



Universidad de Chile

Facultad de Filosofía y Humanidades

Departamento de Literatura

Seminario de Grado: Feminismos y Escrituras Contemporáneas

El discurso erótico en el *yaoi*. Un acercamiento desde la literatura y
Latinoamérica al *manga yaoi* a través de *Hidoku Shinaide* de Nekota Yonezou

Informe para optar al grado de Licenciado en Lengua y Literatura Hispánica

con mención en Literatura.

Nadia Marambio Contreras

Profesoras guías:

Kemy Oyarzún

Soledad Falabella

Marzo, 2020

[...] que medio oculta un biombo de seda del Japón.

Rubén Darío, *De Invierno*

A lxs otakus y el kpop, la nueva amenaza del capital.

A mi mamá Ana y a mi hermana Karen, por acompañarme y soportarme en este proceso. Por escuchar mis quejas y mis reflexiones. Por ser las grandes mujeres que son.

A mi papá Aldo, que desde su inmaterialidad me sigue cuidando.

A mis amigas Camila (Ane), Stephy, Rocío, Vale, Emma, Fernando y Monse, que tanta paciencia me han tenido con las quejas y preguntas, que me han leído y ayudado.

A mis profesoras, que siempre han compartido sus conocimientos y me han
inspirado.

A lxs otakus y kpopers que salieron a la calle para luchar contra el capital.

Resumen

Esta investigación es un acercamiento, desde Chile, hacia al fenómeno del *manga yaoi* a través de la obra de Nekota Yonezou, *Hidoku Shinaide* (2007). En este tipo de *manga* nos encontramos con el cruce mujer-erotismo, desenvolviéndose de forma disidente a las expectativas del sistema sexo-género heteronormado y patriarcal, al ser estas obras escritas por y dirigidas hacia mujeres mientras abordan un homoerotismo masculino. En esta ocasión me propongo analizar cómo se construye discursivamente el erotismo en *Hidoku Shinaide*, pero gracias a ciertas particularidades de la obra, también me adentro a cuestionar algunos aspectos relacionados con los géneros literarios y sus marcos o límites a propósito de la llegada de esta y otras obras a un contexto latinoamericano. Revisar este tipo de escrituras nos permite (re)conocer sensibilidades que se articulan en disidencia desde los bordes o límites, tanto literarios como de sexo-género.

Palabras claves: erotismo, escritura femenina, manga yaoi, géneros literarios.

Índice

I. Introducción	6
II. Marco teórico	16
1. <i>Manga y literatura. ¿Cómo entender el fenómeno del manga yaoi en Latinoamérica?</i>	16
2. Sobre escritura femenina y erotismo	22
III. Análisis	32
1. El género puesto en representación a través de <i>Hidoku Shinaide</i>	32
2. La estética erótica que funciona en <i>Hidoku Shinaide</i>	36
3. La desjerarquización en la exposición libidinal en <i>Hidoku Shinaide</i>	40
IV. Conclusiones	44
V. Bibliografía	50

I. Introducción

Esta es una investigación algo incómoda, atípica. Durante los cuatro años de licenciatura me enseñaron a trabajar con textos, en mayor o menor medida, “típicos”: títulos y autores que ya sonaban dentro de mi cabeza cuando se nombraba la palabra *literatura*. Durante cuatro años me enseñaron a trabajar con las obras que constituyen el canon y con las que, en su momento, también lo rompieron {pero que al final la academia también las volvió canónicas, “rescatándolas” del montón}. Durante cuatro años estudié una *literatura* que me era más bien ajena, que no era la que me acompañaba en mis viajes de metro ni en mis momentos de ocio, es por eso que en esta investigación me abro paso hacia un sector olvidado {¿o marginado?} del que en ninguno de estos cuatro años algún académico nombró dentro del aula, pero que desde el 18 de Octubre se declaró como uno de los enemigos: el *manga* (y el *anime*; la comunidad otaku y kpopper de Chile); pero como para mí no es suficiente hablar solo de *manga*, esto tratará sobre el *manga yaoi*.

En esta investigación he decidido hacer un acercamiento al fenómeno del *manga yaoi* a través de *Hidoku Shinaide* (2007) de Nekota Yonezou. En estas escrituras nos encontramos con el interesante cruce de erotismo y disidencia sexual al abordar un homoerotismo masculino, pero que está escrito y dirigido a un público femenino. Esta vez pretendo analizar cómo se construye discursivamente el erotismo en *Hidoku Shinaide*. Parto con la hipótesis de que, dentro del *manga yaoi*, se conforma un espacio seguro desde el que explorar la sexualidad erótica femenina, encontrándonos así con un discurso erótico que se escapa a la heteronormatividad, produciéndose así en el cuerpo y no sobre el cuerpo, desobjetivándolo para recuperar el sentir. Ahora bien, dadas las particularidades que adquiere *Hidoku Shinaide*, y los cientos de otras obras *yaoi* que llegan hasta Latinoamérica, pareciera inevitable

preguntarnos sobre los géneros literarios y el lugar que ocupan dentro de ellos obras como el *manga*, y de manera mucho más específica, el *manga yaoi*.

Durante esta introducción intentaré dibujar un panorama general respecto al *manga yaoi*, así como también iré planteando algunos problemas en torno a este, los cuales desarrollaré en mayor profundidad en los siguientes capítulos.

Para hablar de *manga* lo primero que hemos de hacer es quitarnos el sesgo de que son obras únicamente para niños y adolescentes, así como también esa suerte de desvalorización de las mismas por ser parte de una “industria para masas”. Como quien diría: dentro del *manga*, para gustos hay colores. Ahora bien, como buen producto de industria, sí existe una clasificación interna que se da, meramente, por el público objetivo {pero no necesariamente el real} de cada obra, en paralelo a la diferenciación por el contenido temático de estas. Entonces, los géneros como clasificación para el *manga* funcionan a) por rasgos etarios y b) por aspectos temáticos. Ahora, los dos grupos más populares y que, a finales, son los que separan las aguas son: el *shōjo* (para mujeres jóvenes o adolescentes: 少女) y el *shōnen* (para hombres jóvenes o adolescentes: 少年). Aunque es cierto que tanto para el *shōjo* como el *shōnen* hay contenidos que se asocian a estos (a saber: uno romance y el otro acción), hemos de recalcar que el género de un *manga* no se define solamente por la temática que aborde {que dicho sea de paso, tiene un juego de combinaciones infinitas}, sino que lo hace en mayor medida por la edad de su público ideal {no necesariamente el real}.

Teniendo en mente la importancia que adquiere el público al que se dirige una obra de *manga*, pasemos a hablar directamente del *yaoi* que, tal como adelanté anteriormente, se

ha definido a través de estos dos ejes como cualquier otro género del *manga*: producción por y para mujeres (público ideal) y el homoerotismo masculino (temática). El cruce que se produce en estas obras vendría a tensionar, desde distintas aristas, la heteronormatividad, siendo así un movimiento transgresor sobre esta. En el *yaoi* no solo tenemos a mujeres escritoras y lectoras que producen para sí mismas {como si se tratase de un círculo separatista, o quien dijera, incluso un aquelarre}, sino que además hablan de erotismo, y no cualquiera, el homosexual masculino. Frente a esto, me parece que no es menor que a estas mujeres lectoras y escritoras del *yaoi* se les conozca como 腐女子, *fujoshi* [kanji de putrefacto, mujer y niña (que se leen como mujer joven)], esto es “chicas podridas”. De igual manera, *yaoi* (o escrito coloquialmente como “801” en Japón por un juego de sonidos) sea acrónimo de “*Yama nashi, Ochi nashi, Imi nashi*” traducido como “sin clímax, sin desenlace, sin sentido” (Chocontá, 213), insinuando así una carencia a nivel de contenido narrativo en la obra.

Hablar del *manga* para la academia literaria me parece complejo porque, durante estos cuatro años, nunca he abordado una obra que no siga la definición de Aristóteles sobre lo que es la *literatura*: “el arte que imita sólo con el lenguaje” (Aristóteles, 128. Subrayado es mío). No he “practicado” un análisis sobre estas obras, así como tampoco he encontrado algún estudio previo que me sirva de guía; en versos de Machado: “caminante, no hay camino, se hace camino al andar”. Retomo: a partir de Aristóteles se establece al lenguaje como el punto medular, sobre lo cual el griego detalla los “modos de imitar” (Aristóteles, 133) (que más adelante serán los tres grandes géneros) y “objetos imitados” (Aristóteles, 131) (que pasarán a ser los géneros históricos), distinguiendo en este último mejores y peores. Garrido Gallardo señala que, en parte, es gracias a esta distinción hecha por Aristóteles entre obras altas y bajas

que se produce el “esquema de la institución literaria” (Garrido, 12). Tal esquema dictaría que existe un tipo de literatura que es digna de estudio e incluso de cierta veneración por parte de la academia, mientras que “existen otras obras, calificadas también en las bibliotecas bajo el epígrafe «literatura», que no son dignas de ser consideradas sino como «cultura de masas». (Garrido, 13)

Cuando nos volteamos sobre el manga encontramos que, en primer lugar, son obras que caen dentro de la categoría de “cultura de masas”, y en segundo lugar, que en el *manga* no hay solo lenguaje, sino que hay una armónica relación entre este y la pintura. Entonces, es justo preguntarnos si es que el *manga*, desde sus aspectos formales, puede ser considerado como *literatura* {de acuerdo a los estándares aristotélicos aún vigentes en la academia}. Y de lograr encajar con la *literatura*, ¿es digno de estudio un escrito que pareciera adecuarse mejor a la palabra *producto* por pertenecer a una industria masiva y no a una *obra* que se relaciona con un público selecto.

