

NO-BARA for you: estudio de caso de representaciones subversivo-paternales en el manga yaoi contemporáneo

Gastón J. Muñoz J.*

El término «yaoi» refiere a un género del manga escrito por y para mujeres, muchas de ellas lesbianas, el cual ilustra historias de amor y sexo entre hombres. Este particular género emerge de grupos constituidos por productoras/lectoras aficionadas a comienzos de la década de los ochenta, inspiradas por la tradición del manga «para niñas» (shojo) el cual, durante las dos décadas anteriores, había propuesto a personajes cuyas identidades cuestionaban la concepción binaria del género mantenida en Japón desde el período Meiji. Este paper es el resultado de una Auditoría Especial en la Universidad de Tokio (septiembre 2015 - marzo 2016). Se visitará la obra de una artista de manga yaoi Kumota Haruko. En la obra Wild Rose (『野ばら』) de 2010, temprana dentro de la carrera de Kumota, se inaugura una nueva tendencia en el yaoi contemporáneo hacia la temática del homoparentalismo masculino dentro de sus fantasías eróticas.

PALABRAS CLAVE: Blanqueo rosa - Homopaternalismo - Manga - Paternidades subversivas - Yaoi

The term «yaoi» refers to a certain type of manga written by and for women, many of them lesbians, which illustrates stories of love and sex amongst men. This particular genre emerged from groups constituted by amateur female producers/readers in the beginning of the 80's, inspired by the tradition of manga «for girls» (shojo) which, during the previous two decades, had proposed characters whose identities questioned the binary notion of gender maintained in Japan since the Meiji Era. This paper is the result of a Special Auditorship at The University of Tokyo (September 2015 - March 2016). I will analyse the work of yaoi manga artist Kumota Haruko. In her 2010 piece Wild Rose (『野ばら』), early in Kumota's career, a new tendency towards the theme of male homoparentalism is inaugurated in contemporary yaoi erotic fantasies.

KEYWORDS: Pink washing - Homopaternalism - Manga - Subversive paternalisms - Yaoi

* Departamento de Teoría de las Artes, Facultad de Artes, Universidad de Chile - Departamento de Artes Visuales, Facultad de Artes, Pontificia Universidad Católica de Chile.

Crítica, curadora y teórica de la imagen y la sexualidad. Pertenece a Arte Contemporáneo Asociado (ACA Chile) y a la Red Iberoamericana de Investigadores en Animé y Manga (RIIAM). Candidata a Magíster en Bioética por la Facultad de Filosofía y Humanidades y la Facultad de Medicina UChile. Paradocte del Departamento de Teoría de las Artes de la misma institución, del Departamento de Artes Visuales PUCdeChile y dictará el Taller de Historia del Arte Latinoamericano El cuerpo, políticas de resistencia para el Departamento de Extensión del Centro Cultural Palacio La Moneda. Ganadora del 7mo Concurso de Investigación CeDoc Artes Visuales «Archivos: reconfiguraciones de una historiografía local». Ha publicado en importantes casas de estudio como PUCdeChile, UBA, UChile, UNAM, UNLP y UNMdP. Ha participado de importantes Conferencias especializadas en el tema del manga y animé, incluidas Mechademia Conference on Asian Popular Cultures 2017: «Science Fictions» en el Minneapolis College of Art and Design. Dio el Keynote del Coloquio Reflexiones estéticas sobre animación japonesa en Chile en la década de los 90 en el Centro Cultural de España en Santiago de Chile, el 15 de mayo de 2018.

La pensadora feminista Bell Hooks reflexiona sobre cómo la discriminación sexista es un sistema de opresión multifocal, no solamente en el ostracismo de minorías sexuales, sino también en cómo la ideología imperialista afecta la manera en la cual representamos la realidad. Las representaciones en los medios masivos y la cultura popular pueden ilustrar los modos en los que ciertos sistemas de poder afectan profundamente nuestra cotidianeidad. En su ensayo «Is Paris Burning?», Hooks pesquisa el documental *Paris is Burning* de 1990, dirigido por Jennie Livingston, tomando en cuenta como el travestismo —específicamente una forma localizada de espectáculo *drag* llevada a cabo por hombres negros homosexuales y también mujeres negras trans documentados por el filme— recodifica el cuerpo de la mujer blanca como objeto de deseo aspiracional en lo que se cree es un movimiento subversivo, uno que presumiblemente cuestiona jerarquías sexuales y raciales. Este análisis cultural se devela en contra de la equivocación que homologa la representación como forma directa de agencia política, e interpreta ciertas reseñas favorables del documental como “[que] aparentan que las políticas de la clase blanca dominante son solamente sociales y no políticas, sólo cuestiones “estéticas” de voluntad y deseo en vez de poder y privilegio” (Hooks, 1992: 150¹).

