

¿Nuevos modelos o viejas historias?: la representación de las masculinidades en el manga yaoi

María José Gutiérrez Guzmán
Instituto de Investigación en Igualdad, Género y Derechos
mjgutierrez@uce.edu.ec
<https://orcid.org/0000-0001-8452-8379>

Introducción

En las últimas décadas del siglo XIX el modelo instado de feminidad y masculinidad del Japón de la posguerra se ha modificado. Este modelo tenía su base en la propuesta nacional de la reconstrucción social y económica desde la familia heterosexual. La propuesta era encabezada por el “*salaryman* —empleado de cuello blanco de las grandes corporaciones y las oficinas gubernamentales y la *sengyoshu-fu*— ama de casa de tiempo completo” (Mandujano 2021, p. 125). Los principales correlatos comunicacionales se hallaban en las industrias audio visuales del *trendy* drama y las industrias del manga, que al ser “contenidos característicamente coyunturales reflejan las tendencias sociodemográficas en sus personajes principales” (p. 126).

El *salaryman* se mantuvo hasta 1990 como la personificación de lo masculino en el Japón industrial, según Mandujano (2021) era el “heredero del samurái de la época feudal y del soldado de los tiempos de guerra” (p. 126). La llegada de la estabilidad económica y el aumento de la exigencia de los niveles educativos superiores desarmaron el modelo instalado como proyecto nacional y abrieron paso a una nueva generación de modelos.

La evolución de los actos estéticos y la forma en la cual representan el cuerpo se ha modificado según el tiempo y el lugar; por lo que

es de vital importancia profundizar en las diversas representaciones “modernas” de cuerpos abyectos, ajenos o que, no suelen ser parte de las narrativas y dan acceso a dicha representación; como el manga *yaoi*.

La industria del manga para finales de los 90 e inicios del 2000 empezó a construir una nueva línea narrativa mediante la distribución dentro y fuera del país del *yaoi*. Según Herbertsdóttir (2018) “este particular género llamado boys love es enormemente popular en las secciones de la industria del manga y anime pasando de los \$5.5 billones en el mercado” (p. 3). Así, el manga *yaoi* coloca como protagonista a dos hombres solteros, que no quieren o no saben cómo conseguir una pareja, que dan fuerza a sus carreras laborales, a sus experiencias educativa o de crecimiento personal. Al finalizar la historia, ellos inician una relación sexo-afectiva de carácter homosexual. Los personajes principales *seme* y *uke* se colocan como modelos novedosos de la representación y la masculinidad.

La representación de los modelos de género es uno de los principales medios de socialización y construcción de lo masculino y lo femenino. Este producto de la mass media edifica una expresión de carácter estético y discursivo de las masculinidades dentro de un momento de redefinición de los valores de género.

El objetivo principal es realizar un análisis de las representaciones de las masculinidades en *Saijou Takato* y *Azumaya Shunta*, diez primeros tomos del manga *Dakaretai Otoko 1-i ni Odosarete Imasu*. Estructurado en dos grandes momentos: a) el paso a la prohibición de la imagen homoerótica en Japón: de la era Edo a la era Meiji, retomando la trayectoria histórica-estética de la imagen homoerótica, y la lógica de censura, desnudez y abyección; b) las representaciones de lo masculino en una narrativa que traslada la lógica de la posesión del objeto de deseo a un “otro masculino”. El diseño metodológico se centra en conjugar la descomposición semiótica McCloud (1995) donde a la imagen o ilustración en secuencia se la analiza por las viñetas de Tebeas, junto al análisis de la representación Jodelet (1986) que

materializa e integra significaciones complejas y estructurales como la vivencia masculina en imágenes contextuales.

Bajo la mirada crítica de los estudios de las masculinidades trabajó con las categorías de “masculinidades de dominación” Jablonka (2020), “mascaras masculinas” Gil Calvo (2005), “homosexualidad” Guash (2006) y “representación” Jodelet (1986) y Sambade (2018). El bagaje teórico permite analizar las masculinidades representadas en los personajes *Saijou Takato* y *Azumaya Shunta* en los diez primeros tomos del manga *Dakaretai Otoko 1-i ni Odosarete Imasu* como una reivindicación de la mirada masculina de carácter dominante. Cuyas cualidades están asociadas a la figura del héroe, fuera de la mirada del héroe como figura de las narrativas de acción.

Metodología

El diseño metodológico de este trabajo es de carácter cualitativo bajo la lectura de la descomposición semiótica del comic en su lenguaje dentro de la viñeta: imagen o ilustración y texto. Entendiendo al comic y por ende al manga como “ilustraciones yuxtapuestas y otras imagen en secuencia deliberada con el propósito de transmitir información y obtener una respuesta estética el lector” (McCloud, 1995, p. 9).

La descomposición semiótica propone realizar una lectura crítica a la narrativa del comic, donde a la imagen o ilustración en secuencia se la analiza por las viñetas de Tebeas que, “fraccionan no solo el tiempo sino también, el espacio ofreciendo un ritmo mellado y sincopado de momentos discontinuos, pero cerrado que nos permite conectar esos momentos y construir mentalmente una realidad continua y unificada” (McCloud, 1995, p. 67). Es decir, las viñetas serán analizadas como piezas individuales de una secuencia visual donde se observan: el espacio que ocupan, las líneas vivas, lo narrado y los vacíos de la hostería, en el cual como menciona McCloud es el lector el que participa de la interpretación del hecho. Para lo cual, se aplica el método de Erwin Panofsky (1992) sobre iconología, que, propone un análisis integral de la obra como reflejo cultural de una época y

cuyo significado intrínseco o contenido se descubre distinguiendo el objeto de interpretación, el acto de interpretación y el principio centrador de la interpretación.