Ambos cuestionamientos sobre por qué estudiar el *manga*, y especialmente el *manga yaoi*, desde la literatura se pueden responder con una contra pregunta: ¿qué es la *literatura*?. No es mi intención ahondar demasiado en este aspecto de mi investigación, pero como cuña introductoria para desarrollar en los próximos capítulos, recordaré la visión que propone Jakobson sobre la poeticidad {aquello que hoy en día podemos entender como “lo literario”}, diciendo que esta es “una revalorización total del discurso y de cualesquiera de sus componentes” (Jakobson, 74). Ya no es solo el “modo” (los tres grandes géneros: narrativo, drama y lírico) ni el “objeto a imitar” (el tema, dicho de manera muy simple), puesto que “la obra literaria (...) es siempre *una situación comunicativa* (completa)” (Martínez, 179) en donde entran en juego más aspectos a considerar, es por ello que hoy en día es tan complejo

hablar de los géneros literarios y qué criterios les configuran. Como ya dije, este tema lo abordaré con mayor amplitud en los próximos capítulos.

Retomando los aspectos específicos del *manga yaoi*, me parece necesario revisar su surgimiento y cómo se han ido desarrollando en el tiempo. Como punto de partida tenemos que estas obras aparecen para la década de los 70' en Japón dentro del *shōjo*, apareciendo por primera vez la homosexualidad masculina como tópico para las publicaciones dirigidas a un público femenino (Nagaike, 76). Las obras más nombradas para datar el surgimiento del *yaoi* son *Kaze to ki no uta* (1976) de Takemiya Keiko, y *Tōma no shinzō* (1974) de Hagio Moto (Saito, 173). Ambas obras, al ser pioneras en abordar el romance homosexual masculino como un tópico para lectoras femeninas, se constituyen en los precedentes de lo que hoy en día podemos reconocer como *yaoi*. A mi parecer, tanto en *Kaze to ki no uta* como en *Tōma no shinzō* podemos dar cuenta de los rasgos paradigmáticos cimentales que van a ir codificando la estética del *yaoi*; principalmente en el diseño de personajes como sujetos andróginos y en la disposición libidinal con la que se estructuran las escenas eróticas, es decir, la narrativa erótica propia del *yaoi*.



Ilustración 1

Porta de *Kaze to ki no uta* en la editorial milkyway bajo el título "La balada del viento y los árboles" en el 2018.

Aquí podemos apreciar el diseño de personajes heredados directamente de la estética *shōjo* del período: ojos grandes y brillantes, facciones finas que, en conjunto con un trazo ligero dan a los personajes un aspecto más bien "femenino".

Ahora bien, *Kaze to ki no uta* y *Tōma no shinzō* son publicaciones hechas bajo normas editoriales, a diferencia de las publicaciones más "auténticas" e iniciales del *yaoi*: el



Ilustración 2

Portada de un *doujinshi* de *Naruto* titulado: *Fude Oroshi no Gi* (2011) de MIKAYLA.

En la esquina superior izquierda se encuentra el nombre en alfabeto latino, mientras que en la derecha se encuentra el recuadro que indica su prohibición para menores de 18 años.

A diferencia de *Kaze to ki no uta*, en esta portada vemos que la propuesta homoerótica está explicitada e incluso advertido como material para mayores.

*doujinshi*¹. De acuerdo con Nagaike, el *dōjinshi yaoi* se define como publicaciones amateurs en las que la obra “often parody the male characters in popular *shōnen* (boys’) *manga* and animations, pairing them in homosexual relationships.” (Nagaike, 77). Estas producciones amateurs originadas al margen de prohibiciones editoriales se toman la libertad para centrarse, principalmente, en la relación sexual de los personajes (erotismo) con el aderezo de la relación romántica {sin clímax, sin desenlace, sin sentido: *yaoi*}. Son estas mismas publicaciones amateurs las que van adquiriendo mayor popularidad hasta que comienzan a publicarse en revistas oficiales (Chocontá, 214).

Una vez el *yaoi* hace su entrada en las publicaciones oficiales, ya pasamos a hablar de “Boy’s Love”. El ““Boy's Love" (*bōizu rabu*), or BL, is a category of commercially published, original (rather than parodic or derivative) works, typically *manga*, depicting male.male romance.” (Galbraith, 218) Así, el nicho *yaoi* se transforma en una parte más de la industria del *manga* y anime a inicios de los 90’ (Saito, 172), retrayéndose frente a las normas editoriales. El contenido erótico se filtra a tal punto que, al igual como ocurre con *Kaze to ki no uta*, no hay una restricción de edad para la lectora; el BL se vuelve, de cierta forma, “seguro para la audiencia”. No obstante, la producción del *yaoi* sigue manteniéndose

¹ El *doujinshi* no es único del género *yaoi*. Este término se utiliza para las publicaciones amateurs hecha por fans, bastante similar a lo que se entiende por *fan-fiction* en el mundo occidental. *Doujinshis* pueden haber de todo tipo, incluso algunos que no abarcan contenido sexual pese a que la gran mayoría sí lo hace y es por lo que se distingue este tipo de producción hecha por los fans.



Ilustración 3
 Portada del manga BL *Junjou Romantica* (2002) de Nakamura Shungiku en la editorial Ivrea en el 2015. En la portada ya se anuncia una pareja homo. Podemos ver que conserva algunos rasgos heredados del shōjo como el trazado fino o los ojos más redondos en uno de los protagonistas.

en los márgenes porque el *doujinshi* no para de producirse y alojarse en un espacio a las afueras de las normas, intensificando su resistencia al pasar pasarse a plataformas virtuales, a lugares que ni siquiera son físicos y en los que no hay ni ley ni Dios.

De acuerdo con lo que hemos visto hasta ahora, podríamos decir que el movimiento del *yaoi* es el de la transgresión. Este concepto de G. Bataille, de manera muy resumida, nos habla de la ruptura o superación de las prohibiciones (Bataille, 67), aquello que rompe con la norma y debe ser rechazado. Ahora bien, pese a que la transgresión es la ruptura de lo que está permitido y por

ello se le asocia a una emoción negativa (Bataille, 68), la transgresión revela, al contrario, la fascinación por lo prohibido (Bataille, 72). La transgresión del *yaoi* ocurre tanto por sus aspectos formales en relación con la *literatura*, por la resistencia que hace a la tradición editorial de mercado, así como también por los temas que aborda, por cómo los expone y hacia quién los dirige.

En cuanto a los temas que aborda el *yaoi* y el movimiento de transgresión en el que, finalmente, se maneja, difícil sería de entender si es que no comprendemos ciertos aspectos básicos sobre el sistema sexo-género patriarcal en el que aún estamos insertos. Solo para introducir los conceptos en los que profundizaré más adelante, partiré diciendo que, de acuerdo con Bataille, “erotismo (...) es una búsqueda psicológica independiente del fin natural dado en la reproducción y del cuidado que dar a los hijos” (Bataille, 15). Entonces,

cuando hablo de erotismo en el *yaoi* lo hago, justamente, porque al tratarse de relaciones homosexuales el fin reproductivo desaparece, quedando el foco y la intención de la relación tan solo en el goce. Sin embargo, la homosexualidad {el tema del *yaoi*} está prohibida por la heteronormatividad, y es esta última la que, además, dejaría al sujeto femenino {el público del *yaoi*} limitado a la función (re)productiva. Ya profundizaremos sobre esto.

Ahora, la obra que he elegido para trabajar es *Hidoku Shinaide* (酷くしないで), traducido al inglés como *Treat me gently, please*; y una traducción al español ofrecida por mí sería *Por favor, no seas cruel*. Tanto guión como ilustración corren por autoría de Nekota Yonezou (ねこ田米蔵) y lleva publicándose desde el año 2007 en la revista *BexBoy*, la cual publica únicamente *yaoi*. Para este análisis utilizaré la traducción al español hecha por el *fansub* {ya hablaré del *fansub* más adelante} “Appassionato”², disponible en la página online y gratuita de lectura de manga “TuMangaOnline”³. Si bien *Hidoku Shinaide* no es una de las obras pioneras del género ni una de las más innovadoras, sí ha llevado una popularidad constante, permitiéndole ser portada de la revista unas once veces hasta la actualidad. Ya que esta obra no es particularmente innovadora, me parece que es una de las indicadas para iniciar un acercamiento al estudio del *yaoi*.

Nekota Yonezou nació en agosto de 1979, en Tokyo. Inició su carrera como *mangaka* (dibujante de manga) para inicios de los 00’ con publicaciones de *doujinshi* de la, en ese entonces, famosa serie *Tenisu no Oujisama* (テニスの王子様, *The prince of Tennis*, *El*

² *Appassionato*, <https://appassionatolove.wordpress.com/>

³ *TuMangaOnline*, <https://tmofans.com/>

príncipe del tenis). Para el año 2004 comenzó sus publicaciones oficiales de manga con la revista *BexBoy*, en donde iniciaría la publicación de *Hidoku Shinaide* para el 2007.



Ilustración 4

Portada del primer volumen de *Hidoku Shinaide*. Esta está incluida en la traducción de *Appassionato*. Nekota, Yonezou. *Hidoku Shinaide*. BexBoy Magazine. Tokyo, Japón. 2007

El volumen 1 de *Hidoku Shinaide*, con el cual trabajaré, se compone de seis capítulos. Cada capítulo aborda historias independientes entre sí, salvo los dos primeros (que son la historia principal) y los dos últimos. Los primeros dos, “*Hidoku Shinaide*” (“Por favor, no seas cruel”. Todas las traducciones de los capítulos son mías) y “*Tsumetaku Shinaide*” (“Por favor, no seas frío”), abarcan la historia principal de Maya Hideyuki y Takashi Nemugasa. Ambos cursan el penúltimo año de preparatoria, son compañeros de clase y, tras descubrir a Nemugasa haciendo trampa en un examen, Maya comienza a extorsionarlo para acostarse con él {sí, brutalmente cuestionable}.

El capítulo tres, “*Houkago ato no Himitsu*” (“El secreto después de clases”), trata la inicial exploración sexual de Aki y Shiba. No se dice explícitamente en qué grado están, pero interpreto que cursan cerca del último año de secundaria. El cuarto capítulo, “*Wagamama mo aishite*” (“Ámame egoístamente”), nos encontramos con Daijuu y Kan, quien está celoso del primero al creer que, por la popularidad de este, podrían dejar de ser amantes.