La cultura *Drag Ball* de finales de los ochenta en Estados Unidos es un ejemplo de la complejidad de aproximarse críticamente a la presentación de género en la cultura popular, siendo que múltiples factores pueden contribuir al ocultamiento de violencia discriminatoria; lo que es originalmente subversivo —vis a vis el travestismo— puede ser fácilmente cooptado por el sexismo: la supremacía del género, la raza y la clase. Este ejemplo podría considerarse como modelo operativo para pensar la representación de la homosexualidad desde la cultura popular de otros espacios, incluyendo el campo del manga japonés contemporáneo. La vigilancia crítica es valiosa al medir el impacto que la representación puede cotejar al poder hegemónico, tanto que subversión activa como en la naturalización de estructuras de poder; los más fortuitos de estos análisis comprenden la cultura popular como fenómenos heterónomos, los cuales muchas veces “se desarrollan en modos que son ambos progresivos y reaccionarios” (Hooks, 1992: 149).

En Chile, el país donde nací y donde me involucre en la academia durante mayor lapso, muchos jóvenes quienes no se ven reflejados en la experiencia heterosexual han migrados sus intereses hacia la cultura asiática, particularmente la cultura japonesa, debido a que consideran la manera en la que la homosexualidad es representada en esta cultura mucho más inclusiva de lo que les otorga su propio entorno. El manga japonés — un tipo de cómic o de novela gráfica originada en

Japón—ha excedido la mirada doméstica con creces, impulsando desafíos representacionales diaspóricos a través de una amplia gama de personajes ficticiales cuya presentación de género es disconforme con el canon heteronormado. La crítica cultural japonesa Mizoguchi Akiko traslada el concepto occidental de «queer» para trazar una genealogía de la cultura popular japonesa, concentrándose en el género *yaoi* del medio manga. Abreviatura de «yama», «ochi» e «imi-nashi²», Mizoguchi describe como el género “ha venido a referirse ampliamente a ficciones de romance masculino homosexual creadas por y para mujeres” (2003: 50). El uso de este término particular está ligado, en términos históricos, al “impulso de productoras y consumidoras” (Mizoguchi, 2003: 51) de productos literarios masculino-homoeróticos de carácter amateur y sin patrocinio de comienzos de la década de los ochenta³. Debo cuestionar si este axioma endémico-femenino de producción/recepción es posible para el *yaoi* hoy día, mientras “fenómenos de la cultura popular en sociedades tardo-capitalistas” (Mizoguchi, 2003: 49) se irradian globalmente y expanden “la naturaleza colaborativa de la relación entre artistas (productores) y lectores (consumidores), con poca intervención” (Mizoguchi, 2003: 50) que el género solía significar.

En una conferencia ofrecida por Mizoguchi Akiko en la Universidad Gakushuin (学習院大学⁴) fui introducido al trabajo de la mangaka (del japonés 漫画家: artista de manga) Kumota Haruko. El análisis que hizo Mizoguchi en aquella instancia sobre la obra de la mangaka transmitía subversión de la heteronormatividad a través de fantasías románticas entre hombres, el homoparentalismo en hombres homosexuales un tema recurrente en su obra. La primera publicación *mainstream* de Kumota, 『野ばら』 la cual se traduce como «Rosa salvaje», transcurre en Japón y narra la historia del joven dueño de un restaurant Take y su creciente interés romántico en su ayudante de cocina Souichirou Kamita, varios años mayor que él. Kamita-san se encuentra en medio de una separación complicada de su esposa Fuyuko-san, y ella a decidido abandonar a su esposo y a la hija de ambos

2 山 [yama] y 落ち [ochi] significan «cumbre» y «resolución» o «valle» respectivamente, 意味 [imi] significa «sentido» y 無し [nashi] indica la carencia de algo. Por ende, la semántica de la categoría *yaoi* responde a la «mala calidad» o la condición amateur en la emergencia del género, aludiendo a la relevancia del contenido romántico-erótico como potencialmente dañino para la calidad o el desarrollo de las ficciones.

3 Es menester comprender el contexto estético y económico de la sociedad japonesa de los ochenta, la denominada burbuja financiera e inmobiliaria, para luego comprender sus efectos en la representación durante la siguiente década. Para eso, no puedo sino agradecer las bellas y articuladas palabras de Christine Greiner (2015: 159): “A partir de 1980, las redes del capitalismo se fueron esparciendo por todo Asia, creando mercados hasta entonces poco explorados. Diez años después, las imágenes generadas por los nuevos hábitos de consumo pasaron a convivir con la inestabilidad económica y emocional que hizo del cuerpo precario el símbolo de las llamadas ‘décadas perdidas’”.

4 De título 『BL進化論—ボーイズラブが社を動かす』 y organizada por el Posgrado en Estudios Culturales sobre Representación Corporal y Visual, sábado 12 de diciembre, 2015.

1 Todas las traducciones del inglés, portugués y del japonés son mías.



Haruko Kumota. "Rosa salvaje" en *Rosa salvaje*, volumen 1, pp. 12 - 13.

