

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

SISTEMA UNIVERSIDAD ABIERTA Y

EDUCACIÓN A DISTANCIA

TIPOLOGÍA DE LA HIPERTEXTUALIDAD EN LA FICCIÓN DE *FANS*. EL

***FANFICTION* EN LENGUA ESPAÑOLA**

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE

LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURAS HISPÁNICAS

PRESENTA

SINDYA GARCÍA BUSTAMANTE

ASESOR: MTRO. MARCO ANTONIO MOLINA ZAMORA

MÉXICO, D.F. AGOSTO 2013



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Índice

Introducción	2
Capítulo I.- Nociones, estudios e historia	7
¿Qué es el <i>fanfiction</i> ?	7
Una mirada histórica	8
Estudios previos	18
El <i>fanfiction</i> en el marco de la literatura hipertextual	21
Capítulo II.- Hipertextualidad en la historia de la literatura hispánica	26
Capítulo III.- El <i>fandom</i> : espacios y dinámicas	56
Lectura	56
Autores	57
Corrección	61
Publicación	63
Crítica	75
<i>Metafandom</i>	77
Capítulo IV.- Caracterización de los textos	81
Estructuras y temas	81
Los elementos de la narración	96
Prácticas hipertextuales	104
Conclusiones	120
Bibliografía	127
Apéndices	141
Encuesta	141
Glosario	161

Introducción

El acto creativo que el lector pone en marcha es un proceso tan usual que parte naturalmente del hecho literario; es posible rastrear sus concreciones a través de la historia en las obras literarias derivadas que, con base en la creación de otro autor se constituyeron como textos nuevos, sin ocultar su filiación.

En esto consiste precisamente el *fanfiction*, práctica creativa popular que puede considerarse significativa en los procesos actuales de recepción de las obras literarias. Mediante la creación de *fanfiction*, las obras de la literatura que se manifiestan como importantes para una determinada comunidad de lectores se adaptan a sus necesidades particulares y se convierten en un medio expresivo.

Este trabajo persigue el objetivo de explorar el panorama general del fenómeno en su vertiente hispánica, desde la perspectiva de los estudios literarios. Se consideran para ello el estado de la investigación en torno al género, sus antecedentes, sus rasgos generales y las características de los textos que produce. Igualmente, se pretende sentar un punto de partida para futuras investigaciones sobre el tema, que aún requiere una amplia exploración, especialmente desde la perspectiva literaria.

El caso del *fanfiction* es, por un lado, paradigma de los cambios que ha sufrido el hecho literario desde la democratización de los medios electrónicos; por otra parte, una modificación e intervención realizada desde el ámbito popular, que invita a replantear la noción autorial y el papel del lector en el fenómeno literario. Su estudio y análisis pueden dar pie a nuevas líneas de investigación y a una mejor comprensión de las relaciones que el público lector establece con las obras literarias.

El avance en la comprensión del *fanfiction*, especialmente en lo que respecta a su vertiente hispánica, requiere de entrada una visión panorámica que permita conocer y comprender sus características e implicaciones para la teoría literaria. Los estudios existentes en nuestra lengua abordan pequeñas cuestiones del tema o lo plantean desde una perspectiva general, sin presentar la situación particular de la creación de *fanfiction* en español –y mucho menos desde la perspectiva literaria–, como se comentará en el apartado correspondiente.

Los estudios en torno al *fanfiction* han mostrado, hasta ahora, el gran interés que recibe el tema de las disciplinas social y etnográfica. Con esta investigación se pretende exponer que desde la perspectiva literaria también hay muchos aspectos importantes a considerar en el *fanfiction*; que se trata de un género consolidado en el ámbito hispánico, cuyas características y dinámicas creativas presentan rasgos particulares de interés para los estudios literarios.