Nuevamente no se señala el grado que cursan, pero vuelvo a interpretar que estarían cerca del segundo o último año de preparatoria.

El quinto capítulo, “Pantsu de Ojama” (“La intromisión del calzón”), y el sexto, “Sailor fuku wo nugasanaide” (“No te quites el sailor fuku”), se dedican muy brevemente a Hoshina y Soramoto, relatando situaciones casi anecdóticas. Tampoco se señala claramente el grado que cursan, pero vuelvo a interpretar que ha de ser el primer año de preparatoria.

Durante esta introducción he buscado hacer un esbozo general sobre los problemas más evidentes en torno al *yaoi*. El primero de ellos ha sido el estudio del *manga* y en especial el *yaoi* desde la literatura como una institución académica; ¿por qué estudiarlo? Este problema intentaré abordarlo durante el primer capítulo acercándome a cuestiones teóricas como los géneros literarios a la vez que señalaré la experiencia de lectura del *manga yaoi* desde mi contexto latinoamericano. El segundo problema y, el más complejo a mi parecer, es en torno al cruce de erotismo y mujer, desde el cual se desglosan cuestionamientos en torno al género, sobre el sujeto femenino y, obviamente, sobre el discurso erótico. En esta introducción preferí no profundizar demasiado sobre este asunto para darle el espacio que se merece en el segundo capítulo. Llegados a este punto, ya solo resta continuar con el análisis que busca responder a cómo se construye discursivamente el erotismo en *Hidoku Shinaide* para cerrar con las debidas conclusiones sobre esta investigación.

II. Marco teórico

1. *Manga y literatura*. ¿Cómo entender el fenómeno del *manga yaoi* en Latinoamérica?

Anteriormente dijimos que, lo que hoy en día concebimos como literatura, fue definido, en primera instancia, por Aristóteles como “el arte que imita sólo con el lenguaje” (Aristóteles, 128) en el texto *Poética*. También dijimos que, de esta forma, el lenguaje se establece como el criterio medular para diferenciar y particularizar a este arte del resto. Es por esto que, la primera descripción a la que atenderemos detalla los “modos de imitar” (Aristóteles, 133), vale decir, la forma en la que se utiliza el lenguaje. Para Aristóteles hay dos modos: “imitar las mismas cosas unas veces narrándolas (...), o bien presentando a todos los imitados como operantes y actuantes” (Aristóteles, 133). Lo que estos “modos” estarían apuntando es hacia la enunciación de la obra, es decir “¿quién porta la voz?”. Entonces, en la narración vendría a existir una suerte de “intermediario” {lo que llamaríamos narrador}, mientras que en el drama serían los personajes mismos quienes porten su propia voz. Es a partir de este criterio que se van formando los tres grandes géneros de la literatura, aun cuando lo que hoy en día entendemos como lírica no aparece considerada por la *Poética* de Aristóteles.

Si bien la propuesta inicial dada por Aristóteles se mantiene constantemente como el punto de partida para hablar de los géneros literarios, con el tiempo se han ido complejizando según cómo se ha ido entendiendo la literatura a través de las épocas. Por ejemplo, F. Martínez Bonati dirá que “los modos literarios son diversos tipos fundamentales de *situaciones comunicativas* imaginarias” (Martínez, 180), asociándose así a los géneros (o modos) literarios una función del lenguaje. Con una perspectiva más o menos cercana

también aparece Bajtin con “El problema de los géneros discursivos” (1952) para señalar que los géneros literarios “surgen en condiciones de la comunicación cultural más compleja” (Bajtin, 247). Sin embargo, los géneros literarios son, en efecto, la combinación de los géneros discursivos primarios (los simplificaré como “funcionales e inmediatos”), los que finalmente “pierden su relación inmediata con la realidad y con los enunciados de otros” (Bajtin, 247). En su combinación y complejización, estos géneros primarios que derivan a los géneros literarios se entienden como un “acontecimiento artístico y no como suceso de la vida cotidiana” (Bajtin, 247).

Ahora, además de los “modos”, también encontramos los “objetos imitados”, que serán “esforzados o de baja calidad” (Aristóteles, 131). Esta distinción se entiende como el contenido (hombres mejores o peores, para Aristóteles) tratado por la obra, siendo justamente esta diferencia sobre el objeto/contenido/tema lo que permite ampliar y complejizar el panorama sobre los géneros literarios. Las posibilidades que surgen a partir del cruce entre el modo y el objeto son lo que van configurando los llamados “géneros históricos” (Garrido, 12). A diferencia de los tres grandes géneros, los géneros históricos responden al ordenamiento interno de la obra, como diría Aristóteles, “según su propia naturaleza” (139). Esta propia naturaleza alcanzaría, en algún momento, un estado de perfección, tal como hizo la tragedia a ojos del filósofo griego. Es sobre esta cualidad histórica que quiero detenerme.

Con lo visto hasta ahora, el *manga* se encontraría en un punto intermedio entre literatura y artes visuales, razón por la cual se vuelve todo un desafío para estudiar, justamente, solo desde la literatura. Si, forzosamente, intentásemos delimitarle a través de las categorías que hasta ahora disponemos en la literatura, el *manga* quedaría en un espacio sin nombre entre el drama (siendo el *manga* texto y *performance* del mismo, todo a la vez) y la

narrativa (en la medida que podemos encontrar narrador y todas sus complejidades, con el valor agregado de la visualidad).

Ahora bien, al margen de este forzado anclaje en los tres grandes géneros, me parece mucho más útil comprender el fenómeno del *manga*, antes que todo, como un género histórico por la flexibilidad que este término implica: aquí pueden nacer, desarrollarse o simplemente desaparecer distintos tipos de obras con sus particularidades propias. En “El origen de los géneros” (1988) Todorov dice: “un nuevo género es siempre la transformación de uno o de varios géneros antiguos: por inversión, por desplazamiento, por combinación” (34). Pese a que el manga no posea un lugar cómodo en el que asentarse para los estudios literarios, “que la obra «desobedezca» a su género no lo vuelve inexistente; tenemos la tentación de decir: al contrario. (...) porque la transgresión, para existir, necesita una ley.” (Todorov, 33)

Aquí está, justamente, la palabra que nos acompañará a partir de ahora: transgresión. No porque una obra no se ajuste a los márgenes previamente establecidos {principalmente por la élite dominante} debe dejar de ser considerada como tal. Recordemos que, en un principio, dijimos que la poeticidad (aquello que hoy en día podemos entender como lo que vuelve a un texto literatura) es “una revalorización total del discurso y de cualesquiera de sus componentes” (Jakobson, 74). Esta revalorización ocurre desde dos direcciones: en quien produce, combina y complejiza los géneros primarios de los que habla Bajtín, así como por “una sociedad [que] elige y codifica los actos que corresponden más exactamente a su ideología; por lo que tanto la existencia de ciertos géneros en una sociedad, como su ausencia en otra, son reveladoras de esa ideología” (Todorov, 38). Volvemos a la institución literaria de la que nos habla Garrido Gallardo, la cual acepta como objeto de estudio, y por extensión

literatura, a determinadas obras. El ejemplo más claro de esto podemos encontrarlo en los movimientos de la vanguardia {pienso en Huidobro y sus poemas-dibujo, en el dadaísmo, etc, etc}, que incluso al nombrarles así ya evocan una intención transgresora.

Ahora toca preguntarnos qué ocurre con las obras que se resisten a la norma, que la rebalsan y crean otras formas para expresar. Una manera de ver a estas literaturas es a través del concepto de Deleuze y Guattari “literatura menor”, el cual se refiere a ciertas condiciones “condiciones [de enunciación, a saber: idioma desterritorializado, peso político que le vincula con su medio social junto a un valor colectivo] revolucionarias de cualquier literatura en el seno de la llamada mayor (o establecida)” (Deleuze & Guattari, 1975, 31). Sin embargo, tampoco me parece del todo pertinente si consideramos al *manga* con nuestras categorías occidentales de literatura, en donde por cierto no está ni cerca de ubicarse en el “seno” de la literatura mayor. El *manga yaoi*, cuando se lee desde Latinoamérica, se hace desde un espacio periférico, desde una desterritorialización, si es que no completa, muy cerca de estarlo. ¿Cómo nombrar este fenómeno sin caer en la lógica orientalista que E. Said señala y que resumo como el afán occidental por hacer hablar a oriente bajo sus términos y no los que le son propios?

Hasta hace cerca de diez años, el *manga yaoi* era leído en Latinoamérica únicamente a través del internet, el espacio que es de nadie y de todos a la vez, que se rige por sus propias no-reglas. En lo que pareciera un “vacío legal” explotado por el internet, comienzan a surgir los grupos de *fansub*⁴ que suben a plataformas online y de descarga las obras de la industria

⁴ Los grupos de subtítulo/traducción amateur son llamados “*fansub*”. Estos grupos son conformados por personas no especializadas en este tipo de trabajo. Si bien se llama de igual forma a los grupos de subtítulo en anime como a los de traducción de mangas, nos encontramos con dos grupos con labores bastante específicas según el material con el que trabajan. Para quienes subtitulan anime, las labores suelen ser: proporcionar el *raw* (el material original, “en limpio”), la traducción, corrección, tiempos y edición, encodeo

japonesas, tanto el *manga* (del género que sea, obviamente entre estos el *yaoi*) como el *dōjinshi*, siempre bajo la consigna anti-comercialización: “*por fans para fans*”. El *manga yaoi* se lee, en habla hispana, desde un lugar periférico e inmaterial, fuera de cualquier institución que le limite, a diferencia de Japón, en donde sí ha llegado a institucionalizarse con las publicaciones oficiales. Cuando estas obras llegan a las virtuales costas latinoamericanas, lo hacen a través de una {a veces extensa} cadena colaborativa de trabajo donde es posible encontrar traducción sobre traducción. Un claro ejemplo de esto es el trabajo hecho por Appassionato para traer al español *Hidoku Shinaide*. La cadena de traducción va del japonés al chino, del chino al inglés y del inglés al español. Pero pese a las múltiples intervenciones que pueden llegar a sufrir estas obras hay una constante que es respetada por casi la totalidad de grupos *fansub*, esta es el conservar el orden de lectura japonés de derecha a izquierda, al contrario del mundo occidental. Señalo esto último porque también es parte de la experiencia literaria que supone leer manga en un medio hispanohablante, lo que implica, de cierto modo, adquirir nuevas habilidades de lectura no previstas por la *literatura* que acostumbramos.