Mone-chan. Kamita renunció de su trabajo anterior y tomó la posición en el restaurante de Take como medio para mantener a su hija y a la vez acceder a la flexibilidad horario necesaria para cuidar de Mone-chan como padre soltero.

En el primer volumen, Take tiene un encuentro sorpresivo con la esposa de su colega, cuando ella decide visitar el nuevo trabajo de su esposo en una hora donde el debiese estar recogiendo a Mone-chan del jardín de niños —ella espera dejar los papeles del divorcio sin ver a Kamita—. En la doble página 12 y 13, la primera viñeta, con sombreado profundo, nos muestra a Fuyuko con una expresión superdeformada⁵. El sombreado y la superdeformación refuerzan la confusión de Fuyuko de forma levemente cómica, ella declara que su marido le ha confesado que es homosexual. Una transición de sujeto a sujeto muestra a Take dibujado de forma esquemática y sin contraste interior, se encuentra shockeado por lo que escucha. La siguiente viñeta muestra a Kamita de manera *non sequitur*, debido a que él está ausente en esta escena. Fuyuko continúa expresando su consternación: sus burbujas de diálogo empiezan a tornarse disparejas en un estado emocional alterado. Burbujas de diálogo intercaladas sin contorno, reconocidas por vanos en el fondo sombreado, expresan la incredulidad de Take. La siguiente viñeta retorna a Take desconcertado, burbujas de diálogo crecientemente disparas continúan el diálogo de Fuyuko, contrastando las

burbujas redondeadas emitidas por Take. Ella acusa a Take de ser el amante de Kamita, él lo niega (lo cuál es verdad a este punto de la historia).

La próxima página abre con tres viñetas inclinadas que encajan unas con otras, representando un ritmo acelerado. Momento a momento de la página previa, la primera viñetas de la serie revela que Take se ha aferrado a Fuyuko quien intenta irse, una burbuja de diálogo dentada indica el rechazo de ella al tacto de quien estima como el amante de su pronto exmarido. Aspecto a aspecto, la siguiente viñeta muestra a Fuyuko quien ahora dice que no puede entender a los dos homosexuales, ruborizada en desdén. La última viñeta de la serie, momento a momento, representa a Fuyuko retirándose apresurada. Las expresiones de Fuyuko y Take se encuentran superdeformadas de manera infantiloides y *chibi*, probablemente como recurso cómico que alivia la tensión dramática de la escena. Las últimas dos viñetas revelan a Take quien ha quedado atónito, primero sudoroso, luego un «close-up» de él ruborizado. Esta doble página es una cuenta compleja de cómo la violencia sexista afecta la experiencia de los personajes. Sentimos empatía por Kamita, quien probablemente ha tenido miedo de vivir su sexualidad abiertamente. También empatizamos con Fuyuko, quien está confundida y se siente traicionada por su esposo. La sociedad patriarcal la pondrá en vergüenza por haberse casado con un hombre homosexual, y probablemente ya es demasiado vieja para volver a casarse en los estándares japoneses.

5 Este y otros concepto de análisis del manga son portados de la nomenclatura empleada por Neil Cohn y Scott McCloud.



Haruko Kumota. "Rosa salvaje" en *Rosa salvaje*, volumen 1, p. 19.



Haruko Kumota. "Rosa salvaje" en *Rosa salvaje*, transición del volumen 1 al 2.

La escena anterior visibiliza ciertos problemas inherentes a sociedades sexistas, en Japón o cualquier lugar. Empatizamos a través de la narrativa con como la familia hetero-nuclear la cual Fuyuko y Kamita trataron de construir como matrimonio no estaba motivada por amor, sino violentas expectativas sociales que instigan mentiras y auto-odio. Esta puesta en escena de los impactos negativos del sexismo se contrasta con estereotipos de hombres homosexuales solo unas cuantas páginas después. Cuando Take se encuentra con Kamita en su trabajo el día después de su encuentro con Fuyuko, se encuentra más crédulo de la homosexualidad de su colega recordando ciertas «pistas» en forma de actitudes y manierismos los cuales no habría interpretado correctamente. En la página 19, la segunda de tres viñetas representa a través de una burbuja de pensamiento proveniente de *chibi*-Take como Kamita había sido impresionado por la fuerza física de Take, había sido moderadamente excitado sexualmente al darle algo de comer a Take y dos instancias en las que la actitud indiferente de Take a la desnudez en lo que pensaba una amistad mutuamente heterosexual causaron que Kamita se avergonzara; usando la superdeformación como recurso cómico. En el manga, tensos momentos dramáticos y ligereza cómica suelen alternarse como se puede esperar en todo intercambio narrativo en la cultura popular diseñado para el ocio –hasta cierto punto, esta viñeta se ríe de momentos cliché en otros mangas yaoi–. Esto no implica, sin embargo,

que debemos omitir las implicancias críticas de representar estereotipos de género en la cultura popular.

