte de la vida cotidiana del <i>ukiyo</i> , mediatizada.	Censura a travesada por el vínculo con occidente y sin distribución	Censura sobre la representación genital, pero abierta sobre el acceso erótico y mediatizada.
Temáticas	Vida cotidiana.	Política y sátira.	Variadas
Significado intrínseco			
Objetivo	Expresión de lo sublime del placer. Para disfrute artístico y narrativo	Expresión de poder o comedia. Para la consolidación de una nación	Expresión dividida: acto contemplativo, y expresión del placer. Para el ingreso al mercado occidental
Actos	Penetración, besos, caricias.	Penetración	Penetración, besos, caricias.
Cuerpos representados	Cuerpos asiáticos y cuerpos robustos.	Cuerpos asiáticos y cuerpos robustos.	Cuerpos occidentalizados y con rasgos feminizados.

Fuente y elaboración propia

Como se expresa en la Tabla 2, la construcción de imaginarios colectivos a partir de los paradigmas morales, modelos económicos y jurídicos promovidos en cada época; sostienen o modifican los cambios en la perspectiva visual dominante. La importancia de este recorrido está en la visualidad, la construcción de historias e identidades del cuerpo, del deseo abyecto, disidente y como se revela ante las lógicas del control de la heterosexualidad obligatoria. Es decir, hay una heteronormatización del contacto sexual en Japón a medida que ingresa y consolida sus relaciones económicas con occidente. De ahí que sea necesario el profundizar en las formas de representación y el significado intrínseco del cuerpo en actos homoeróticos en el manga *yaoi* para comprender la profundidad de este producto mercantil, y sobre todo abordar las razones por las cuales

su consumo tiene una capacidad de compra y gusto, aun cuando puede interpelar al quien lo lea desde la abyección.

2. Cuerpos que venden: del homoerotismo tradicional al cuerpo mercancía

En esta sección me permito abordar una pregunta sustancial ¿Cómo un producto cultural puede pasar a ser una mercancía de consumo cuando su narrativa está asociada al cuerpo homoerótico? ¿Interpela de alguna manera a quien lo consume o se vuelve en una pantalla de exotización donde lo que se vende es el cuerpo oriental? Tomando en cuenta que la prohibición de la imagen homoerótica en Japón responde a un cambio de modelo social, cultural, político, económico y epistemológico que censura al cuerpo e instala en el tradicional arte homoerótico el debate sobre la expresión del movimiento y lo contemplativo, el desnudo y la desnudez, el pudor y el pecado, la estética y la antiestética, lo normal y lo abyecto. Este debate permitirá entender porque el cuerpo que ilustra el manga yaoi tiene una alta capacidad de venta como producto.

Los cuerpos ilustrados en el manga *yaoi* tienen la característica de retomar los principios de *ukiyo*, era Edo, como expresión narrativa del acto homoeróticos y entremezcla la estética del cuerpo ilustrado del siglo XX feminizado y occidentalizado.

En el manga *yaoi* la relación entre el cuerpo y las categorías desnudo y desnudez se ven claramente expresadas mediante el movimiento y su vínculo con las representaciones eróticas. El cuerpo desnudo es inmóvil hecho para la contemplación y el cuerpo en desnudez expresa el deseo, el movimiento. El desnudo se convierte así en tanto categoría en la propia carne exhibida para contemplación artística, es decir un género y estilo de representación del cuerpo; que pasará a la desnudez cuando se ve provisto de un significante (objeto, concepto) a ser despojado. Es el acto de revelar lo que hay detrás el ropaje de deseo. Véase la Figura 7.



Figura 7. Eiki Eki & Taishi Zao, loves Stage Act. 4 (2011c)
Imagen en Love Stage, Volumen 1

Lo que atrae a la mirada no es la narrativa en sí, si no la posibilidad de acceder a un cuerpo que entrega toda la experiencia erótica, pero desprovista de un sujeto al que culpar por mi deseo, este es un objeto que contemplar. Cuando pasan las viñetas el cuerpo pasa a ser desvestido, desnudado por otro, que no soy yo; en ese momento disfruto de su desnudez; por al finalizar lo que contemplo es un cuerpo estético inmóvil contemplativo para mi mirada. Resulta esencial comprender más allá de la estética en el manga yaoi, el consenso a través del análisis de los procesos ideológicos que subyacen en la construcción del cuerpo desnudo y la representación de la desnudez. Georges Didi Huberman (2005) propone la existencia de un sistema dual en las representaciones de los cuerpos en el ámbito artístico se instala un doble sistema: celestial-vulgar. Este sistema tiene como objetivo armonizar la concepción estética del cuerpo, en contraposición a su dimensión ideológica. “Venus coelistis, la celestial y Venus naturalis, la vulgar”(20). Esta división introduce perspectivas filosóficas que moralizan la percepción del cuerpo, oscilando entre el pudor y el horror. Posterior se transforman en ropajes ideológicos que visten con ideales de belleza y género el cuerpo logrando así encerrar y petrificar el cuerpo como etéreo de lo social y cultural. La forma celestial del desnudo propone un cuerpo artístico ideal sobre el cual no recaen las expresiones del placer erótico; por el contrario, la forma vulgar presenta el goce y el castigo judea cristiano de la culpa.

La importancia de esta división otorgada desde el arte es el de embellecer, establecer modelos de perfección y prácticas correctoras sobre el cuerpo como: el adelgazamiento, el afeminamiento, etc. La antiestética por el contrario permite el acercamiento a los límites subjetivos de lo abyecto, lo que camina en la frontera no como

una negación de la representación, sino como “[l]a diferencia en sí misma [que] encierra el germen de la abyección aunque no necesariamente siempre la contiene”(Figari y Scribano 2009, 131). Sobre estos cuerpos se instala una especie de striptease pictórico y de gestualidad del pudor. Que, en el caso del manga *yaoi* imposibilitan mirar al cuerpo como un desnudo; pues enfatiza el acto de la desnudez. Entendamos que, la desnudez estará asociada así al despojo, el momento embarazoso de acercamiento al deseo y el desnudo presentará el cuerpo onírico, olvidado en el campo del arte. Pues, la postura sobre el cuerpo está en anteponer el juicio estético sobre el juicio fenomenológico- “Esto significaría que se podría, ante cada desnudo, mantener el juicio y olvidar el deseo, mantener el concepto y olvidar el fenómeno, mantener el juicio y olvidar la imagen, mantener el dibujo y olvidar la carne” (Didi- Huberman 2005, 24).

Más, ¿resulta imposible separar al cuerpo de sus “ropajes ideológicos”? Es decir, dessexualizar y desculpabilizar los cuerpos desnudos sea que estén o no en un acto homoerótico Y, en caso de ser posible ¿cuál sería el proceso para lograrlo? Siendo que el cuerpo se halla de por sí desnudo, en las escenas homoeróticas, lo que en él se ha moderado es su expresión erótica, es decir la demostración enfática en la ilustración del falo, la penetración, etc.

Lo abyecto y su inserción en la narrativa del manga *yaoi* para instalar la mercancía

Existe una estrecha relación entre el uso de lo abyecto y la transformación de ciertos elementos culturales en mercancías. Particularmente en el campo del erotismo, esta relación se manifiesta en la forma en que filtramos y estetizamos imágenes para comercializar aquello que, simbólicamente, se presenta como prohibido para el sujeto. Si, como hemos mencionado, toda representación conlleva una carga ideológica —con una historia estética, un sentido conceptual y, sobre todo, un propósito— cabe preguntarse: ¿qué vende el manga *yaoi* en el plano narrativo?

Desde su propuesta estética, observamos un uso intencionado de técnicas que evocan la nostalgia de un arte ancestral como es la técnica del *ukiyo-e*. Aunque sus tramas giran en torno al homoerotismo, no podemos afirmar que su propuesta sea radicalmente liberadora. Más bien, esta narrativa emerge en el cruce entre la tradición cultural japonesa y los procesos de occidentalización de la sexualidad, incorporando un nuevo elemento: el acto de mirar lo negado, es decir, lo abyecto.

No es el cuerpo del deseo lo que ocupa el centro del relato, sino el cuerpo atravesado por escenas de posesión erótica. Lo que perturba no es solamente la imagen sexualizada, sino la posibilidad de convertirse en cómplice de esa mirada, en alguien que no solo consume el cuerpo convertido en mercancía, sino que además lo acepta y legitima.

La posibilidad de no ver al cuerpo como objeto, sino como sujeto de deseo. (Kristeva 1988, 11).

En ese caso, lo esencial será aislarlo de la pulsión del tacto convirtiendo al tacto u “el contacto corporal, [en] el objetivo inmediato tanto de la aproxima a un tanto de la aproximación agresiva como de la aproximación tierna al objeto” (Didi- Huberman 2005, 33). Es decir, se juega con la frontera entre el poseer al objeto erótico y desear al objeto erótico; siendo que se reconoce la imposibilidad de no desear. Por lo que, en las ilustraciones de los cuerpos trabajan dos momentos: el antes de la desnudez y el desnudo, es decir están asociados al juego de cuanto se mira y se expresa de lo erótico en el cuerpo.

Como se muestra en la figura 8 y 9 el cuerpo ilustrado es uno antes y después del acto erótico, esta diferencia es enfática en la serie de sucesos entre los cuales Takato y Shunta inician el acto erótico. Siendo que, anterior al acto sus cuerpos son poco delineados, por el contrario, en el acto se hallan extremadamente detallados.



Figura 8. Hashigo Sakurabi, Dakaretai Otoko Ichii ni Odosarete Imasu - Chapter 01,(2014ª). Imagen de Dakaretai Otoko Ichii ni Odosarete Imasu



Figura 9. Hashigo Sakurabi, *Dakaretai Otoko Ichii ni Odosarete Imasu* - Chapter 01, (2014^a)
Imagen de *Dakaretai Otoko Ichii ni Odosarete Imasu*

Como se observa en las figuras 8 y 9 es solo cuando él se relaciona con el “otro” cuando se instala lo abyecto. Lo abyecto no solo como lo subalterno porque salga de la norma, o se adentre a lo reprimido/prohibido; sino porque, “suscrita emociones relacionadas a las valoraciones que dependen de los particulares contextos de producción de sentidos del antagonismo” (Figari y Scribano 2009, 132). De ahí que, es solo cuando *Takato* y *Shunta* inician la posesión homoerótica de sus cuerpos que encuentran en el “otro” un antagonista, alguien que afirme su otredad en la negación de su propia experiencia. El “objetivo final es no sólo una existencia totalmente sexualizada, sino también una existencia totalmente regimentada” (Rodríguez 2022, 136).

De ahí que, en los mangas analizados los avances fuertes en el conocimiento interpersonal de la relación se den posterior a un acto de goce, una pasión compartida en el cual el “otro” entrega el juicio de, la condena de lo abyecto. Y, por el contrario, encuentra en ese intercambio lo sublime.

Bataille (1997) afirma que el erotismo es un objeto interior del deseo, por ende, es una experiencia del sujeto en la que entran en juego un sistema de prohibiciones o interdictos cuyo rol es reglamentar el acceso del individuo al placer. Pues, la prohibición

no entra en juego en la experiencia de la imagen en sí, como producto visual, sino en el yo, el acercamiento a la imagen. Una de dos: o bien la prohibición entra en juego, y, a partir de ahí no tiene lugar la experiencia, o acaso solo tiene un lugar furtivo, “o bien lo prohibido entra en juego” (26). Por lo que, la desnudez entraría en juego con la prohibición del goce y sobre su representación recae el proceso de objetivación del mundo visible, por sobre el mundo intangible del pudor y el pecado.

Cuando consumía este tipo de mangas, no los encontraba en un museo como el arte *shunga*, o en círculos de lectura; los consumía en un lugar escondido, en un espacio recóndito de la librería, o en modo incógnito. Esta lectura implica que las imágenes son dialécticas, es decir, “lo que describen se halla partido por un síntoma y lo que les obsesiona se halla simétricamente cruzado por un olvido” (Didi- Huberman 2005, 42). Esto significa que, el cuerpo desnudo está sometido a la constante angustia de infringir la prohibición, caer en el placer intenso. En búsqueda de reafirmar que se puede separar al desnudo de la desnudez se ha proporcionado una especie de pantalla que convierte a quien lo mira en el yo culpable. Las imágenes se mantienen figurativas y armónicas y la experiencia culpable “todo esto se refiere; por supuesto al mundo visible dado por el cuadro, el pintor solo aplica e imita aquello que se ve bajo la luz” (50).

Esta especie de olvido en el acto erótico, aunque accede al placer y su demostración en elementos de detalle secundario como rostros, sonrojos, miradas, o el propio cuerpo hace lo posible por evitar la desnudez. Por ello, bajo una lectura de disfrute de la belleza y la contemplación como sustitutos a la moral de los amantes elimina de manera sutil o directa la representación del falo. La ausencia de los elementos “negativos” asociados al horror de perder el pudor son ocultados por blancos, viñetas incompletas que cortan el cuerpo en la cadera. Así como miró Didi Huberman (2005) en la Venus sutilmente oculta por un viento agitando su cabellera, la espuma del agua, la concha, etc. O como diría Julia Kristeva (1988), la existencia de lo abyecto no solo en el deseo, sino en la exclusión; la interiorización del ¿quién soy?, ¿dónde estoy?



Figura 10. Hinako Takanaga, *Koisuru Bokun- Step 0*, (2005a)
Imagen de *Koisuru Bokun*

“La creencia de que los elementos omitidos en una obra de arte forman parte de esta, al igual que los elementos presentes ha sido especialidad de Oriente durante siglos” (McCloud 1995, 82). Por lo que, a pesar de la fragmentación de una historia en sus viñetas y la censura del desnudo este aún contiene procesos de ingreso del cuerpo abyecto, en un estado casi contemplativo, sin acercamientos a la pulsión del tacto. Que, cuando se convierte en un objeto del deseo del coprotagonista se secciona y se ilustra como una metáfora del acceso al deseo, como se observa en el paso de la historia de *Koisuru Boku*, figura 10 y 11. En la historia Tatsumi, muestra su cuerpo seccionado de la misma manera antes y en el acto erótico, con el pecho descubierto y delineado; pero, es cuando Morinaga lo posee que el delineamiento de ese cuerpo cambia. Pues, como se denota lo que entra en juego en estos cuerpos es la manifestación abierta de prácticas simbólicas que, “son terreno propicio para una discursividad sublimatoria (estética o mística, etc.) más que científica o racionalista” (Kristeva 1988, 16).



Figura 11. Hinako Takanaga, *Koisuru Bokkun- Step 2*, (2005b)
Imagen de *Koisuru Bokkun*

En *Dakaretai Otoko Ichii ni Odosarete Imasu* el cuerpo de *Takato* es presentado como un cuerpo del deseo. En el primer tomo del manga, *Takato* se presenta como: “Estar clasificado en el primer puesto de los hombres más deseados es la gloria que todo hombre de la industria del espectáculo quiere.” De igual manera, cuando se presenta a *Shunta* como el hombre que arrebató el título del hombre más deseado a *Takato* se lo presenta con palabras como “Su sonrisa resplandece”, “es un ángel” (Hashigo 2014^a). Ahora, ambos personajes son presentados como objetos del deseo propio y hacia los personajes externos al ser nombrados “el hombre más deseado” y entre ellos al mencionar en las escenas el deseo erótico que el uno provoca sobre el otro.

¿Qué sucede con aquel cuerpo del deseo abyecto, ajeno al deseo heterosexual que es ahora el centro de la narración? ¿Acaso escapa de ser un cuerpo erótico-objeto del deseo? Si bien, no existe una única respuesta lo mencionado anteriormente me permite afirmar que no. La frontera entre el cuerpo desnudo y la desnudez del cuerpo del manga *yaoi* es parte de un régimen semiótico donde se consume al cuerpo como una mercancía del deseo, un cuerpo escópico que debe ser contemplado y en cuyo caso es otro, el coprotagonista que accede a él y delimita la acción abyecta del mismo.

En el caso de la inexistencia de la presencia femenina en estos mangas, la figura se traslada a la escena sexual a través de lo erótico, siendo este el espacio diferenciador

de sus comportamientos. Pero también, de la presentación del cuerpo masculino desde lo andrógono o lo feminizado. Resulta importante que sea, esta ilustración del cuerpo la que presente la desnudez. Si en metáfora, Laura Mulvey (2001) propone que la mujer es la imagen de deseo y el hombre es el portador de la mirada; es la estética sostenida en el siglo XX la que convierte a un hombre en la imagen del deseo y a él hombre en portador de la mirada. Es decir, existe un proceso de feminización estética del cuerpo centrado en lo erótico cuyo objetivo es la satisfacción de la mirada hetero-masculina, en cuando hay una división entre poseer y ser poseído.

El hombre no sólo controla la fantasía de la película; sino que surge además como el representante del poder en un sentido nuevo como: portador de la mirada del espectador [...], de modo que el poder del protagonista masculino que controla los acontecimientos coincide con el poder activo de la mirada erótica [...] El atractivo o el encanto de una estrella de cine masculina no es, pues, el de un objeto erótico de la mirada, sino del ego ideal más perfecto, completo y potente concebido. (Mulvey 2001, 371)

En la Tabla 3 se propone una comparación de la representación ilustrada que se da al mismo personaje dentro y fuera de un encuentro sexual, siendo que es en el acto erótico en el cual se reinstala la mirada hetero-masculina de la posesión. Por ende, divide a la representación estética de él hombre y un hombre, el *seme* y el *uke*. En el capítulo siguiente se indagará cómo esta diferencia se traslada a las representaciones de las masculinidades y la virilidad asignadas a las características sociales y culturales habitadas en lo público por cada pareja.

Fuente: Love Stage (Eiki y Taishi 2011^a), Dakaretai Otoko No.1 ni Odosareteimasu (Hashigo 2010) y Koisuru Bokun (Hinako 2005c)
Elaboración propia.

Como se observó en la Tabla 3, en varias escenas fuera del encuentro sexual los personajes principales que son el objeto de deseo abyecto (Takato, Izumi y Tatsumi) y cuyos cuerpos sufren del proceso de desnudez son presentados con una personalidad dominante y rasgos faciales fuertes que los convertirá en figuras masculinas ideales. Mientras que, los personajes que poseen el cuerpo, que dan la mirada masculina (Shunta, Ryouma, Morinaga) son presentados con rasgos suaves, incluso infantiles. Estas características son modificadas en las escenas eróticas donde se toma posesión del cuerpo.

A su vez, estas escenas retoman la característica propuesta del movimiento, como ingreso al dinamismo del placer, en cuanto a las escenas del encuentro sexual. La fragmentación del cuerpo, el uso de líneas para reforzar los actos eróticos previos a la penetración; dan paso a una diferencia con las líneas y el movimiento en las escenas no sexuales; donde el movimiento se arraiga a la narrativa del traslado del personaje. Por ejemplo, en la comparativa de Koi Suru Bokun el movimiento del personaje Tatsumi, cuanto con mínimas líneas de movimiento en su cabello y la cuchara en su mano que se traslada a la boca de Morinaga; mientras que cuando se traslada a la escena sexual las líneas asientan el movimiento en su cabello, manos y rostro; así como las líneas adicionales dibujadas sobre su cuerpo para dar forma al movimiento o contorsión de su cuerpo.

Pero ¿cuál es la importancia de este análisis a la construcción del cuerpo desnudo y la desnudez? Y ¿cómo se traslada a representación de las masculinidades? “[L]as posiciones y los movimientos de los cuerpos, las funciones de la palabra, las reparticiones de lo visible y de lo invisible. Y la autonomía de la que pueden disfrutar o la subversión que pueden atribuirse descansa sobre la misma base”(Ranciére 2014, 28). Como se ha ejemplificado la mirada masculina, contemplativa no se modifica; por el contrario, son estos actos estéticos los que configuran “nuevos modos” de introducir corporalidades abyectas a las narrativas.

Las transformaciones de la censura del cuerpo homoerótico, no solo permite entender al cuerpo como un ente semiótico que traslada sus lógicas de la materialidad a la representación. Sino que a través de este traslado en las fronteras mediáticas no solo alteran las propuestas en el manga *yaoi* con corporalidades que respondan a los cañones del cuerpo material universal, sino que presentan una corporeidad abyecta desde la vivencia de lo erótico no heterosexual. Más, donde, las lógicas del cuerpo material responden a la mirada masculina sobre el deseo.

Las narrativas que no perciben una corporalidad erótica femenina sobre la que construir la mirada del masculino como el *yaoi*, aun presentan una división de carácter heterosexual en su narrativa. Construyen a si sus cuerpos según la respuesta narrativa: erótica o no erótica de la narrativa. Que determinan por un lado la llegada de nuevos personajes protagonista, cuya corporalidad es no es nueva y que reafirman el rol del activo/pasivo.

Pero, dicha lectura inicial de la mirada masculina se complica pues, la mirada masculina no solo determina la posesión del placer erótico; sino el rol dominante de lo masculino. Siendo que, *el yaoi* al tener dos personajes masculinos se traslada al escenario de la imposición viril de masculinidad bajo la figura del cuerpo erótico

Por ende, el siguiente capítulo se centrará en responder a la pregunta: ¿cómo se construyen las masculinidades los mangas *yaoi*? He de decir que las imágenes del cuerpo son ambivalentes, se construyen desde la mirada masculina ejerciendo representación desde dos ámbitos del poder: el placer -erótico y la virilidad- heroica. Son de doble vínculo con la imagen del cuerpo masculino como erótico y dominante.

Capítulo segundo

Retejiendo las identidades masculinas: configurar lo masculino

Este capítulo se centrará en el diálogo teórico sobre la configuración de la masculinidad, entendida como una construcción performativa que se articula mediante palabras, roles y significados socialmente instituidos, y que por ende posee una capacidad de cambio constante. Se dialogará con las propuestas de autorxs como José Cortés (2004), Guash (2006), Judith Butler (2021), Gil Calvo (2005), Connell (2004), Ceceña (2004) y Chaves (2009), con el fin de problematizar las formas en que el poder, la sexualidad y la expresión de género configuran las masculinidades contemporáneas. En este capítulo, proponemos que las masculinidades no son esencias fijas sino prácticas sociales en disputa, marcadas por las relaciones de poder y por marcos normativos que se inscriben en los cuerpos y las subjetividades.