El estudio del *fanfiction* se llevó a cabo mediante la observación, por un lado, de los espacios de publicación. De éstos, se seleccionaron los que presentan mayor actividad y que publican en español y en ellos se observaron las dinámicas lector/autor, así como los rasgos de la publicación y de la crítica propios de la comunidad del *fanfiction*. Otra parte del estudio se centró en los textos producidos; a partir del sistema de categorías hipertextuales propuesto por Gerard Genette, se exploraron los rasgos propios de la creación de *fanfics*. Para ello, el análisis se ciñó a una veintena de obras que ilustran los diferentes aspectos temáticos y estructurales que se comentan. Se trata de textos derivados de las novelas de *Harry Potter*, por ser la obra que, al presente, genera mayor número de textos en los espacios de publicación de *fanfiction*. La selección se limitó a textos exclusivamente en español, descartando obras traducidas del inglés, que son muy comunes y se basó en la popularidad de los textos al interior de la comunidad de *fanfiction*. Asimismo, para delimitar aún más un universo vastísimo, se comentaron sólo textos

pertenecientes al subgénero *slash*, por ser obras en las que –debido a su muy particular relación con la obra fuente– resalta el uso de las distintas prácticas hipertextuales y donde es posible observar procedimientos de interés.

Finalmente, como parte de la exploración de la comunidad y sus dinámicas creativas, se llevó a cabo una encuesta; por razones metodológicas, el instrumento no tuvo los resultados esperados y su uso en la investigación hubo de mantenerse limitado a ciertos puntos específicos, sin constituir el hilo central de la exploración del tema.

El primer capítulo consiste en una descripción de las características principales del fenómeno a partir de las observaciones hechas por trabajos anteriores, para tener una perspectiva general de la situación y los rasgos del *fanfiction*, así como un repaso del desarrollo histórico del género. También ofrece una panorámica de los estudios previos más significativos, tanto en español como en inglés y francés, para dar una idea de la situación de los acercamientos académicos al asunto y de la perspectiva con la que el tema ha sido observado en investigaciones anteriores. Por último, presenta el sistema de Genette en torno al que se habrá de construir la exploración de los *fanfics* y de las obras que en la historia de la literatura hispánica han presentado rasgos similares.

En el capítulo segundo se hace un repaso de las prácticas hipertextuales en la literatura hispánica, a fin de contextualizar estas prácticas en el fenómeno actual. Al mismo tiempo, esta exploración histórica pone de relieve el arraigo que las dinámicas creativas hipertextuales han tenido en el ámbito hispánico y permite comprender mejor el éxito del *fanfiction* entre los lectores de habla hispana.

En el tercer capítulo se observan las dinámicas de lectura, escritura, corrección de textos, publicación y crítica en las comunidades de *fanfiction*, a fin de tener una comprensión de la manera en que se desarrolla el hecho literario en este ámbito.

En el capítulo cuarto se analizan las prácticas hipertextuales presentes en los *fanfics*, así como las formas en que se construyen estas narraciones, según las particularidades del género.

De manera complementaria, se presentan un glosario de términos propios del *fanfiction* y el reporte de la encuesta realizada.

Capítulo I

Nociones, estudios e historia

Fan fiction is a way of the culture repairing the damage done in a system where contemporary myths are owned by corporations instead of owned by the folk¹.

Henry Jenkins, *Textual Poachers*

¿Qué es el fanfiction?

En el contexto actual, cuando las nuevas tecnologías modifican poco a poco las dinámicas del hecho literario, –como ocurrió en su momento con la imprenta– se difunde la práctica creativa del *fanfiction*, que cada vez involucra más participantes. Como primer acercamiento conceptual, diremos que el *fanfiction* –que literalmente se traduce como ‘ficción de fans’²– es la apropiación por parte del público lector de los personajes, los ambientes y las situaciones de una obra ajena para construir una propia.