La historia endémicamente biomujer del yaoi articulada por Mizoguchi se basa en “la estructura de una relación homosexual masculina a la cual proyectar las fantasías de la autora y la lectora” quienes “no desean explotar a las personas quienes ocupan la posición correspondiente a sus personajes en la vida real, es decir, hombres *gei*” (2008: 175). Fujimoto Yukari expande esta problemática, argumentando como las lectoras/productoras de ficciones yaoi ingresan a estas representaciones como subversión de los estigmas sexistas y el odio que instigan entre mujeres, a través de la voz de los personajes homosexuales biohombres:

Cuando esas expresiones misóginas salen de la boca de estos bellos niños ficticios, el lector oye una nota disonante, y su atención enfocada con ello en *la posición que las mujeres están forzadas a ocupar en sociedad*, les guste o no. Es decir, el odio hacia las mujeres es invertido, *los mecanismos por los cuales las mujeres no pueden evitar entrar en un estado de auto-odio son expuestos*, y una luz brillante se proyecta sobre la condición de la mujer – debido a que las palabras de estos personajes resuenan con fuerza incomparable en el autoconocimiento de la mujer–. (2004: 84; las cursivas son mías)

La misma Mizoguchi Akiko ha admitido en repetidas ocasiones como el manga yaoi (y el proto-yaoi) fue muy importante para ella en la comprensión de su propia homosexualidad, demostrando cómo el género ha sido una herramienta para «el autoconocimiento de la mujer». ¿Japonesa? Las ficciones yaoi referidas por Fujimoto y Mizoguchi objetivan el cuerpo homosexual masculino, como medio para generar comunidad de deseo y *fandom* entre mujeres, mientras promueven profundas reflexiones sobre el sexismo como problema multifocal. Esto no se diferencia de cómo los cuerpos femeninos son ampliamente objetivados en varios otros medios sin propiciar reflexiones sobre el sexismo. Mi pregunta es hasta qué punto es beneficioso el justificar la estereotipificación del género en el proceso de pensar/representar la homosexualidad, y también si es plausible escatimar que el fenómeno yaoi se mantiene encriptado exclusivamente en círculos de creadoras/receptoras japonesas.

Como mujer trans, *latinx*, disconforme de género y percibido como hombre homosexual en los estudios académicos de la historia del arte y cultura visual, he experimentado como las representaciones sexistas, inclusive cuando aparentemente cómicas o inofensivas, pueden contribuir a graves actos de violencia motivada por el género que pueden exceder con creces a las microagresiones, particularmente en el contexto de las periferias geopolíticas donde este tipo de crímenes son más fácilmente tolerados por las autoridades en el poder—debido a esto, no me parece que reforzar estereotipos de género sea muy cómico ni contra-sexista—. De seguro «Rosa salvaje» de Kumota no es el caso más extremo de estereotipificación en el manga. Además, es importante recordar que los personajes del yaoi son, por supuesto, ficticios. El balance entre la subjetivación y objetivación sexual de estos personajes se distancia de la vida real de hombres homosexuales; después de todo, ¿no son todas las formas de representación procesos de abstracción que dependen de la objetivación en cierto grado? Como en las películas, los personajes del yaoi responden a un mundo diegético el cual no articula inmediatamente la postura sexo-política de un autor de manera explícita. Podemos interpretar el rol de Take-san en «Rosa salvaje» como el hombre heterosexual masculino⁶ que descubre su homosexualidad relacionándose con otro homosexual de presentación femenina, más experimentado o abierto (en este caso Kamita-san), una estructura de parejas recurrente en las ficciones yaoi contemporáneas⁷. Los estereotipos representados en la página 19 reflejan los creencias del personaje Take antes que los valores de la

mangaka. Esta, sin embargo, no es una instancia aislada donde el trabajo de Kumota haya incluido estereotipos/falacias de género: «Mimi-kun no Boy no Kisettsu» es una ficción sobre una transexual quien originalmente busca la reasignación genital para luego decidir mantener su cuerpo biohombre y adoptar actitudes masculinas debido a un interés amoroso hombre y homosexual, también la historia que sigue a «Rosa salvaje» en la colección *Rosa salvaje*, tópico para otra discusión.

“El manga japonés ha excedido la mirada doméstica con creces, impulsando desafíos representacionales diaspóricos a través de una amplia gama de personajes ficticiales cuya presentación de género es disconforme con el canon heteronormado.”