Exploro la masculinidad como una categoría relacional y múltiple, construida históricamente en tensión con las feminidades y otras masculinidades subordinadas. Desde esta perspectiva, la hegemonía masculina se sostiene en prácticas sociales que validan su dominio simbólico a través de la demostración del poder, lo cual exige una constante puesta en escena del cuerpo masculino. Siguiendo a Butler (2021), entendemos el género como una práctica performativa y no como una verdad biológica, y, por tanto, la masculinidad como una performance situada que responde a marcos normativos hegemónicos. Esta performatividad se articula con la producción social del deseo, el control disciplinario de los cuerpos y las estructuras del poder económico, político y cultural.

Por otro lado, analizo cómo la homosexualidad ha sido históricamente concebida como una desviación respecto al ideal masculino hegemónico. Chaves (2009) argumenta que la homosexualidad masculina ha sido construida desde una lógica binaria que feminiza al sujeto homosexual sin cuestionar del todo los cimientos del modelo viril. Este sujeto, al no responder al guion tradicional de la masculinidad hegemónica, sufre una doble exclusión: por el deseo que lo atraviesa y por el lugar marginal que ocupa dentro de las lógicas patriarcales. Así, se refuerzan mecanismos de guetización, despolitización e invisibilización del deseo no heteronormativo.

Finalmente, profundizaré en la noción de que el género y las masculinidades son actos interpretativos. Retomando a Gil Calvo (2005), se plantea que los sujetos masculinos asumen máscaras simbólicas, como las del héroe, el patriarca o el monstruo, para demostrar virilidad ante un público social que exige constantemente pruebas de masculinidad. Estas máscaras se articulan con los tres ejes del poder descritos por Connell (2004): la subordinación de lo femenino, el éxito económico y la dominación erótica. Es decir, las características de esta masculinidad estarían sostenidas en los ejes estructurantes de la virilidad. Estas máscaras permiten que el sujeto masculino performe su virilidad sin necesidad de abandonar la lógica patriarcal que estructura su identidad. De este modo, la masculinidad se configura como un sistema de representación móvil y estratégico, donde el poder, el deseo y la apariencia operan de forma conjunta para mantener su centralidad simbólica. Así, problematizar las masculinidades implica reconocer su pluralidad, su carácter performativo y las tensiones internas que atraviesan su existencia en los cuerpos, las prácticas y las representaciones sociales.

1. Configurar lo masculino

Para dialogar sobre la configuración de lo masculino es fundamental abordar la relación entre las dinámicas de poder y la construcción de la identidad masculina. Debemos entender a las masculinidades como una categoría compleja, inscrita en diversos componentes de las definiciones normativas. José Cortés (2004) menciona que, al igual que las feminidades, las masculinidades son “prácticas sociales y no verdades eternas, y se forman en la interacción entre lo biológico, lo social y lo psicológico” (39). Además, su definición está asociada a la expresión, demostración y validación del ejercicio del poder.

Debido a ello, como primer elemento para el análisis de lo masculino, proponemos complejizar los efectos del poder dentro de las relaciones de género. Judith Butler (2021) propone examinar los límites de la universalidad del género, poniendo en diálogo la comprensión histórica del género y la configuración abierta y performativa del cuerpo. Quien afirma que las normativas de género no son reglas inamovibles, sino formas de poder que producen campos simbólicos y aparatos de control que establecen y modifican las lógicas hegemónicas dentro de la práctica social. La práctica social, entonces, es un proceso de configuración dinámico, donde la hegemonía tiene “la capacidad para generalizar una visión del mundo [...] que proviene de las condiciones objetivas en las

que tienen lugar las relaciones sociales, sea que estas aparezcan bajo formas explícitas o solo bajo formas disciplinarias”(Ceceña 2004, 39).

En este contexto, la masculinidad hegemónica, como un mandato normativo de género puede manifestarse, por efecto de las tensiones de la misma hegemonía, en una variedad de expresiones masculinas: subordinadas, marginadas, oposicionales, entre otras. No obstante, en la práctica, estas expresiones se entrelazan y se articulan dentro de las lógicas establecidas por la hegemonía social. Como afirma Cortés (2004):

La masculinidad no es una esencia ni universal, ni inmutable, ni constante, sino un ensamblaje fluido y cambiante de significados, actitudes y comportamientos que varían significativamente según los contextos (de edad, raza, clase social, religión, opción sexual) en los que se desarrolla y que se refiere a relaciones de dominio, marginación y complicidad entre las personas. (Cortés 2004, 42)

Por lo tanto, un segundo elemento que proponemos para el análisis, es profundizar en la configuración de la identidad masculina como un aspecto esencial para examinar cómo las normas y dinámicas de poder influyen en esta construcción. Raewyn Connell (2003) sostiene que las definiciones normativas de masculinidad operan en contraste con lo femenino, estableciendo, desde la teoría de los roles sexuales, parámetros estrictos que asocian la masculinidad con el control y el poder sobre otros.

Autores como Michael Kaufman (1997), Elizabeth Badinter (1993), Connell (1997), y Teresa Valdés y José Olavarría (1997), entre otros/as, coinciden en que esta teoría generaliza ciertos mandatos de lo masculino, tales como la importancia del hombre como proveedor y su actividad en el ámbito público. Olavarría(2000) resume estas ideas al señalar que “los hombres se caracterizan por ser personas importantes, activas, autónomas, fuertes, potentes, racionales, emocionalmente controladas, heterosexuales, son los proveedores en la familia y su ámbito de acción está en la calle” (Olavarría 2000, 11).

Estas características, más que ser auto percibidas, deben ser demostradas y puestas en práctica a través de las relaciones de género. Connell (2003) subraya que las características atribuidas a la masculinidad deben validarse a través de las relaciones de poder, pues es, en la demostración donde se encuentra la configuración de lo masculino. “La masculinidad hegemónica no es un tipo de personalidad fija, siempre igual en todas partes. Se trata más bien de la masculinidad que ocupa la posición hegemónica en un modelo dado de las relaciones de género” (116).

Por su parte, Badinter (1993) propone tres pilares clave para entender esta configuración: el dualismo sexual, la consagración de la virilidad y la preferencia sexual.

El primer aspecto, el dualismo sexual encuentra su origen en el cuerpo biológico, donde la diferenciación sexual se convierte en la primera fuente de identidad masculina y en el primer momento en que se instala el privilegio. En este momento, las diferencias cromosómicas y sexuales sirven para marcar una clara distinción entre hombres y mujeres. Sin embargo, advierte que estas diferencias, aunque relevantes no son suficientes para determinar la identidad masculina en su totalidad. Pues el cuerpo no solo es materialidad, sino una construcción social: “Uno puede sentirse hombre a pesar de ciertas anomalías o determinadas disfunciones” (Badinter 1993, 63). De esta manera, la autora destaca que la identidad de género no puede reducirse a lo biológico exclusivamente.

Este argumento nos lleva a recuperar un elemento mencionado anteriormente en el análisis sobre la construcción social del cuerpo. En efecto, si bien el cuerpo representado en su configuración biológica puede ser el de un hombre no es hasta que se relacionaba con otro masculino que sus acciones reafirman o no su rol. En un escenario narrativo de acceso al placer erótico, esa confirmación del cuerpo masculino permitirá asociarlo a la pasividad o la acción, y trasladar esta confirmación al plano de la expresión de la virilidad.

Justamente en este marco surge el tercer elemento de análisis: la consagración de lo viril. La virilidad es entendida como la expresión visible del poder, que se caracteriza por la heterosexualidad, la cual no solo se refiere únicamente a la orientación sexual, sino que también está asociada a la acción de “poseer, tomar, penetrar, dominar y aferrarse, usando la fuerza si es necesario” (Badinter 1993, 123).

El individuo debe interiorizar la dominación. Kaufman (1997) plantea que, para analizar la relación entre poder y masculinidad, es necesario considerar la ambivalencia del poder con el aprendizaje individual y el ejercicio colectivo. Pues, el sujeto debe demostrar en cada etapa de la vida —niñez, adolescencia, adultez o vejez—, su acceso a la virilidad frente a sus pares masculinos. Este proceso varía según el contexto sociocultural en el que el individuo se desarrolla, ya que la masculinidad se entrelaza con otras estructuras de poder.

Este enfoque permite abordar la masculinidad en sus interacciones con otras relaciones de poder, como la producción de capital, las luchas sociales y el medio ambiente. Estas prácticas se inscriben dentro de la “estructura ideológica de la cultura occidental, patriarcal y heterosexista, [donde] la masculinidad ha sido tradicionalmente

estructurada como el género normativo” (Cortés 2004, 39). Por lo tanto, es esencial una lectura interseccional de la construcción de la identidad masculina.

Si bien, Kimberle Crenshaw (1989) desarrolló el concepto de interseccionalidad para analizar la realidad de las mujeres negras, sus ideas pueden aplicarse más ampliamente. La interseccionalidad no se limita a listar características que diferencian a los individuos; también sirve como categoría teórica y metodología para interpretar experiencias, posiciones políticas y desigualdades sociales. A través de esta perspectiva, es posible comprender mejor las tensiones entre las múltiples identidades que atraviesan a los hombres. En este sentido, lo masculino responde a una serie de vivencias plurales; estas experiencias y comportamientos están mediados por un proceso de socialización de género que construye una relación asimétrica, donde se descalifica lo femenino y se otorga libertad y autoridad a las posiciones masculinas. Estas corporalidades, aunque gozan del privilegio de ser varones, también sufren y ejercen violencia.

Esta lectura ofrece una base para cuestionar y poner en tensión la propuesta hegemónica de la masculinidad, simbolizada en el ideal del “hombre duro”. Si bien la hegemonía tiene una capacidad generalizadora, no se manifiesta de la misma manera en cada individuo, ya que depende de las experiencias y realidades socioculturales de cada sujeto. Kaufman (1997) plantea el siguiente ejemplo: “Para un muchacho de clase obrera el camino hacia el mundo de los negocios, la política, las profesiones y la riqueza está prácticamente cerrado. Por lo tanto, su poder masculino a menudo se manifiesta como machismo obrero [...] se logra a través de meros alardes y poder muscular” (39).

En el ejemplo planteado por el autor, el hombre no renuncia al ejercicio de poder; debido a contextos de desigualdad, el sujeto no desafía al orden patriarcal, sino que intenta demostrar su dominio en otros ámbitos. Joan Vendrell (2020) aborda esta situación desde una perspectiva antropológica y afirma que, independientemente de las razones que alejan al hombre de la hipermasculinidad, este enfrenta dos opciones: “o bien son excluidos de la hombría, es decir, de la pertenencia al club masculino, o bien renuncian ellos mismos o buscan la constitución de centros de poder alternativos” (130). Así, aunque el acceso al poder no es igual para todos los hombres, en última instancia su identidad se fragmenta. Como menciona Badinter (1993) los hombres no dejan de acceder a la estructura de poder, aunque a veces de manera conflictiva.

Finalmente, es preciso revisar el planteamiento de Mara Viveros (2007), quien recoge un análisis sobre los estudios feministas asociados a las masculinidades y plantea que “este campo de estudio ganaría en profundidad y alcance si se interrogaran no sólo

sobre la construcción social de la masculinidad y la virilidad sino también sobre el papel que desempeñan los varones en la reproducción de la dominación masculina y en las resistencias al cambio” (30).

Todos los elementos planteados son esenciales para analizar la representación de las masculinidades en el manga *yaoi*, permiten una lectura crítica de la representación visual y los mensajes implícitos y explícitos en las viñetas que conforman su narrativa. Así, se abre el diálogo sobre las diversas expresiones de la masculinidad, particularmente en las propuestas de Connell (1997), Badinter (1993) y Vendrell (2020). Estas/os autoras/es coinciden en que existe una configuración hegemónica que podría denominarse masculinidad hegemónica, “hombre duro” o hipermasculinidad, la cual se sostiene en los preceptos de legitimidad del patriarcado, como la heterosexualidad y la expresión social del poder. Utilizando esta base, las demás expresiones masculinas se diferencian en la forma en que ejercen el poder.

Por ende, problematizar la representación de las masculinidades requiere examinar sus procesos performativos y de poder, cuestionando si estos mantienen una lógica patriarcal y falogocéntrica en su accionar.

Masculinidades: ser homosexual

La encrucijada de la masculinidad en la homosexualidad no solo se centra en el discurso de lo homoerótico como identidad. “El discurso social acerca de la homosexualidad se construye con una serie de nociones semánticamente recortadas y moralmente sancionadas por la cultura sexual hegemónica” (Chaves 2009, 31). El concepto de homosexualidad nace en el siglo XIX desde una mirada médica que la considera una dismorfia, un desvío del comportamiento sexual. En dicha época el discurso acentuaba que el homosexual no había cumplido con las formas de socialización u ordenamiento del género cuyo objetivo es encarnar la posesión de lo masculino; por lo que se planteaba que existía una falla en su desarrollo emocional. Recordemos que, la socialización del género se instala como fundamento para establecer el modelo de masculinidad hegemónica.

El enfoque esencialista sobre la identidad sexual en la homosexualidad, una categoría creada a partir de la diferencia, propone un marco ideológico para la creación de la identidad masculina homosexual. Esta identidad es asimilada como femenina en la práctica erótica, pero sigue habitando el ejercicio de poder del modelo masculino. Chaves

(2009) argumenta que en el homosexual se encarna la despolitización de la identidad, otorgándole una percepción femenina sin alterar los fundamentos de la configuración masculina. Como resultado, sufre la radicalización del prejuicio y la guetización hegemónica. La radicalización del prejuicio propone un modelo social donde el homosexual “no padece más que de la exclusión o el desprecio de un machismo inseguro de sí; o sea, sufre los síntomas de una enfermedad ajena denominada homofobia” (37). Ajena en cuanto no se reconocen en ella, pero, estructural en cuanto atraviesa sus relacionamiento y formas de expresión de poder frente a otros masculinos. La homofobia siguiendo a Connell (1997) es el correctivo y la negación a lo femenino; pero también es el modelo social que permite homogenizar las experiencias de los homosexuales y reducirlos a su experiencia erótica. “Es transformada gracias al tabú, en el indicador de la pertenencia a otra naturaleza” (Chaves 2009, 43). Cuya otredad se encuentra en clave de lo femenino.

Una vez homogenizada la identidad, el homosexual entra en un gueto hegemónico, el ambiente gay. El gueto hegemónico plantea caracterizar la cultura de lo gay desde la despolitización, es decir el proceso sobre el cual las acciones culturales y sociales dejan de tener un potencial de cambio o crítica a los sistemas de poder; y por el contrario se vuelven masculinidades subordinadas y cómplices del modelo hegemónico. El gueto hegemónico extrae la acción crítica y política de la construcción de la identidad fuera de la heterosexualidad, y con ello la construye a priori femenina.

La despolitización se mira en la práctica como “el regodeo en el victimismo, cierto temple heroico. Y, a la vez, cierta autoafirmación en la marginación, cierto sentimiento de superioridad, implícito en el privilegio de salirse de lo común [...] Y ese cuestionarse la marginación conservándola como privilegio es lo que resulta funcional al sistema” (Chaves 2009, 51).

Núñez (2011) plantea que la diversidad sexual se ha trabajado como un término polisémico que transmuta a quienes lo habitan y usan. Como eufemismo de lo diverso, de lo políticamente correcto, del respeto a la otredad; sin dejar de ser otredad. Se presenta como reivindicación jurídica de los derechos que incrementa “la posibilidad de apropiaciones conservadoras de un término con un potencial más radical” (36). Como sombrilla, aporta a la homogenización de las personas y grupos con la misma experiencia de vida, privilegios y prácticas sociales lo que posibilita la subordinación y el ocultamiento de otras vivencias, como la experiencia transmasculina o la homosexualidad indígena. Finalmente, como referencia de la otredad es una acción lingüística, discursiva,

que refleja una postura política e ideológica; la configuración de un sistema de identidad a partir de las prácticas de la cis-heteronorma, es decir “que coloca en el plano de lo simbólico a la heterosexualidad como identidad central, única, normal, natural, completa, absoluta, el ser “ (Nuñez 2011, 38–39).

Las masculinidades dentro de la homosexualidad están atravesadas por el sistema cis-heteronormativo, que se convierte en cómplice al evitar buscar evitar el castigo del incumplimiento del modelo-imagen. Bajo este precepto, la homosexualidad se caracteriza por dos paradojas: la expresión femenina, conocida como “la pluma”, y la reafirmación de la masculinidad, definida por asumir el rol de penetrador en lugar del penetrado.

Estos elementos vistos en propuesta política proponen reivindicar, y poner en positivo la cercanía a lo femenino cuando esta se potencia en el entendimiento del privilegio masculino. Una búsqueda de transformación de la etiología genérica que propone que un acto erótico homosexual debe ser pensado en clave binaria; femenino y masculino. Surge entonces la duda ¿Acceder al homoerotismo, te identifica como homosexual, te aleja de las masculinidades?

2. Mascaradas: hacia una lectura performativa de las masculinidades

Frente a la pregunta ¿acceder al homoerotismo te identifica como homosexual y te aleja de las masculinidades?, es necesario acercarse a las propuestas teóricas sobre la construcción del género y, con ello, de las masculinidades. Al plantearse que la homosexualidad no puede ser leída como un identificador de identidad dentro de la masculinidad y si el género es performativo, las masculinidades son actos interpretativos, dramáticos. Siguiendo la propuesta de Gil Calvo (2005) podemos entender la masculinidad en su pluralidad es la puesta en escena del individuo de una máscara con características definidas, históricas y temporales, con el fin de manifestar y demostrar su virilidad ante un público determinado.

En esta puesta en escena, el sujeto debe responder a un modelo de estructuras de género con tres dimensiones: poder, relaciones de producción y catexis. El poder se asocia a la muestra de subordinación de lo femenino sobre lo masculino, las relaciones de producción se relacionan con la economía capitalista y la capacidad del éxito y la acumulación, y la catexis asociada al deseo sexual y las prácticas eróticas, Connell (2004).

Para el contexto del manga *yaoi* como una representación espacio temporal del Japón moderno, y a modo de contextualización este modelo estaría asociado al: patriarcado, el capitalismo y la heterosexualidad obligatoria. Es decir, las características de esta masculinidad estarían sostenidas en los ejes de la virilidad.

Gil Calvo (2005) propone los ejes viriles como coordenadas para entender cómo el acceso al deseo configura un espectro del sujeto en su lucha por las relaciones de poder. Lo plantea como un plano x, y, z donde se ubican en los vértices las esferas del poder: publica, capital, y cultural; en concordancia con la propuesta de Connell (1997), y donde cada sujeto se coloca una máscara figurativa como héroe, patriarca o monstruo. Estas máscaras pueden cumplir o inclinarse por ciertas cualidades viriles en un momento concreto para demostrar su virilidad, sin necesidad de salir de su máscara.

La cualidad viril es entonces, la gloriosa demostración del cumplimiento del deber ser masculino y el ser, expresados a través de una serie de objetos que le confieren validez a dicha cualidad. Para Jablonka (2020) tras un análisis de los elementos que globalizan el patriarcado, la masculinidad se expresa en cuatro triunfos de la masculinidad: ostentación, control, sacrificio y ambigüedad. La ostentación se afirma como “la exhibición del vigor, el deseo, el coraje o la prodigalidad: fanfarronear, hablar alto, gastar todo lo que se tiene, estar dispuesto a pelarse correr riesgos excesivos” (92). El control se expresa como control del ser, la dominación del instinto y la violencia “huir del orgullo, realizar ejercicios de piedad, luchar contra los ímpetus de la carne” (93). El sacrificio como la absolución voluntaria de uno mismo, la fidelidad a una causa, la abnegación. Y finalmente la ambigüedad como la incorporación de lo negado, lo femenino. Estos cuatro triunfos se viven de manera conjunta, no independientes, y por ende no son universales a cada individuo, y pueden conjugarse como ejes de comportamiento frente a una situación. Mírese la Figura 12.

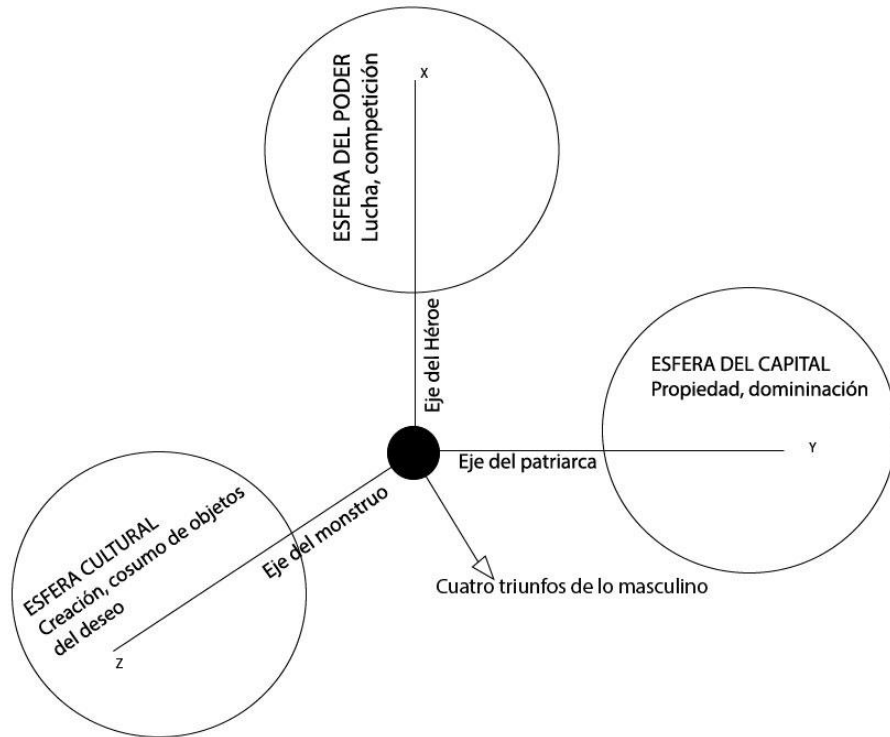


Figura 12, Fuente: Adaptada a partir de Gil Calvo, Ejes de competencia masculina. (2005).
Elaboración propia

De tal manera, la lectura combinada de una máscara a ser representada en un acto performático nos permite abordar las características de las masculinidades asignadas a cada uno de ellos, ya sea para afirmarlas o negarlas según los estándares sociales de masculinidad. Y que, cuando se encuentran en duda son revalidados por el uso de los triunfos masculinos. Siendo el triunfo masculino la expresión visible y demostrativa de la virilidad de una máscara. Dicha Performance responderá así a la respuesta del sujeto sobre sus actuaciones en los espacios de ordenamiento del poder: lo público y lo privado.