Tabla 1

Sistematización del método de Panofsky

Objeto de interpretación ¿Qué voy a analizar?	Acto de interpretación ¿Cómo analizar?	Principio controlador de la interpretación ¿En qué contexto profundizar?
Contenido temático primario o natural	Descripción pre-iconográfica	Historia del estilo
<i>El mundo de lo visible</i>	<i>Descripción de su composición y elementos.</i>	<i>Contextos previos del estilo o maneras en que se expresaron el objeto de interpretación.</i>
Contenido temático secundario o convencional	Análisis iconográfico	Historia de los tipos
<i>El mundo de la imagen y su historia</i>	<i>Descripción de los elementos, composición en el marco histórico.</i>	<i>Momentos de cambio, ruptura o no del estilo del objeto de interpretación con el marco histórico de su análisis.</i>
Significado intrínseco	Interpretación iconográfica	Historia de los síntomas culturales o símbolos en general
<i>El mundo de lo simbólico</i>	<i>Interpretar el significado de los elementos y que sostiene, refutan, naturalizan, etc.</i>	<i>El abordaje epistemológico, teórico, cultural en el que se aborda el tema o conceptos del objeto de interpretación.</i>

Nota. Panofsky, 1998.

La descomposición semiótica junto al análisis de la representación observaba los elementos de aporte a la narrativa de carácter textual: onomatopeyas, diálogo y texto acompañante. Estos elementos aportan a la caracterización de las masculinidades desde la expresión discursiva. Se analiza con apoyo de las propuestas de la construcción de la representación de Jodelet (1986): objetivización y anclaje. Donde la objetivización contextualiza y materializa una idea abstracta como el temor, el amor, el deseo sexual, etc., es “reabsorber un exceso de sig-

nificados materializándolos” (p. 481). El proceso de anclaje se refiere a la “integración cognitiva del objeto representado dentro del sistema de pensamientos preexistentes y a las transformaciones derivadas de este sistema” (p. 486).

La propuesta metodológica nos permite entender no solo al objeto de análisis como un espacio de visualidad y configuración estética; sino como un espacio de representación, una ventana que asocia los elementos visibles con su valor simbólico y con ello su fuerza en el marco histórico. No solo es la descripción elemental lo que se ve, sino de aquello que no se ve, pero se sostienen como concepto.

Figura 1

Dakaretai Otoko Ichii ni Odosarete Imasu



Nota. Capítulo 10. Hashigo, 2010.

Ejemplificando, (figura 1) las viñetas en su conjunto dan la secuencia de una narración, en el caso el “posible beso”, que no se ve, entre *Takato* y *Shunta* narrado desde una viñeta de Tebeas o una viñeta que completa la secuencia. Pero, que, acompañada del elemento textual “*Saijou –san ¿Por qué estás haciendo esa expresión?*” (Hashigo, 2010) y las onomatopeyas “ah” dan una caracterización narrativa, que

trabaja una secuencia de primeros planos, planos detalles de un cuerpo fragmentado en un momento específico, el homoerótico. Profundizaré en los análisis de esto en los siguientes epígrafes.

Así, las interpretaciones de este trabajo son de carácter cualitativo y están enfocadas en dar respuesta a la representación de las masculinidades de los personajes principales dentro de la consolidación de su relación sexo afectiva en los primeros diez tomos.

El paso a la prohibición de la imagen homoerótico en Japón: de la era Edo a la era Meiji, retomando la trayectoria histórica-estética de la imagen homoerótica, y la lógica de censura, desnudez y abyección

La Venus de Botticelli es tan bella como desnuda está. Pero es tan hermética, tan impenetrable como bella. Dura es su desnudez: cincelada, escultural, mineral. (Didi- Huberman, 2005, p. 19)

La prohibición de la imagen homoerótica en Japón del *shunga* y el traslado de su estética responde a un paradigma de cambio social, histórico y epistemológico sobre la concepción de la desnudez/desnudo. Para entenderlo es necesario recordar las dos grandes eras del Japón que a mi criterio sostienen las bases del *yaoi*, la era Edo (1603-1868) y la era Meiji (1868-1912).

La era Edo se caracterizó por ser una época de consolidación de la paz en Japón, que tras una serie de grandes guerras internas logra unificar todo el territorio japonés en manos de los *Togukawa*. Para el siglo XVII, los *Togukawa* constituyen una era sostenida en cuatro pilares esenciales:

- Un sistema filosófico budista en el que las prácticas sexuales era entendidas como una expresión de la vida social y los bonzos o mojes budistas no podían mantener relaciones sexuales con mujeres.

- Un sistema económico sostenido en la división de feudos, cuyo principal sustento económico era el agro porque las políticas internas se dedicaron a normar el transporte, mercados interno y comercio externo. Y el aumento de progreso de impuestos al campesinado (Ohno, 2006).
- Una política de aislacionismo y proteccionismo nacional para el comercio y la filosofía religiosa establecida entre 1633-1639. Esta miró como factor desestabilizador a la filosofía cristiana y al ingreso de productos externos para el comercio, por lo que prohibió los viajes e ingreso de extranjeros al país, exceptuando Holanda y China (Ohno, 2006).
- El establecimiento de Edo como ciudad capital y con ello la estructuración de ciudades-castillos que colocaba a los *daimios*, administradores de tierras en la escala la pirámide social, *samuráis*, clase militar; las órdenes religiosas, *hyakusho*, agricultores, *shokunin*, artesanos, *chonin*, comerciantes y *hinin*, proscritos (García, 2000).