Ahora bien, para entender la posición vertiginosa, de incertidumbre, con la que se empapa el *manga yaoi* al llegar a Latinoamérica, me parece útil el concepto de rizoma, también de Deleuze y Guattari. Para estos filósofos franceses, la idea del rizoma tiene que

(modificar el archivo hasta llevarlo a un formato mp4, avi o cualquiera de los más comunes). Por su parte, en el *fansub* de manga nos encontramos con: quien proporciona los *scans* (el escaneo del material; equivalente al raw, mas este no necesariamente es el material original o “en limpio”, sino que también puede ser proporcionado por otro grupo *fansub*), el *cleaner* (borra las páginas que se transparentan en el escaneo, así como también los textos para depositar su versión traducida), la traducción, la edición, la corrección, y ocasionalmente, un *redrawer* (similar al *cleaner*, pero actualmente se dedica a quitar la censura redibujando). Martínez García, Eva María. Los fansub: el caso de traducciones (no tan) amateur. *Tonos. Revista electrónica de estudios filológicos*. N° 20. Murcia: Universidad de Murcia, 2010
Valero Porras, María José; Cassany, Daniel. "Traducción por fans para fans": organización y prácticas en una comunidad hispana de scanlation. *BiD: textos universitaris de biblioteconomia i documentació*, núm. 37. Universitat de Barcelona, Universitat Oberta de Catalunya, 2016.

ver con una concepción más orgánica y libre en la creación del conocimiento, dejando de lado la estructura lógica-arbórea más “clásica” e incluso limitante. Dicen: “Un rizoma no empieza ni acaba, siempre está en el medio, entre las cosas, inter-ser, *intermezzo*.” (Deleuze & Guattari, 1980,29), siendo la hierba que “sólo existe en los grandes espacios no cultivados. Llena los vacíos. Crece entre y en medio de las otras cosas” (Deleuze & Guattari, 1980, 23). El *manga yaoi*, dentro de una lectura latinoamericana, vendría a efectuar una puesta fuga, una transgresión a los límites literarios con los que convivimos, apropiándose de los espacios que la *literatura* no esclareció o consideró.

Una forma en la que podríamos llamar y entender al *manga yaoi* desde el contexto latinoamericano, y así estudiarle de manera más o menos cómoda desde la literatura, es viéndole como “escritura femenina”. Bajo esta etiqueta logramos aunar el concepto de rizoma y, aunque podría parecer contradictorio en primer momento dadas las observaciones que he hecho, también el de literatura menor. Ver al *manga yaoi* bajo el prisma de “escritura femenina” no solo nos ayuda a encajar estas obras dentro de una categoría formal-literaria, sino que también nos ayuda a recoger y considerar, sobre todo, los aspectos temáticos y de producción-recepción que, justamente, vuelven tan particular a este género del *manga*. En el siguiente capítulo profundizaremos más sobre esto.

2. Sobre escritura femenina y erotismo

Antes de volcarnos de lleno sobre los conceptos de escritura femenina y erotismo, primero veo necesario revisar ciertas cuestiones sobre el sexo-género que nos llevarán a estos conceptos.

Lo primero que debemos entender cuando hablamos de sexo-género es la diferencia entre ambos términos. Judith Butler dice que “el género se construye culturalmente: por esta razón el género no es resultado causal del sexo [biológico-anatómico] ni tampoco es tan aparentemente rígido como el sexo.” (Butler, 1999, 54). De este modo comprendemos que, el género, antes que todo, es una construcción discursiva sobre los sexos {y por extensión sobre los cuerpos, que ya hablaremos de ellos} que se ve reflejada en prácticas culturales. Este discurso organiza a las sociedades {particularmente las occidentales, no olvidemos que cada cultura tiene sus variaciones} ubicando en el centro de poder al hombre, masculino, heterosexual y blanco, planteándole como el universal Hombre. La manera más clara y común de llamarle al sistema sexo-género hegemónico en donde se desdibujan todas las identidades que no responden a este Hombre es patriarcado.

Formas de ver cómo actúa el patriarcado hay cientos, pero no es mi intención revisarlas todas, sino una en específico: el patriarcado sobre la literatura. La manera más sencilla de evidenciarlo es cuando miramos el canon literario, el cual se ha construido de acuerdo a estándares masculinos. Aquí no solo son sus nombres los más relevantes para la literatura, sino que también han conformado el círculo académico que valoriza la escritura y decide quién está dentro o fuera de la *literatura*. Con esto en mente, ya nos es posible advertir que el carácter universal que posee la *literatura* es el mismo que tiene el Hombre, dejando así en oscuridad a las identidades que no encajan en sus estándares, entre ellas la femenina.

Ahora, conociendo que el *yaoi* se particulariza con la consigna “por y para mujeres”, lo lógico y sencillo sería llamarle escritura “de mujeres” en vez de “femenina”, pero esta elección no es azarosa. Cuando hablamos de “escritura de mujeres” no solo estamos reforzando la idea binaria hombre/mujer, sino que, además, tal como lo señala Sara Castro-Klarén en “La crítica literaria feminista y la escritora en América Latina” (1997) y Nelly Richard en *Feminismo, género y diferencias* (2008), nos acercamos a un determinismo biológico que se amarra a la idea de “Lo Femenino” hecha por S. Freud. Sara Castro-Klarén y Nelly Richard apuntan que la escritura por mujeres se ha caracterizado por un uso expresivo (estilo) y temático, los cuales advierten como reflejos de un imaginario femenino que hace eco de la propuesta naturalista y binaria: la mujer escribe/piensa/etc de tal modo. Esta forma de ver la escritura de mujeres une obra-autora, entendiéndola como un juego de representación de identidad, relegándola de una capacidad productiva (Richard, 16), quedando así fuera de lo que se considera *literatura*. Para ambas autoras, la diferencia de estas escrituras frente a la tradición masculina no recae tan solo en una cuestión estilística ni temática, sino que también deviene de la relación del sujeto femenino y el lenguaje.

Freud define a la mujer, a “lo femenino”, a través de la imposibilidad de internalizar las leyes paternas, configurándose entonces como “la desviación de lo universal y normativo” (Castro-Klarén, 29). Posteriormente Lacan planteará al lenguaje como “un soporte modelado por diversos procesos de hegemonización y contra-hegemonización simbólico-culturales” (Richard, 16), encontrándose así en este las leyes paternas que definen al sujeto masculino y que dejan al femenino como desviación, carencia.

Autoras como Julia Kristeva o Luce Irigaray se vuelven fundamentales para comprender la escritura femenina, y es que son estas quienes inicialmente recalcan la

compleja relación dada entre el sujeto femenino {entendiéndole como toda desviación de “lo masculino”} y el lenguaje al quedar fuera de este. Es por ello que se dirá que, en la escritura femenina, el lenguaje se maneja en resistencia, en una constante tensión.

Entonces, podemos decir que el criterio de escritura femenina no está apuntando específicamente a la enunciación autoral, ni a un estilo o tema en particular, sino que refiere a:

“cualquier escritura que busca descontrolar las pautas de la discursividad masculina/hegemónica estaría virtualmente compartiendo el “devenir-minoritario” de un femenino que opera como paradigma de desterritorialización de los regímenes de poder y captura de la identidad normada y centrada por la cultura oficial” (Richard, 19)

Tal como hemos visto hasta ahora, el *manga yaoi* no se acomoda pasivamente a las pautas masculinas-hegemónicas ni desde su composición o entendimiento como obra *literaria*, ni desde sus ejes temáticos que ponen en acción una discursividad disidente sobre el erotismo.

El erotismo es definido por Bataille como “una búsqueda psicológica independiente del fin natural dado en la reproducción y del cuidado que dar a los hijos” (Bataille, 15). Esto nos da pie para entender la sexualidad desde, al menos, dos perspectivas: la erótica, donde encontramos el goce, y la reproductiva, que se centra antes en la conservación de la especie. Frente a esta distinción, bien podemos preguntar por el lugar que ocupa el sujeto femenino en esta instancia que también será vista como una práctica cultural.

Para comprender el lugar que ocupa la sexualidad femenina desde, especialmente, los últimos siglos, debemos volver a la consideración en la que las sociedades se han construido de manera patriarcal, dejando al Hombre en el centro. Es importante recordar esto porque, según señala T. Lacqueur en *La construcción del sexo* (1990), los estudios anatómicos no consideraron un cuerpo femenino detallado hasta 1759, “sólo había habido una estructura para el cuerpo humano y esa estructura era masculina” (Lacqueur, 31). Por práctico o científico que pueda parecer este dato, la realidad es que da cuenta de la forma en la que se han construido culturalmente los sujetos masculino y femenino. Mientras que uno es digno de estudiarse {como la literatura} y se vuelve lo universal, el otro es obviado, puesto entre reglones, e incluso, podríamos decir que es posicionado como una negación. Recordemos que “lo femenino” sería la desviación de la norma que es, en efecto, “lo masculino”.

Cuando pensamos en el sujeto femenino desde la sexualidad, veremos que, a partir de la Ilustración, se dejó de “considerar el orgasmo femenino como hecho relevante para la generación” (Lacqueur, 20). De este modo al sujeto femenino se le priva del goce, del erotismo, de la experiencia psicológica que el sexo, como práctica cultural, implicaría. La sexualidad femenina quedaría relegada a un fin (re)productivo y no para sí misma, sino que además para disposición de otro. En *Espéculo de la otra mujer*, Luce Irigaray advierte que la sexualidad femenina se encontraría reprimida al tener que configurarse en disposición al hombre. Y algunos años más tarde, en *El tráfico de mujeres...* Gayle Rubin detalla cómo la sexualidad femenina se configura en disposición al hombre, haciendo la analogía como si de un tráfico de mercancías se tratara. En ambas autoras estaría presente la conciencia respecto a la sumisión de la sexualidad femenina. Entonces, la sexualidad femenina estaría limitada a una función (re)productiva, y por ello carente de erotismo (de goce).