1.1 La máscara del héroe

El héroe encarna la culminación de una serie de virtudes llevadas a su máxima expresión, alcanzado la excelencia y el reconocimiento. No obstante, la grandeza del héroe no reside únicamente en su virtud personal, o sus habilidades individuales; sino también en la disposición de emplear estas virtudes en beneficio de otros, ya sea a nivel individual o comunitario. La forma en que el héroe acciona es lo que Gil Calvo (2005) identifica como el juego del héroe. En términos concisos, esto implica superar con éxito las adversidades en cada prueba heroica, especialmente aquellas que presentan un riesgo

inminente para la vida del propio héroe. Siendo crucial que estas hazañas sean reconocida y validados por aquellos a quienes se destinó el servicio, sin recibir beneficio de ello.

Entonces, ¿qué hace al héroe? Gil Calvo (2005) propone que el héroe debe responder a los siguiente elementos: la virtud desarrollada al máximo, la aventura a través de pruebas heroicas, enfrentarse al fracaso y recibir por ello un castigo o la no retribución. Los dos últimos elementos por ende responder a definir al héroe desde las pruebas heroicas, es decir cómo se enfrenta a las adversidades y realiza proezas. Pero no, exactamente como el héroe clásico que enfrenta a un enemigo a muerte; sino como quien recibe una prueba en la que deberá extralimitarse, salir de su zona de confort. “Lo que la aventura pone en juego no es tanto la vida como la dignidad personal. Y si te parece que te juegas la vida es porque te estás jugando la propia identidad por la que te reconocen los demás.” (92).

Propongamos el ejemplo del manga *yaoi* *Ten count* donde Riku Kurose, un psiquiatra conoce a Tadaomi Shirotani, quien sufre un caso grave de misofobia que le impide realizar actividades sociales y consolidar relaciones sexo afectivas. Kurose es quien convoca a Tadaomi a iniciar el tratamiento y con ello su camino heroico inicia.

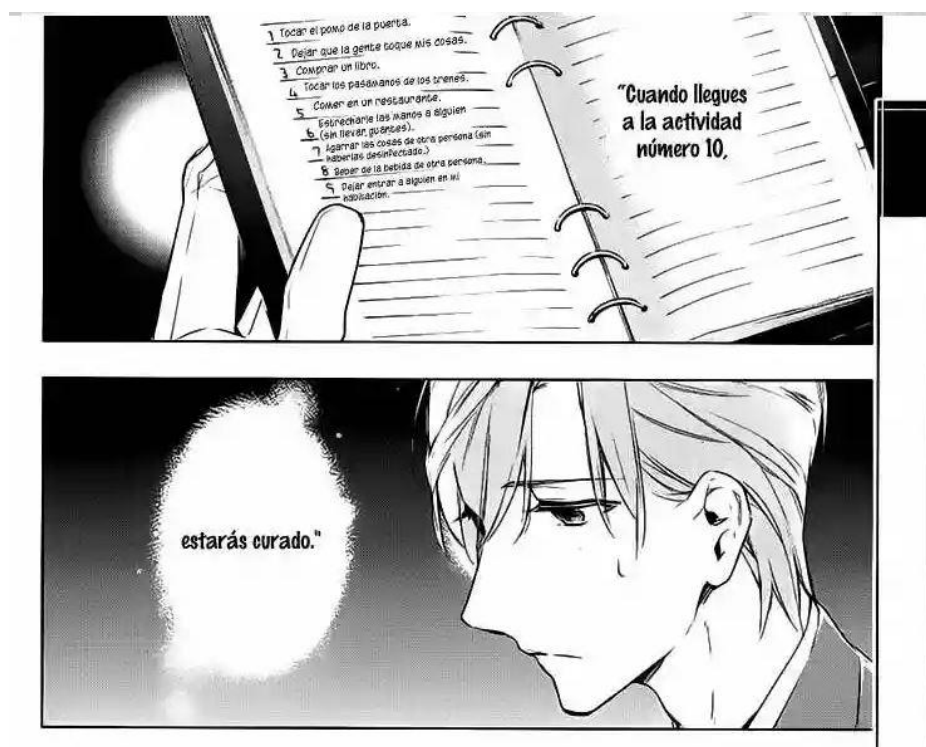


Figura 13. Takarai Hirito, *Ten Count- Count 2* (2014b).
Imagen de Takarai Hirito

Como se observa en la figura 13, a Shirotani se le plantea una serie de 10 pasos a ser completados en su camino heroico. “Y tal como he dicho para este método, tienes que llevar a cabo acciones difíciles y no lavarte las manos después al mismo tiempo para que funcione” (Takarai 2014b, 1:17). Para el personaje estos pasos son de vida o muerte, pues implican no solo cambiar su propia autodefinición de sí, sino enfrentarse a riesgos que anteriormente no ha realizado.

Si el riesgo de muerte es metafórico, y está centrado en obligar al personaje a enfrentarse a su mortalidad, es el acto performático donde se debe centrar el análisis, bajo esta primera percepción ¿un actor que sale en escena, una persona homosexual que anuncia abiertamente su homosexualidad, o un héroe de película Disney estarían en la misma aventura heroica? Gil Calvo (2005) plantea que no, el acto heroico no es lo mismo que la matriz de máscara heroica. Para ello al análisis del juego heroico se debe aumentar los niveles de alcance y transformación de la realidad del héroe. La realidad entendida como ajena a los deseos del héroe, factores fuera de su control contra los cuales habrá de enfrentarse, el autor propone tres realidades a dominar: física, social y propia.

La realidad física considera que la naturaleza es “materia prima a la que domesticar, sometiéndola al dominio colonial” (Gil-Calvo 2005, 99). Esta realidad no solo limita al héroe de manera tangible, sino que lo coloca en una carrera contra el tiempo, lo lleva a extralimitar su acción y fuerza física. Su camino es domesticar, dominar a estos elementos sabiendo que su fuerza es inherentemente humana aprenderá el uso de “prótesis artificiales” (100), que serán extensión de sí mismos como: armas, tecnologías u instrumentos. La realidad física se determina por lo tangible, siempre que este no implique la presencia de “lo humano”: el espacio, tiempo, las bestias, etc.

La realidad social se halla en la acción de un/os individuo/s contra el héroe: adversarios, enemigos, etc. Se convertirá en una prueba suprema, pues no solo conlleva la acción de pulir una virtud; sino la capacidad de reconocer el enfrentamiento con un par. A diferencia de la realidad física donde se enfrenta a una fuerza inherente no humana sobre la que se busca control, la clave de la realidad social será el duelo con un común denominador la muerte. “Y este emparejamiento entre los duelistas por su común igualdad ante la muerte, que los identifica de tú a tú como un alter ego de reflejo espectacular” (103), es la que lleva al héroe a construir en el camino amistades, lealtades y círculos de confianza; y con ellas defina si el enfrentamiento es entre un rival, un igual o par, o un enemigo, otro con cualidades, pero cuyas acciones son monstruosas.

La realidad propia es el enfrentamiento del héroe con el mismo: los deseos, el cuerpo, las emociones, etc. La prueba final del héroe es así el dominio sobre el mismo, en conocimiento de los límites físicos de su cuerpo humano inicia un camino de disciplina y entrenamiento constante en el que no solo entrene su cuerpo, sino también su mente. Deberás así, superar “las pruebas de competencia expresiva” (107). Aquí, el héroe debe inhibir sus propios deseos por los deseos de los otros, su miedo a la muerte para no caer en pánico y huir del enfrentamiento.

A lo largo de los 6 volúmenes y 48 count que contiene el manga de Ten Count, Shirotani no solo completa la lista; sino que enfrenta un cambio en su propia realidad cuando más allá de la lista que lo convoca a tocar una serie de objetos físicos, se enfrenta a tocar y ser tocado por Kurose. Estas acciones van escalando desde un apretón de manos hasta una serie de ilustraciones homoeróticas que implican el sexo oral y la penetración anal. Mírese la Figura 14.



Figura 14. Takarai Hirito, Ten Count- Count 45 (2014)
Imagen de Takarai Hirito

Así, el valor de las pruebas heroicas propone que habrá una modificación de la realidad individual del héroe y de su entorno, pues el riesgo deberá compartirse con otro.

Recordemos que, sin otro que valide la prueba heroica, no hay héroe. He aquí, el peligro de la máscara del héroe, pues al dejar su último elemento a merced del criterio de otro, puede que los ideales de este otro respondan a un tono de grises morales. Por ejemplo, en una guerra el soldado resulta el héroe para su patria, pero el enemigo para el otro. En el caso de Ten Count, es el reconocimiento de Mikami, compañero de trabajo de Shirotani quien reafirma de manera positiva su camino para superar la misofobia. “Hace un momento casi nos hemos chocado. Si hubiera sido en el pasado, habrías retrocedido mucho más. [...] Realmente es algo bueno” (Takarai 2014c, 1:7).

Para entender esta maleabilidad del camino del héroe Gil Calvo (2005) propone la figura del triángulo del héroe, donde es la ética heroica, es decir, el camino que toma el héroe para llegar al eje de poder lo que se pondrá en contraste, sabiendo que el fin no es el beneficio propio, hay siempre la ética de sacrificarse por el otro. Para ponerlo en palabras del autor “si un mafioso puede considerarse heroico no es sólo porque tenga que pasar por crueles pruebas de sangre, que le obligan a matar para ser considerado ‘uno de los nuestros’, sino también porque ha de estar siempre dispuesto a sacrificarse por los suyos” (124).

La máscara del patriarca

La figura del padre debe entenderse en un proceso de desmaterialización, en el que sus elementos simbólicos nos permitan un acercamiento a los modelos e imágenes que lo sostiene. Narotzky (1997) plantea que para entender al padre fuera de la lectura occidental es necesario reconocerlo como una identidad personal construida como mediadora y una identidad social legitimada en la consolidación la entrega de la voluntad y el reconocimiento de otros. Si bien, los estudios sobre el padre están asociados a la familia se vuelve vital comprender su consolidación como un proyecto político que, se apropia del poder a partir de dos operaciones: míticas y monopólicas.

Desde la operación mítica el padre es: 1) un ser sin materia, que se instala como hacedor de vida y desplaza a lo femenino en su capacidad reproductora. Históricamente en las culturas occidentales, judeo cristianas es la santa trinidad: padre, hijo y espíritu santo quienes son los protagonistas de la historia, María es convertida en un vientre temporal asexual, y 2) es quien establece el primer orden sexo genérico de diferencia sobre el cuerpo. En narraciones como la creación del país flotante, Japón, Izanagi e

Izanami mantienen una conversación en la que, definen la diferencia de los dioses por sus órganos sexual, vagina y pene.

[C]uando preguntó Izanagi a su hermana menor Izamani No Mikoto:

—¿Cómo está formado tu cuerpo?

—Mi cuerpo se hace y se hace, pero hay un lugar que no acaba de hacerse.

—Mi cuerpo se hace y hace, pero hay un lugar que se hace en exceso ¿Qué te parecería si metiera el lugar de mi cuerpo que hace en exceso en el lugar de tu cuerpo que no acaba de hacerse y generáramos países? (Naumann y Kovacsics 1998, 36)

En cuanto a la operación monopólica se consolida en función de distribuir y organizar el poder, siendo su principal función evitar la dispersión de este. Los estudios propuestos por Parrini (2000) proponen que dentro del patriarcado la paternidad es un sistema de parentesco cuya función es preparar a los sujetos para articularse con las normas del sistema, colocando al padre en el centro de la enseñanza, el castigo y la premiación de los sujetos en su tutelaje, es decir de la distribución del acceso al poder; un padre puede ser esposo, hermano, padre, empresario, educador, presidente, juez; etc. El padre monopoliza el poder con el objetivo de crear o mantener un sistema social, cultural, político y económico, y para ello representa el poder de decisión y liderazgo sobre otro; se encarna como autoridad moral y modelo a seguir para otros.

Mutsuhito, por ejemplo, es reconocido como el padre del Japón moderno, fue el emperador durante la era Meiji y consolidó su figura sobre el fundamento inmovible de la obediencia, amor filial, bondad, rectitud, decencia, inteligencia y fidelidad. De ahí que, se instaló como un monarca revolucionario que promulgo una nueva constitución, estableció una asamblea, etc. Tras su muerte para “1920 los japoneses edificaron el Meiji Jingu a memoria del gran reformador [...]” (Kimura 1968, 7). Parrini (2000) plantea que en principio la figura del padre puede ser trasladada al imaginario colectivo ya sea desde el ámbito filial padre-hijo o desde la relación “personaje hegemónico [...]investido simbólicamente de los mayores poderes y merece[dor] de todo los honores” (74).

El estatus de padre, o patriarca se consolida cuando es capaz de replicar y estructurar identidades individuales y colectivas, al punto de operar sobre ellas a niveles subjetivos “entregando pautas identitarias, afectivas, comportamentales y vinculares difíciles de soslayar por los sujetos involucrados en él ”(Parrini 2000, 74). Gil Calvo (2005) planteará alrededor de este postulado entender al patriarca en función de su relación con otro. Un patriarca se resiste a ser héroe, pues, aunque pule sus habilidades las usa con el objetivo de acumular éxito, propiedad, o reconocimiento. Un patriarca es

quien convoca al héroe para castigar al monstruo, siendo el monstruo quien se revela contra él.

Un patriarca cumple con la función para sí mismo y para quien este sobre su tutela lograr transferir e incrementar lo que ha adquirido aún frente a un ambiente hostil, como en el caso de Mutsuhito, quien “[e]n todo este periodo había logrado evitar las guerras con países extranjeros [...] Japón se movió en el círculo de las grandes potencias, consolidado su posición como componente vital de la política y el comercio internacionales” (Kimura 1968, 8). De ahí que, se considere atributo del patriarca el cuidado, acceso y distribución de los recursos económicos, sociales, políticos u simbólicos. Pues, la matriz del patriarca es la dominación sobre otro, la “plena autoridad sobre su dominio, con capacidad de adoptar decisiones obligatorio para quien esté sometido a su jurisdicción. Pues el patriarca monopoliza el poder” (Gil-Calvo 2005, 149).

Para este sometimiento su ejercicio debe contar con ciertas características en relación con su frecuencia, acceso y expresión de poder. Donde, la frecuencia se establece por el tiempo que se relaciona con su sujeto tutelar y con ello si establece o no relaciones de afecto y presencia; el acceso como la distribución del conocimiento, pulimiento de habilidades y premios, y la expresión de poder como el motor del castigo, como se expresa el poder. Sobre este último elemento, Gil Calvo (2005) habla de la bidireccionalidad entre el cuidado y la tiranía, enseña y castiga, proponiendo así una doble faz de su máscara patriarcal protectora y benevolente, y, déspota y represora, que nos son ajenas o estáticas; sino movibles y dinámicas.

La Figura 15 permite así consolidar la propuesta teórica para comprender el camino del patriarca al relacionarse con su/s tutelado/s, usando el castigo o el premio para desarrollar las habilidades de a quien acoge.

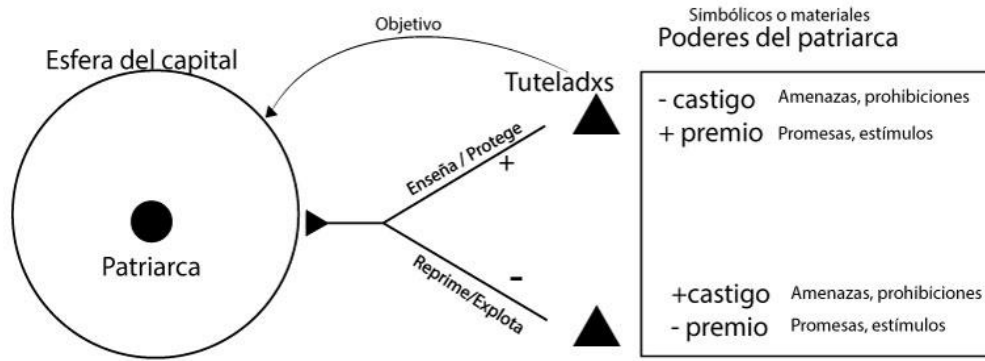


Figura 15. Fuente: Adaptada de Gil Calvo, El triángulo del patriarca. (2005).
Elaboración propia

Bajo esta figura 15, la dominación sobre la esfera del capital es clave para el patriarca, quien da o limita el acceso a la misma. Y será usada para analizar la forma en la que da esta entrega se puede leer en: una cara positiva y una cara negativa. La cara positiva representada por la posibilidad de desarrollar capacidades de sus subordinados, convirtiéndolo en un altruista, un educador; buscando el ser superado por la persona a quien enseña. En esta cara, la ejecución de los poderes del patriarca, es decir la capacidad para ejercer poder desde lo simbólico, físico o material se caracterizan por un menor castigo y un mayor premio o incentivo es mayor, es decir brinda más libertad de decisiones y reconocimiento de derechos.

En la cara negativa promueve el control total de la capacidad que desarrollan sus subordinados, promoviendo el uso de los poderes del patriarca, una mayor cantidad de castigo donde abusa del poder y restringe sus libertades. Por ejemplo, un educador que pule las habilidades de su estudiante y es superado por en el manejo de su arte; y, un gobernante que entrega capacidades a sus súbditos para producir materia prima pero que los obliga a quedarse en caso de sequías, elimina su capacidad de decisión sobre si mismos.

Retomemos nuevamente a la figura de Mutsuhito, quien para la llegada de su era miró un Japón de carácter “agrario empobrecido [...] entre un 75% y un 80% de la población trabajadora se dedicaba a faenas agrícolas [...]” (Kimura 1968, 6) Y a su vez, encontró un estado donde las figuras sociales de fuerza social, militar y política eran los samuráis. Al buscar establecer un gobierno moderno elimino las figuras de los samuráis y promovió la tecnificación de Japón. Este hecho se retoma en grandes producciones como: El último ronin, Los siete samuráis, Kagemusha, etc.; donde se narran las vidas de los samuráis al pasar de ser guerreros a burócratas. No fue una eliminación; sino que

convirtió al samurái en su sujeto tutelado y lo obligó a transformar sus acciones, normas éticas, etc para su beneficio; esto lo miraremos a profundidad en el siguiente capítulo.

O en la representación del manga *yaoi*, *Ten Count*, donde los actos de Kurose lo llevan a ser el patriarca. Él es quien lo convoca a la prueba heroica, y decide cuándo y cómo debe superarse dicha prueba, sin esperar o no que su convocado esté listo. A su vez, es quien cuando cumple con la acción entrega un refuerzo positivo. Mírese la Figura 15.



Figura 16. Takarai Hirito, *Ten Count- Count 2* (2014b).
Imagen de Takarai Hirito

Para que el patriarca pueda ejercer su rol de autoridad ya sea en términos positivo u negativos debe utilizar los cuatro tipos de recursos patrimoniales que escalan lo privado en su autoridad moral y lo público en su capacidad material. En cuanto a su capacidad simbólica como referente moral le permite devenir lo que es real y moral utilizando como recurso sus conocimientos previos: sabiduría o religión; si decide usar su capacidad material utiliza sus recursos económicos, fuerza física ya se para tutelar y financiar como para castigar y excluir. En el caso de Kurose, su autoridad moral y real deviene de su experiencia como psiquiatra. Durante su primer encuentro con Shirotani descubre su misofobia usando su capacidad deductiva al ver sus manos, lo que al final provoca que Shirotani lo visite en la clínica de Psicoterapia Shimada. Mírese la Figura 17.



Figura 17 Takarai Hirito, Ten Count- Count 1 (2014a).
Imagen de Takarai Hirito

Quien asciende a la máscara de patriarca se ve forzado a renunciar a la libertad, sus decisiones afectarán a quienes tutele y a sí mismo. “Esta renuncia a la libertad juvenil es la más nítida frontera que debe atravesar el héroe para convertirse en patriarca...el héroe haya de superar su última prueba de heroísmo, que es la de renunciar a su ambición heroica, rechazando recompensas y rehuyendo de aventuras” (Gil-Calvo 2005, 169). De ahí, que se vuelva necesario en el capítulo siguiente analizar el cambio de las figuras representativas de las masculinidades: el samurái y el salary man, donde el samurái no desea renunciar a la aventura, a la guerra y el triunfo.

Por ende, un patriarca ya debió recorrer el camino del héroe; la virtud desarrollada al máximo, la aventura a través de pruebas heroicas y enfrentarse al fracaso y recibir por ello un castigo o la no retribución. Pero, es en esta última en la que decide buscar la retribución como bien para contemplar un crecimiento personal ya sea simbólico y material; es decir capitalizando dicho conocimiento. La figura del patriarca se consolida como contradictoria en tanto desea el reconocimiento que da el pulir las habilidades de sus subordinados, se niega a soltar el poder que ejerce; pues soltarlo lo convertiría en el nuevo súbdito de otro patriarca.