La caída de la era Edo tuvo como contextos dos desastres naturales: 1703 el terremoto de *Genroku* y cuatro años después la erupción del monte *Fuji* que aumentaron la desigualdad y la hambruna y dieron como paso una serie de rebeliones. Esto provocó críticas por considerar el aislacionismo una salida al comercio, pero en 1842 se abolió y aumentó la presión de los países occidentales para entrar en la bahía japonesa.

En ese marco se establece la era Meiji conocida como la era de modernización de Japón, donde “más forzados por las circunstancias externas que elegidos por voluntad los japoneses o sus autoridades (...) inicio la incorporación de la sociedad japonesa al sistema internacional europea” (Sarquis, 2018, p. 8). Para esto es necesario revisar los mayores cambios estructurales del Japón —era Meiji:

- Nuevo régimen civil y penal de inspiración francesa que decreta al sintoísmo como el sistema filosófico, por lo que se separó a las órdenes religiosas del ámbito político y que a

su vez se vio determinado por la importación de la sexología occidental. Finalmente, estableció un parlamento con cuatro principios: asambleas deliberativas, medicación de las clases sociales, de costumbre por leyes, sistema de educación.

- El cambio de un sistema feudal a la modernización de un capital industrial retomando las tierras de los *daimos* para el emperador. Implantando el *yen* como moneda única, una reforma agraria (1873) que terminó con el régimen feudal y colocó al comercio y la inversión extranjera como fuentes esenciales de financiamiento del Japón Meiji.
- El establecimiento de un político de expansionismo apoyada con una política militar que llevó a Japón a establecer colonias en Corea y buscar la expansión en Oriente.

Con esta lectura general es necesario enfocarnos en las representaciones y vivencias de la práctica del homoerotismo en ambas eras siendo que, la era Edo cuenta con una amplia documentación de Círculos de conocedores del amor entre hombres, es decir espacios de diálogo, aprendizaje y arte. Según Saikaku (2018) en su libro *El gran espejo del amor entre hombres*, las prácticas homoeróticas de bonzos, samuráis y señores de la tierra eran entendidas como sublimes de ser descritas. Pues, no solo eran un lógico narrativo en la vida cotidiana y religiosa, sino contaban con una fuente mitológica tras ellas. Saikaku sitúa esta fuente como el origen del amor homosexual en una relectura del *Nihon shoki*, el segundo libro más antiguo de Japón del año 720 que describe el periodo de los dioses y el origen del mundo.

En el mito no reinterpretado Izanagi e Izanami descienden a una isla llamada Onogoro-shima y edifican un altar, no están seguros de cómo mantener el coito y conversan sobre ¿cómo están hechos sus cuerpos? Izanami menciona que una parte de su cuerpo no ha crecido y está cerrada en una referencia a su vagina y útero; mientras Izanagi cuenta que una parte de su cuerpo está totalmente formada y ha crecido demasiado en referencia con su pene. En ello Izanami propone mantener el coito y da a luz deidades deformes. Al indagar

la razón las divinidades responden que el coito debe ser propuesto por Izanagi, siendo el quien hable primero e inicie la acción. Tras ello logran procrear a siete deidades (ocho islas principales de Japón).

Ahora, el mito reinterpretado menciona que al no saber cómo mantener el coito Izanagi e Izanami se inspiran en un pájaro que agita su cola ante ellos; y siendo que el castigo se da en la relación heterosexual el coito anal es impugnable de castigo y bien visto. De hecho, Saikaku bautiza a Japón como “Seirei koku o «país de las libélulas», derivada, según él, del hecho de que estos insectos se aparean por atrás, la postura que el escritor reserva para la práctica del coito homosexual” (López de la Llave, 2011, p. 5).

Así, la era Edo cuenta con una proliferación del amor entre hombres como parte esencial de las áreas del arte y el conocimiento a través de *shungas*, o imágenes de primavera, el teatro *kabuki* o los poemas era basto. Los *shungas* serán el objeto de nuestro análisis pues “representan distintas formas de actividad sexual. Los más antiguos tratan del sexo de trabajadores sexuales (masculinos o femeninos) con sus clientes varones. Hay imágenes de sexo heterosexual tanto como homosexual” (Hare, 2013, p. 51). Lo que, permitirá tener un vasto repertorio de imágenes u grabados sobre el homoerotismo y cuya médula son las diversas formas de interacción con ellas a lo largo de más de un siglo. Se caracterizaban por representar no solo corporalidades completas, cuerpos anchos, cabellos oscuros, rasgos faciales alargados y ojos rasgados; sino que la escena permitía encontrar actos visibles del homoerotismo sea penetración, besos o caricias (tabla 2). Y cuyo escenario respondía al estilo en auge del *ukiyo-e*, mundo flotante. El *ukiyo-e* es una reproducción de la naturalidad de la vida cotidiana enfocada, pero en interacción con la naturaleza y lo fantástico provocando que los escenarios subordinen los detalles y se enfoquen en crear una atmósfera viviente basada en un solo elemento.