La escritura y lectura de este tipo de textos implica, naturalmente, un conocimiento previo de la obra fuente; es ésta la característica esencial del género, que por lo demás presenta una gran variedad. Como señala Carmen Morán: “lo único que define de modo general a todas las fanfics es precisamente su referencia intertextual a una ficción madre” (Morán, 2006). Para los lectores, una comprensión completa de estas referencias requiere un conocimiento adecuado de dicha ficción fuente.

De la obra fuente se retoman diversos elementos (algunos personajes, los espacios, argumentos, ubicaciones temporales, estilo), siempre con diferentes grados de apego y con una

¹ “El fanfiction es un medio por el que la cultura repara el daño hecho en un sistema donde los mitos contemporáneos son propiedad de las corporaciones en vez de pertenecer al pueblo.” (Todas las traducciones al pie son mías).

² Alberto Martos (2008 y 2009) propone el término *ficción-manía*, pero es preciso considerar que originalmente en *fanfiction* el *fan* es el aficionado a una obra y *fiction* refiere a la obra de ficción hecha por el aficionado, mientras que la propuesta de Martos sugiere la manía o afición hacia una obra de ficción o hacia la ficción en general.

gran variedad de matices. Las obras resultantes son mayoritariamente textos, pero también se producen dibujos, historietas, fotomontajes y videos. Su publicación es casi exclusivamente en línea, sin embargo Carmen Morán sostiene que el soporte impreso –empleado sobre todo en los comienzos del género– sigue existiendo, aunque minoritariamente, en la actualidad (Morán, 2006).

Las fuentes del *fanfiction* comprenden sobre todo aquellas obras que por una u otra razón han atraído la atención y el gusto populares; las sagas de mucho éxito como *El señor de los anillos* o *Harry Potter* son terrenos fértiles para el trabajo creativo de los aficionados. Las películas son una fuente importante y de igual manera, son las que cuentan con varios volúmenes las que son más favorecidas por los autores. Las series televisivas representan una parte significativa de las ficciones madre; *Supernatural* o *Smallville*, por ejemplo, así como las telenovelas en el ámbito hispánico. Dentro de este grupo entran también las series japonesas de anime, que generan un fenómeno equivalente al *fanfiction*. Los dibujos animados occidentales también han sido material para la creación por parte de los fans, así como algunos videojuegos.

Los autores inmersos en esta práctica creativa conforman un grupo muy variado y la naturaleza del medio de publicación plantea de entrada dificultades considerables para obtener información confiable respecto a ellos. Los estudios de Henry Jenkins (1992; 48) y Camille Bacon-Smith (1999; 22) señalan que hay una predominancia femenina, tanto entre los escritores como entre los lectores, mientras que Sébastien François apunta además que el grupo femenino de los involucrados alcanza un porcentaje del noventa por ciento y que el rango de edad se extiende desde la adolescencia hasta pasados los treinta años (François, 2008). Sin embargo, la carencia de un estudio estadístico –que por otra parte, resulta de difícil realización en el medio cibernético– impide tener una visión más exacta de las características de los involucrados.

Otro aspecto importante es la caracterización de la terminología empleada en este ámbito. Como ocurre en muchas esferas de actividad que han sido originadas en países de otras lenguas – principalmente inglesa– y más tarde reproducidas en los países hispanicos, el *fanfiction* recoge la terminología de su antecedente anglosajón. Gran parte de la jerga propia del ámbito se compone de palabras tomadas directamente de la lengua inglesa, pero también una cantidad importante de los vocablos consiste en siglas y acrónimos. Al paso del tiempo, debido a su cercana interacción con el manga japonés, ha adoptado también algunos términos de este movimiento.

En la actualidad, la comunidad cuenta con una terminología precisa que además de tener funciones de clasificación representa una parte importante de su identidad, pues forma parte de sus reglas internas, y es reflejo de sus principios estéticos y su particular concepción del hecho literario. Por otro lado, a apenas cuarenta años de sus orígenes, la comunidad no sólo ha creado su léxico particular, sino que lo ha transformado, dejando en desuso, agregando y hasta modificando algunas palabras³.