La máscara del monstruo

Por postulado inicial lo monstruoso se asocia a tres elementos claves: poder, política y deseo, siempre expresadas desde aquello que es negado, una contraposición de la norma que no debe ser o existir. Habita la “transgresión, lo que escapa a lo normal, lo que desordena el orden establecido” (Bradford 2016, 70). Cuenta así con un potencial transformado que debe leerse desde una dinámica de modelaje donde se proyectan caracterizaciones sobre lo monstruoso en relación con su dinámica con la acción sociocultural; siendo clave entender que a sus actos como guías performáticas que se deriven, acompañen o alejen de su expresión material.

Para comprenderlo se entiende al monstruo en una lógica dicotómica diferente a la del héroe o el patriarca; es el modelo para evaluar el bien y el mal en el orden moral establecido, el orden y el desorden en el manejo del poder. Su existencia da la ruptura del sistema, lo que sostiene o impulsa cambio de las leyes universales a través de “una imaginaria negativa, que amenaza la estabilidad social en aspectos básicos tales como el concepto de patria, de clase social, de raza, de sexo o de género” (Cortés 1997, 19).

Al asociar al monstruo con el cambio o sostenimiento del orden se le entrega no solo un proceso performático, sino una carga política. Para Zúñiga (2008), el elemento político de lo monstruoso debe leerse en la circularidad de sus relatos, donde las manifestaciones de poder pueden ser ejercidas por estos cuerpos recaer sobre ellos. Sobre su ejercicio se plantea más adelante los modelos de la máscara del monstruo de Gil Calvo (2005). Sobre el castigo se usa como ejemplificador, opta por la precarización de la vida simplificados como amorales, inhumanos; una representación de las instituciones para asignar sobre ellos funciones de coacción, evitar la lucha o despolitizar sus acciones.

Para comprender esta dicotomía del habitar el castigo o ejercerlo Gil Calvo (2005) propone leer al monstruo no solo desde lo inhumano, como aquel que mancilla las lógicas del caballero, una gente del mal; sino como aquel que sobre sus decisiones impulsa el cumplimiento de sus propios deseos por sobre el orden y los sujetos. Esta capacidad lo convierte en una anormalidad, un ser excepcional. Con esta base, el monstruo no lo es por existir, sino por accionar. Habita sus acciones en una serie de matices, “la percepción de lo monstruoso depende de muchas variantes: aquello para lo cual fue creado, lo que ha podido significar en una época determinada o en diferentes lugares. Todo ello le denota nuevas significaciones que van más allá de las meras formas externas, modifican nuestra visión y enriquecen su lectura”(Cortés 1997, 25).

El cuerpo abyecto que se rebela contra el sistema por su mera existencia, personas no binarias, personas trans, cuerpos racializados, cuerpos con diversas formas de discapacidad, etc. No pueden considerarse monstruos en el sentido político y simbólico de la máscara hasta que sus acciones permitan la irrupción del sistema. Lo mismo sucede con una corporalidad que cumple los cánones de los sistemas de poder, quienes pueden no habitar una corporalidad abyecta y ejercer la máscara del monstruo. Cortés (1997) plantea que la fealdad, la desgracia, o la expresión de lo no bello y puro no son una alternativa válida para leer al monstruo.

Las imágenes monstruosas resultan ser el símbolo perfecto de esa extraña relación: un ser perteneciente a los abismos de lo dionisiaco, que adapta las formas de lo apolíneo, de lo antropomórfico, para poder convivir con lo humanos ... [...]...lo bello esconde lo siniestro, lo conocido conduce a lo desconocido, pero sin fronteras ni límites, de manera que lo desconocido no opera como un mundo aparte respecto a lo conocido, sino que acaba constituyendo su perfecto reverso. Es la pugna entre el acatamiento del orden imperante (el superyó) y la tendencia a la transgresión (el ello). (Cortés 1997, 29)

De tal manera, el monstruo debe trascender a la acción para habitar la máscara, para transformarse en ese reverso desconocido en transgresión. La matriz de la máscara del monstruo es el deseo, entendiendo al deseo no solo como la satisfacción, la transgresión de hacer lo que se ansíe. Gil Calvo (2005) propone que el monstruo en sus acciones se caracteriza por no reconocer al otro, el otro es un objeto no un sujeto, no tiene interés en las reglas sociales que se han impuesto, las trasciende a su beneficiario. “El monstruo solo busca satisfacer a su único dueño y señor, que es su *daimon* o propio genio interior” (210).

La máscara del monstruo tiene una capacidad de abyección y anormalidad, en sí misma que se expresa en la clase, raza, género; pero que se habita en el deseo y en su forma de alcanzarlo. Para ello, la máscara del monstruo debe relacionarse con otros y es en esta relación que se ven sus dos polos: (+) en cuanto sus acciones encontrarán un beneficiado, aunque esta no fuera el fin de sus acciones y (-) en cuanto sus acciones no encontrar un beneficiado. En ambos caminos usaran al otro como objetos para consumir, ya sea que exploten sus bienes con el fin de crear o que los exploten con el fin de poseer. Si es un depredador se inclina por satisfacerse a sí mismo consumiendo todo objeto de deseo, busca devorar los objetos de su deseo; mientras que, la propuesta creadora busca producir nuevas clases de deseos. En otras palabras, el monstruo consume, “[p]or consumo se entiende la dedicación a satisfacer necesidades reales o imaginarias, naturales o artificiales, heredadas o adquiridas: comer, beber, reír, [...] alcanzar el orgasmo [...] así

como agredir y luchar con violencia [...]” (Gil-Calvo 2005, 314); o se autorrealiza al crear , entendámoslo como “la producción y creación de objetos externos” (Gil-Calvo 2005, 314). La Figura 18 propone una representación visual que integre la propuesta teórica mencionada con un énfasis en la relación entre el monstruo y el sujeto que se convierte en objeto de deseo; y como se relaciona con él a partir de la creación o del consumo.

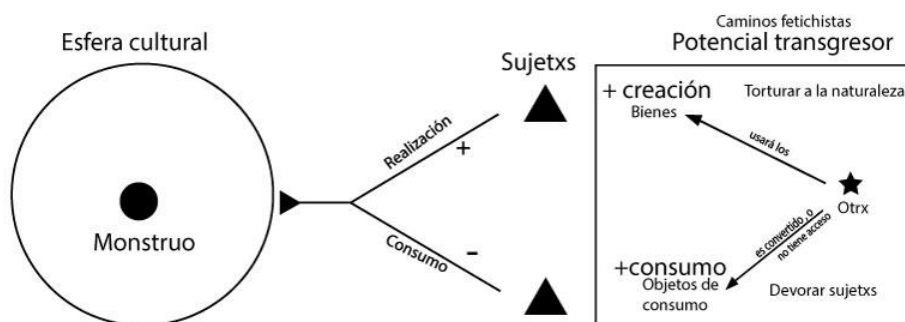


Figura 18 Fuente: Adaptación de Gil Calvo, El triángulo del monstruo (2005).
Elaboración propia.

Así, la presente figura 18, será usada para el análisis de la relación entre el monstruo y su potencial transgresor; en cuanto esta potencia puede ser usado en desde la creación como parte del deseo esta puede encaminarse como destructora y autodestructiva, siendo la ciencia o el arte las principales expresiones estudiadas por Gil Calvo (2005). En ambas la creación cuenta con una fascinación por la muerte, como catalizador de la manipulación de la realidad objetiva, rompe las leyes naturales, física, el conocimiento de la naturaleza. Una obra puede ser tan sublime como irruptora, un invento científico puede ser un avance que mejore la vida de la humanidad como ponerla en peligro.

El monstruo que decide tomar el camino del consumo para satisfacer sus deseos transgrede el orden profanando lo determinado como moral a través de consumir a los sujetos como objetos, desarrolla un espectáculo en el cual sacrifica la voluntad del otro, lo convierte en víctima y repite la acción con el fin de repetir la sensación de saciedad. Gil Calvo (2005). Para Cortés (1997), el deseo de transformación se enlaza con el placer, y por ende con la sexualidad. “La sexualidad y muerte significan derroche ilimitado de la naturaleza en contra del deseo de permanecer, de no agotarse que es lo propio de cada hombre. El acto sexual es, como la muerte, destructor y violento” (66). Su expresión no solo la satisfacción erótica, es el consumir como objeto de deseo al otro, por ende su

afirmación desemboca en violencia. Figura que será explorada en análisis en el siguiente capítulo.

En la práctica no solo se limita a al consumo del deseo, sino al camino para lograrlo. De ahí que, Gil Calvo proponga una serie de características para analizar al monstruo en cuanto su relación con otras máscaras para el cumplimiento de sus deseos principalmente con el Patriarca. En esta relación se debate el origen del monstruo, su primera transgresión siendo que, “[c]ualquiera que sea su naturaleza congénita, todo monstruo es la criatura alumbrada por algún doctor Frankenstein [...]” (Gil-Calvo 2005, 321).

Gil Calvo (2005) propone cuatro etapas inspiradas en Fracois de Singly (2016). En su primera etapa, el descubrimiento, el monstruo ha pulido sus habilidades llegando a ser caracterizado como carismático e inigualable, al punto que sus acciones están planteadas como imposibles de recrear. En su segunda etapa, revelación el patriarca le propone un destino para sus habilidades y con ello determina la necesidad futura de que se convierta en héroe o patriarca. En esta desarrolla su primera transgresión al patriarca, pues se niega a tomar pupilos o tutelados. En su tercera etapa, el desarrollo, el patriarca lo envía a pulir sus habilidades mediante la agenda heroica, y si bien el monstruo opta por accionarse se niega a trascender el mundo de lo social, no se responsabiliza de su éxito o fracaso, no coopera con otros; con ello alimenta al patriarca ejercer el castigo. En su última etapa, la emancipación, el monstruo acciona contra el patriarca de manera consciente ya sea manipulando el castigo para cumplir sus deseos o consumiendo al patriarca. Esta acción tiene un componente esencial, el haberse convertido en un “sujeto racional que elige libremente dedicar su vida a la realización y el consumo de objetos de deseos, sin supeditar esta dedicación suya a ninguna otra clase de consideración penal, civil o moral” (Gil-Calvo 2005, 321)

Propongo el siguiente ejemplo a través de uno de los animes más populares de Japón desde 1997, One Piece. De este manga tomemos al monstruo creador desde el personaje de Vegapunk. Vegapunk es conocido como el mayor genio del mundo, su deseo es adquirir la mayor cantidad de conocimiento en el mundo. Vegapunk se ve colocado frente a dos opciones ser científico del Gobierno mundial, que se caracteriza por ser autoritario, clasista, racistas, etc que busca mantener a un sector rico en el poder llamado Tenriubito, o utilizar su genio con el Ejército revolucionario quienes, cansados de los genocidios, y castigos del Gobierno Mundial busca derrocarlos.

En este escenario Vegapunk se encuentra con el líder del Ejército revolucionario tras el genocidio de una isla entera, y al ser cuestionado por unirse al Gobierno responde “¡No seas estúpido! ¿Qué podría lograr con mis conocimiento y habilidades en una fuerza militar empobrecida como la tuya?” (Oda 2024^a, 108:11)



Figura 19 Echiho Oda, Capítulo 1070 Los seres humanos más poderosos, (2024b). Imagen de Echiho Oda

En los años siguientes Vegapunk utiliza el dinero del gobierno mundial, su “tutor” para acumular conocimiento y con ello crear nuevas fuentes de energía y en proceso crea una serie de armas denominadas Serafín, que destruyen una serie de islas y asesinan a una inmensa cantidad de personas. Mírese la Figura 19, un ejemplo de la representación de la máscara del monstruo creador, el genio que, para llegar a sus objetivos, es conocedor de las proporciones morales de sus actos; pero que prioriza el cumplimiento de sus deseos. Vegapunk, no busca justificarse, promueve sus acciones como logros para trascender lo humano. Tras los actos de transgresión del monstruo hay dos cambios una propuesta de cambio político o ideológico que lo convierte en un monstruo frente a las reglas establecidas, o hay una propuesta de consumo que lo convierte en un infractor. En

cualquier caso, se convierte en un problema para el orden hegemónico, y por ende un foco de atención para el héroe.

Y, en el caso de Vegapunk este camino lo ha convertido en un infractor, pues al llegar a su objetivo ha recolectado información que para el gobierno mundial resulta contraproducente, por lo que su “tutor” convoca a una fuerza “el héroe”, el CP-9 y los Serafin para destruirlo; pues ahora se ha convertido en un problema para el orden mundial.



Figura 20 Echiho Oda, Capítulo 1070 Los seres humanos más poderosos, (2024b)
Imagen de Echiho Oda

Gil Calvo (2005) resume estas tres máscaras de la siguiente manera, la máscara del héroe presenta sus habilidades para los demás, la máscara del patriarca domina y tutela según los intereses comunes en función de su riqueza, y la máscara del monstruo plantea un ser autónomo a las reglas que rigen al héroe y el patriarca. Cuando estas tres mascararas se relacionan el héroe es el cazador del monstruo, el patriarca el benefactor del héroe que renuncio ser como él. Y en su cara oculta el monstruo es lo que aspira el héroe a ser carismático y poderoso, y lo que el patriarca hace en secreto ejercer poder absoluto.

3. Las representaciones de las masculinidades: conocimiento colectivizado

En el capítulo anterior hemos abordado la diferencia en la presentación de los personajes principales según las escenas eróticas, y concluimos la existencia de una mirada masculina en cuanto a la posesión del cuerpo que es objeto de deseo del *semen*,

Shunta, Morinaga y Ryoma. Y en páginas anteriores desentrañamos a la masculinidad y la homosexualidad como un proceso performático que interpreta una serie de máscaras según la narrativa a ser presentada, y que sostiene su diálogo con el ejercicio viril.

Si la masculinidad es un acto interpretativo que se establece bajo procesos hegemónicos en constante flujo según la temporalidad y la ubicación es necesario problematizar no solo las expresiones y vivencias diversas de la masculinidad, sino también sus formas de representación como parte del género. Siendo que, como menciona Scott (1988) el género en cuanto texto, no solo corresponde a la acción discursiva, sino al vínculo entre la materialidad y lo simbólico; “una redefinición radical del texto y de lo textual que los aparta del modelo dualista; el texto se aborda ahora como una estructura semiótica y a la vez como estructura material” (Braidotti 2000, 205).

El análisis de la presentación social se remitirá no solo a la realidad discursiva planteada en el texto, sino al vínculo del subtexto, uniendo así la acción y la imaginación, el universo del trazado con el universo colectivo. La representación será así producto y proceso. Para Jodelet (1986) esta elaboración colectiva toma en cuenta una base simbólica sostenida por imágenes que en un proceso de asimilación condensa una serie de valores morales, roles, estereotipos, etc, que categorizan fenómenos e individuos.

Para garantizar la reconstrucción simbólica de estas imágenes se lleva un proceso que traslade el hecho a lo representado, no como reproducción sino como sentido colectivo. Para ello se desprenden del proceso cinco características:

- siempre es la representación de un objeto;
- tienen un carácter de imagen y la propiedad de poder intercambiar lo sensible y la idea, la percepción y el concepto;
- tienen un carácter simbólico y significativo;
- tienen un carácter constructivo;
- tienen un carácter autónomo y creativo. (Jodelet 1986, 478)

En términos visuales es aquello que McCloud (1995) plantea al abstraer emociones complejas en líneas básicas. Este proceso sintetiza una noción simbólica bajo la objetivización y el anclaje. La objetivización es la abstracción de los significados sociales, culturales, económicos, políticos de un concepto en una forma. Para esto se utilizan simbolismos o conocimientos relativos que sean compartidos de manera social por un grupo. Mientras que el anclaje le entrega una carga simbólica de subtexto y opera como asignación de sentido a través de un hecho social, no solo instrumentaliza la abstracción, sino que contribuye a naturalizar, reforzar y construir el sentido colectivo.



Figura 21. Mc Cloud, Escala de abstracción (1995)
Imagen de Mc Cloud.

La Figura 21 plantea un ejemplo de este proceso, iniciamos con la lógica de objetivización de un rostro masculino; por medio de este lo abstrae a las formas más básicas de reconocimiento una cara con dos ojos en forma de círculo y una línea recta en forma de boca. El anclaje le entrega un sentido común al eliminar del proceso cualquier emoción y colocarla en estado estoico. Pero ¿qué se perdió en este proceso? Jodelet (1986) plantea que en este procesos se selecciona, descontextualiza y oculta el subtexto. Por ejemplo, en este rostro se ha eliminado el género del sujeto, lo que podría no parecer problemático, hasta que se convierte en la forma global de dibujar un rostro. Esto eliminaría a lo femenino, las diferencias étnicas, edad, discapacidades, etc. Mírese la Figura 22.



Figura 22. Mc Cloud, El vocabulario de los cómics, (1995).
Imagen de Mc Cloud.

Problematizar esta forma de representación social en las masculinidades no solo nos lleva a repensar el dibujo individual, sino la materialización discursiva que se enraíza en su cuerpo. Los intercambios simbólicos que se dan en la narrativa entre uno u otro personaje, el establecimiento de su narrativa como guía para la masculinidad. Si como hemos afirmado la masculinidad se reafirma en cuanto se representa y valida frente a otros la forma en que cada sujeto a ser analizado se relaciona desde la socialización del género con sus pares complementará su caracterización de la masculinidad, siendo que estos personajes viven una narrativa que visualiza sus relaciones homoeróticas entre ellos.

Capítulo tercero

La representación de las masculinidades en el manga *yaoi*

Este capítulo propone un análisis que permitirá solidificar la comprensión de las representaciones de la masculinidad en los personajes protagonistas de los mangas seleccionados, los cuales serán analizados en detalle más adelante. Para ello, se parte del reconocimiento de que la masculinidad es una construcción histórica, cultural y performativa, configurada a partir de relaciones de poder, prácticas sociales y procesos de socialización de género. Desde los estudios sobre masculinidades, se entiende que no existe una única forma de ser hombre, sino múltiples formas posibles que responden a coordenadas éticas, históricas y simbólicas específicas.

Partiré analizando las figuras del samurái y del *salaryman* como representaciones clave de la masculinidad japonesa tradicional y moderna. Aunque sus contextos son distintos, ambas figuras comparten un mismo fundamento ético basado en la disciplina, el honor, la lealtad y la productividad. Estas expresiones masculinas responden a lo que Jablonka (2020) denomina como la globalización del patriarcado, un proceso en el que el poder masculino se justifica a partir de la especialización de las capacidades reproductivas, desplazando a los cuerpos feminizados a lo privado y reservando a los cuerpos masculinos el dominio de lo público y lo político. Así, tanto el samurái como el *salaryman* pueden entenderse como máscaras viriles que reproducen un mismo mandato patriarcal, adaptado a las exigencias de su tiempo.

Con esto mente observaré esta caracterización de la virilidad en diálogo con las representaciones de la masculinidad en el manga *yaoi*, un género narrativo donde se despliega el homoerotismo entre personajes masculinos, dirigido principalmente a un público femenino. El *yaoi* ofrece una lectura alternativa de la masculinidad, incorporando sensibilidades, afectos y corporalidades que escapan al mandato de la heterosexualidad obligatoria. Estos personajes son representaciones estéticas de cuerpos masculinos atravesados por el deseo y las emociones, y permiten pensar nuevas formas de encarnar la masculinidad más allá de la norma patriarcal.

1. **La masculinidad del samurái y el *salary man***

Si bien no todas las sociedades tienen una definición precisa del concepto de masculinidad, podemos aproximarnos a su comprensión a través de los estudios sobre masculinidades. Estos estudios exploran las definiciones normativas relacionadas con la manifestación del poder en relación con lo femenino y las prácticas sociales que se ajustan al marco de las estructuras de género. En este contexto, el género es una práctica social dinámica que moldea no solo la materialidad del cuerpo, sino también las interacciones aprendidas en los procesos de socialización de género. Así, las masculinidades como configuraciones de las relaciones sociales de género son inherentemente históricas, por ende, el cambio en su dirección al manejo político del poder responderá a la conceptualización de poder de la época.

Los estudios relacionados a la globalización de lo masculino, o globalización del patriarcado realizados por Jablonka (2020) proponen que hay elementos históricos importantes para ser observados en las diferentes culturas: el orden de género, la división sexual del trabajo, el arte de la guerra para la acumulación de las tierras, y finalmente la creación de un rey, un dios masculino; como elementos repetitivos del orden patriarcal. En un primer momento a los sujetos se los disocia mediante su sexo biológico en cuerpos con capacidad de gestar y cuerpos sin dicha capacidad, lo que se denomina como la “especialización de las capacidades reproductivas de las mujeres” (Jablonka 2020, 50); y que el patriarcado utiliza como fuente para transformar la incapacidad masculina de gestación como omnipotencia para el manejo de todas las acciones de la vida política y pública.

Esta propuesta se reafirma en un esencialismo ideológico donde de la capacidad femenina de gestar se traduce en la obligación de matenar; y deja a lo masculino con disponibilidad para la producción. En la práctica se traduce en una división sexual del trabajo, “lo masculino tiene sus campos reservados: la caza de grandes presas, las operaciones de carnicería y la transformación de las materias... mientras que las mujeres se encargan de los niños, la preparación culinaria y el trabajo de las materias blancas (hilado, tejido, cestería)” (Jablonka 2020, 31). Esta división sexual del trabajo se afianza en la desigualdad, no solo por la imposibilidad de cambio de roles; sino porque abre paso a la legitimidad del poder y la propiedad, tierras y armas.

El elemento referido a las tierras y armas encuentra su punto clave en la creación de una jerarquización social global, aquello que pasaba en la jerarquía de la aldea se

trastoca con la competencia territorial. Imaginemos dos grupos sedentarios que entran en conflicto por expansión de tierras, en este escenario se pacta entre dos masculinos iguales, se lucha entre dos masculinos iguales; lo femenino es desplazado e invisibilizado en el hogar. Por ende, se acentúan las bases del acceso a la decisión política en lo público. Jablonka nos propone entenderlo en Asia a través de la figura del guerrero quien con la especialización de la metalurgia ahora posee el arma, “privilegio de las élites viriles, es portadora de nuevas significaciones, si la mujer tienen el don de crear la vida, el hombre es capaz de quitarla” (Jablonka 2020, 39).