Los *shungas* se presentaban como estampas individuales o libros seriados, que contarán las travesías de samuráis, bonzos o actores ka-

buki; quienes solían aparecer en escenas donde interactuaban o eran observados pasivamente por un tercero (figura 2 y 3).

Figura 2

Sin título



Nota. Sukenobu, 1716.

En esta imagen, estampa de carácter individual, los cuerpos juegan a la pulsión del tacto erótico sin alcanzar la descripción de un cuerpo desnudo. Los personajes definidos en colores brillantes resaltando del fondo interactúan entre ellos al mismo tiempo. Dos hombres con las cabezas rapadas un samurái a la espera del té, un kabuki y una oirán quienes se besan a sus espaldas. Una escena de la vida cotidiana en las casas de té *Kagemajaya*, donde se brindaban servicios sexuales a las clases altas. Por el contrario, el *Libro de encuentros*, libro de estampas seriadas muestra la historia de un samurái que en su recorrido mantiene encuentros homoeróticos con diversas personas jóvenes (artistas o letrados); la gran diferencia de este seriado es el juego de la pulsión del tacto donde se denotan cuerpos en actos de penetración.

Figura 3

Libro de encuentros



Nota. Masanobu, 1764.

Como se observa las expresiones de representación homoerótica eran bastas de y una respuesta a los modelos socioculturales de la época; siendo que estas presentan hombres de mayor edad o rango en actos de penetración o seducción con jóvenes. La expresión homoerótica era una más de las vivencias de la sexualidad, integrada al arte y la práctica espiritual.

Por el contrario, con la llegada de la era *Meiji* y la adaptación jurídica-estatal y, por ende, social y cultural de nuevos modelos morales y sociales occidentales se empezará “[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, p. 3). Esta reevaluación tuvo un impacto significativo en el tema central abordado en este capítulo: el homoerotismo. Los intercambios culturales entre Japón y Occidente durante la era Edo se posicionaron como precursores de los acontecimientos en la era Meiji. Como menciona Peña (2000) estos encuentros fueron interpretados desde la perspectiva del pecado y la desnudez. San Francisco Javier comentó: “fornican públicamente, sin tener ninguna vergüenza; todos tienen mozos con quienes pecan, y así lo confiesan, diciendo que no es pecado” (Peña 2000, p.65). Con el advenimiento de la era Meiji y la adopción del proceso de modernización, se desencadenó un cambio epistemológico en torno a las estampas eróticas conocidas como shunga. Anteriormente integradas al arte, la belleza y el erotismo de la vida cotidiana, estas obras pasaron a ser consideradas obscenas, lo que promovió la disolución de los círculos que apreciaban el amor entre hombres.

Tamagawa (2018) defiende que la clave de la desintegración y el ingreso de los sistemas heteronormativos y patriarcales en Japón fue la definición del confucianismo y el código civil ambas con adaptaciones occidentales que definían roles basados en el género. Así, se proponía que las mujeres se convirtiesen en madres y los hombres en padres y trabajadores asalariados. Una lógica que no abordaremos en esta sección, pero dio paso a la figura de padre ausente y madre educadora, esencial en la siguiente sección. “Los padres japoneses brillan por su ausencia tanto física como psicológica. En lugar de ser egoístas o negligentes, la mayoría de las familias japonesas reconocen a los padres como buenos proveedores, debido a otra imagen predominante” (Tamagawa, 2018, p. 6).

Pero, la censura del *shunga* trajo consigo el retorno del estilo *ukiyo-e* o mundo de lo sublime del arte *shunga* y la corporalidad estética de la contemplación del desnudo proponiendo así nuevas formas de representar el homoerotismo. Siendo que, los cuerpos aparecerían en actos de contemplación caracterizados por una piel blanqueada, cuerpos delgados u esbeltos, cabellos lizos de colores, ojos anchos occidentalizados, eliminación del falo, la penetración, la caricia de la escena por lo que esta queda sin movimientos enfocados en un escenario sublime natural o fantástico (véase tabla 2).

Ahora, el *yaoi* retoma la lógica estética del *ukiyo-e* aplicada tras la era *Meiji* occidentalizando el cuerpo y el rostro visibles, así como la lógica de lo sublime sobre el escenario; por otro lado, del *shunga* influye en su trama narrativa colocando al homoerotismo en el centro de la misma, y jugando con la lógica de lo que se ve o no. Esto responde a la investidura ideológica del pudor sobre el cuerpo y su gestualidad de carácter occidental; hablamos del juicio fenomenológico sobre la desnudez. Didi Huberman (2005) propone entender la separación ideológica del cuerpo por la mirada de lo estético; el cuerpo desnudo es contemplativo no cuenta con movimiento, ni expresa el ingreso al mundo de lo erótico y el goce, mientras que el cuerpo en desnudez se lanza al goce de lo abyecto, cuenta con movimiento desde la pulsión del contacto corporal cuyo “objetivo inmediato tanto de la aproxima a un tanto de la aproximación agresiva como de la aproximación tierna al objeto” (Didi- Huberman, 2005, p. 33) Por lo que, podemos afirmar que tanto el *shunga* como el *yaoi* son espacios de representación abyecta pues se lanza a mostrar la pulsión del tacto inmediato, el movimiento de la desnudez (véase tabla 2).