El *pinkwashing*, o blanqueo rosa si se quiere, es descrito por las activistas de género Lynn Darwich y Haneen Maikey (2014) como el fenómeno político en donde la visibilidad homosexual oculta discriminación en el contexto del imperialismo liberal:

El *pinkwashing* depende fuertemente en la lógica de los “derechos homosexuales” como son comúnmente comprendidos y practicados —una *pugna monofocal* basada en *la identidad sexual de unos a la exclusión de un rango de categorías interconectadas de identificación*, como la raza, etnicidad, clase, género, nación, entre otros—. Refuerza el *aislamiento de las identidades homosexuales* y oculta las injusticias estructurales que hacen de ciertos (...) cuerpos e identidades “aceptables” y otros (...) no. (pp. 282-283; las cursivas son mías)

Aunque el blanqueo rosa refiere a una cuestión de agencia política, estimo que puede aplicarse a las estéticas de la cultura popular. «Rosa salvaje» no es una ficción amateur limitada a círculos de pares —habitual durante la emergencia del género yaoi—, se distribuye doméstica e internacionalmente desde su publicación en 2010 por Marble Comics, editora yaoi perteneciente a la franquicia de manga japonesa Tokyo Mangasha. Mizoguchi ya había percibido la popularización del yaoi en el mainstream (¿japonés?) desde 1991, cuando las encuadernaciones rústicas (o bien tapa blanda) comienzan a alcanzar un éxito comercial sin precedentes en lo que llamaría el Tercer Período del Yaoi. Más recientemente, en lo

6 En la página 4 se puede leer entre líneas que antes de que comenzara la historia, Take-san tenía una relación con una mujer.

7 Descrita por Mizoguchi Akiko como “los roles activo/pasivo en el sexo correspondiendo a la apariencia masculina/femenina de los protagonistas” (2003: 56).

que me gustaría designar como un Cuarto *Momento* del Yaoi, la visibilidad y comercialización fuera de Japón repercute en las audiencias internacionales, quienes disfrutan obras yaoi, dándole un nuevo rol a divergentes identidades culturales y sexuales en su recepción. Prefiero emplear aquí la categoría de momento en vez de período, para enfatizar el intercambio multi- o intercultural entre producción cultural japonesa y recepción foránea como devenires heterónomos, tantos como focos de recepción, pero conservando cierto orden sincrónico. El yaoi ya no se limita a los círculos endémicos de biomujeres japonesas desde donde se desarrolla, testigo de esto mi propia inclinación a entrar al Mandarake, una popular tienda de mangas, en el barrio Shibuya de Tokio el 24 de diciembre de 2015 y comprar una copia de *Rosa salvaje* para este análisis. La ideología sexista e imperialista del sistema timo-capitalista ansía mercantilizar cuerpos sexuados por rédito, el trasfondo implacable desde el cual los mangaka quienes deciden publicar y comercializar sus producciones pueden propulsar sus representaciones subversivas. Como escribió la socióloga feminista Chizuko Ueno: «Los editores comerciales de manga adhieren estrictamente a los principios capitalistas en vez de morales o estéticos. Simplemente, se trata de un mundo donde “Todo lo que tenga seguidores (consumidores) corre” (Mizoguchi, 2003: 50) Si no somos vigilantes en torno a la normalización de actitudes sexistas al adherir o consumir «inclusividad» y «autoconocimiento», el blanqueo rosa puede cooptar el poder subversivo de las fantasías yaoi en la mercantilización de nuestros deseos.

Continuando mi análisis de «*Rosa salvaje*», encontré dos otros momentos notables donde se emplean tropos textuales y visuales de particular tacto en subvertir el discurso sexista, los cuales no perpetuaban estereotipos de género reaccionarios. El primero, un chiste ingenioso pero bastante hermético contenido al final de cada volumen de la colección: una imagen de tipo non sequitur donde aparece Mone-chan con algunas flores, acompañada de otro de los protagonistas de las historias, junto a la frase «NOBARA for you». Aquí lo metatextual, lo que Jacques Derrida considera el parergon; no el canon de la historia sino lo marginal a su economía medial de expresión. Esta imagen sale de la diégesis de las historias, al final del último volumen de «*Rosa salvaje*» los personajes que acompañan a Mone son Mimi y Kaoru, introducidos en la próxima historia. Este «presagio» se mantiene al final de cada nueva historia. El medio artístico del manga no es solo narrativo, sino altamente visual. Sostiene muchos mecanismos visuales en los que la información es «comunicada» aparte del texto, y sería un error jerarquizar estos órdenes sin consideración caso a caso.

¿Tienen género los géneros literarios? Cuando se afirma la romanización «nobará» para 野ばら, el sintagma «NOBARA