En este orden de ideas, lo masculino cuenta ya con una respuesta determinista de la biología humana para el ejercicio de poder sobre lo femenino, cuenta con una especialización que sostienen roles y estereotipos basados en la división sexual de trabajo sostenidos en el capital y pacto con otros masculinos para el ejercicio a la guerra y la distribución de territorio. Para completar dicho pacto, la discusión se en el reconocerse y ser reconocido rey o dios, para ello se inicia el establecimiento de los estados. “El estado permite a lo masculino aumentar su poderío. La apropiación de las tierras muta en conquista territorial. La violencia se vuelve guerra. Nacen imperios” (Jablonka 2020, 42).

La autora afirma que a medida que las sociedades se complejizan el patriarcado se entrama más en las configuraciones sociales, pues se alía con otras formas de dominación (capitalismo, edadismo, capacitismo, colonialismo) y renueva su capacidad discursiva sobre lo que es femenino y masculino según su necesidad. Se vuelve esencial romper la idea de que la masculinidad es una unidad homogénea, atemporal. Propongo introducir críticamente los cambios en las últimas décadas del siglo XIX, el paradigma de la feminidad y masculinidad en el Japón de la posguerra experimentó una transformación significativa en consonancia con el impulso nacional hacia la reconstrucción social y económica, fundamentada en la estructura de la familia mononuclear y heterosexual. La ruptura de los diálogos del imperio japonés al Japón moderno estuvo liderada por el “salaryman”, el empleado de cuello blanco de las grandes corporaciones y oficinas gubernamentales, quien, según Mandujano (2021, 125), se erigió como el heredero contemporáneo de la masculinidad samurái y se convirtió en la personificación de la masculinidad en la Japón industrial de la época.

Del samurái al *salaryman*: reconstrucción de la figura viril

La historia ancestral de Japón está relacionada con grandes periodos bélicos: guerras civiles y expansionistas que promovieron durante casi una era, la figura de expertos en el arte del combate, *samuráis*. “[U]na clase privilegiada y [que] originalmente debió ser una casta tosca que hizo del combate su vocación [...] una estirpe ruda, viril y dotada de una fuerza brutal” (Nitobe 2023, 33). Lo que, en elementos históricos de la globalización del patriarcado se insinúa como el establecimiento de un imperio a través del arte de la guerra y las armas.

En este contexto histórico las enseñanzas del *samurái*, se debían asociar al conocimiento de la estrategia. Textos como “*El libro de los cinco anillos*” (Musashi 2019) recopilan a grandes rasgos las enseñanzas del *samurái* en el bushido o camino del guerrero, un código moral que, si bien tenía una versión escrita por diferentes samuráis reconocidos funcionaba más como un acuerdo social que avalaba la virilidad de un *samurái*, y que a su vez funcionaba como código social de género entre otros masculinos.

El texto de Musashi (2019) determina que todo samurái de la época expansionista de Japón debía manejar: a) La tierra como facilidad en las artes marciales; b) El agua asociada a la fluidez del pensamiento; c) El fuego para el combate en territorio; d) El viento para comprender la historia, tradición, política, y e) El vacío para conquistarse a uno mismo. Con el fin de entender la configuración de la masculinidad en el samurái trabajaremos sobre el último libro, “*El vacío*” siendo en palabras del autor el arte final, pues los guerreros aprenden a pulir la técnica de guerra, a ejercitarse en el uso de armas, a pulir y concentrar la mente en la estrategia; pero si no se advierte a esta enseñanza como el camino verdadero se vive en el error. “Al permanecer con un espíritu atento, sin distraerse en ningún momento, afinando la percepción de la mente, concentrados en el ojo que observa y el ojo que ve, se llega al estado de vacío, donde no hay oscuridad ni es posible la confusión o el error” (40). Por ende, el vacío se enfoca en la aplicación del camino del *bushido* sobre uno mismo.

Este camino se asociaba al cumplimiento del honor. El sentido de honor implicaba una vida consciente de uno mismo y un sentido de lealtad a las obligaciones con la nación y su señor, se entendía como “el poder de decidir sobre determinada línea de conducta de acuerdo con la razón, sin vacilar: morir cuando se debe morir, atacar cuando haya que atacar” (Nitobe 2023, 45). En la historia de *Sugawara no Michizane*, un noble diplomático que tras una serie de calumnias es enviado al exilio, y cuyos enemigos buscan a su hijo

menor en una escuela rural con el objetivo de pedir la cabeza del joven, es su antiguo vasallo *Genzo*, quien salva la vida del menor colocando como doble a su propio hijo:

El día señalado llega el oficial encargado de identificar y recibir la cabeza del joven. La mano del pobre *Genzo* sostiene la empuñadura de la espada, lista para asestar un golpe, bien al emisario o a sí mismos, en caso de que el reconocimiento frustré su plan. El Oficial levanta el espantoso objeto, observa detenidamente y dictamina que es auténtica. Esa noche, en un hogar solitario, aguarda la madre [...] Su suegro ha sido durante mucho tiempo beneficiario de la generosidad de *Michizane*, pero desde su destierro las circunstancias han forzado a su marido a tener que estar al servicio del enemigo del benefactor de su familia. Él no podía mentir a su cruel señor, pero su hijo podía servir a la causa del señor de sus antepasados. Como conocido de la familia exiliada le habían encomendado la tarea de identificar la cabeza del chico. Hoy, tras haber hecho el trabajo duro del día – de su vida – regresa a casa y mientras cruza el umbral, se acerca a su mujer y le dice: Alégrate, esposa mía, ¡nuestro querido hijo ha prestado sus servicios a su señor! (Nitobe 2023, 91,92)

El honor como símbolo de virilidad no solo era una característica del hombre, sino un sentido del ser; donde la vida y la muerte eran medios para servir a su señor. El *bushido* enseñaba al samurái que el camino del honor no tenía un valor aritmético, por ende, los beneficios recibidos para uno mismo de un señor no podían ser recompensado mediante sueldo o salarios; si bien se aceptaba un pago, este no desarrollaba el alma, de ahí que se midiera a través de actos de lealtad, sinceridad y rectitud. Otro claro ejemplo de esto era el *seppuku*.

El *seppuku*, en práctica puede entenderse como el acto de darse o recibir la muerte; “una institución, legal y ceremonial”(Nitobe 2023, 124) centrado en devolver el honor a sí mismo y a su señor por los actos cometidos, donde la aceptación de la muerte para demostrar redención. El *seppuku* no era un simple acto suicida, era un acto tan ceremonial, era siempre descrito como una muestra de determinación y virilidad, más allá de asociarse a la fuerza física era la fuerza de sus habilidades mentales pulidas con el camino del *bushido* lo que revelaban su nobleza, y limpiaban su honor. La disciplina mental trabajada y asociada a pulir las habilidades para responder a cada situación como dictará el honor, sea con la propia vida o dando muerte.

Para esta ritualidad el *samurái*, debía cumplir cierta lógica ritual, donde la katana se convertía en el instrumento no solo de vida del *samurái*, sino de disciplina en su muerte. Mitford (1871) fue enviado a Japón desde Gran Bretaña para conocer de sus costumbre, en su texto *Cuentos del Antiguo Japón* describió la ceremonia del *seppuku*:

Tras una profunda deferencia, Taki Zenzaburo, con una voz que delataba tanto emoción y duda como cabría esperar de un hombre que está haciendo una dolorosa confesión, pero sin signos de ninguna duda en su rostro o modo de actuar, habló así: Yo, y solo yo, injustificadamente di la orden de disparar a los extranjeros de Kobe, y de nuevo cuando trataron de escapar. Por este crimen me destripo y ruego a los aquí presentes que me condenan el honor de presenciar el acto.

Inclinándose una vez más, el condenado se bajó la parte de arriba de su indumentaria hasta la faja, y se quedó desnudo hasta la cintura. Cuidadosamente, según la costumbre, metió las mangas debajo de sus rodillas para no caerse hacia atrás, ya que un noble caballero japonés debía morir cayendo hacia delante. Perfectamente consciente, con una mano firme, tomo el puñal que tenía enfrente y lo miro con melancolía, casi afectuosamente. Por un momento pareció reunir sus pensamientos por última vez, y entonces, se clavó el puñal profundamente por debajo de la cintura, en el costado izquierdo, lo desplazó lentamente hacia el costado derecho, y efectuó un corte llevando hacia arriba. [...] Cuando saco el puñal se inclinó hacia delante y alargó el cuello; su cara mostró una primera expresión de dolor, pero no emitió ningún sonido. (Nitobe 2023, 118)

En esta lógica, los estudios de la economía, el arte, la guerra y la historia eran signos de un entrenamiento *bushido*, al contrario, el solo almacenamiento de bienes, riquezas o conocimientos a no ser usados eran signo de deshonor.

Esta figura eclíptica del *samurái* empieza a decaer en los años siguientes al periodo Meiji; como se miró en el capítulo anterior este paso modificó las estructuras sociales, políticas, económicas y culturales; y, consolidó los modelos con la influencia de occidente en cuanto al capitalismo, sistema parlamentario, judicial y código moral. Los estudios sobre la masculinidad en este periodo de transición retoman la siguiente reflexión, si bien el *samurái* ha dejado de existir como tal, el *bushido* se ha mantenido como guía de la masculinidad en Japón, siendo adaptada a las necesidades de la nación.

Durante el período Showa (1926-1989), el modelo nacional propuesto experimentó un fuerte impacto con los devastadores ataques de bombas atómicas en Hiroshima y Nagasaki., “después de tanta calamidad, el pueblo japonés levanto de nuevo su país. El trabajo se convirtió en un símbolo de honor que colocaba a las personas en un estatus social alto”(Lizana 2021, 24). Esta evolución en la percepción de lo laboral y la resiliencia del pueblo japonés como nuevos preceptos del honor son temas cruciales que exploraremos para entender la nueva figura masculina, el *salaryman*.

Para varios autores, el *salaryman* es la consolidación de una forma burocrática y modernizada del *bushido*. La masculinidad del *salaryman*, se vinculaba al honor, pero entendido como el deber de cumplir con los roles asignados en un Estado con un sistema industrial, capitalista y patriarcal. Su enfoque se determinaba en “cumplir roles como

trabajadores en corporaciones capitalistas y contribuyentes del Estado-nación, naturalizar el lugar público, la posición, la práctica y el poder de los hombres dentro del sistema de heterosexualidad obligatorio”(Roberson y Susuki 2022, 9). Así, el *salaryman*, debía asociar su construcción a la demostración de poder en términos de éxito laboral:

Yokohama, 1975. Tsukuru está en su último año de carrera por lo que comienza a buscar trabajo en lo que va a ser su futura empresa [...] Empieza con el *shukatsu*, una búsqueda de empleo muy estructurada que se inicia un año antes de graduarse y que sirve para garantizar un puesto de trabajo al terminar la carrera. [...] Durante el proceso de selección, los reclutadores conformarán unas carpetas de cada postulante con los siguientes documentos: el currículo personal, algunas fotografías, así como cartas de recomendación, un informe familiar oficial y un informe médico. [...] Consigue el empleo que desea y sabe que será de por vida. A partir de ahora, cuando se presente, lo harpa como Tsukuru, trabajador de Sony [...] Ya ha logrado parte de su objetivo vital. (Lizana 2021, 178)

El ingreso a una empresa, no se asociaba a la estabilidad financiera, es decir en cantidad de dinero que recibiera un *salaryman*; sino a la capacidad de lealtad del empleado al empleador. Un pacto entre la empresa y el trabajador quien más que centrarse en pulir sus habilidades en mente y cuerpo para sí, trabajaba en el sacrificio y el esfuerzo para la empresa. Entregarse a la empresa en vida y muerte; pues el trabajo era una virtud no una obligación. Si para Genzo, el honor enmarcado en la lealtad estaba asociada a su señor, para Tsukuru estará ligada a su empresa. Para 2016 esta postura se había afianzado al punto que el OECD observaba que cerca del 30% de varones con empleos a tiempo completo trabajan 11 horas diarias, a este cálculo no se le sumaban horas de traslado o descanso. Dar la vida por la empresa se convirtió en una asignación tan literal como el *seppuku*, el mismo año el Consejo Nacional en Defensa de las Víctimas de Karoshi¹¹ registro 1456 decesos. Lizana (2021) La lealtad se medía entonces, por el sacrificio.

Propongamos un símil entre estas dos figuras de la masculinidad japonesa. Aunque es indiscutible en muchos aspectos sus diferencias, especialmente en instituciones tangibles y concretas para demostrar su virilidad; cuando se aplica a las nociones éticas fundamentales estas se conforman de la misma base; y se separan en su representación.

El bushido, que se originó en el Japón antiguo, sigue siendo el principio rector que lidera la transición y se revela como la fuerza moldeadora de la nueva era. Nitobe (2023).

¹¹ Muerte por exceso de trabajo. Casos usuales de agotamiento físico y mental con consecuencias desde derrames cerebrales al suicidio.

Mientras el *samurái* responde al señor del feudo y pule sus habilidades para el expansionismo y la acción bélica; el *salaryman* busca la prosperidad de una empresa respondiendo a un sistema capital, pone sus habilidades en favor de su nación. En la siguiente Tabla 4, se plantea un resumen de las características presentadas en el camino del bushido o del guerrero, entre las figuras principales de la masculinidad en la representación japonesa cuyo fin es el establecimiento de similitudes y por ende de diferencias entre ambos personajes.

Tabla 4
Similitudes en nociones éticas: Samurái y Salaryman

El camino del bushido	Samurái	Salaryman
Contexto		
Era	794-1867 Heian- Edo	1867- actualidad Edo – Reiwa
Necesidad de la época a la responde	Época de guerras civiles, guerras por conquista en Corea y con China	Época de restructuración económica (capitalismo)
Objetivo a responder	La necesidad de su señor, defensa del territorio y el honor de su familia	La necesidad de la empresa y de la nación (recuperación económica)
Honor		
Lealtad	Brindada hacia su señor y al camino del honor	Brindada hacia la nación y la empresa
Muerte y honor	El seppuku como una muerte ceremonial y honrosa. Dada por mano propia y en respuesta a las decisiones tomadas por el samurái.	El Karoshi una muerte por fatiga. En respuesta a la lógica de horas de trabajo por la empresa. Sin lógica ceremonial
Sexualidad	Representado, aceptado y normalizado en la sociedad. Incluyendo las experiencias homoeróticas. ¹²	Una experiencia de poco valor, negada y consolidada en la heterosexualidad.
Camino de la vida	Pulir habilidades del conocimiento especializado.	Mostrar el sacrificio de manera visible más que adquirir habilidades.
Claves de la representación	Reconocimiento individual del sujeto y sus acciones	Homogenización del sujeto y sus acciones

Fuente y elaboración: Propio

La Tabla 4 expresa que, en esta etapa, la diferencia más notable se manifiesta en la configuración de los códigos morales, como hemos explorado en el capítulo anterior. La prohibición de la homosexualidad, las expresiones homoeróticas y la promoción de roles de género más binarios dentro de la familia mononuclear y heterosexual tienen un impacto significativo en las representaciones mediáticas y visuales de la masculinidad.

¹² Véase el subtítulo 1.1 Estudios históricos de la Era Edo: expresiones del homoerotismo.

La representación masculina del samurái y el *salaryman*

Recordando el análisis del capítulo anterior y en concordancia con lo expuesto en este, el samurái que seguía los códigos del bushido era representado de manera viril y honorable, ya fuera en un acto de penetración homoerótica o en el campo de batalla, siempre destacando por su movimiento y la expresión de su rostro.

Retomemos el diálogo con el primer capítulo, donde la basta representaciones de expresiones homoeróticas de samuráis constituían parte de la vida social. Las representaciones de los guerreros samuráis, durante un acto homoerótico o fuera de él mostraban detalles similares, cuerpos robustos, expresiones fieras, cabellos largos y recogidos, y su indumentaria típica: kimonio y katana.

Mírese la Figura 20, la representación de Onikojima Yataro, un samurái que protegía el frente de un feudo y recibía los mensajes tras acabar con un enemigo. Onikojima era conocido como “el ogro” pues en su casco se distinguía el rostro de un *oni*, era retratado siempre con una katana un *kanabo* o báculo de hierro con púas de gran peso. Onikojima era reconocido como un guerrero feroz.

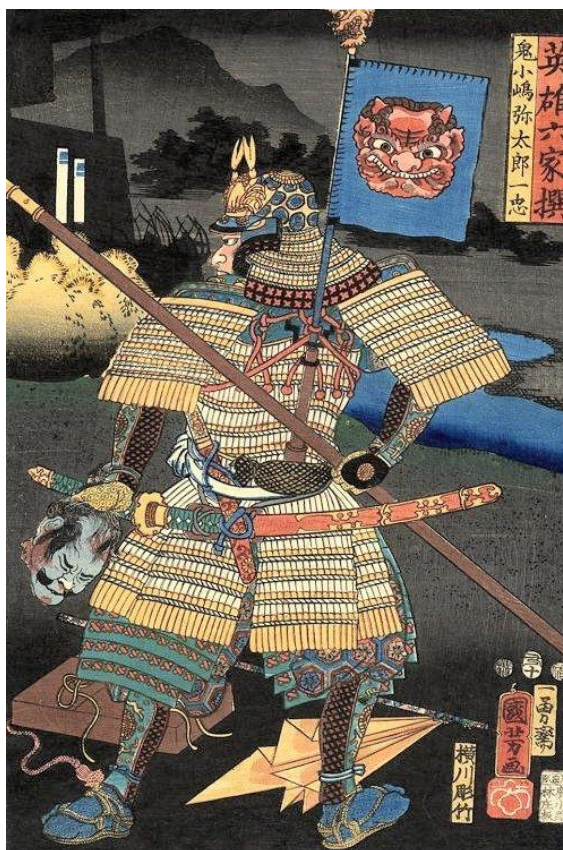


Figura 23. Utagawa Kuniyoshi, Onikojima Yataro Kazutada, (1853).
Imagen de Utagawa Kuniyoshi

En este retrato el movimiento se asociaba a las ondas del traje de guerra del *samurái*, que si bien estaba en una postura inmóvil permitían dar un ligero ondeo entre la parte superior e inferior de la indumentaria, lo que le daban una sensación bamboleo y caminata. A su vez, esta representación permitía validar las habilidades del samurái en la guerra al mostrarse con la cabeza de su enemigo ensangrentada en la mano y sus armas completas con él, lo que demostraba que no las había perdido durante la batalla. A su vez, el retrato realizado dando la espalda al espectador puede leerse como un signo de confianza en sus habilidades y de prepotencia en la guerra. Finalmente, el ambiente a su alrededor oscurecido, muestra una batalla de larga duración.

Las representaciones de *samuráis*, se asociaban a su camino en el *bushido* en cuanto se los mostraba en actos de guerra o en el ceremonial *seppuku*, estas representaciones al no estar marcadas por la censura y obligatoriedad heterosexual, se mostraban en planos frontales, cuyo objetivo era mostrar los rostros de los personajes ilustrados. Es esencial observar que, todas las presentaciones contaban con un samurái con un nombre reconocido o una historia asociada, la anonimidad de sus rostros no el objetivo de las mismas por lo que, los mismos siempre se hallaban de tallado o entregan una simbología que permitieran reconocerlo. En el caso de Onikojima era su arma representativa y el *oni* en su armadura.

Mírese la Figura 24, en esta imagen se contempla al descendiente de la línea Tokugawa, se puede determinar su alto rango al realizar este acto ceremonial en una sala de tatami (esterillas de paja); pues solo aquellos con unos quinientos *kokus* de arroz podía realizar el *seppuku* fuera de la celda. En el acto ceremonial del *seppuku*, se observa al sujeto sobre una tela blanca colocada en un tatami, vestido completamente de blanco; a su mano derecha se encuentra el *kaishakunin* encargado de decapitar al sujeto, al lado derecho podemos observar al *kenshi*, o enviado oficial que dará testimonio del fallecimiento.



Figura 24. Anónimo, Bakuhu keijizufu Tokugawa, (1892).
Imagen de Anónimo

En esta ilustración todos los rostros muestran una expresión definida de fuerza y sacrificio, dado que el *seppuku* aquí representado de un familiar del linaje permitiría a todo el clan, que se muestra como acompañante sobrevivir. Una muestra de sacrificio y protección. Si se mira a detalle, el movimiento en el cuerpo está asociado a las líneas del kimono ceremonial blanco que se distingue del poco movimiento en las manos, las mismas que se ven relajadas y firmes.

En contraposición, las representaciones ilustradas del *salaryman*, si bien responden mayoritariamente a fotografías y producciones audiovisuales, aquellas que se hallaban en mangas, secciones de periódicos o revistas tenían la siguiente configuración: figuras principalmente ilustradas con un traje de sastre con un cuello blanco, corbata y sombrero; no eran representados a detalle y mucho menos permitían un reconocimiento individual del sujeto y sus acciones. Mírese la Figura 25.