Tabla 2*Comparativa visual de la representación homoerótica: shunga, ukyio-e, yaoi*

Shunga	Ukyio-e	Yaoi
		
Hiroshige, imagen shunga, (1840). Imagen de Hiroshige	Takato Yamamoto, bad habbit, (2002). Imagen de Takato Yamamoto	Dakaretai Otoko Ichii ni Odosarete Imasu. Capítulo 2 (Hashigo 2013)

¿Qué sucede con el cuerpo que vive el goce abyecto en el manga *yaoi*? El cuerpo sufre una lógica de segmentación para jugar con el cuerpo desnudo y el cuerpo en desnudez a través de las viñetas. El cuerpo desnudo se muestra sin ropajes visibles “materiales”, torsos desnudos, etc. Pero, en acto contemplativo (figura 3), mientras que el cuerpo en desnudez se centra en la fragmentación del mismo cuerpo, pero delineado como objeto de posesión de deseo. “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, p. 82). La clave será entonces el acto homoerótico para la demostración de la masculinidad en la narración de los actos posteriores y previos.

Figura 3

Dakaretai Otoko Ichii ni Odosarete Imasu



Nota. Capítulo 8. Hashigo, 2010.

Las representaciones de lo masculino en una narrativa que traslada la lógica de la posesión del objeto de deseo a un “otro masculino”

Hacerse hombre consiste en enmascararse, pues la masculinidad siempre es una máscara: una prótesis extracorpórea de naturaleza fálica, en tanto que metáfora de la erección a la que alude. De esta forma, revestirse con la máscara de la virilidad equivale a fingir un imposible estado de erección permanente. Y por eso desenmascarar a un hombre equivale a desarmarle, a castrarle, a emascularle.

Pero, además, hacerse hombre también exige escoger unas máscaras y rechazar otras, eligiendo entre ellas libremente: trágicamente. (Gil-Calvo, 2005, p. 15)

La masculinidad en la lectura inicial de los estudios de las masculinidades coloca a lo masculino en negación de lo femenino cuyos procesos de consolidación se da bajo un proceso de socialización y validación del modelo de lo masculino hegemónico. Frente a esta, las críticas realizadas por Gil Calvo (2005) propone entender a lo masculino no como la contraposición de lo femenino, sino como una mascarada. Una sucesión cambiante de rituales, identidades o papeles cuyas características son sociales, culturales e historias y que deben ser representadas en los escenarios de lo público y privado como parte del ejercicio del poder.

De tal manera, el análisis de las representaciones de lo masculino se convierte en un desenmascaramiento de dichas interpretaciones teatrales sobre estas máscaras. Como afirma Jablonka (2020), las masculinidades no tienen un modelo hegemónico, sino por el contrario diversas formas de expresión cuya cualidad común es la imposición o dominación. Es decir, la expresión del poder masculino mediante la cualidad de lo viril, siendo la virilidad demostrada y exhibida “a través de una serie de objetos que confieren a su propietario una cualidad [...]” (Jablonka, 2020, p. 86).

Gil Calvo (2005) propone que la cualidad viril se da bajo una serie de máscaras que interpretan los sujetos según el rol del: héroe, monstruo o patriarca y que es dentro de estas que se le entregan las caracterizaciones. Esta “dramaturgia ritual” (Gil-Calvo, 2005, p. 18) precisa de un escenario de ritualización que se identifica con los oficios y las profesiones relacionadas con la lucha, la aventura, el deporte o que proporcionan al máximo la expresión de una cualidad. Es decir, propician condiciones para jugar el rol según el eje de competencia masculina: esfera del poder (lucha competición, cualidad maximizada) —eje del héroe, esfera del capital (propiedad y dominación) —eje del patriarca y esfera del deseo (descontrol) —eje del monstruo.

Saijou Takato y Azumaya Shunta se colocan en la narrativa bajo la máscara de los héroes, poseedores de una característica única que los permite reflejar su virilidad. Son quienes logran edificar la matriz heroica pues, “el héroe se auto realiza desarrollando al máximo sus propias capacidades, y en ello tanto en cantidad o extensión como en calidad e intensidad, desarrollando cada una en su máximo grado de perfección” (Gil-Calvo, 2005, p. 87).

Tabla 3

Características de los personajes principales Saijou Takato y Azumaya Shunta

Caracterización	Saijou Takato	Azumaya Shunta
Actividad profesional	Actor	Actor
Experiencia profesional	20 años	3 años
Edad	28 años	18 años
Logro inicial en la trama	Nominado como el hombre #1 más deseado en el mundo del espectáculo por cinco años seguidos.	Colocado como el hombre #1 más deseado en el mundo del espectáculo. Arrebatando el lugar a Saijou Takato.

Nota. Hashigo, 2010.

Pero, como menciona Gil Calvo (2005), el héroe no es solo aquel que ha demostrado un proceso de autorrealización y cualidad al grado de perfección; como *Takato*, como lo demuestra la escena inicial el primer capítulo: “Estar clasificado en el primer puesto de los más deseados es la gloria de todo hombre en la industria del espectáculo quiere. Yo Saijou Takato, he mantenido y protegido ese lugar pos-5 años. Es correcto 5 años seguidos, por 5 largos” (Hashigo, 2010); si no, aquel que realiza pruebas de heroísmo, es decir, acciones fuera de los límites normas de la vida cotidiana. Y donde la aventura pone el juego su control, su dolor.