for you» sintetiza dos significados simultáneos: ofrece la historia de manera jovial, y su opuesto. El concepto «bara» en relación al manga suele vincularse a la homoerótica biohombre creada por/para hombres, refiriéndose a la revista *Barazoku* publicada por primer vez en 1971 (Makintosh, 2008). Si leemos esta frase como «NO-BARA for you», la frase insinúa que si lo que la audiencia busca es homoerótica masculina, este no es el lugar. Es una afirmación del lugar biomujer en la simbiosis lector y creador, la especificidad del género y tradición yaoi. Mizoguchi Akiko observa un fenómeno similar en la resistencia de las lectoras contra el trabajo *Partners* de la mangaka Temaki Yura del año 2002, atribuida a la corpulencia excesiva, la inclusión del vello corporal y la minucia sobre la preparación del coito entre los protagonistas (2003: 64 - 65) ¿Los «hombres homosexuales» no debemos usar condón para así afirmar la fantasía *romántica* de «nuestras» relaciones sexuales? Desde el Tercer Período del Yaoi, el subgénero *Boys' Love* (BL) el cual ha sido adoptada por el mainstream ha ofrecida representaciones relativamente «higiénicas» de la corporalidad del biohombre homosexual en contraste con una representación más explícita y casi siempre penetrativa del coito, a lo que Mizoguchi atribuye la tendencia heterocéntrica en el paradigma femenino del yaoi que implica las dinámicas masculino/femenino⁸ preferidas, “para poder conseguir narrativas de ‘romance heterosexual’ para la lectora heterosexual a través de los cuerpos de dos hombres protagonistas (del mismo sexo), y para presentar su romance como uno ‘imposible’ —y por ende uno ‘preciado’—” (2003: 56).

La imagen de Mone y Take al final del primer volumen de «*Rosa salvaje*» es una suerte de manifiesto sobre las inclinaciones demográficas detrás de las decisiones narrativas de Kumota. Aunque en principio esto puede parecer una actitud ostracista y discriminatoria, también puede ser leída como una resistencia de lo *pornográfico*: definido por Paul B. Preciado (2010: 20-27) como “representación pública de la sexualidad” y en la cultura popular de masas posterior a la Segunda Guerra Mundial como “información visual mecánicamente reproducible capaz de suscitar afectos corporales”, la mercantilización de los cuerpos sexualmente objetivados, lo que es meramente potencial al yaoi a través del blanqueo rosa, deviene la operación principal —la subjetivación de estos cuerpos sexualizados a través de la narrativa se vuelve secundaria y altamente dispensable—. Ahora, no creo que la autora esté necesariamente en contra de toda pornografía, de lo contrario no podría considerar que alguien estuviera leyendo su obra como medio para gratificar sus deseos sexuales. Este texto se comunica directamente con las audiencias (similar a como J. L. Austin pensaba los actos de habla, que en la especificidad del manga se refleja en los avatares tipo *meme*) después de decidir leer la obra y terminar cada volumen, recordándoles que los personajes representados no vienen sin subjetividad sexual.



Haruko Kumota. "Rosa salvaje" en *Rosa salvaje*, volumen 1, pp. 26 - 27.

El segundo momento que subvierte el discurso sexista se encuentra hacia el final del primer volumen. La abuela de Take, Tae-san, quien vive con su nieto y le ayuda con el restaurante que ha heredado de la familia, se leciona la espalda a menudo pero aún así se mantiene bastante activa. Una llamada informa a Take el que su abuela ha sido hospitalizada mientras hacía unos trámites. Aunque Tae se encuentra bien y no corre peligro, y a sabiendas de que no le gusta ser visitada cuando se encuentra hospitalizada para no estorbar, Kamita insiste en que Take debe visitarla el próximo día. Para sorpresa de Tae, es visitado por su nieto a la mañana siguiente, aconsejado por Kamita. Take se entera de que Kamita y su hija también pasaron a visitar a la abuela, con el pretexto de que visitarían el zoológico. Poco después, Take decide retirarse cuando Tae comienza a burlarse del interés que demuestra su nieto en Kamita.

La doble página 26 y 27 abre con una viñeta esbelta y vertical que representa un teléfono celular con un mensaje que proviene de Kamita, un pulgar en la esquina inferior derecha indica que el teléfono es utilizado por alguien y la escena transcurre dentro de la diégesis de la narrativa. El mensaje interroga sobre visitar el hospital, asique lo más probable es que el mensaje sea de Kamita a Take. Aspecto a aspecto, confirmamos que es Take quien lee el mensaje, una expresión levemente superdeformada articula la pasividad del transporte público con el interés y la atención. Una manilla

en el fondo también indica que el escenario es un viaje en tren, como es insinuado en la página anterior. Momento a momento, una viñeta levemente más ancha, vemos la nuca de Take, mostrando hacia dónde dirige su mirada, con algunos íconos expresivos que significan sorpresa. A la distancia vemos a Kamita sentado en el área preferencial del coche, abrazando a Mone quien se encuentra sentada en su regazo; si miramos con atención, pequeños íconos de burbuja indican que por lo menos Kamita se encuentra dormido. Momento a momento, una viñeta sin márgenes retrata a Take, él ha cerrado su celular y se alegra de ver a Kamita y a Mone. Momento a momento, la próxima viñeta es alargada verticalmente y se posiciona desde la perspectiva de Kamita y de su hija, representados por líneas rectas y onduladas que evocan sus cabellos. Un Take superdeformado y de cuerpo entero nota un otro superdeformado y con lentes, sentado en frente del par padre-hija mientras les apunta una suerte de dispositivo hacia ellos. Aspecto a aspecto, registramos desde la perspectiva de Take que el desconocido, sonriente, está grabando los calzones de Mone. La siguiente viñeta, tipo caja, es un «close-up» de Take irritado, cuyo rostro es sombreado y un icono de vena sobresale de su sien.