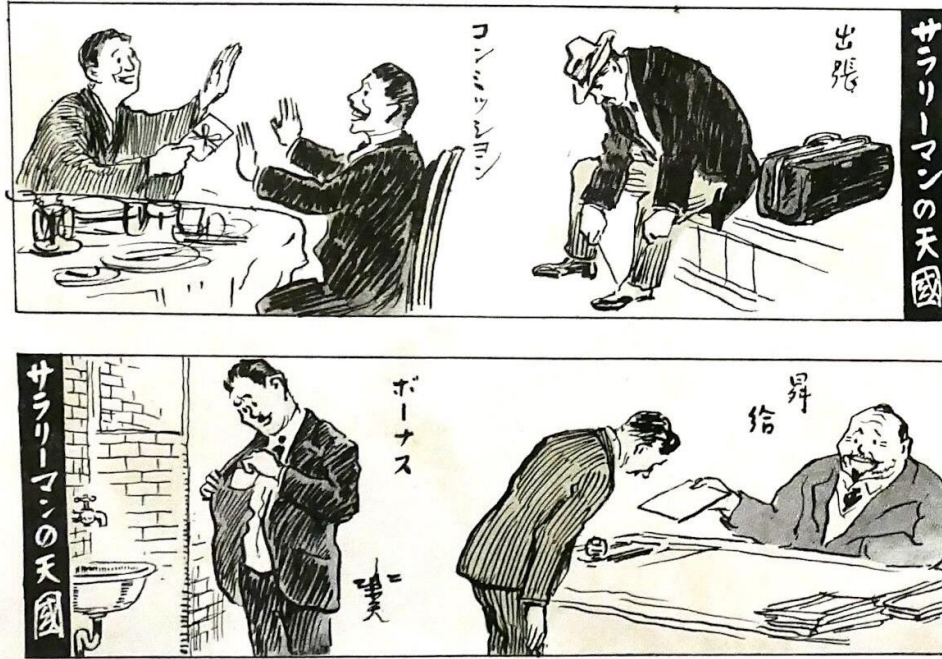


Figura 25. Kitazawa, Salarymans Heaven and hell, (1930).
Imagen de Kitazawa

Los rostros de los *salaryman*'s simplificaban sus rasgos como parte de la técnica del comic a lo que McCloud (1995) en amplios rasgos llama “escala de la abstracción icónica” (46). Es decir, descender y eliminar los detalles que permitan diferencias a un sujeto de otro, y tomar de ellos una abstracción universal que representar con líneas más sencillas. Pero, también permitían acentuar la homogenización y eliminar la individualidad del sujeto y sus actos.

Al mostrar tristeza a través de una línea curvada hacia abajo en la boca o, en caso de denotar emociones complejas como preocupación o estrés se expresaba con líneas en el rostro: boca en línea curva hacia abajo, cejas encorvadas y líneas delineadas en forma de sudor. Que aportaban el movimiento como clave en el cuerpo de los sujetos y la narrativa; siendo esto eliminado de las ilustraciones de samuráis cuyos cuerpos suelen ser estoicos. Igualmente, los escenarios de sus representaciones estaban asociados a la empresa, se los muestra en camino al trabajo, con sus jefes o trabajando. Y sus momentos de superación se hallaban en demostrar los problemas que pasada el *salaryman* para llegar al día de trabajo; escenarios como tranvías abarrotados, papeleos interminables o días de nieve. Mírese la Figura 26.



Figura 26. Kitazawa, Salarymans Heaven and hell,(1930).
Imagen de Kitazawa

Donde el samurái era recordado e ilustrado con simbología que permitiera saber su nombre, estatus u acto histórico, el *salaryman* es homogenizado, olvidado y solo recordado como un cuerpo que cumplió su rol para la nación. Con esta antesala surge la siguiente duda, ¿Estas configuraciones se sostienen en las representaciones de la masculinidad para producciones culturales de alto consumo como el manga?

2. Las representaciones de masculinidad en el manga yaoi

Entrado el siglo XXI surgen se afianzan las producciones comunicacionales de alto impacto y globalización como es el manga que no solo cuenta con una lógica estética única como se vio en el capítulo I, sino que, a través de sus personajes “muestran su moral

y ética, o la falta de ellas, así como su religiosidad, filosofía y la aparición de innumerables símbolos y objetos que carecen de sentido para el lector occidental pero que son manifestaciones de sus costumbres, cultura y supersticiones” (Gil y Gonzáles 2007, 97). Si bien, el manga cuenta con un amplio número de géneros, son las narrativas del anime *yaoi* las que nos permiten acercarnos a masculinidades narradas desde el homoerotismo.

Los personajes que protagonizan el manga *yaoi* son corporalidades que en su estética representan cuerpos masculinos y en su narrativa como se miró en el capítulo I entrelaza el homoerotismo. Así, y siendo este un producto de alto consumo, que representa la masculinidad propongo analizar la configuración de la masculinidad representa en el manga *yaoi*. Siendo que, como menciona estos productos son el acercamiento a la representación nipona de sus configuraciones de género.

El análisis realizado a continuación será realizado en base a la lectura de la masculinidad como parte de la acción performática del género, según la propuesta de Gil Calvo (2005) a modo de recordatorio se propone la Tabla 5.

Tabla 5
Máscaras masculinas y sus matrices

Tipo de máscara	Matriz	Relacionamiento con otrxs
Héroe	Pruebas heroicas para dominar la realidad física, social y propia Habilidades pulidas Reconocimiento social, o moral Sin deseo de acumular o recibir Agresor o Defensor Sueña con convertirse en héroe	Son a quienes desea cuidar, para quienes pone sus habilidades en servicio.
Patriarca	Habilidades pulidas Tutor que busca crear y promover las habilidades del héroe Represor o protector Limita y controla Castiga o premia Busca quien se convierta en su descendiente	Son sus subordinados, sus tutelados.
Monstruo	Antepone sus deseos, sobre todo el castigo moral No busca reconocimiento, ni le interesa Carismático Fetichista destructivo o constructivo Depredador o creador No desea convertirse en héroe, ni patriarca.	Son convertidos en objetos de consumo o creación, no vistos como iguales, ni como humanos.

Fuente y elaboración propias

La Tabla 5 no corresponde a un absoluto sobre las máscaras masculinas y sus matices, pero aporta con una visión de las características a ser usadas para el respectivo análisis de las mismas en los personajes de las tres historias de manga *yaoi*, *Dakaretai Otoko Ichi-i ni Odosarete Imasu*, *Koi Suru Boukun* y *Love Stage*. Por lo que, se agruparán dependiendo de la máscara performática que configure su representación de la masculinidad.

Análisis de la máscara del patriarca: Takato Saijo y Soichi Tatsumi

Takato Saijo tiene 28 años. Es un actor con 20 años de experiencia en la industria del entretenimiento. Ha recibido una serie de reconocimientos por su talento actoral y es aclamado como el actor más bello. Por su lado Junta Azumaya tiene 23 años y se inicia como un aprendiz de actor con tres años de experiencia en la industria del entretenimiento.



Figura 27. Hashigo Sakurabi, Dakaretai Otoko Ichii ni Odosarete Imasu - Chapter 01, (2014^a). Imagen de Dakaretai Otoko Ichii ni Odosarete Imasu

En esta lógica Takato inicia presentándose como un personaje que podría habitar la máscara del héroe o del patriarca, con habilidades pulidas al máximo en su carrera actoral y reconocidas como menciona por cinco años seguidos como el primer lugar en la lista de hombre más deseados. Su reconocimiento lo ha llevado a ser el protagonista de grandes producciones. Y su momento de quiebre inicia cuando se ve desplazado por Shunta. Frente a este quiebre del estatus Takato promueve el triunfo masculino del control, si bien siente emociones como humillación e ira propone una postura estoica, que responde a lo que esperan los productores de él. Esto se puede detonar el diálogo mencionado por uno de ellos “¡Cómo esperaba de un actor de élite! ¡Que profesionalismo!” (Hashigo 2014^a, 1:9). El primer capítulo no permite definir a Takato entre la máscara del héroe o del patriarca, pues en ambos casos son sus habilidades pulidas

las que coloca al servicio de un bien común, la producción de la película. Pero abre paso a entender a Shunta, como correlato de Takato



Figura 28. Hashigo Sakurabi, Dakaretai Otoko Ichii ni Odosarete Imasu - Chapter 01 (2014^a). Imagen de Dakaretai Otoko Ichii ni Odosarete Imasu

Shunta, es considerando como un joven inexperto que necesita ser tutelado para pulir sus habilidades; pero que cuenta con talentos al punto que ha destronado a Takato. Se ilustra, narra e interactúa con los personajes como un joven carismática y dulce que busca aprender de Takato, al punto en que el productor de la película encarga a Takato salir con Shunta para solidificar su relación. Shunta ha grabado a Takato borracho, lo que para Takato es tomado como una de personalidad escondida de Shunta tras el telón de carisma; y con por ello en búsqueda de proteger su patrimonio, le solicita a Shunta un intercambio. Shunta toma esta propuesta, no para solicitar un intercambio, sino para tomar el cuerpo de Takato de manera violenta en una violación.



Figura 29. Hashigo Sakurabi, Dakaretai Otoko Ichii ni Odosarete Imasu - Chapter 01, (2014^a). Imagen de Dakaretai Otoko Ichii ni Odosarete Imasu

Este momento de análisis es importante, pues con el acto de violación Takato es asimilado en la narrativa como el cuerpo femenino, se convierte en el *uke* de la trama. Pero, da paso a definir la máscara de Takato como el patriarca y su uso del triunfo de la ostentación para reafirmar su virilidad frente a Shunta. Mírese la Figura 30, en esta escena posterior a la violación Shunta no logra realizar su actuación, por lo que, Takato le sonríe y le pide hablar. Takato inicia la interacción con un grito y una frase de desprestigio a Shunta, Tras varias escenas explicándole los tipos de actores, decide usar el triunfo de la ostentación, el fanfarronear con sus habilidades como actor para retar a Shunta, ¿con quién crees que compartes la mayoría tus escenas? Es mejor que no me tomes a la ligera, fácilmente puedo respaldar a un aficionado cómo tú.” (Hashigo 2014b, 1:11).

Recordemos que, la máscara del patriarca busca pulir las habilidades de a quienes ve como súbditos, personas que no se encuentran en su rango y que deben estar subordinadas a él, por ello son capaces tanto de recibir un castigo o un premio. A través del grito, Takato castiga a Shunta, y al regalarle un café lo premia; no solo completa un castigo, sino que promociona que su tutelado crezca, al enseñar y retar con el objetivo de que su patrimonio, la nueva filmación, tenga éxito. Takato sostiene la máscara del

patriarca y entrega premios paulatinos conforme la actuación mejora “bueno tu actuación de hace un rato no fue tan mala. Por lo menos lo suficiente para yo te dé un poco de elogio, supongo.”(Hashigo 2014b, 1:20)



Figura 30. . Hashigo Sakurabi, *Dakaretai Otoko Ichii ni Odosarete Imasu* - Chapter 02, (2014b). Imagen de *Dakaretai Otoko Ichii ni Odosarete Imasu*

Takato reafirma su rol como patriarca no solo con Shunta, en el capítulo 6 del manga coprotagonista una obra de teatro con el joven actor Ayagi. Durante la práctica, Ayagi llega tarde y no completa sus escenas, por lo que el productor entabla una conversación con Takato “¡qué bien! Él es tan arrogante, puedo pedirte un favor ¿totakachan? Alguien tiene que romper la nariz parada de este tipo.” (Hashigo 2015, 2:13) Acto seguido podemos mirar cómo se ilustra a Takato (mírese la Figura 31), abrumando a Ayagi en una escena de acción, al punto en que este resbala y está a punto de caer.

Termina la interacción con una lección en forma de reto “ si el actor principal es abrumado por el impulso serpa problemático AYAGI-KUN, por favor ten cuidado, ya que eres nuestro importante actor principal” (Hashigo 2015, 2:17).



Figura 31. Hashigo Sakurabi, Dakaretai Otoko Ichii ni Odosarete Imasu - Chapter 02, (2014b)
Imagen de Dakaretai Otoko Ichii ni Odosarete Imasu

En la esfera de lo público, Takato no ha sido feminizado como sucede en los encuentros homoeróticos¹³, al contrario no es solo una autoridad moral reconocida por los productores, sino que cumple para ellos una función de supervisión; a quien solicitan dirigir y estimular a los jóvenes actores para que cumplan con las expectativas del programa. Más allá de ser ilustrado con un cuerpo delgado y en ciertos aspectos feminizado, no deja de lado su acción viril en lo público; trabajando no solo su cualidad de control pues el patriarca, y no debe mostrarse sobrepasado por sus emociones; sino que utiliza la ostentación para recordarles a los jóvenes actores quien tiene mayor habilidad y conocimiento.

¹³ Puede revisarse el análisis realizado en el capítulo I, Tabla 3: Diferencia en la presentación de los personajes principales según las escenas eróticas.

Su interacción como patriarca no solo se limita al castigo o al premio, sino que realiza un ejercicio de valuación de sus subordinados, siempre desde una mirada patriarcal lo ve como jóvenes, menores, insuficientes ante su habilidad. Y así, pronuncia veredictos sobre su posibilidad de convertirse en sucesores de su patrimonio, Mírese la Figura 32.



Figura 32. Hashigo Sakurabi, *Dakaretai Otoko Ichii ni Odosarete Imasu* - Chapter 14, (2016^a). Imagen de *Dakaretai Otoko Ichii ni Odosarete Imasu*

Si Takato habita las masculinidades bajo la máscara del patriarca en lo público, lo hace desde el polo positivo de la benevolencia, toma las fallas de sus tutelados como propias y evalúa en palabras de Gil Calvo (2005) el éxito propio en cuanto puede prosperar frente a un entorno hostil y sus “hijos” se pueden convertir en posibles patriarcas o héroes. La relación asimétrica que propone a Takato en lo público con las otras figuras masculinas de la obra no solo se centra en el castigo o el premio, sino en el dominio de las libertades de sus súbditos; en cuanto a Shunta a partir de los siguientes capítulos le da libertad sobre su cuerpo en el espacio de “lo privado”, y lo premia en lo público a través del elogio. Para Ayagi ejercer el castigo en lo público y no le permite acceder al premio del elogio hasta mirar su cambio en la actuación, “¡buen trabajo ahí fuera! no está mal para tú primera obra, digo que pasaste la nota” (Hashigo 2016b, 3:8).

Este relato tiene una representación similar en el caso de Souichi Tatsumi. Souichi es un joven estudiante de postgrado en la Universidad de Ciencias Agrícolas, tiene 25 años y es considerado un genio temperamental. Tetsuhiro Morinaga, es un estudiante de primer año de maestría en el departamento de ciencias agrícolas de la Universidad y trabaja en el laboratorio como asistente de Souichi.

La interacción de Souichi y Morinaga inicia con una clara identificación de pather-tutelado, Mírese la Figura 33, Morinaga se encuentra como aprendiz de Souchi siguiendo instrucciones y respondiendo a sus solicitudes. Souichi exige mediante la violencia “¡Apurate y compra más cerveza! Dijiste que querías acompañarme.” (Hinako 2005c, 1:29); acto seguido lanza una lata de cerveza a Morinaga recordándole que se encuentra subordinado a sus solicitudes. “el dominante o dominador es quien dispone de plena autoridad sobre su dominio, con capacidad de adoptar decisiones obligatorias para quien esté sometido a su jurisdicción” (Gil-Calvo 2005, 150).



Figura 33. Hinako Takanaga, Koisuru Bokun- Step 1, (2005c).
Imagen de Koisuru Bokun

No es hasta que, Morinaga droga y viola a Souichi que este en la narrativa se le asigna lo femenino, y se detalla en su ilustración su cabello largo y cuerpo delgado. Tras la violación Souichi pierde a su súbdito, pues este deja la universidad; es en este punto cuando Souichi ve en peligro su máscara de patriarca pues, no puede haber un ejercicio de dominación sin un cuerpo que dominar. En este marco, busca a Souichi y propone un castigo y un premio. El premio se otorga mediante un acuerdo de subordinación, Morinaga regresa a la universidad y Souichi mantiene relaciones sexuales con una vez al mes, un vínculo forzado, en sus palabras “sentido de la obligación” (Hinako 2005f, 2:18).

El castigo se presenta como una reafirmación de la masculinidad de Souichi, a través del ejercicio de triunfo viril de la ostentación, y la máscara patriarcal del tirano. Souichi utiliza la violencia en sus diálogos con palabra como *nagoyaben*, para referirse a Morinaga como más bajo que estúpido, para recordarle que lo sucedido fue una violación y que no cambia sus interacciones *pather*-subordinado. Mírese la Figura 34, en esta escena no solo se ve a Morinaga en el piso en una postura de sumisión y defensa a Souichi que está parada y levantando una pierna en narrativa de pisarlo.



Figura 34. Hinako Takanaga, Koisuru Bokun- Step 7, (2005e).
Imagen de Koisuru Bokun

Para entender la cara tiránica del patriarca, es necesario retomar la mirada a dinámica de la misma, Gil Calvo (2005) propone que la cara tiránica no solo se sienta en la violencia, sino en la dominación de las libertades del súbdito hasta el punto en que hay una asimilación de la limitación de la libertad por parte del mismo. La dominación negativa no limita su capacidad de desarrollar habilidades, sino su libertad de decisión sobre las propuestas del tirano. Souichi cuida de los experimentos de Morinaga y pule sus habilidades en el laboratorio; pero lo somete al arbitrario uso de poder al punto en que Morinaga tiene los instrumentos listos incluso antes de ser solicitados por Souichi. Hacia afuera la máscara de patriarca tirano de Souichi cuenta es legitimada por quienes lo rodean, colocándolos como ineficientes para ser sus súbditos o recibir su guía; pues no logran completar las ordenes como lo realizaría Morinaga.

Takato y Souichi pueden, en una lectura poco profunda ser entendido como masculinos homosexuales, más su relación con la homosexualidad es más compleja, como se vio en el capítulo I todos los cuerpos habitan el homoerotismo, no solo como característica principal de su narrativa, sino como la base de las representaciones de su vínculo con sus parejas eróticas. Y bajo la conceptualización del capítulo II no todos los cuerpos que habitan el homoerotismo se identifican y representan desde la homosexualidad, esa sería una mirada genérica de la identidad sexual

Tanto Takato como Souichi, habitan la negación de la homosexualidad. “La categoría «los homosexuales» existe antes que él. y toma asiento en el interior de este grupo estigmatizado, lo quiera o no, se esconda o no” (Nuñez 2011, 72). Tienen conocimiento de las formas en que se ejerce la violencia y la discriminación sobre sus cuerpos y por ello pueden escoger la reafirmación o la negación. Siendo, la negación el refuerzo del orden social.

La negación es asimilada desde la homofobia, pero con expresiones diferenciadas: la violencia y la vergüenza. La homofobia entendida como “el temor de que la identidad “homosexual” pueda ser reconocida y/o valorada socialmente. Se manifiesta, entre otras cosas, por la angustia de ver desaparecer la frontera y la jerarquía del orden heterosexual” (Espejo 2012, 89). En el caso del patriarca perder los privilegios de dominación asimilados en su masculinidad, sería perder la legitimidad.

La injuria y el insulto son la expresión ostentosa del triunfo viril para que la homosexualidad se limite a lo privado, Mírese la Figura 35. Cuando Souichi se expresa en público de la homosexualidad lo hace de dicha manera “los gays enfrentaran las consecuencias” o “¡lo sabía! ¡ustedes los homos son todos bestias! ¡bastardo desleal!”

(Hinako 2005b, 1:18). El insulto se reproduce bajo el discurso normativo, antinatural; la agresión verbal como manifestación ostentosa y efectiva que reivindica su identidad masculina.



Figura 35. Hinako Takanaga, Koisuru Bokun- Step 2,(2005b).
Imagen de Koisuru Bokun

Si bien, Takato no expresa la negación desde la injuria o el insulto, cuando es forzado a la demostración en lo público de la homosexualidad; por una fotografía en la que besa a Shunta. No solo la niega, sino que, propone abandonar ese placer por la responsabilidad de mantener en pie la película que está por filmarse. Takato plantea la paradoja de Nuñez (2011) sobre los cuerpos moldeados el propio y el social; “una suerte de disolución de la identidad personal en la pura afirmación de la sensualidad y la libertad” (123). Una libertad que no es propia en cuanto decisión de con quien sentir el placer y a quien dar libertades. Cuando Usaka-san, el productor de la película a la que ha renunciado por el escándalo intenta mantener una relación sexual con él a cambio de devolverle el papel, Takato utiliza la ostentación para evitar la demostración de miedo y proteger la libertad de su tutelado. Mírese la Figura 36.



Figura 36. Hashigo Sakurabi, Dakaretai Otoko Ichii ni Odosarete Imasu - Chapter 18, (2016c)
 Imagen de Dakaretai Otoko Ichii ni Odosarete Imasu

Takato y Souichi no deja de ser un masculino, por el contrario, refuerza su ejercicio de poder sobre otros cuerpos asignados como masculino y es validado como autoridad moral por otros masculinos. En sí, su acercamiento a lo femenino es negado por completo fuera del erotismo, negando la identidad sexual como parte de su identidad masculina. Y reforzando sus cualidades viriles mediante demostraciones de ostentación y control.

Análisis de la a máscara del monstruo: Shunta Azumaya y Tetsuhiro Morinaga

La máscara del monstruo se caracteriza por su carisma, esta virtud excepcional que va más allá de sus habilidades pulidas; sino de una especie de moneda de dos caras: hacia fuera se contempla inofensivo, genio u atractivo; hacia dentro es una especie de narcisista que no es capaz de sus dotes con el único fin de saciar sus deseos, sin importar la consecuencia moral, social o judicial. Shunta es narrado por otros como un ángel, un joven actor con gran potencial e inocencia; cada sucesión de ilustraciones propone narrar a Shunta desde el carisma y el potencial de crecer. Para Morinaga la narración es similar de manera externa es visto como habilidoso, dulce y servicial ante Souichi, al punto en que en la narrativa es la víctima de un tirano, o como hemos visto el súbdito de un patriarca que lo domina de manera negativa. Mírese la Figura 37.



Figura 37. Hinako Takanaga, Koisuru Bokun- Step 6.3 Especial,(2005d).
Imagen de Koisuru Bokun

Gil Calvo (2005) enfatiza que la vía fetichista del monstruo vas más allá de la necesidad de acceder al objeto de su deseo, el monstruo desarrollada una dedicación e idolatría sistemática con la que se acerca a cumplir su deseo. Cultiva el vínculo de forma

que lo acerque al mismo y una vez ahí decide entre cumplir su deseo por la vía del fetichismo constructivo o por la vía del fetichismo destructivo. Shunta narra en diversas partes del manga como tras su primer encuentro compartiendo escena con Takato no ha dejado de pensar en él, “¡Saijo san! ¡Estoy feliz de que podamos trabajar juntos nuevamente! ¡Y esta vez tenemos más escenas juntos! ¡Por favor cuida de mí! Gracias por todos los consejos que me diste y todo lo que hiciste por mí. Desde ese momento, he aspirado a ser como tú, Saijo san” (Hashigo 2014^a, 1:9–10).