Una cuestión que es importante señalar es la variabilidad del género de la palabra *fanfiction*. Puesto que se trata de un término adoptado de la terminología inglesa, los fans le asignaron uno u otro género y en la actualidad ambas formas conviven en la comunidad hispanica. A lo largo de este trabajo se empleará el masculino por ser el más usual entre los fans.

Una mirada histórica

Los estudios en torno al desarrollo histórico del *fanfiction* son escasos; como señala Francesa Coppa en *A brief history of media Fandom*, “Most academic studies take an ethnographic, not

³Hay algunas palabras acuñadas al interior de la comunidad que se refieren a conceptos muy precisos e imprescindibles a la hora de hablar del fenómeno; tales vocablos serán brevemente abordados cuando aparezcan en el texto. Para una observación más completa de los términos usuales en la comunidad del *fanfiction*, ver el *Glosario* en el Apéndice.

historical or literary, approach”⁴ (Coppa, 2006; 41). Efectivamente, como lo constatan los trabajos académicos de Henry Jenkins y otros autores que se han ocupado de esta forma de expresión, el interés principal se dirige a las dinámicas sociales involucradas, mientras que los procesos que dieron lugar a las primeras producciones de esta práctica apenas son mencionadas.

Por otra parte, los fans ofrecen a menudo su propia información de índole histórica en sitios dedicados a analizar el *fanfiction*, pero en cuanto a aproximaciones académicas sólo se cuenta con los ensayos de Coppa (2006) y Abigail Derecho (2006).

El fanfiction antes de Internet

Entre las producciones de literatura hipertextual presentes en toda la historia de la literatura y las realizaciones actuales de esta práctica en la ficción de fans se encuentran, a fines del siglo XIX, los primeros textos de aficionados hechos a partir de obras literarias con gran éxito en la cultura popular. Estas primeras creaciones, en lengua inglesa, surgieron a propósito de los relatos de Arthur Conan Doyle sobre el detective Sherlock Holmes (Derecho, 2006; 62); (Boulay, s.f.), las novelas de Jane Austen (Pugh, 2005; 27), así como algunas obras de Lewis Carroll (Brooker, 2004; xiv-xvii).

La actividad creativa originada entre los lectores de Sherlock Holmes es, con mucho, la más amplia en cuanto a participantes, obras publicadas y extensión temporal, pues sigue siendo muy productiva hasta la actualidad. Tomándola como ejemplo, es posible constatar las características de la creación hipertextual en el entorno popular de finales del siglo XIX, que comparte rasgos tanto con la literatura hipertextual de tradición culta como con el *fanfiction* actual.

⁴ La mayoría de los estudios académicos toman un enfoque etnográfico, no histórico o académico.

De acuerdo con el estudio *The alternative Sherlock Holmes*, el primer pastiche que se conoce acerca del detective fue escrito en 1893, cinco años después de la publicación del primer relato de Sherlock Holmes⁵, por James M. Barrie, que además era amigo de Arthur Conan Doyle. En 1894 se publicaron dos y para 1895 algunas revistas populares como *Tit Bits* ofrecían ya textos del detective escritos por sus lectores. Iniciado el siglo XX, la actividad creativa continuaba y crecía. De 1930 –año de la muerte de Doyle– al presente, los pastiches de Sherlock Holmes siguen siendo escritos y publicados, tanto en Internet como en soporte impreso⁶ e incluyen tanto relatos breves como novelas (Ridgway, 2003; 77-80).

Los textos elaborados por los lectores aficionados se denominan pastiches, por asociación con el género de origen francés. De la misma forma que éste, buscan la imitación del estilo del autor de la obra fuente, pero los pastiches de Sherlock Holmes suponen además una recuperación de ambientes, personajes y estructuras, rasgo que los acerca más a la caracterización del *fanfiction* que a la del género hipertextual cuyo nombre toman. Pero a la manera de éste y en contraposición con el *fanfiction*, los pastiches de Sherlock Holmes son publicados, aún en la actualidad, en soporte impreso; aunque el *fandom* –es decir, la comunidad de fans de la obra– tiene mucho movimiento en la Web, su actividad creativa no se limita a esta esfera, que se popularizó como medio de publicación hasta casi cien años después del surgimiento de la comunidad.