Ahora, esta búsqueda psicológica de la que habla Bataille es un estado mental: el de la continuidad (18). Este estado mental, que podría tentarme a resumir como el punto intermedio entre vida-muerte, se puede alcanzar a través del erotismo al ser este el momento en el que dos seres dejan de ser cada uno para crear a otro nuevo. El “terreno del erotismo es esencialmente el terreno de la violencia, de la violación” (Bataille, 21), puesto que, para acceder a este estado mental, se requiere de la ocupación {¿la destrucción?} de otro sujeto. Dentro de esta “ocupación”, nos encontramos con el desglose de roles para quienes participan, descritos por Bataille como: la parte activa, que responde a lo masculino, y la parte pasiva, lo femenino {el binomio hombre/mujer}. Es “esencialmente la parte pasiva, femenina, la que es disuelta como ser constituido” (Bataille, 22) en favor de que la parte masculina pueda acceder al estado mental de continuidad. Puesto así, pareciera que la parte activa ofreciera en sacrificio a la pasiva, accediendo a la continuidad a través de la observación antes que por la disolución de sí mismo.

Al distinguir dentro del erotismo estos roles, volvemos a encontrarnos con que lo femenino está en disposición de lo masculino. En este pequeño gesto nos encontramos nuevamente con aquella visión que, con mayor o menor intención, pareciera querer eclipsar la sexualidad que no es masculina y sobre todo heterosexual. Sobre esto mismo, Luce Irigaray dirá que “la «constitución propia de la mujer» exigía que ésta reprima toda manifestación de agresividad, represión alentada por las «reglas sociales» y por cierto también por la «función sexual que le (re)conocemos.» (Irigaray, 17) Entonces, el cuerpo femenino vendría a ser utilizado no solo como una suerte de moneda de intercambio social entre hombres, como postularía Gayle Rubin, sino que incluso funciona como la moneda para acceder al goce.

Ahora, cuando digo «cuerpo» lo pienso como “el medio [material, tangible] pasivo sobre el cual circunscriben los significados culturales” (Butler, 1999, 58), el más evidente de todos: el género. Es sobre el cuerpo en donde encontramos la representación más material de los géneros y su construcción histórica que, si buscamos de la manera más sencilla y banal nos encontramos con los códigos de vestimenta y modales. De este modo, “el género no es sino un resultado performativo, que la sanción social y el tabú compelen a dar.” (Butler, 1990, 297) Recalco este carácter histórico porque, al igual como ocurre con los géneros literarios, es justamente este uno de los componentes que generan la continua transformación del cuerpo como instrumento de representación del género. Entonces, “El cuerpo es siempre una encarnación de posibilidades a la vez condicionadas y circunscritas por la convención histórica” (Butler, 1990, 300). El cuerpo, en su juego de representación, de no adecuarse a lo construido históricamente como hombre o mujer, además de heterosexual, el sistema sexo-género patriarcal lo rechaza y lo prohíbe. En el caso de la sexualidad femenina, señalo que es justamente el rol pasivo el único posible para representar (por la negación a su goce y función reproductiva dada), en donde se vuelve la moneda, el objeto sobre el cual se construye el erotismo y no un sujeto que lo experimenta.

Tras haber revisado la situación del sujeto femenino frente a las prácticas culturales de la escritura, la sexualidad, y el cuerpo como representación del género, podemos esbozar al *yaoi* como un movimiento de transgresión. Ya vimos que, como género del manga, el *yaoi* se cultiva fuera de los márgenes, pero valiéndose justamente de estos (el *manga shōnen*), para cultivarse y proliferar a través del *dōjinshi*. De igual modo transgrede los márgenes de la *literatura* cuando le consideramos como género de esta, como obra y no como un producto

para el público de masas. Lo que nos toca ver ahora es, claro está, el *yaoi* como transgresión desde el erotismo.

G. Bataille plantea la transgresión con relación a las prohibiciones, aquellas normas que regulan la vida en sociedad. Ahora bien, “la transgresión no es la negación de lo prohibido, sino que lo supera y lo completa” (Bataille, 67). En este sentido, la transgresión termina de dar sentido a la prohibición misma, revela la dualidad de aquella prohibición que, en última instancia, estaría prevista para ser transgredida. Una cosa no existe sin la otra, cual luces y sombras.

Tal como dijimos anteriormente, para transgredir, primero necesitamos una prohibición, una norma que marque los límites de lo aceptable. En el *yaoi* esos límites sociales se romperían al portar una enunciación femenina que habla de erotismo, un tema en el que las mujeres desaparecen e incluso se les niega el acceso, y encima hacerlo como “escritura femenina” y no “de mujeres”. Mezcla géneros literarios y artísticos, liberándose en un nuevo formato que resiste al lenguaje, al ordenamiento Simbólico en donde su voz es la de una literatura vista como menor, sin demasiada importancia. Aunque el *yaoi* intenta ser institucionalizado y con ello normado, se resiste y elige la publicación amateur, independiente y sin restricciones del *dōjinshi*. Adicional a esto, cuando habla de erotismo lo hace desde una disidencia sexual y con un código estético que modela los géneros representados en cuerpos y la disposición u ordenamiento erótico de los personajes.

Ahora bien, como dijimos en un principio, la transgresión tiene un carácter dual: supera a la vez que resguarda las normas. “La transgresión no tiene nada que ver con la libertad primera de la vida animal; más bien abre un acceso a un más allá de los límites observados ordinariamente, pero, esos límites, ella los preserva.” (Bataille, 71) Bien

podríamos señalar al *yaoi* en el *dōjinshi* como esa “libertad primera de la vida animal”, como una suerte de desenfreno, la cual se reprimiría al entrar en la lógica del mercado editorial, bloqueándose, cambiando incluso de nombre para asegurarse de, al menos, intentar preservar las normas: el *Boys Love*.

En lo que podríamos ver como un gesto por intentar mantener al *yaoi* heteronormado, nos encontramos con las figuras del *uke* (de 受ける, *ukeru*, recibir) y del *seme* (de 攻める, *semeru*, atacar). Cada una se correlacionarían con la parte femenina y masculina descrita por Bataille, el binomio de la heterosexualidad. Si bien estas categorías pueden ser entendidas como parte del proceso de represión para controlar la transgresión que practica la homosexualidad, en tanto desviación de la norma, como tópico central del *yaoi*, hay una segunda opción de entenderla y que pone en movimiento la transgresión. Según Judith Butler, “la repetición de construcciones heterosexuales dentro de las culturas sexuales gay y hetero bien puede ser el punto de partida inevitable de la desnaturalización y la movilización de las categorías de género.” (Butler, 1999, 95) Reutilizar tales categorías fuera de su contexto heteronormado estaría poniendo en evidencia la construcción socio-cultural de las mismas.

De este modo nos encontramos con estudios como el de Andrea Wood, para quien la representación de géneros y sexualidades dentro del *yaoi* contiene cierto potencial *queer* en sus personajes. Tanto el género como la sexualidad se elaboran de una manera más bien ambigua, cayendo así los personajes masculinos en una androginia o siendo “aesthetically beautiful men” (Wood, 398). De acuerdo con Andrea Wood, el trabajo estético del *yaoi* vendría a ser una suerte de contratapa de la estética trabajada por el *manga* creado por y para

hombres⁵, desde donde se elaboran personajes “ultramasculine and phallic in nature” (Wood, 397).

Sobre lo mismo, Nagaïke Kazumi considera que la dinámica *uke/semi* adquiere un sentido no patriarcal y que destruye al hombre fálico o dominante al existir la posibilidad de producirse un cambio de roles (Nagaïke, 87). Esta posible alternancia respondería a una valoración como iguales permea en todo momento, especialmente en el erótico, liberándose así de una hetero sexualidad jerarquizada, en donde la parte pasiva es sumisa y dispuesta para con la activa. La idea de una relación horizontal es formulada por Nagaïke a partir de la “homosociabilidad” de Sedgwick, que al llegar al *yaoi* se idealiza y erotiza. Esta relación simétrica que establecen los personajes es descrita por Wood como una de “equality and mutuality on an emotional level, especially in their erotic moments together” (Wood, 401). Esta horizontalidad se plantea en los momentos eróticos a través de una crítica destensada {a veces} con mayor o menor humor sobre el binomio pasivo/activo.

Ahora, tanto el potencial *queer* de sus personajes como el quiebre a una jerarquización de la relación sexual y emocional, son leídos por Wood como elementos claves del *yaoi* que abren la posibilidad de atender los deseos y fantasías de subjetividades disidentes como la lésbica, *queer*, transgénero y transexual; mas esto es aplicable solo para aquellas obras en las que el contenido sexual no es explícito. Para los *mangas* en los que el contenido sexual es explícito, Wood señala que la lectora encuentra cierto placer voyerista en la relación homosexual que altera el atractivo heteronormativo masculino (Wood, 401). Esta idea de una

⁵ Wood no ejemplifica con ningún título, pero sospecho que se refiere a obras *shōnen* o *seinen** del tipo batalla como *Dragon Ball*, *Hokuto no Ken*, *Berserk*, por nombrar algunas {he de decir que de todas las nombradas, cada una tiene a lo menos un par de *dōjinshi* circulando por internet}.

**Seinen* es el género para el público masculino adulto. Este género aborda temáticas de manera más explícita e incluso complejas, y es que finalmente su destinatario es un público adulto.

lectora voyerista es también abordada por Patrick W. Galbraith, para quien el *yaoi* deja la relación mujer-hombre o mujer-mujer con el fin de borrar al sujeto femenino y situarle así en un plano de pura fantasía (Galbraith, 213). El centro de estas fantasías es la intimidad.