De igual manera, Morinaga narra el momento donde Souichi se convirtió en su objeto de deseo “Souichi Tatsumi, un personaje con un montón de defectos. No sé porque, pero desde ese día en que me sentí atraído por él mi amor ciertamente sería inútil. Y no deberían tener ningún retorno... que más, van a ser cinco años. Cinco años de un único amor, esas sensaciones han durado todos estos años” (Hinako 2005c, 1:15–16).

Ambos personajes llevan tiempos considerables estableciendo acercamientos a sus objetos del deseo y puliendo sus habilidades para ingresar a las esferas de los mismos: el entrenamiento y la ciencia agrícola en la universidad. Habilidades que los han llevado a ser visto como excepcionales y carismáticos. Y, es cuando están cerca de obtener el objeto del deseo que se son capaces de elegir entre los caminos del fetichismo destructivo o constructivo. El fetichismo destructivo plantea que la máscara del monstruo accederá a su objeto del deseo más allá de las normas sociales, se convierte en consumismo o perversión. Ambos personajes, toman al objeto del deseo para su satisfacción más allá de la norma del consentimiento. El monstruo es “sujeto deseante, que en las demás personas no reconoce a sus semejantes sino a meros objetos del deseo solo consumidos como [parte] de su placer propio” (Gil-Calvo 2005, 210).

Shunta y Morinaga sostienen en la narrativa su relación con Takato y Souichi desde la mirada del objeto de deseo, su forma de acceder al placer está en la posesión forzada de los cuerpos de ambos personajes, trabajando así la vía de la máscara del consumismo del objeto de deseo. Sus primeros encuentros se centran en la narrativa del deseo propio, Takato y Souichi verbalizan y enfatizan su negativa a mantener una relación sexual. Takato menciona “Soy el sujeto que reinó en el primer lugar de los hombres más deseados por 5 años consecutivos. ¿Dices que quieres llevarme a la cama? ¡De ninguna manera! (Hashigo 2014^a, 1:18). Souichi responde “Bastardo, no lo puedo creer. ¡¿De hecho tienes el coraje de hacerme algo?!” (Hinako 2005b, 1:16). Lo siguiente que se observaba es el uso del triunfo viril de ostentación para satisfacer el deseo. Mírese la Figura 38.



Figura 38. Hashigo Sakurabi, Dakaretai Otoko Ichii ni Odosarete Imasu - Chapter 01, (2014^a). Imagen de Dakaretai Otoko Ichii ni Odosarete Imasu

Shunta, se acerca a Takato como un objeto, una presa que debe cazar. Se lo ilustra disfrutando del proceso de persecución tras recibir un no; menciona “Por favor no corras Takato-san, si te haces el difícil eso solo me hará excitar más” (Hashigo 2014^a, 1:16) y tras ello logra acceder a su objeto del deseo y lo consume rápidamente. Morinaga plantea una lógica similar, de cazar a la presa, la diferencia está en la forma del consumo del objeto de deseo, que es narrada de manera más lenta, justificada y podría decirse de

negociación entre él y Souichi. Morinaga refuerza la idea de que la excitación no permite moverse de manera adecuada a Souichi y que él tomará el rol de cuidarlo, incluso de negarlo “Déjate llevar, sino te vienes, aunque sea una vez será doloroso ¿No es así? A lo que va a pasar hoy, porque no lo llamamos “accidente desafortunado”, debido a nuestro mutuo descuido” (Hinako 2005b, 1:20). Durante el capítulo dos, Morinaga extiende la posesión del objeto de deseo (véanse las figuras 39 y 40), inicia desde la masturbación, la exploración del cuerpo del deseo hasta la penetración.



Figura 39. Hinako Takanaga, Koisuru Bokun- Step 2,(2005b).
Imagen de Koisuru Bokun



Figura 40. Hinako Takanaga, Koisuru Bokun- Step 2, (2005b).
Imagen de Koisuru Bokun

La relación entre de Takato y Shunta, Souichi y Morinaga, como pather-tutelados, es lo que de manera narrativa determina la revolución y el establecimiento de la máscara del monstruo. Gil Calvo (2005) recuerda que es la forma de emancipación del criador lo que determina de verdad la ruptura con las normas morales sociales y conduce a la vía destructiva. El consumo del objeto del deseo de la máscara del monstruo desde la saciedad denota que, consumir una vez el objeto de deseo no finaliza el fetichismo del consumo; debe estar trazado por el control sobre las formas del consumo: cuándo, dónde, cómo, cuánto, etc, son de su decisión. Así, son ellos quienes inician, dirigen y eligen cuando se

llevará a cabo la posesión del deseo. Y no reciben el castigo del escarnio de la evaluación de la masculinidad, pues ejemplifican desde la ostentación la máxima postura viril, el ejercicio de dominación sobre otro cuerpo.

La máscara del héroe: Izumi Sena y Ryouma Ichijo

Izumi y Ryouma se encuentran en un proceso de búsqueda de sí, se encuentran en el pulimiento de sus habilidades dentro del mundo del entretenimiento, por lo que a diferencia de los personajes anteriormente analizados viven en el continuum del juego del héroe. Y para entrar en dicho juego se debe cumplir una agenda heroica centrada en cuatro momentos: 1) la convocatoria por otro de un acto y el compromiso de realizar dicho acto, 2) la superación de las pruebas designadas mediante el pulimiento de habilidades, 3) el resultado de su prueba, 4) la resolución de máscara en la nobleza o la villanía.

En la narrativa Izumi es descrito e ilustrado como un joven de baja estatura, delgado y cabello rubio cuyo mayor deseo es ser *mangaka*. Su familia está llena de actores, modelos, cantantes y manager's quienes le han encomendado una tarea ingresar al mundo del entretenimiento. Para ello debe realizar un comercial llamado Boda Feliz, por el 10° aniversario de la empresa del cual fue participe hace 10 años. Izumi se ve confrontado entre aceptar el compromiso, pues la única forma de que la empresa familiar reciba este contrato es siendo él quien la protagonice, o rechazarlo por su trauma infantil donde los nervios provocaron que se orinará. Este resulta el primer momento de decisión de su camino en el juego heroico, la convocatoria.

En un primer momento Izumi, rechaza esta posibilidad de manera enfática “¡Ya te dije! ¡No quiero nada con el negocio del espectáculo! [...] ¡Estúpido, estúpido, Rei estúpido! ¡Jamás haré tu estúpido comercial! ¡Sólo ve y muérete, Rei!” (Eiki y Taishi 2011^a, 1:24–25). Gil Calvo (2005) menciona que la aventura del héroe, tiene que formularse por una autoridad que el héroe reconozca. “Alguien ha de autorizar que pongas a prueba tu heroísmo, alguien ha de nominarte para que te aventures a salir a escena. Y ese alguien ha de dar alguna clase de autoridad civil o moral” (94). Mírese la Figura 41.



Figura 41. Eiki Eki & Taishi Zao, Love Stage Act. 1,(2011a).
Imagen en Love Stage Volumen 1

Para Izumi, ese es Shougo Sena su hermano mayor y cantante; quien no solo reforzará la solicitud hecha por Rei, manager de Sena Pro, sino que es quien le plantea las razones para hacerlo y la posibilidad de un posible premio por su acto. Gil Calvo (2005) nos recuerda que “ La tarea del héroe viene a reconocer que es el padre del héroe quien compromete a éste, induciéndole a desafiarle” (Gil-Calvo 2005, 94). Y solo tras ese desafío es que la convocatoria aume el compromiso, “¡Haré ese anuncio! ¡Y si lo piensas, ponerse un vestido es como hacer cosplay!” (Eiki y Taishi 2011c, 1:34).

Una vez aceptada la convocatoria es que inicia la serie de pruebas heroicas. Recordemos que el juego del héroe plantea que el sujeto debe pasar por tres niveles de dominación: físico, social y propio.

La narrativa da por sentado que ambos personajes desde una mirada de lo moderno ya han superado la realidad física, la han dominado como extensión del uso de instrumentos mecánicos en la ciudad: movilización en vehículos, alimentación en comida rápida o preparada, etc. En cuanto a Izumi la narrativa se centra en la dominación de la realidad propia. Para dominar la realidad propia Izumi, debe entregarse al riesgo en doble sentido: no solo debe culminar con éxito el comercial; sino que se verá forzado a un

cambio en su realidad cotidiana. Y este riesgo se inicia al compartir una la escena de beso con Ryoma; siendo este el primer beso de Izumi. Izumi reacciona a este acto a través del miedo y deja la escena. Mírese la Figura 42.



Figura 42. Eiki Eki & Taishi Zao, Love Stage Act. 3, (2011b).
Imagen en Love Stage Volumen 1

El héroe debe enfrentarse al miedo es parte del control de la realidad propia, el riesgo inminente a la muerte, al cambio. No se le niega la emoción, sino la expresión de ella, y una vez expresado la vía heroica debe llevarlo a no permitir que interfiera en su acción. Así, Izumi no solo regresa a completar la escena, sino que se disculpa como Ryoma “¡Lo siento mucho! Te he causado muchos problemas...no solo hoy, también hace diez años” (Eiki y Taishi 2011b, 1:20).

Este momento no solo nos permite definir a Izumi en su inicio del camino del héroe; sino mirar los actos de Ryouma como un héroe defensor que ya fue convocado en su niñez al mundo del entretenimiento y que acepto el compromiso, y quien utiliza la máscara del héroe caballero. Esta se caracteriza por ser “un componente prestador de servicios de probada honradez profesional, dispuesto a socorrer a quien precise su auxilio”(Gil-Calvo 2005, 111). Pero que, dependiente de la causa, los medios y el fin puede jugar limpio o sucio.

Ryouma muestra haber logrado el dominio sobre estas características, ya reconocido como un actor se presta a mostrar su dominio sobre la realidad social en cuanto esta se define por el relacionamiento con otros, de apoyar o luchar, de convertir una realidad hostil a una afín, no para él sino para otros. Ryouma ve a Izumi en peligro en cuanto el sale de escena y el productor inicia a ponerse nervioso por lo que se acerca al productor y logra modificar esta realidad; presentado a Izumi como una joven a quien acaban de robar su primer beso, “¡Ryoma-kun habló con el director! Dijo que fue un error besar en el set a una chica inocente” (Eiki y Taishi 2011b, 1:18).

Ahora, si Ryouma ya ha logrado el dominio sobre dos realidades: física y social; ¿cuál es su prueba por superar para llegar al dominio de la realidad propia? Pues, donde Izumi debe luchar contra el miedo al escenario, Ryouma lo ha superado, donde Izumi es impulsado a pulir sus habilidades en la realidad social por su hermano, Ryouma las ha dominado al punto de actuar solo. Pero, donde Izumi debe superar el miedo del beso como parte de una escena, Ryouma se ve lanzado a la realidad, su enamoramiento de 10 años está basado en una idea falsa. Ryoma se ha enamorado de Izumi cuando niños, sin saber que en ese momento y ahora se hallaba disfrazado con un vestido.

“La última realidad que pone al héroe a prueba, es su propia identidad personal. Para poder superar todas las demás pruebas de heroísmo, el héroe debe comenzar por dominarse a sí mismo” (Gil-Calvo 2005, 107). Pero, Ryouma tras este reconocimiento se ve superado y empieza a fallar en su trabajo “¡Escena 24, toma 2! ¡Momento! ¿No crees que Ryouma-kun se ve algo distraído?” (Eiki y Taishi 2011c, 1:15). Como parte de la máscara del héroe debe superar sus limitaciones y exigir en ella un sacrificio, disciplina y entrenamiento. Por ello, plantea superar su desconcentración e ir a producciones Sena. Mírese la Figura 43.



Figura 43. Eiki Eki & Taishi Zao, Love Stage Act. 4,(2011c).
Imagen en Love Stage Volumen 1

Ryouma espera a Izuma para verlo, y cuando lo logra se enfrenta a superar el desafío mediante el juego limpio, en búsqueda de ser el héroe defensor. “La vía limpia sólo permite alcanzar fines por medios justos, respetuosos con los derechos ajenos” (Gil-Calvo 2005, 111). De ahí que, Ryoma haga la siguiente petición “¡Te lo ruego! ¡Por favor desnúdame! ¡Mis ojos tienen que grabar que realmente eres un chico! ¡Antes fue solo un instante por lo que no fue lo suficiente!” (Eiki y Taishi 2011c, 1:30).

Más, cuando recibe una negativa a su pedido utiliza la fuerza para desnudar a Izumi, y llegado a este punto sobre su máscara sucumbe el deseo, y fuerza un abuso sexual que es detenido por el hermano de Izumi. ¿Este comportamiento no acercaría a Ryoma a la máscara del monstruo? la respuesta está en el tercer elemento de la agenda heroica. Ryoma, no logra superar la prueba del autodomínio, por ende, para recibir la resolución: villanía o nobleza; debe aceptar el resultado o buscar la redención. La masculinidad del

héroe plantea Gil Calvo (2005) exige que sus decisiones estén puestas en juicio por otro, quien le permita acceder a la redención o lo envíe a la villanía. En este caso es Shougo, el hermano de Izumi quien se plantea como la autoridad moral para juzgar a Ryouma, y al verlo acepta su petición. “Ryoma kun quería disculparse con Izumi, así que acepte con la condición de que yo vendría y lo traje aquí” (Eiki y Taishi 2011d, 15).



Figura 44. Eiki Eki & Taishi Zao, Love Stage Act. 6,(2011d) .
Imagen en Love Stage Volumen 1

A partir de esta disculpa, Ryouma se mantiene en el juego del control sobre la realidad propio, a través de las pruebas de amor, donde “ el caballero queda privado de iniciativa, aplazando cualquier gratificación sexual hasta que no obtuviera el consentimiento explícito [...]”(Gil-Calvo 2005, 103). Así, Ryouma se embarca en acompañar y apoyar a Izumi a cumplir su deseo de ser un mangaka, haciendo frente a la nula habilidad de dibujo de Izumi. “¡Esto es genial Izumi! ¡No sé mucho sobre manga, pero esto es totalmente artístico! ¡De hecho, me gusta mucho este tipo de cosas!” (Eiki y Taishi 2011e, 18).

Es en este punto que se revela el proceso de dominio sobre la realidad social de Izumi, recordemos que el control está en el relacionamiento con otros. El héroe necesita consagrar su amistad masculina, aceptar la necesidad de pedir ayuda a otro par, que no solo lo auxilie, sino que lo reconforte. Gil Calvo (2005) Así, cuando Izumi llama a

Ryouma para pedirle ayuda para completar la entrega de su primer manga, no solo le pide ayuda, sino le solicita de manera implícita calidez emocional. Mírese la Figura 45.



Figura 45. Eiki Eki & Taishi Zao, Love Stage Act. 7 (2011e).
Imagen en Love Stage Volumen 1

De ahí en adelante, la narrativa junta los caminos de ambos personajes para que dominen la realidad propia, este control será para Izumi la aceptación de sus sentimientos hacia Ryouma y para Ryouma culminara en la última fase de agenda heroica, la nobleza.

Conclusiones

Si bien, propongo una serie de conclusiones basadas en el análisis teórico y de representación visual de los mangas *yaoi* seleccionados planteo a las/os lectoras/es que expandan estas reflexiones en aquellos vacíos imposibles de abordar en una sola investigación, como es: la naturalización de la violencia sexual en estas narrativas o las narrativas ocultas tras quien escribe o ilustra estos mangas, las identidades juveniles que lo consumen, las rupturas históricas de la colonización ideológica, entre otros aspectos que siguen demandando atención crítica y análisis interdisciplinar. Con esta antesala procedo a plantear una serie de conclusiones.

Primera

En primer lugar, dentro del estudio el género es entendido como una categoría performativa, es representado y normado a través de una serie de códigos visuales y narrativos que responden a cada momento histórico y contexto cultural. Las representaciones visuales, al operar como condensaciones lingüísticas entre texto y contexto, reproducen o disputan estas normas. En este sentido, el manga *yaoi*, en apariencia se presenta como una narrativa homoerótica subversiva, abyecta frente a la heteronorma. homoeróticas. Sin embargo, si el manga *yaoi* fuera en absoluto contrahegemónico, se corre el riesgo de ignorar sus trasfondos en la representación de la masculinidad. Su trasfondo narrativo no escapa a una estructura de poder que feminiza y objetualiza ciertos cuerpos masculinos, convirtiéndolos en mercancías del deseo. La propuesta homoerótica no elimina del todo la matriz cisheteropatriarcal, sino que la reconfigura dentro de otros marcos de placer y representación.

Su comercialización, responde a un proceso de modernización que responde a lógicas de mercado y consumo de occidente, que convierten el deseo y el cuerpo en producto. En este proceso, el *yaoi* reapropia elementos estéticos del *ukiyo-e* y del *shunga*, particularmente en la fragmentación del cuerpo, el uso del movimiento, y la estilización de escenas íntimas y las empaqueta en una narrativa del placer homoerótico bajo un formato serializado y comercializable. Esta operación, lejos de una apropiación artística a las formas tradicionales, o una irrupción narrativa sirve al consumo global y reafirma componentes patriarcales en las formas de acceder al romance y el deseo como son la romantización de la violencia sexual, la reafirmación de la virilidad masculina o la misógina y homofobia.

Con esto si bien quiero interpelar su propuesta, en un ejercicio consciente de que soy parte de sus consumidoras propongo que leer la producción del manga yaoi y la representación de sus masculinidades como un campo de tensiones: entre lo hegemónico y lo subversivo, entre la tradición artística y la lógica del mercado, entre la expresión del deseo y la reproducción de estructuras de poder. Reconocer estas tensiones permite complejizar su análisis, no como un fenómeno marginal, sino como un dispositivo cultural que condensa múltiples capas de representación simbólica, histórica y económica.

Segunda

Una aproximación histórica nos permite observar la continuidad y transformación de las formas visuales del deseo homoerótico en Japón. Desde el *shunga* de la era Edo hasta el manga yaoi contemporáneo, se mantiene una narrativa visual que acentúa el movimiento, la expresividad corporal y el deseo ilustrado. Sin embargo, mientras el *shunga* convivía con lo cotidiano y tenía una dimensión pedagógica y estética pública, el yaoi hereda la censura y la privatización del cuerpo impuestas por la modernidad, generando nuevas formas de normar el placer. En estas nuevas formas, las viñetas fragmentan los cuerpos, alargan el tiempo erótico y refuerzan una mirada escópica masculina que define qué cuerpos deben ser contemplados y cómo deben ser deseados.

En la era Edo, el budismo y el confucionismo permitieron que las relaciones homoeróticas se entendieran como un arte único, asociando el conocimiento y placer con honrar a los dioses. De ahí que, las formas de representación homoeróticas fueran populares, cotidianas y parte de las escuelas de enseñanza. Dentro de estas representaciones el *shunga* se planteó no solo como estampa con carga visual erótica, sino como una expresión cultural de Japón sobre el deseo y sexualidad, por ello la frontera entre el cuerpo ilustrado y la práctica cotidiana era difusa, habitaba lo público y trascendía escalas sociales; no sin tener una serie de normas sobre su vivencia.

En contraste con la modernización, impuso una censura que no solo instauró en el cuerpo ilustrado el pecado y lo abyecto conforme este se acerca a lo erótico; sino que, centró su vivencia en lo privado, alejó a la sexualidad del debate de lo público, de la práctica cotidiana lo que facilitó que el cuerpo se convirtiera en un objeto.

El cuerpo se le despoja su calidad de sujeto y se lo obliga a ser observado contemplado, narrado e ilustrado desde la desnudez masculina occidental. Mulvey (2001) propone que, esta entrega a lo masculino la posibilidad de poseer un objeto de deseo, a

través de un régimen semiótico donde el cuerpo deja de habitar el cotidiano y se convierte en una mercancía del deseo de otro.

Este salto se caracterizará por alejar a las representaciones del movimiento, y convertirlo en cuerpos escópicos, cuerpos de contemplación. Es decir; mientras el *shunga* proponía el movimiento y a la expresión de situaciones cotidianas, la cesura de la era Meiji propone cuerpo sin expresión, en espacios privados, encerrados o alejados, donde los cuerpos no se encuentran para habitar el deseo; sino para demostrar poder. Frente a estos niveles las narrativas homoeróticas se niegan a desaparecer y mutan conforme avanza la propuesta de reforma moderna de Japón para instalarse en el manga *yaoi*.

El manga *yaoi* de hoy mantiene la abyección en la representación homoerótica, del *shunga*, mostrando movimiento y deseo en cuerpos ilustrados. Cuerpos que no acentúan solo la penetración en su ilustración, sino que fragmentan el cuerpo a través de viñetas con el objetivo de expandir el tiempo entre el momento inicial del desnudo a la desnudez de este. Los rostros y sus expresiones de dolor, satisfacción y placer acentuados en ambos protagonistas, el movimiento en sus cuerpos delineados con líneas onduladas, ondas en formas de burbujas o usos lingüísticos de onomatopeyas.

Tercera

En Japón durante la era Edo, la figura que representaba la virilidad era el samurai, un sujeto con características para habitar un periodo bélico, que tenía aceptado la expresión de deseo homoerótico. La norma viril del samurái se media por el honor, la capacidad de colocar el cuerpo, la vida y muerte propios al cumplimiento de los deseos de otro, su señor; su expresión directa estaba en los actos de éxito y demostración de habilidades para la guerra. Al llegar la modernización se instaló el salaryman, figura que media su virilidad mediante una reconfiguración del honor, cumplimiento de las normas de la heterosexualidad, la monogamia y el capital. El *salaryman* debía caracterizarse por tener habilidades para ayudar a crecer a su nación, a la empresa; así debía entregar su cuerpo a la producción, no al deseo; debía dar cuerpo, vida y muerte para otro.