Lo que la aventura pone en juego no es tanto la vida como la dignidad personal. Y si parece que te juegas la vida es porque te estás jugando la propia identidad por la que te reconocen los demás. (Gil-Calvo, 2005, p. 92)

De ahí que la masculinidad heroica de *Shunta* se coloca en el escenario bajo una serie de actos performativos que demuestran su valía como el primer puesto del hombre más deseado, al conseguir el papel protagonista dentro de una producción con *Takato* y en varias escenas se enfrenta con el talento actoral al mismo (figura 4).

Figura 4

Dakaretai Otoko Ichii ni Odosarete Imasu



Nota. Capítulo 2. Hashigo, 2010.

En estas escenas, las características ilustradas de *Shunta* colocan su rostro con facciones más fuertes, por el contrario, *Takato* es ilustrado con sonrojos y expresiones faciales menos fuertes. A su vez, la narración se acompaña con personajes secundarios que validan el acto heroico de *Takato*. “No seas devorado Saiku-chan” (Hashigo, 2010).

El héroe es una amorcara que no puede ser auto reconocida o auto validada, por el contrario, debe ser conseguida y aceptada mediante la ovación de otros. Por lo cual, expresa Gil Calvo (2005): en una historia podrán haber más de dos héroes que conjuguen sus habilidades y a los que se les designe una tarea a ser demostrada en escenarios que modifiquen por completo sus vidas mismas. Pues, el héroe no será el triunfador, pues el punto no es que triunfe o fracase en demostrar sus cualidades; sino que aspire y permanezca en él, el deseo de vencer. Es movido por la necesidad de notoriedad en cuanto más inalcanza sea el triunfo. Esto incluye los ritos de paso y demostración a jóvenes de la experiencia de la lucha (Gil Calvo, 2005, p.92).

En el caso de *Takato*, las escenas en las cuales es ilustrado con los rasgos fáciles de severidad, ojos y cejas fruncidas, mientras que los personajes que interactúan con el (*Shunta o Ayagi*) son ilustrados con sonrojos, expresiones finas o desconcierto corresponden al rito de paso de la enseñanza.

Como se puede ver las escenas a continuación (figura 5).

Figura 5

Dakaretai Otoko Ichii ni Odosarete Imasu



Nota. Capítulo 2 y 6. Hashigo, 2010.

Dichas escenas suelen estar acompañadas de frases como “¿Con quién crees que compartes la materia de tus escenas? Es mejor que no me tomes a la ligera fácilmente pierdo respaldar a un novato como tú” (Hashigo, 2010) o “si el actor principiar es abrumado por el impulso será problemático Ayagi-kuna” (Hashigo, 2010).

Jablonka (2020) propone entonces entender que no existe un modelo de lo masculino, sino por el contrario una masculinidad de dominación que se “difracta en una multitud de estereotipos colectivos” (Jablonka, 2020, p. 92) en los cuales el hombre se reconocería viril. Para ello propone la categoría de la masculinidad de la ostentación.

La masculinidad de la ostentación trabaja desde la exhibición de una cualidad (actoral) y que en relación con la máscara heroica debe “fanfarronear, hablar en alto, correr riesgos excesivos para mostrar de qué madera estamos hechos” (Jablonka, 2020, p. 92). De ahí, que, estos ritos de paso de la heroicidad de *Takato* son expresados desde el fanfarroneo en escenas donde demuestra los años de experiencia y sustenta sus habilidades actorales, teatrales o de manejo del escenario. Y que, a su vez, responden al proceso de iniciación o aprendizaje de lo masculino. Donde, los jóvenes aprenden los códigos de género de que no se limita a la posesión de la femenino, ritos de iniciación sexual. Sino que, adquieren de manera colectiva códigos y habilidades para identificar “a los verdaderos hombres de los otros, cobardes, gallinas, miedosos, pusilánimes y demás” (Jablonka, 2020, p. 99). A la vez, que adquieren máscaras específicas para jugar el rol que se les entrega.

Por otro lado, la ostentación, que, *Shunta* demuestra en exhibir el deseo, fuerza y riesgos excesivos en las escenas donde la narrativa coloca en peligro a *Takato*, o expresa posesión sobre él. Por el contrario, en la mayoría de las escenas *Shunta* es ilustrado acompañado de alas de ángel o expresiones de alegría casi infantilizadas. Como se demuestra a continuación (figura 6):

Figura 6

Dakaretai Otoko Ichii ni Odosarete Imasu



Nota. Capítulo 2 (Hashigo, 2010) y Capítulo 8 (Hashigo, 2010).

A este punto, se verifica que la presentación de la masculinidad de estos personajes es de carácter heroico y ostentoso, más, la potencia simbólica de la masculinidad en los personajes *Takato* y *Shunta* determinadas y validadas por sus cualidades: fuerza, experiencia, belleza, etc. corresponde al orden de género. Por lo cual, no representan un gran cambio, en cuanto a las transformaciones de la representación de las masculinidades, las caracterizan con cualidad sobresalientes, solteras y carreras o trabajos altamente calificados.

Pero, la lectura se profundiza si, a estos elementos los entendemos desde las representaciones del orden de género que más allá de una asignación biologicista, recaen sobre la dominación del cuerpo. Dicha dominación se afianza en el manga *yaoi* dentro del plano de la sexualidad. En el cual la narrativa propone transformaciones del modelo tradicional de la masculinidad asignada a la consolidación de las familias heterosexuales.