La perspectiva que nos da Nagaike Kazumi, de momento, me parece la más certera. Nagaike Kazumi considera a esta escritura como una narrativa pornográfica dirigida a mujeres a través de la cual el sujeto femenino puede lidiar con su propia sexualidad desde un lugar “seguro”. Su propuesta es que la narrativa del *yaoi* se articula como un lugar en donde el valor y la validación de una narrativa que busca un desarrollo espiritual es aderezado con el contenido pornográfico (Nagaike, 99).

III. Análisis

1. El género puesto en representación a través de *Hidoku Shinaide*

Como ya he dicho anteriormente, en el *manga* la visualidad forma parte de la narrativa misma, es por ello que veo adecuado iniciar el análisis con una revisión sobre cómo son representados los géneros en el *yaoi*. Recordemos que la situación del cuerpo femenino frente al discurso erótico es compleja y que, tal como señalan Nagaike Kazumi o Andrea Wood, las representaciones del género sobre los “cuerpos *yaoi*” alteraría los márgenes heteronormados que circundan sobre el discurso erótico.

Como el cuerpo vendría a ser el portador material de los géneros (y su binomio hombre/mujer que estructura, distingue y normaliza a los sujetos), me parece lógico que sobre estos recaiga una suerte de “horizonte de expectativas”. Tanto a “lo masculino” como a “lo femenino” le rodean un imaginario colectivo sobre lo que es aceptado o no para cada uno, abarcando desde elementos tan externos como la vestimenta, hasta incluso la formación morfológica de cada uno {que si pestañas largas, hombros anchos, cintura pequeña, etc}. No está demás decir que, para cada una de estas consideraciones, hay una variable cultural. El recordar que cada cultura construye los géneros sobre el cuerpo según su historia es importante, especialmente si tratamos con producciones culturalmente tan distintas como el *manga* japonés, que encima es homosexual.

Andrea Wood señala el potencial *queer* del género al decir que en el *manga yaoi* los personajes son más bien ambiguos en su representación de género. Sin embargo, este carácter ambiguo que bordea en la androginia, no me parece tal, o al menos no en obras más actuales como *Hidoku Shinaide*.



Ilustración 5

Primera página puesta por Appassionato en el primer capítulo, "Hidoku Shinaide". Se muestran a los protagonistas de la historia; a la izquierda Maya Hideyuki, a la derecha Takashi Nemugasa.

Nekota, Yonezou. Hidoku Shinaide de BexBoy Magazine. Tokyo, Japón. 2007. Trad. y Ed. de Appassionato.

En esta obra de Nekota nos encontramos con cuerpos que responden como figuras masculinas, pero que, a su vez, cada uno se particulariza y define con características especiales según el rol erótico que cumplirán.

En la ilustración 5 tenemos a los protagonistas de los primeros dos capítulos. Si bien ambos pueden ser leídos como sujetos masculinos, también existen pequeñas grandes diferencias en la composición de cada uno. A la izquierda se ubica Maya, quien tiene un rostro más afilado y alargado, cabello corto, ojos más pequeños, manos más grandes y se le nota de una

complección más bien robusta. A la derecha está Nemugasa, de rostro y ojos redondos, si bien también tiene el cabello corto, lleva flequillo y su complección es mucho más delgada. Desde mi imaginario latinoamericano sobre lo que cada género puede representar en los cuerpos, Maya estaría mucho más cercano a una idea de "masculino", mientras que Nemugasa de un "femenino".

Esta diferenciación y asociación con un masculino/femenino está íntimamente ligada con los roles eróticos que cada uno cumple. Como dijimos anteriormente, en el *yaoi* existen las categorías de *uke* y *seme* para designar la parte pasiva y activa, diferenciando así a Namugasa como el *uke*, lo femenino, en oposición a Maya, el *seme*, lo masculino. Visto así, realmente no habría un espíritu subversivo o que al menos problematice la cuestión de los

géneros en el plano erótico, pues lo pasivo pareciera seguir siendo representado únicamente por “lo femenino”.

Sin embargo, no debemos ser tan duras. Recordemos que el capítulo “Hidoku Shinaide” es el primero y abre la historia principal, es la cara al público con la que la editorial vendería el producto. Ahora, recordemos que, cuando el *yaoi* se somete a la publicación oficial de editorial, también se somete a un proceso de blanqueamiento o normalización. Pese a encontrarnos con una repetición heteronormada de los géneros en su relación con el erotismo, esto no es completamente transversal a la obra. En el último capítulo nos encontramos con juego que pone en permanente movimiento la correlación femenino/masculino con pasividad/dominio.

A diferencia de lo que ocurre con el ejemplo anterior, en la ilustración 6 nos encontramos con que los rasgos de los personajes están mezclados. Soramoto es más corpulento que Hoshina y lleva, casi el mismo peinado que Maya, lo que podríamos considerar como indicios de que este tomará el rol “masculino”. No obstante, Soramoto es quien también posee los rasgos faciales redondos, asociados con lo femenino, mientras que Hoshina es lo opuesto. Esta mezcla podemos interpretarla como un ejemplo de búsqueda por la confusión de los géneros, desplazando así



Ilustración 6
Portada del último capítulo “Sailor fuku wo nugasanaide”. A la izquierda Hoshina, a la derecha Soramoto. Nekota, Yonezou. Hidoku Shinaide BexBoy Magazine. Tokyo, Japón. 2007. Tad. y Ed. de Appassionato.

los límites de la visualidad que se asocia para cada uno de estos. Esta mezcla que puede ser leída como una confusión intencionada, estaría generando un espacio de incertidumbre, de ambigüedad sobre los géneros.

2. La estética erótica que funciona en *Hidoku Shinaide*

Partimos esta investigación señalando que, una de las características principales que describen al *yaoi* es el erotismo. Ya vimos cómo se va elaborando un juego de inadecuación para con los géneros y, ahora, toca ver cómo se presenta el erotismo de manera estética.

Recordemos que, según nos dice Lacqueur, la sexualidad femenina, a partir de la Ilustración, fue relegada a la función (re)productiva. Para concebir no era necesario el placer de la mujer, de tal forma que este se fue borrando hasta quedar en un espacio desconocido, ignorado, de lo no-dicho. El placer femenino desapareció, sí, pero su cuerpo no. Dentro del erotismo que describe Bataille “la parte femenina” estaría en disposición de sacrificio para que “la parte masculina” acceda al estado mental del erotismo: la continuidad. Aunque, en principio, ambos participantes alcanzarían la continuidad, lo cierto es que, según entiendo, lo hacen desde caminos distintos. La parte pasiva es sacrificada por la activa, produciéndose así la disolución de su propio ser para alcanzar el momento de la continuidad, mientras que la parte activa accede a la continuidad al espectar el sacrificio de la parte pasiva. En la asociación que el mismo Bataille hace asignándole géneros a cada parte, nos encontramos, nuevamente, con la disposición primeramente funcional de una de las partes: la femenina.

De esta forma, podemos ir viendo cómo es que el placer femenino desaparece para dejar solo el cuerpo, el cual es sacrificado y “valorado” en tanto su capacidad para reproducir. El cuerpo “femenino”, el de la pasividad, se vuelve un objeto y es alienado de su capacidad sensorial y de goce para así exponerse y privilegiar el placer de alguien más.



Ilustración 9
De "Tsumetaku shinaide", página 100.
Nekota, Yonezou. Hidoku Shinaide BexBoy Magazine. Tokyo, Japón. 2007. Tad. y Ed. de Appassionato.



Ilustración 10
De "Houkago ato no Himitsu", página 117.
Nekota, Yonezou. Hidoku Shinaide BexBoy Magazine. Tokyo, Japón. 2007. Tad. y Ed. de Appassionato.

Ahora, cuando nos encontramos con el *yaoi* no solo nos topamos con un redibujamiento de los géneros, como ya vimos, sino que también nos encontramos con un código estético para abordar las escenas eróticas.

En el *yaoi*, me parece, el discurso erótico se maneja desde una estética de la sugerencia. El cuerpo está presente, sí, pero a la vez se esconde tras un delgado velo. Esta sugerencia sobre el cuerpo antes que la muestra explícita del mismo, me parece, está enfocando hacia la experiencia erótica hacia las sensaciones corporales antes que hacia la visualidad, la que recordemos, es llave para el erotismo de lo activo-masculino. En la ilustración 9 vemos un claro ejemplo de cómo este velo trabaja para centrarse en la sentimentalidad de Nemugasa sobre la experiencia erótica a través del monologo interno, a la vez que permite el paso de la corporeidad a través de las sensaciones que provocaría Maya al tocar su cuerpo. Este último trabajo se hace mostrando de manera suficientemente figurativa la boca de Maya, pero sin enseñarnos con claridad qué parte del cuerpo de Nemugasa está tocando, dejándolo a la interpretación de la lectora.

Otra forma de ver este discurso erótico articulado sobre la sugerencia antes que la exposición explícita la encontramos en la ilustración 10. A diferencia del ejemplo anterior, aquí el cuerpo no está tan diluido o desdibujado, presentándose de manera más clara, pero

nunca de forma totalmente explícita. El foco vuelve a estar en las sensaciones corporales, volviéndose mucho más evidente al desaparecer cualquier forma de diálogo. Desde el lenguaje aparecen interjecciones y lo que funcionarían como pequeñas acotaciones alrededor de los personajes para indicar “estremecimiento”, “goteo”, entre otros. Mientras que desde la visualidad se juega con las sensaciones de calor, la respiración y la aparición soslayada de fluidos.

Si bien hay una prevalencia de la sugerencia, hay ciertos puntos de intensificación en los que veremos la aparición explícita de algunos órganos sexuales. La mayoría de veces, esta aparición responderá a desde quién se está focalizando en ese momento la narración.

Adicionalmente, esta narrativa erótica utiliza como recurso las expresiones faciales y la mirada entre los personajes. Este recurso atiende a la misma lógica de la sugerencia, enfatizando así la dimensión interna, subjetiva y sensorial. En las ilustraciones anteriores podemos ir viendo muestras del manejo facial como recurso para revelar la sensorialidad y sentimentalidad de los personajes frente a la experiencia erótica.