Las masculinidades representadas en estos mangas operan como performances sociales articuladas a través de tres máscaras: el patriarca, el monstruo y el héroe. Estas figuras están ancladas en imaginarios históricos del samurái y el *salaryman*, y actualizan el "camino del honor" como principio organizador de la virilidad. Así, el héroe habita la masculinidad romántica y exitosa, el patriarca ejerce poder simbólico sobre otros cuerpos, y el monstruo encarna la virilidad violenta y posesiva; siempre en una lógica de entregar su cuerpo, vida y muerte por otros como el héroe, o controlar el cuerpo, vida y muerte de

otros como el patriarca y el monstruo. Esta estructura revela que la homoeroticidad no rompe completamente con la matriz patriarcal, sino que reconfigura roles dentro de una nueva lógica narrativa donde la virilidad sigue operando como eje jerárquico, y se reconfigura con según un periodo de geográfico y de tiempo.

Cuarta

Bajo esta lógica, el análisis da cuenta de tres máscaras, o performance de género de la masculinidad: el patriarca, el monstruo y el héroe. Que cuentan con una misma raíz histórica de la virilidad, el camino del honor, pero, diversas formas de expresión acentuadas en el ingreso del orden seco-genero occidental. En este orden narrativo, las tres mascararas pondrán en juego el honor, al entablar relaciones homoeróticas; por lo que en su matriz narrativa promueven la caracterización de su masculinidad en cuanto expresión y posesión del deseo.

Para los personajes como Takato, Tatsumi e Izumi, sobre quienes se instala el objeto del deseo y la mirada masculina en el acto homoerótico; son quienes en su narrativa de la vida pública refuerzan las cualidades de la virilidad a través de teatralizar características como el éxito, el reconocimiento social y la posibilidad de acumulación de capital simbólico y/o monetario. En los casos Takato y Tatsumi, cuentan con la capacidad de dar castigos o premio/halagos a un grupo de personajes a quienes toman en su tutela, incluyendo a los personajes que poseen su cuerpo como objeto erótico. Su relación con los otrxs en el ámbito público se define desde la máscara del patriarca que tutela y pule las habilidades de sus tutelados.

Mientras más se aleja la narrativa del ámbito erótico y su representación en el plano de lo privado; más se acentúa sobre los personajes el poder que ejercen sobre otros masculinos; así como la noción de viril del Japón desde la figura del *salaryman*, como son el honor entendido como el sacrificio del sujeto por el bien de la empresa. En el caso de Takato el bien del proyecto audiovisual donde es actor, y de Tatsumi como doctorante.

En contraposición los personajes como Shunta y Morinaga; quienes se convierten en quien posee el cuerpo objeto del deseo; en el ámbito público se representan en contraposición de sus coprotagonistas. Se encuentran en un espacio de tutelaje y subordinación frente a ellos, se hallan en búsqueda del reconocimiento y éxito. Y la característica viril de la posesión se reafirma en los encuentros homoeróticos, donde el uso de la violencia, y el control total sobre el sujeto que poseen es la representación de la cualidad viril de su máscara monstruosa.

Recordemos que, la máscara del monstruo expresa el deseo en cuanto posesión o formación de objetos de deseo; mientras que la máscara del patriarca expresa el deseo mediante el camino del reconocimiento y manejo de otros con el fin de buscar satisfacción en la posible sucesión de otro patriarca que considere digno.

Finalmente, los personajes que propone una edad menor Izumi y Ryoma habitan espacios públicos similares ambos aún buscan reconocimiento y pulen sus habilidades, se hallan tutelados por patriarcas que son personajes secundarios de su trama. Por lo que, sobre ellos se instaura una máscara heroica cuyo objetivo es encaminar a que ambos personajes tomen decisión sobre la máscara que desean llevar. Ryoma es enfrentado al camino del monstruo, pues sus actos desean poseer a Izumi como objeto de su deseo; más en la narrativa se expresa en contra de convertir en objeto de posesión a Izumi y se enfrenta a este deseo. Por otro lado, Izumi se enfrenta al aceptar ser un héroe y pulir sus habilidades para convertirse en el futuro patriarca de la empresa de sus padres mientras se enfrenta a su deseo por Ryoma.

La máscara heroica denota el camino del deseo, al expresar la posibilidad de lucha y competencia, el manejo de impulso y el pulimiento de habilidades para el beneficio de otro o por convocatoria de otro.

Quinta

Como última conclusión y a modo de cierre, los análisis de la representación de las masculinidades de la selección realizada debaten que, la narrativa del manga *yaoi* presenta cuerpos abyectos; pero los despolitiza por lo que la acción de abyección se centra en el pulso sobre el acceso erótico homosexual y no en la modificación de la mirada masculina sobre el cuerpo. Sobre estos se instala una lógica binaria entre el objeto de deseo y el sujeto que posee dicho objetivo, pues cuando los actos homoeróticos son representados dividen la vida de los personajes a un gueto identitario de la homosexualidad.

Este gueto es solidificado cuando analizas las representaciones de los protagonistas en sus vidas públicas, los escenarios fuera del acto erótico. En estos los sujetos prueban de manera constante su virilidad en dos de tres de los casos tutelando a quien lo posee como objeto; es decir demostrando sobre ellos superioridad

sea medida por éxito, belleza, conocimiento u otras expresiones de poder que tienen reconocimiento social.

En este sentido, esta investigación logra ubicar que las representaciones de la masculinidad en los personajes principales de en los mangas *yaoi* como “Dakareta Otoko

1-i ni Odosarete Imasu”, “Love Stage” y “Koisuru Boukun teatralizan la masculinidad ubicando en un lugar privilegiado las formas de virilidad y control del poder. El resultado es una narrativa que no se aleja de norma de género instalada el Japón tras los procesos de occidentalización.

Obras citadas

- Almazán, Vicente. 2017. *La naturaleza del samurái: Estampas japonesas ukiyo-e*. Madrid: Galería Odalys. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=988319>.
- Badinter, Elisabeth. 1993. *XY La identidad masculina*, 2ª ed. Madrid: Alianza Editorial.
- Bakuhu keijizufu Tokugawa. 1892.
- Bataille, Georges. 1997. *El Erotismo*. Traducido por Marie Sarazin. Barcelona: Tusquets.
- Bedoya, Pablo. 2020. *Desenfrenada lujuria: Una historia de la sodomía a finales del periodo colonial*. Antioquia: Universidad de Antioquia.
- Bradford, Maia Lucía. 2016. “Lo fantástico, lo monstruoso”. En *Monstruos y monstruosidades: perspectivas disciplinarias* 4, 4 70–75. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires.
- Braidotti, Rosi. 2000. “Introducción. Por la senda del nomadismo”. En *Sujetos nómades*, 25–84. Barcelona: Paidós.
- Butler, Judith. 2002. *Cuerpos que importan: Sobre los límites materiales y discursivos del sexo*. Buenos Aires: Paidós.
- . 2021. *Deshacer el género*. 2ª ed. Buenos Aires: Paidós.
- Cámara, Sergi, y Vanessa Durán. 2007. *El dibujo manga*. Barcelona: Parramón Ediciones S.A.
- Ceceña, Ana. 2004. “Estrategias de construcción de una hegemonía sin límites”. En *Hegemonías y emancipaciones en el siglo XXI*. Buenos Aires: CLACSO.
- Chaves, Norberto. 2009. *La homosexualidad imaginada, vigencia y ocaso de un tabú*. Madrid: Maia.
- Connell, R. 1997. “La organización social de la masculinidad”. En *Masculinidad/es: poder y crisis*, 24ª ed., 31–48. Santiago de Chile: Paidós.
- . 2003. *Masculinidades*. Distrito Federal de México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Corbin, Alain. 2005. “El encuentro de los cuerpos”. En *Historia del cuerpo: De la revolución francesa a la gran guerra*. Sevilla.
- Cortés, José Miguel. 1997. *Orden y caos. Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*. Barcelona: Anagrama.
- . 2004. *Hombres de mármol. Códigos de representación y estrategias de poder de la masculinidad*. Barcelona. EGALES.

- Crenshaw, Kimberle. 1989. "Demarginalizing the intersection of race and sex: a black feminist critique of antidiscrimination doctrine, feminist theory and antiracist politics". En 1:139–67. Chicago: University of Chicago.
- De Singly, François. 2016. *Le soi, le couple et la famille*. Traducido por Scheherezade Pinilla. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas.
- Devés, Eduardo, y Ricardo Melgar. 2005. "El pensamiento del Asia en América Latina. Hacia una cartografía". *Revista de Hispanismo Filosófico*, nº 10, 19–46.
- Didi- Huberman, Georges. 2005. *Venus rajada*. Traducido por Juana Salabert. Losada Artes y Artistas 1. Buenos Aires: Losada.
- Eiki, Eiki, y Zao Taishi. 2011^a. *Love Stage!! Act. 1*, vol. 1. 7 vols. Tokio: Kadokawa Shoten.
- . 2011b. *Love Stage Act.3*. Vol. 1. 7 vols. Tokio: Kadokawa Shoten.
- . 2011c. *Love Stage Act.4*. Vol. 1. 7 vols. Tokio: Kadokawa Shoten.
- . 2011d. *Love Stage Act.6*. Tokio: Kadokawa Shoten.
- . 2011e. *Love Stage Act.7*. Tokio: Kadokawa Shoten.
- Espejo, Juan Cornejo. 2012. "Componentes ideológicos de la homofobia". *Límite* 7 (26): 85–106.
- Fang, Zhou. 1904. *El maldecir del ruso*. Shunga. https://www.instagram.com/penofficial/p/C_k5tz2tBkb/?img_index=1.
- Figari, Carlos, y Adrian Scribano. 2009. *Cuerpos, subjetividades y conflictos: hacia una sociología*. Buenos Aires: CICCUS.
- García, Amaury. 2011. *El control de la estampa erótica japonesa shunga*. Ciudad de México: Centro de Estudios de Asia y África.
- García, Emilio. 2011. "El control de la estampa erótica japonesa shunga". Ciudad de México: El Colegio de México-Centro de Estudios de Asia y África.
- García, Olga. 2014. "El período Edo. Sociedad y cultura popular urbana". En *Fantasia en escena Kunisada y la escuela Utagawa*, 11–30. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando Murcia. https://www.realacademiabellasartessanfernando.com/assets/docs/catalogos_exposiciones/fantasia_en_escena/Olga_Garc%C3%ADa.pdf.
- Gil, Javier, y Carmen Gonzáles. 2007. "Estudios visuales. Lugar de convergencia y desencuentro". *Azafea: Revista de filosofía*, 93–103.
- Gil-Calvo, Enrique. 2005. *Máscaras masculinas: héroes, patriarcas y monstruos*. Madrid: Anagrama.

- Guash, Oscar. 2006. *Héroes, científicos, heterosexuales y gays. Los varones en perspectiva de género*. 3ª ed. Barcelona: Bellaterra.
- Hashigo, Sakurabi. 2010. *Dakaretai Oroko Ichii ni Odosarete*. 7 vols. Tokio: Asuka Ciel.
- . 2014ª. *Dakaretai Otoko Ichii ni Odosarete Imasu - Chapter 01*. Vol. 1. 7 vols. Tokio: Libre Publishing.
- . 2014b. *Dakaretai Otoko Ichii ni Odosarete Imasu - Chapter 02*. Vol. 1. 7 vols. Tokio: Libre Publishing.
- . 2015. *Dakaretai Otoko Ichii ni Odosarete Imasu - Chapter 06*. Vol. 2. 7 vols. Tokio: Libre Publishing.
- . 2016ª. *Dakaretai Otoko Ichii ni Odosarete Imasu - Chapter 14*. Vol. 3. 7 vols. Tokio: Libre Publishing.
- . 2016b. *Dakaretai Otoko Ichii ni Odosarete Imasu - Chapter 15*. Vol. 3. 7 vols. Tokio: Libre Publishing.
- . 2016c. *Dakaretai Otoko Ichii ni Odosarete Imasu - Chapter 18*. Vol. 3. 7 vols. Tokio: Libre Publishing.
- Herbertsdóttir, B. 2018. “Boys Love Comics as a Representation of Homosexuality in Japan”. Japón: Japanskt mál og menning. <https://skemman.is/bitstream/1946/30005/1/Boys%20Love%20Comics%20as%20a%20Representation%20of%20Homosexuality%20in%20Japan%20-%20Brynhildur.pdf>.
- Hill, Charlotte, y William Wallace. 1999. *Erotismo Antología universal de arte y literatura eróticos*. 2ª ed. Barcelona: Evergreen.
- Hinako, Takanaga. 2005ª. *Koisuru Bōkun, Step 0*. Vol. 1. Tokio: Kaiohsha Comics.
- . 2005b. *Koisuru Bōkun, Step 2*. Vol. 1. Tokio: Kaiohsha Comics.
- . 2005c. *Koisuru Boukun, Step 1*. Vol. 1. 12 vols. Tokio: Kaiohsha Comics.
- . 2005d. *Koisuru Boukun, Step 6.3 Especial*. Vol. 1. 12 vols. Tokio: Kaiohsha Comics.
- . 2005e. *Koisuru Boukun, Step 7*. Vol. 1. 12 vols. Tokio: Kaiohsha Comics.
- . 2005f. *Koisuru Boukun, Step 10*. Vol. 2. 12 vols. Tokio: Kaiohsha Comics.
- Hiroshige, Utagawa. 1840. *Shunga en Fukuroi-juku*. Shunga. <http://www.hiroshige.org.uk/hiroshige/Shunga/Shunga.htm>.
- Jablonka, Iván. 2020. *Hombres justos: Del patriarcado a las nuevas masculinidades*. Barcelona: Anagrama.

- Jodelet, Denise. 1986. "La representación social: fenómenos, concepto y teoría". En *Psicología Social II. Pensamiento y vida social. Psicología social y problemas sociales*, 470–94. Barcelona: Paidós.
- Kaufman, Michael. 1997. "Las Experiencias Contradictorias del Poder entre los Hombres". En *Masculinidades. Poder y crisis*. Santiago de Chile.
- Kimmel, Michael. 1997. "Homofobia, temor, verguenaz y silencio en la identidad masculina". En *Masculinidad/es: poder y crisis*, 24ª ed., 49–62. Santiago de Chile: Paidós.
- Kimura, Ki. 1968. "El emperador Meiji, padre del Japón moderno". *El Correo UNESCO: una ventana abierta sobre el mundo*, XXI, 7 (12): 4–11.
- Kitazawa, Rakuten. 1930. *Salarymans Heaven and Hell*. Manga. <https://encrypted-tbn1.gstatic.com/images?q=tbn:ANd9GcTscVNJaK451ZLumx4V1JQo1g8-0sUnd5ALAMHhYqkBHmw4ZWh8>.
- Kristeva, Julia. 1988. "Sobre la abyección". En *Poderes de la perversión: Ensayo sobre Louis-Ferdinando Céline*, 7–45. Distrito Federal de México: Siglo XXI.
- Lizana, Beatriz. 2021. *Eso no estaba en mi libro de Japón*. España: Almuzara S.L.
- López de la Llave, Carlos. 2011. "Azaleas entre rocas: el amor homosexual en la literatura japonesa". *Kokoro: Recista para la difusión de la cultura japonesa* 4:2–17.
- Marqués, Josep. 1997. "Varón y patriarcado". En *Masculinidad/es: poder y crisis*, 24ª ed., 17–30. Chile: Isis Internacional.
- Masanobu, Okumura. 1739. *Escena de dormitorio*. Shunga. <https://www.meisterdrucke.es/impresion-art%C3%ADstica/Okumura-Masanobu/1164681/Escena-de-dormitorio,-ca.-1739.,-ca.-1739..html#top>.
- McCloud, Scott. 1995. *¿Cómo se hace un cómic? el arte invisible*. Barcelona: Ediciones B S.A.
- Mena, Juna. 2017. *El arte del cómic en Ecuador*. Quito.
- Méndez, Aurora. 2017. "Una perspectiva de género sobre la sociedad japonesa a través del arte: Aida Makoto". *Ambigua: Revista de Investigaciones sobre Género y Estudios Culturales*, nº 4, 58–87.
- Mitford, Algernon. 1871. *Cuentos del Antiguo Japón*. Barcelona: Erasmus.
- Molina, Nil. 2016. "Lo que me hace hombre: prácticas de apropiación en torno al debate del yaoi". Barcelona: Universitat de Barcelona. <http://hdl.handle.net/2445/114631>.

- Moraña, Mabel. 2021. *Pensar el cuerpo: historia, materialidad y símbolo*. 2ª ed. España: Herder.
- Mulvey, Laura. 2001. “Placer visual y cine narrativo”. En *Arte después de la modernidad: nuevos planteamientos en torno a la representación*, 365–77. Madrid: Akal.
- Musashi, Miyamoto. 2019. *El libro de los cinco anillos*. Madrid: Paidós.
- Narotzky, Susan. 1997. “El marido, el herando y la mujer de la madre: algunas fisuras del padre”. En *Figuras del padre*, 2º, 176. Madrid: Cátedra.
- Naumann, Nelly, y Adan Kovacsics. 1998. *Antiguos mitos japoneses*. Barcelona: Herder.
- Nitobe, Inazo. 2023. *Bushido, el código samurai*. Barcelona: Alma.
- Núñez, Guillermo. 2011. “Diversidad sexual: tres usos comunes del término”. En *¿Qué es la diversidad sexual? Reflexiones desde la academia y el movimiento ciudadano*. Quito: Abya Yaka.
- Oda, Echiho. 2024^a. *One Piece. Capítulo 1006: La Voluntad de Ohara*, vol. 108. Tokio: Shueisha.
- . 2024^b. *One Piece. Capítulo 1070: Los seres humanos más poderosos*, vol. 108. Tokio: Shueisha.
- Olavarría, José. 2000. “De la identidad a la política: masculinidades y políticas públicas. Auge y ocaso de la familia nuclear patriarcal en el siglo XX”. En *Masculinidad/es: Identidad, sexualidad y familia*. Santiago de Chile: FLACSO-Chile / Universidad Academia de Humanismo Cristiano / Red de Masculinidad.
- Olavarría, José, y Teresa Valdés. 1997. *Masculinidad/es: Poder y crisis*, vol. 24. Santiago de Chile.
- Panofsky, Erwin. 1998. *Estudios sobre iconología*. Madrid: Alianza Editorial.
- Parrini, Ricardo. 2000. “Los poderes del padre: paternidad y subjetividad masculina”. En *Masculinidad/es. Identidad, sexualidad y familia*, 69–78. Santiago de Chile: FLACSO-Chile/Universidad Academia de Humanismo Cristiano / Red de Masculinidad.
- Peña, Ángel. 2000. *San Francisco Javier, Apóstol de las Indias*. Bible Gate Way. Lima: Independently published.
<http://www.autorescatolicos.org/PDF051/AAAUTORES02417.pdf>.
- Ranciére, Jacques. 2014. *El reparto de lo sensible: estética y política*. Traducido por Mónica Padró. Buenos Aires: Prometeo Libros.

- Roberson, James, y Nobue Susuki. 2022. *Men and Masculinities in Contemporary Japan*. Londres: Oxford University Press. <https://doi.org/10.4324/9780203994955>.
- Rodríguez, Johanna. 2022. “Pornografía, abyección y representación: historia de o y sex pictures”. *Calle14: revista de investigación en el campo del arte* 17 (31): 132–47.
- Saikaku, Ihauru. 2018. *El gran espejo del amor entre hombres: Episodios entre samurai, monjes y actores*. Traducido por Amalia Sato. 2°. Buenos Aires: Interzona.
- Santibáñez, José. 2012. “El cómic en Ecuador, una historia en génesis permanente”. *Revista Latinoamericana de Comunicación Chasqui*, 23–42.
- Sarquís, David J. 2018. “La modernización de Japón durante la era de la restauración Meiji”. *Revista de Relaciones Internacionales de la UNAM*, n° 131. <https://www.revistas.unam.mx/index.php/rri/article/view/65917>.
- Scott, Joan W. 1988. “Igualdad versus diferencia: los usos de la teoría postestructuralista”. *Feminist Studies* 5. <https://doi.org/10.22201/cieg.2594066xe.1992.5.1556>.
- Takarai, Rihito. 2014^a. *Ten Count- Count 1*. Vol. 1. 6 vols. Tokio: Shinshokan.
- . 2014b. *Ten Count- Count 2*. Vol. 1. 6 vols. Tokio: Shinshokan.
- . 2014c. *Ten Count- Count 4*. Vol. 1. 6 vols. Tokio: Shinshokan.
- Takizawa, Osami. 2010. “El conocimiento que sobre el Japón tenían los europeos en los siglos XVI y XVII (I): Japón lugar de evangelización”. *CAURIENSIA*, 22.
- Tezuka, Osuma. 1947. *Tetsuwan Atom -Astroboy*. Manga. Tezuka Producciones.
- Utagawa, Kuniyoshi. 1853. *Onikojima Yataro Kazutada*. https://www.fujiarts.com/19th-century-originals-japanese-prints/kuniyoshi/554350-onikojima-yataro-kazutada?srsId=AfmBOoo9ZuQ6Sg9eR5f7wIj0uXcCACKZqa4_dVSKlXPgX0I8-ZVLOdJS.
- Vendrell, Joan. 2020. *El poder masculino en sus estructuras: Un análisis desde la antropología del género*. Ciudad de México: Universidad Autónoma del Estado de Morelos. Centro de Investigación en Ciencias Sociales y Estudios Regionales. <https://libros.uaem.mx/producto/el-poder-masculino-en-sus-estructuras-un-analisis-desde-la-antropologia-del-genero/>.
- Viveros, Mara. 2007. “Teorías feministas y estudios sobre varones y masculinidades. Dilemas y desafíos recientes”. *La manzana de la discordia, Diciembre*, n° 4, 25–37.
- Whitney, John. 1981. *El imperio japonés*. 5.^a ed. Bogotá: Siglo XXI Editores.

- Zanotti, Paolo. 2021. *Gay: La Identidad Homosexual de Platón a Marlene Dietrich*. Madrid: Turner.
- Zúñiga, Mario. 2008. “¿Modelos o monstruos? Las personas jóvenes presas de las proyecciones patriarcales”. *Pasos*, nº 137: 30.