La siguiente página continúa el diseño esquemático, donde breves alteraciones verticales u horizontales son adoptadas por conveniencia para mejor transmitir ciertas acciones o perspectivas. Momento a momento de la página anterior,

el cascabeleo de las llaves y de la cadena de la billetera de Take nos alerta de que se ha dispuesto en frente del extraño, quien se molesta ya que su grabación es obstruida. Aspecto a aspecto, Take llama la atención del 犯罪者 (hanzai-sha) con el sombreado e icono-vena aún en su rostro, su brazo izquierdo aferrado a una manilla suspendida del vagón. Momento a momento, Take arrebató el dispositivo móvil con que grababa el «criminal». La siguiente viñeta hace un «zoom-in» al rostro de Take mientras continúa cuestionando al ofensor, se percata de que la grabación llevaba ya bastante tiempo. La siguiente viñeta es alargada y levemente apaisada, Take devuelve la grabación: cajas de texto que se alternan de arriba abajo a través de un continuo, como las estalactitas y estalagmitas de una cueva, contienen el diálogo entre Kamita y Mone mientras eran acosados sin saberlo por aquel extraño. En esta conversación, Mone confiesa a su padre que a ella le gustaría casarse con Take, a lo que su padre sugiere entre risas que en ese caso él se convertiría en el padre de Take también. Momento a momento, Take superdeformado se ríe, confundiendo al extraño. Ambas páginas son reticuladas, llenas de viñetas indicando que la narrativa a base textual, las acciones concretas y los íconos expresivos son relevantes; una particular atención a la visualidad lo que requeriría un ritmo más pausado en la historia.

Propongo una lectura de esta escena a través del concepto de *paternidad subversiva*. Este término, en contraposición al homoparentalismo, evita el blanqueo rosa al no encryptar los derechos reproductivos de todos los homosexuales bajo un mismo techo, relocalizando una pugna contra-sexista en ambas maternidad y paternidad como los principales constructos de distribución de derechos reproductivos en sociedades patriarcales. Dependiendo del contexto, las mujeres homosexuales, particularmente las que no son blancas, se encuentran mayormente sujetas a la violencia de género en comparación con los hombres homosexuales, particularmente aquellos que se identifican con la masculinidad, debido al privilegio de género. Sin embargo, el sexismo liberal (al igual que los sexismos anteriores) tienden a asociar a las mujeres con la imagen de la “maternidad romántica, (...) las mujeres [como] criadoras que afirman la vida” (Hooks, 2000 [1984]: 135), midiendo constantemente a las vidas de mujeres en relación a esta imagen. Para los hombres, sobre todo en contextos socioeconómicos no afluentes, el deseo de criar es considerado femenino y por ende inapropiado, debido a que la paternidad se asocia en varias sociedades con “aceptar responsabilidad, sin mención de las palabras “ternura” y “afecto”, pero estas palabras se usan para definir a la madre.” (Hooks, 2000 [1984]: 138) En su ensayo «Revolutionary Parenting», sugiere el sexismo tácito en la manera en que

las mujeres o la sociedad por completo ven la relación madre/hijo como única y especial porque la hembra carga el cuerpo del niño en su cuerpo y da a luz, o hacen de esta experiencia biológica sinónimo de que las mujeres tienen un vínculo más cercano y significativo con el niño que el padre... (Hooks, 2000 [1984]: 137)

Pongo en valor el poder subversivo que subyace en que individuos genéticamente hombres cuestionen estas convenciones afirmando la paternidad cuando esto es coherente con su realidad y su deseo por perpetuar el bienestar de un infante.

En «Rosa salvaje», el personaje de Take-san es representado como un criador para Mone-chan, no está motivado por el linaje no la posesión sino por afecto genuino por ella y por Kamita-san. La «familia» que conforman los tres, siendo esta una afirmación homo-nuclear de crianza, es un acto de paternidad subversiva. Aunque todos estos personajes sean ficticios, su historia provee visibilidad a la conformación de familias que son disímiles a las estructuras heterocéntricas. En las páginas seis y siete, reconocemos como Take se preocupa constantemente de que Mone asista al jardín de niños y que se alimente correctamente, el segundo volumen de la historia recurre a una fiesta de cumpleaños para Mone en la que colabora Take —ella lo quiere ahí y Kamita necesita ayuda como padre soltero reciente—, e incluso lleva al padre y a la hija a vivir a su casa cuando la salud de Kamita comienza a deteriorarse al final del tercer volumen. De esto, comprendemos a Take como un hombre homosexual que también es un criador. Esta crianza subversiva se reafirma en contraste con el «criminal» del tren, Take continúa destruyendo el dispositivo de grabación y lo amenaza físicamente por haber expuesto a Mone en la página 28. No corresponde demonizar a los pedófilos, la sexualidad y el deseo no tendrían por qué responder a lo que un contexto particular percibe como la norma. Lo que es injusto es depredar y grabar a gente sin su consentimiento, objetivar sus cuerpos sin su consentimiento en la esfera pública, y templar el bienestar de un niño en cualquier forma, lo cual siempre serán los escenarios sexuales verticales. Lo que aquí está en juego es una redistribución de las ontologías sexuales que conforman la heteronorma, como se percibe a través de la representación de la pedofilia y a través del «juego de la casa» en los comentarios de Mone que hasta cierto punto sugiere el lugar del incesto donde vemos a la figura del padre depositada en Take. Los cuerpos objetivados de hombres homosexuales en las fantasías yaoi pueden contradecir el discurso hegemónico al generar disonancias cognitivas entre representación y sistema ontológico del imperialismo capitalista patriarcal. En este nuevo sistema ontológico desplazado, la paternidad subversiva constituye una familia disímil, bypass al programa heteronormativo.