En las ilustraciones 11 y 12 encontramos un interesante juego con el rostro. En los ejemplos anteriores el rostro se utilizaba para demostrar la experiencia gozosa, mientras que en ahora veremos al rostro para demostrar todo lo contrario. En la Ilustración 11, el rostro del personaje que asume el rol pasivo comienza, paulatinamente, a desaparecer de la escena. Esta desaparición de la expresión facial podremos interpretarla como una negación frente a la situación erótica que estaría siendo forzada. En los paneles superiores de la ilustración 12 el borramiento de su rostro se vuelve completo siendo, además, enmarcado con las manos del otro sobre sus caderas. No obstante, la desaparición del sujeto pasivo no es completa pues

se abre una suerte de monólogo que tiene su climax en el panel central de la ilustración 12, momento en el que reaparece su rostro y pone término a la situación erótica forzada.

Tras haber puesto tanto hincapié en la calidad de objeto que adquiriría el sujeto femenino-pasivo para el erotismo, es justo y necesario preguntarnos en quién está siendo mirado, o expuesto, a través de esta narrativa erótica.

Lo cierto es que, en el discurso erótico del *yaoi*, la mayor parte



Ilustración 11
De "Wagamama mo aishite", página 144.
Nekota, Yonezou. *Hidoku Shinaide*
BexBoy Magazine. Tokyo, Japón.
2007. Tad. y Ed. de Appassionato.



Ilustración 12
De "Wagamama mo aishite", página 145.
Nekota, Yonezou. *Hidoku Shinaide*
BexBoy Magazine. Tokyo, Japón.
2007. Tad. y Ed. de Appassionato.

del tiempo es retratada la experiencia del sujeto que, en ese momento, está actuando pasivamente. Este foco puesto sobre la pasividad se mantiene de manera bastante constante a lo largo de los seis relatos. La ilustración 7 y 8 son el ejemplo de que, quien sea que esté ocupando el rol pasivo, será desde donde se muestre la experiencia erótica. Sin embargo, que esto se mantenga de manera más o menos constante no quiere decir que la experiencia, que el encuentro erótico siempre sea abordado desde quien ocupa el rol pasivo. Es justamente este punto el que abordaremos en el siguiente y último capítulo de análisis.

Cierto es que la parte pasiva-femenina es desde la cual se focaliza la narrativa erótica empleada en *Hidoku Shinaide*. Empero, el discurso erótico está construido en base a la sugerencia antes que a la exposición explícita. Es por ello que, antes de hablar de un erotismo "sobre" el cuerpo, en donde la parte pasiva es expuesta, abordada como un objeto para el

placer, lo que aquí encontramos es un erotismo trabajado “en” el cuerpo. La diferencia de la primera con la segunda radica en que, en la segunda, hay una búsqueda por vivenciar la experiencia erótica, lográndolo desde la sensorialidad y sentimentalismo antes que con la exposición explícita.

3. La desjerarquización en la exposición libidinal en *Hidoku Shinaide*

Finalizamos el capítulo anterior señalando que, la mayor parte del tiempo, la narración de la experiencia erótica en el yaoi se focaliza mayormente desde la parte pasiva. Las ilustraciones 7 y 8 nos sirven de ejemplo para mostrar que, independiente de si hay o no un cambio de roles, la focalización de la narración buscará a quien actúe desde la pasividad. Sin embargo, tal como he dicho, esto ocurre solo “la mayor parte del tiempo”. Tanto Nagaike Kazumi como Andrea Wood señalan que en el yaoi podemos encontrar una desjerarquización dentro de la sexualidad planteada en estas obras. Por un lado, Wood lo plantea a través del potencial queer en la composición de los personajes. Por el otro lado, Nagaike habla sobre la posibilidad de alternancia en los roles, lo que vendría a borrar al hombre-fálico-dominante, reemplazándolo por una apreciación mutua de los personajes como iguales. Es con esta última visión que me quedo.

Recordemos que la estructura del erotismo que recogimos de Bataille deja en entredicho una jerarquización en los roles pasivo/activo, la cual hemos planteado ya en varias ocasiones. Una forma para ir rompiendo con aquella jerarquización que deja a la parte pasiva como objeto es a través de la composición del discurso erótico. En el capítulo anterior

revisamos los principales recursos, respondiendo así a “cómo” sobre el discurso erótico, pero ahora toca atender al “quiénes”.

En el yaoi el foco está principalmente puesto en el *uke*, pero esto no le vuelve, ni por lejos, el único posible. En el discurso erótico del yaoi no hay un borramiento de la parte activa, apartándola del discurso para volverle un observador, sino que por el contrario, participa activa, pero sigilosamente. Como ya vimos, el rostro es un recurso importante para dentro de esta narrativa puesto que pone en relieve la subjetividad de los personajes sobre el encuentro erótico. Es a través de este mismo recurso desde el cual encontramos, principalmente, la participación del *seme*.

Antes de abordar los ejemplos en los que la parte activa, el *seme*, aparece como participante y no como expectante, me gustaría señalar una particularidad sobre el tercer capítulo, “Houkago ato no Himitsu”. Aquí la alternancia en los roles que señala Nagaike es trabaja como tal. En el encuentro erótico de Aki y Shiba no hay una asociación clara ni mucho menos tajante en torno a los roles pasivo/activo y su representación en los géneros binarios, punto que abordamos en el primer capítulo de análisis. La indeterminación de los roles posibilita que estos sean asignados, momentáneamente, por algo tan simple como el azar (ver ilustración 13), por supuesto, sin desprenderse de cierto tono cómico.



Ilustración 13
De “Houkago ato no Himitsu”,
página 121.
Nekota, Yonezou. *Hidoku Shinai de BexBoy Magazine*. Tokyo, Japón.
2007. Trad. y Ed. de Appassionato.

Lo que ocurre en la ilustración 13 bien podría ser leído como una suerte de “pugna por el fallo”, pero antes de ello, me parece, hay un planteamiento sobre la forma en la que se consideran los personajes. Tanto

se dedica a exponerlo en calidad de objeto erótico, sino que igualaría la condición de sujeto de ambos.

IV. Conclusiones

Hemos llegado al fin de este informe de investigación. No ha sido fácil. Estudiar el fenómeno del *manga yaoi* desde la literatura ha sido complicado y muchas veces confuso. Ya que no es un tipo de obra que tenga estudios previos desde la disciplina literaria, este trabajo se ha vuelto con constante camino para labrar, crear, en última instancia, ampliar mínimamente los horizontes de los estudios literarios. Para ver cómo se construye el discurso erótico del *yaoi* a través de la obra de Nekota Yonezou, *Hidoku Shinaide*, he debido sortear una montaña de posibilidades y perspectivas desde los cuales abordar este estudio.

La primera problemática que enfrenté para estudiar al *manga yaoi* desde la literatura fue, justamente, la *literatura*. Obras con las que he convivido de forma tan natural y que siempre consideré literatura, para la academia no eran tal. Es por esta razón que parto esta investigación apuntando al carácter histórico, heterogéneo y, sobre todo, cambiante de la literatura y sus géneros. Sin embargo, para la academia literaria “existen otras obras, calificadas también en las bibliotecas bajo el epígrafe «literatura», que no son dignas de ser consideradas sino como «cultura de masas» (Garrido, 13), o simplemente “literatura menor”, como si no tuviese real importancia o validez como obra literaria.

Además del “estigma” del *manga yaoi* como producto para la cultura de masas, estas obras se complejizan en su relación y estudio desde la *literatura* en tanto se constituyen como

obras mixtas. Ni siquiera hay un “género literario” que sea capaz de describirlas adecuadamente, pero aun así, “que la obra «desobedezca» a su género no lo vuelve inexistente” (Todorov, 33), y es que, continuando con Todorov, “un nuevo género es siempre la transformación de uno o de varios géneros antiguos: por inversión, por desplazamiento, por combinación” (Todorov, 34). Todo esto es efectivo cuando estamos leyendo al *manga* desde nuestros criterios occidentales, desde nuestra forma de concebir y relacionarnos con la literatura.

Ahora bien, cuando tenemos en cuenta las condiciones en las que llega el *manga yaoi* al contexto latinoamericano, nos encontramos con otra dificultad más. Por un lado, los aspectos traductológicos que ocurren en el proceso, al igual que la desinstitucionalización del manga al radicarse en un lugar tan ambiguo, sin márgenes, como lo es el internet. Entonces, el *manga yaoi*, dentro de una lectura latinoamericana, vendría a efectuar una puesta fuga, una transgresión a los límites literarios con los que convivimos, apropiándose de los espacios que la *literatura* no esclareció o consideró. Hace el movimiento de transgresión frente a los criterios literarios, pero también transgrede cuestiones del sistema sexo-género patriarcal al ser obra hechas por y para mujeres, tomando como tópico central un homoerotismo masculino. De este modo, si el *manga yaoi* se vuelve transgresión, entonces no es erróneo pensarlo como una “escritura femenina”.

El concepto de “escritura femenina” responde, antes que a una categoría de sexo-género, a una escritura que desestabiliza las normas de la discursividad masculina, patriarcales, hegemónicas. En un sistema socio-cultural en donde “lo femenino” se ha construido como un opuesto o incluso como una negación de un devenir masculino que es universal (el Hombre), la escritura femenina la entiendo como una escritura de resistencia,

de transgresión. En el manga yaoi cuando se lee desde Latinoamérica, me parece, se pone en movimiento una transgresión hacia la institución literaria, así como hacia el discurso erótico.

La sexualidad, como práctica cultural, también se ha construido discursivamente. Hay un punto en el que el discurso científico y socio-político se encuentran, dando así como resultado la desaparición del placer femenino en la sexualidad, despojándola del goce y, además, volviéndola un objeto erótico para “lo masculino”. Si bien Bataille con sus reflexiones sobre el erotismo toca un tema que, según quién lo vea, puede ser considerado tabú, me parece, reafirma una dimensión binaria de masculino/femenino dentro del erotismo. Esta reafirmación del binarismo, en última instancia, también reafirmaría una jerarquización incluso dentro de la experiencia erótica. Para el goce de la parte activa, asociada por Bataille a lo “masculino”, la parte pasiva, la “femenina”, es puesta en sacrificio, retomando así una valoración funcional para con otro, repitiendo el gesto científicista que hace desaparecer el orgasmo femenino.