El análisis a las masculinidades dentro de la relación homosexual de los personajes *Takato* Shunta es detenerse en los ritos de carácter colectivo homosocial, en el que se afianzan en escenarios grupales de contexto igualitario, donde “los hombres desarrollan allí amistades

fundadas en las partidas de cartas, canciones, invitaciones a beber, negocios e inclusive fiestas” (Jablonka, 2020, p. 98) a los escenarios homo eróticos en los cuales se da posesión al cuerpo y la expresión del deseo.

El escenario de las invitaciones a beber, donde los grupos de actores, producción, etc. se juntan de manera igualitaria se convierten en los preludios de la iniciación masculina, pues en ellos se reafirma la posesión del cuerpo, mediante la expresión del deseo. En el caso de la relación entre *Shunta* y *Takato* el escenario de bebidas coloca a *Takato* como el hombre borracho que termina en casa de *Shunta* y es violado. Mientras que, en el caso de *Shunta* y *Ayagi* este escenario vuelve a colocar a *Takato* en el plano de la ebriedad, donde termina en una habitación de hotel siendo abusado por *Ayagi*; pero debido a una llamada de *Shunta* no se concreta la violación.

Si bien, he de decir que este ensayo no abordará a profundidad la realidad de estos escenarios de estatización y naturalización de la violencia sexual. Sí los utilizaré como punto de partida para entender la propuesta del imperativo heterosexual de Butler (2002). Dicho imperativo da significaciones sociales y políticas provocando que la norma narrativa sea la heterosexualidad normativa. La heterosexualidad normativa “opera en la producción de los contornos corporales o en la fijación de los límites de la inteligibilidad corporal” (Butler, 2002, p. 41).

La fijación de estos límites se traslada de tal manera al *yaoi* en sus elementos semióticos verbales y de las imágenes que representan dentro de las escenas, pues como propone Guash (2006), la masculinidad no es ajena a la homosexualidad, por lo cual en estos escenarios homo eróticos también se pone en juego la demostración de la cualidad viril desde la imagen del maricón.

El maricón (en tanto que macho viril y, por ello, supuestamente activo) se adecua bien a las expectativas de género [...] posee los marcadores de género (roles, apariencia y actitud) prescritos para un hombre; pero desafía la norma que prohíbe a los hombres desearse entre sí. (Guash, 2006, p. 126)

Bajo este marco se da el análisis crítico de las principales escenas sexuales entre *Takato* y *Shunta* (figura 7). En ellas las ilustraciones se enfocan a dar seguimiento a las expresiones de placer de *Takato*, acompañándolas de onomatopeyas como: “ah” “Temblor” “Golpe”, y ventas que ocupan 2/3 partes de la escena. Dentro de ellas preponderan el rostro de *Takato*. Mientras que *Shunta* tiene mayor apoyo textual que ilustrado con frases como “eres tan lindo Takato san” “parece que estás a punto de venirte” “lo encontré, tu dulce lugar” (Hashigo, 2010).

Figura 8

Dakaretai Otoko Ichii ni Odosarete Imasu



Nota. Capítulo 2 (Hashigo, 2010).

El tomo finaliza con la decisión de *Takato* frente a la pregunta realizada por *Shunta* “Eres tu Takato-san, que está haciendo que me gustes tanto, y me seguirás gustando más y más de aquí en adelante. Voy a llegar a quererte cada vez más Takato-san. ¿Qué vas a hacer tú?” (Hashigo, 2010). Tras este cuestionamiento *Takato*, quien en la lectura del imperativo heterosexual y la cultura contemporánea de la mas-

culinidad gay es el personaje trasladado al rol de la femineidad, al ser el que es poseído por *Shunta* demostró nuevamente la potencialidad de la figura del maricón con máscara de héroe al realizar un acto de carácter heroico (figura 9).

Figura 9

Dakaretai Otoko Ichii ni Odosarete Imasu



Nota. Capítulo 8 (Hashigo, 2010).

Bajo la lectura de Gil Calvo (2005), el acto de *Takato* al aceptar su amor y posterior relación con *Shunta* es de carácter heroico, pues, no son más que representaciones escénicas cuyo resultado es decisivo en la identidad y futura ida. Se constituye en una acción arriesgada:

[A] ponerse a prueba el héroe corre riesgos: el piloto puede perder la vida al chocar en la carrera, el homosexual puede perder su empleo al salir del armario. Lo esencial es que la acción heroica ha de realizarse al enfrentarse a laguna clase de riesgo. (Gil-Calvo, 2005, p. 98)

Resultados

Las masculinidades representadas por los personajes *Saijou Takato* y *Azumaya Shunta* en los diez primeros tomos del manga *Dakaretai Otoko 1-i ni Odosarete Imasu* reivindican una faceta masculina de carácter dominante. Pues, si bien no responden a la lógica del modelo nacional de lo masculino, el *salaryman*, sí entregan una multiplicidad de elementos que le dan cualidad viril.

Dichas cualidades están asociadas a la figura del héroe, fuera de la mirada del héroe como figura de las narrativas de acción. El héroe es en estas representaciones la figura que permite darles el valor de lo viril al enfrentarse a escenarios peligrosos, decisiones decisivas y responder a la exigencia del mundo creado en la narrativa. Bajo esta lectura, los personajes presentan un nuevo tipo de masculinidad heroica no asociada a la lectura del héroe masculino occidental (Marvel, DC Comics), sino a una realidad heroica enfrentada a la vivencia del amor entre hombres. Para aportar, mayor fuerza a la demostración de esta cualidad viril, los personajes son datos de acompañantes ilustrados y textuales que refieran a sus logros. Sea, la experiencia y desarrollo de una habilidad única (actoral), su fuerza física o su capacidad de convertirse en cuerpos de deseo.