«Rosa salvaje» es una obra relativamente temprana para Kumota Haruko, uno en el que un terreno interesante, la paternidad subversiva, se comienza a develar en el estilo narrativo de la mangaka. En este punto efectivamente empleo estereotipos en la manera en que representaba sexualidades. Aunque este tipo de obras hayan sido dirigidas originalmente para un audiencia japonesa «femenina», la realidad del yaoi en la actualidad es que es gozado por un amplio repertorio de trasfondos, impactando en cómo estas obras son recibidas, permitiendo una nueva conciencia crítica. Cuando se incurren fantasías objetivantes de cuerpos de hombres homosexuales en publicaciones mainstream, se deben considerar los efectos que estas representaciones pueden desencadenar, puntualmente el blanqueo rosa de la visibilidad homosexual. Esto no significa que debemos gozar del manga como medio de entretenimiento, o que las historias que contienen no puedan impactar positivamente en la reflexión contra-sexista; la vigilancia crítica del autoritarismo en todo nivel cultural, manteniéndonos *fans* críticos de los medios populares en los que incurrimos ●

Bibliografía

- Cohn, N. (2013). Japanese Visual Language: The Structure of Manga. En *Manga: An Anthology of Global and Cultural Perspectives* (1a ed., pp. 281 – 285). Nueva York, Estados Unidos: Toni Johnson-Woods.
- Darwich, L., & Maikey, H. (2014). The Road from Antipinkwashing Activism to the Decolonization of Palestine. *Women's Studies Quarterly*, 42 (3/4), pp. 281 – 285.
- Greiner, C. (2015). Fantasmas fora da máquina. En *Leituras do Corpo no Japão e suas diásporas cognitivas* (1a ed., pp. 159 - 182). Sao Paulo, Brazil: n-1.
- Hooks, b. (1992). Is Paris Burning? En *Black looks: race and representation* (1a ed., pp. 145 – 156). Boston, Estados Unidos: South End Press.
- Hooks, b. (2000 [1984]). Revolutionary Parenting. En *Feminist Theory: From Margin to Center* (2a ed., pp. 133-147). Cambridge, Estados Unidos: South End Press.
- Mackintosh, J. (2008). Embodied Masculinities of Male-Male Desire: The Homo Magazines and White-collar Manliness in Early 1970s Japan. Martin, F. (& all. eds.) *AsiaPacifiQueer: Rethinking Genders and Sexualities* (1a ed., pp. 29-45). University of Illinois Press.
- McCloud, S. (1993). *Understanding Comics* (1a ed., pp. 26 - 93). Nueva York, Estados Unidos: HarperCollins.
- McCloud, S. (2006). *Making Comics* (1a ed., pp. 215 – 223). Nueva York, Estados Unidos: HarperCollins.
- Mizoguchi, A. (2003). Male-Male by and for Women in Japan: A History and the Subgenres of “Yaoi” Fictions. *U.S.-Japan Women's Journal*, (25), University of Hawai'i Press, pp. 49 –75.
- Mizoguchi, A. (2008). Representation, Reception, and the Matter of Qualification or Struggle Towards Female Subjects of Yaoi Representation. En *Reading and Living Yaoi, Male-Male Fantasy Narratives as Women's Sexual Subculture in Japan*. (Disertación doctoral, Universidad de Rochester, Nueva York, Estados Unidos). pp. 172 – 218.
- Orbaugh, S. (2003). Creativity and Constraint in Amateur “Manga” Production. *U.S.-Japan Women's Journal*, (25), University of Hawai'i Press, pp. 104-124.
- Preciado, B. (2010) Arquitectura Playboy. En *Pornotopia. Arquitectura y sexualidad en “Playboy” durante la guerra fría* (1a ed., pp. 13 - 29). D. F., México: Anagrama.
- Yukari, F. (2004). Orbaugh, S. trans. ed. Transgender: Female Hermaphrodites and Male Androgynes. *U.S.-Japan Women's Journal*, (27), University of Hawai'i Press, pp. 76 – 117.