Ahora, dentro del *yaoi* el discurso erótico, si no se transgrede por completo, a lo menos se trastoca. Valiéndonos de *Hidoku Shinaide*, como una obra que no es especialmente innovadora, podemos irnos adentrando en estudios sobre el *yaoi* como género literario.

El primer punto que hemos señalado como recurso para la transgresión es sobre la representación de los géneros en los personajes. La asociación de Bataille sobre lo pasivo con lo femenino y lo activo con lo masculino, de manera más o menos indirecta, interpela a las posibilidades de manifestación de los géneros sobre los cuerpos. De esta forma lo femenino solo podría ser pasivo y lo masculino solo activo. Además de organizar jerárquicamente el erotismo, Bataille también lo hace a partir de criterios heterosexuales que, dentro del sistema sexo-género patriarcal hegemónico, son justamente la norma.

La representación de los géneros en *Hidoku Shinaide* se va de manera difusa, mezclando uno con el otro, resistiéndose así a la heteronormada categorización de pasivo-femenino/activo-masculino. De tal modo que podemos concordar, guardando ciertas distancias, con la propuesta de Andrea Wood sobre el potencial *queer* dentro de los personajes del *yaoi*.

En cuanto a los recursos narrativos desde los cuales se pone en movimiento el discurso erótico del *yaoi*, he señalado solo algunos, los que me han parecido los más relevantes. La estética narrativa con la que trabaja *Hidoku Shinaide* la he llamado: “de la sugerencia”. En esta estética podemos ver que se privilegia siempre la sugerencia a la corporalidad erógena antes que la muestra explícita. Dentro de mi interpretación, esta puesta en escena medianamente soslaya sobre los cuerpos en situación erótica tiene que ver, en parte, con la idea de la transgresión y su dualidad: la transgresión supera la prohibición, pero también la resguarda. Por otra parte, que la corporalidad quede tras un velo que la sugiere, también nos estaba hablando desde una narración que prima la sensorialidad del cuerpo y la sentimentalidad, la subjetividad, de los sujetos dentro del encuentro erótico. Como mayor muestra de esta conjugación he señalado la prominencia de las expresiones fáciles dentro de la narración erótica. Es a través del rostro desde donde se expresan tanto goce como rechazo, e incluso, es a través de este recurso narrativo desde el cual también podemos advertir la calidad de sujeto u objeto que toman los personajes dentro del acto erótico.

Como último punto revisado está, justamente, el problema de la jerarquización dentro del erotismo: si uno está a disposición del otro, si acaso es sujeto u objeto dentro del discurso erótico.

Lo primero que hemos de señalar aquí es que el encuentro erótico está, principalmente, narrado desde el *uke*, la parte pasiva. Bien podríamos preguntar si es que acaso al trabajarse de este modo la narración no estaría exponiendo a la parte pasiva-femenina como objeto erótico. La pregunta es totalmente razonable, me parece, pero gracias al trabajo estético de la sugerencia, la sensorialidad y subjetividad de la experiencia erótica, además de la difuminación de los géneros, leer al *uke* como el objeto erótico dispuesto para el goce no me parece totalmente adecuado. Por otra parte, aunque se quisiera ver de esta forma, la narración focalizada desde el *uke* no es la única posible. Ejemplo de esto es el tercer capítulo de Hidoku Shinaide, “Houkago ato no Himitsu”, en donde la narración es llevada por la parte activa y, aún así, mantiene los mismos recursos narrativos (o códigos estéticos) que he señalado anteriormente.

Ahora bien, aún cuando la narración no esté hecha desde la parte activa, esta no se retrae a la simple observación. El *seme* participa activa, pero sigilosamente. Aparece su subjetividad en el encuentro erótico de la misma forma que ocurre con la parte pasiva: a través de sus expresiones faciales. Pese a que los paneles en los que el *seme* muestra su subjetividad parecieran ser más pequeños y esporádicos, igualmente vienen a completar la experiencia erótica como vivencia de a dos y no solo para el placer o goce de uno. La diferencia más significativa radicaría, probablemente, en que en muy pocas ocasiones aparece el monólogo interno del *seme* mientras transcurre el encuentro erótico, recurso que sí es frecuentemente utilizado por el *uke*.

Con lo que hemos revisado en esta ocasión, ya podemos adentrarnos en problemas cada vez más complejos que supone el *yaoi* como género literario, como discurso erótico y

como escritura femenina. En estas obras podemos encontrarnos con distintas formas y niveles de transgresión, de superación a lo que en principio es establecido como una prohibición.

A lo largo de esta investigación espero haber logrado revalorar al *manga yaoi* como una forma de escritura que tensiona los márgenes institucionales socio-culturales: la literatura y el sistema sexo-género. Esta tensión es desembocada en una puesta en fuga para la exploración erótica de, concierto con Wood y Nagaike, todas aquellas identidades que no son amparadas por las categorías binarias y patriarcales sobre el género y la sexualidad. Lo que hemos encontrado en el *yaoi*, específicamente en *Hidoku Shinaide*, es un discurso erótico que se trastoca la heteronormatividad, ya sea por la premisa de la homosexualidad, como por los recursos narrativos, el código estético en el que se maneja. Este discurso erótico se desarrollaría en el cuerpo, tanto como una experiencia erótica sensorial y sentimental con una desjerarquización de la misma, así como como en la difuminación de los géneros representados por el cuerpo, sirviendo como representación de identidades disidentes.

V. Bibliografía

Textos literarios:

- Nekota, Yonezou. *Hidoku Shinaide*. Tad. Appassionato. Tokyo: BexBoy Megazine, 2007. Digital.

Textos teóricos:

- Aristóteles. *Poética*. Ed. trilingüe Valentín García Yebra. Madrid: Gredos, 1974. Impreso.
- Bajtin, Mijail. "El problema de los géneros discursivos" en *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI, 1982. Impreso.
- Bataille, Georges. *El erotismo*. Barcelona: Tusquets Editores, S.A, 1997. Impreso.
- Butler, Judith. "Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista".. *Debate Feminista*. Vol. 18. Tad. Marie Lourties México: Centro de Investigaciones y Estudios de Género (CIEG) de la Universidad Nacional Autónoma de México, 1998. 296-314. Impreso.
- Butler, Judith. *El género En Disputa: El Feminismo y La subversión De La Identidad*. 1a. ed., Bueno Aires: Paidós, 2016. Impreso.
- Cabo Baigorri, Marian de. "El manga, su imagen y lenguaje, reflejo de la sociedad japonesa." *Espacio Tiempo y Forma. Serie V, Historia Contemporánea* , 0.26. Madrid: Facultad de Geografía e Historia. Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2014. 355-375. Digital.

- Castro-Kalrén, Sara. “La crítica literaria feminista y la escritora en América Latina”. *La sartén Por El Mango: Encuentro De Escritoras Latinoamericanas*. 3a. ed., Eds. Huracán, 1997. 27-44 Impreso.
- Deleuze & Guattari. “Rizoma”. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Trad. José Vázquez Pérez. Valencia: Pre-textos, 2002. 9-32. Impreso.
- Deleuze & Guattari. “Capítulo 3 ¿Qué es una literatura menor?”. *Kafka por una literatura menor*. México: Ediciones Era, 2008. 28-44
- Galbraith, Patrick W. «Fujoshi: Fantasy Play and Transgressive Intimacy among “Rotten Girls” in Contemporary Japan». *Signs: Journal of Women in Culture and Society* no° 37. Chicago: The University of Chicago. 2011. 211-232. Digital.
- Garrido Gallardo, Miguel A. “Una vasta paráfrasis de Aristóteles”. *Teoría de los géneros literarios*. Madrid: Arco. 1988. 9-27. Impreso.
- Gayle, Rubin. “El tráfico de mujeres: notas sobre la “economía política” del sexo”. *Nueva Antropología*, Vol. VIII, N° 30. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1986. Impreso.
- Irigaray, Luce. *El espejulo de la otra mujer*. Madrid: Akal. 2007. Impreso.
- Jakobson, Roman. “Lingüística y poética”. *El lenguaje y los problemas del conocimiento*. – 27-75. Digital.
- Martínez García, Eva María. “Los fansub: el caso de traducciones (no tan) amateur”. *Tonos. Revista electrónica de estudios filológicos*. N° 20. Murcia: Universidad de Murcia, 2010. Digital.
- Nagaike Kazumi. “Perverse Sexualities, Perversive Desires: Representations of Female Fantasies and "Yaoi Manga" as Pornography Directed at Women”. *U.S.-*

- Japan Women's Journal*, No. 25. University of Hawai'i Press e International Institute of Gender and Media, 2003. 76-103. Digital.
- Richard, Nelly. *Feminismo, género y diferencia(s)*. Santiago de Chile: Palinodia, 2008. Digital.
 - Said, Edward. *Orientalismo*. Barcelona: Random House Mondadori, S. A., 2002.
 - Todorov, Tzvetan. "El origen de los géneros". *Teoría de los géneros literarios*. Madrid: Arco. 1988. 31-48. Impreso.
 - Saito Kumiko. "Desire in Subtext: Gender, Fandom, and Women's Male-Male Homoerotic Parodies in Contemporary Japan". *Mechademia*, Vol 6, Minnesota: University of Minnesota Press. 2011. 171-191. Digital.
 - Valero Porras, María José; Cassany, Daniel. "'Traducción por fans para fans': organización y prácticas en una comunidad hispana de scanlation". *BiD: textos universitaris de biblioteconomia i documentació*. N°. 37. Universitat de Barcelona, Universitat Oberta de Catalunya, 2016. Digital.
 - Wood, Andrea. "'Straight' Women, Queer Texts: Boy-Love Manga and the Rise of a Global Counterpublic". *Women's Studies Quarterly*, Vol. 34, No. 1/2, The Global & the Intimate. Nueva York: The Feminist Press at the City University of New York, 2006. 394-414. Digital.