Finalmente, en el ámbito de la representación de las masculinidades en cuanto a la relación sexo afectiva propone dos componentes críticos: la afirmación de la masculinidad dentro de una relación y la reivindicación del amor entre hombres. En el primer elemento, las narrativas reafirman una masculinidad de comunicación trabajada desde el imperativo heterosexual, es decir la posesión y control sobre el cuerpo, que en este carácter de ser feminizado. Pero, que, en caso del manga analizado, es únicamente feminizado en el espacio del escenario del deseo homo erótico, mientras que es afirmado como viril en las escenas colindantes.

De esta mirada que, como surja la propuesta crítica de dar una nueva lectura al amor entre hombres, pues durante los diez tomos, co-

respondiente a la consolidación y formalización de la relación entre *Takato* y *Shunta* no existe en las viñetas de manera textual o ilustrada la afirmación a palabras como “homosexual”. Por ende, solo ilustra escenas de la consolidación de pareja entre los personajes principales. Elimina este carácter recursivo, usado en la mayoría de las propuestas de comic “No estoy enamorado de un hombre” y toma elementos de negación del deseo.

Conclusiones

El manga *yaoi*, es un producto mass media que dentro del análisis de las representaciones de la masculinidad abre varios hilos del debate que en este ensayo no se ha tocado pero que, permiten reflexionar sobre los “nuevos discursos”. Pues, en su narrativa los protagonistas son dos hombres homosexuales, que a lo largo de los tomos instalan una relación sexo afectiva.

Es en este espacio donde, los análisis deben profundizarse pues, los temas recurrentes a la violación, acoso y hostigamiento se ilustran y acompaña desde la estética y el imperativo de amor romántico. Por lo cual, eliminan la posibilidad contra discursiva inicial de la propuesta. No con ello, elimino que esta producción transforme la representación de las masculinidades en Japón; siendo que irrumpe la lógica del proyecto nacional de la familia heterosexual. Sino, por el contrario, insto al lector a tomar este trabajo para realizar una crítica, y a su vez en mí una autocrítica sobre lo no abordado en este análisis.

Referencias bibliográficas

- Butler, J. (2002). *Cuerpos que importan. Sobre los limites materiales y discursivos del sexo*. Paidós.
- Didi- Huberman, G. (2005). *Venus rajada*. Traducido por Juana Salabert. Losada Artes y Artistas 1. Losada.
- García, O. (2000). *El período Edo. Sociedad y cultura popular urbana*. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
- Gil-Calvo, E. (2005). *Máscaras masculinas: héroes, patriarcas y monstruos*. Anagrama.

- Guash, O. (2006). *Héroes, científicos, heterosexuales y gays. Los varones en perspectiva de género*. Barcelona.
- Hare, Th. (2013). La condición del sujeto en el arte erótico de Japón. En *Formas de eros: Ensayos sobre arte y erotismo* (pp. 39-59). Málaga.
- Hashigo, S. (2010). *Dakaretai Oroko Ichii ni Odosarete*. 7 vols. Asuka Ciel.
- Herbertsdóttir, B. (2018). *Boys love comics as a representation of homosexuality in Japan*. Japanskt mál og menning. <https://bit.ly/3sFXUg5>
- Hiroshige, U. (1840). *Shunga*.
- Jablonka, I. (2020). *Hombres justos: Del patriarcado a las nuevas masculinidades*. Anagrama.
- Jodelet, D. (1986). La representación social: fenómenos, concepto y teoría. En *Psicología Social II. Pensamiento y vida social. Psicología social y problemas sociales* (pp. 470-94). Paidós.
- López de la Llave, C. (2011). Azaleas entre rocas: el amor homosexual en la literatura japonesa. *Kokoro: Revista para la difusión de la cultura japonesa*, 4, 2-17.
- Mandujano, Y. (2021). Series televisivas como espacio de negociación de la feminidad, la masculinidad y las expectativas sociales en el Japón contemporáneo. *México y la Cuenca del Pacífico*, 10(28), 121-41.
- Masanobu, O. (1764). *Libro de encuentros*.
- McCloud, S. (1995). *¿Cómo se hace un cómic? el arte invisible*. 1.ª ed. Ediciones B S.A.
- Panofsky, E. (1998). *Estudios sobre iconología*. Alianza Editorial.
- Peña, Á. (2000). *San Francisco Javier, Apóstol de las Indias*. Bible Gate Way.
- Saikaku, I. (2018). *El gran espejo del amor entre hombres: Episodios entre samurai, monjes y actores*. Traducido por Amalia Sato. 2º.
- Sambade, I. (2018). Masculinidades, cambios sociales y representación en la cultura de masas. *Brocar*, 42, 292-322.
- Sarquís, D. J. (2018). La modernización de Japón durante la era de la restauración Meiji. *Revista de Relaciones Internacionales de la UNAM*, 131.
- Sukenobu, N. (1716). *Sin título*. Shunga.
- Tamagawa, M. (2018). Coming out of the closet in Japan: an exploratory sociological study. *Journal of GLBT Family Studies*, 14(5), 488-518. <https://doi.org/10.1080/1550428X.2017.1338172>