Igualmente, es interesante observar que estos pastiches, desde sus primeras realizaciones, son obra de lectores aficionados al universo creado por los relatos y aunque no es posible hablar de una cultura de fans, como la que existe hoy, entre los lectores de Doyle de finales del XIX,

⁵A *Study in Scarlet* apareció por primera vez en diciembre de 1887 en el Beeton's Christmas Annual.

⁶La lista podría ser muy extensa; como ejemplo, mencionemos *A Study in Friendship* (Thomson, 1995); “Recepción en Baker Street” (Saer, 2000), y la antología *The New Adventures of Sherlock Holmes: Original Stories by Eminent Mystery Writers* (Greenberg, 1999).

ciertamente se advierten algunas dinámicas lector/texto y lector/autor que caracterizan a la actual cultura participativa de los fans. Ejemplo de ello es la presión ejercida por los lectores sobre Doyle, por medio de cartas suplicantes, exigentes y hasta insultantes, para que el detective volviera a la vida, tras la publicación del *El problema final*, en diciembre de 1893. Y aunque el autor publicó todavía treinta y cuatro relatos de Holmes, el interés inagotable del público por el personaje y su universo acarrió la producción y éxito de numerosos pastiches, de muy diversa calidad. Finalmente, como apunta Ellery Queen en la primera antología publicada de relatos holmesianos hechos por lectores, a través de los cincuenta años –hasta entonces– de existencia del *fandom*, “more have been written about Holmes by others than by Doyle himself”⁷(Queen, 1944; xiii).

La actitud del autor respecto a la creación de sus lectores estuvo siempre marcada por una gran permisividad, derivada quizá del hastío que, como muchas veces manifestó, le inspiraba el personaje: el actor William Gillette recibió permiso de Doyle para reescribir una obra que él había elaborado unos años atrás y en este contexto le telegrafió para pedirle autorización de casar a Holmes. La respuesta fue categórica: ‘You can marry him or murder him or do anything you like with him!’⁸(Plimmer, 2011). Esta actitud contrasta con la de algunos autores actuales, como Anne Rice, creadora de las *Crónicas Vampíricas*, quien en su página advierte a sus lectores: “I do not allow fan fiction. The characters are copyrighted. It upsets me terribly to even think about fan fiction with my characters”⁹ (Rice, “Anne’s messages to fans”).

La importancia de la caracterización de los pastiches de finales del siglo XIX e inicios del XX reside en su condición de raíces de la actual ficción de fans. Si las obras hipertextuales de la

⁷ “Más han escrito otros sobre Holmes que por el propio Doyle.”

⁸ “¿Puede casarlo, asesinarlo o hacer lo que quiera con él!”

⁹ “No permito el fanfiction. Los personajes están protegidos por los derechos de autor. Me molesta terriblemente incluso pensar en fanfiction con mis personajes.”

tradicción literaria son parte fundamental de la herencia de estas expresiones, los pastiches constituyen la realización popular de la práctica creativa y reflejan ya muchas de las características que habría de mostrar en la actualidad.

Estas primeras producciones aún mantienen un fuerte vínculo con las mecánicas de la tradición de la literatura hipertextual; las compilaciones de relatos y las novelas son publicadas en forma de libros impresos. Al mismo tiempo, los lectores de tales obras valoran la adecuada reproducción del estilo de Doyle pero este objetivo se alcanza con un éxito variable; lo que indiscutiblemente identifica a estos textos es su asimilación de los elementos narrativos creados por Doyle: la característica medular del *fanfiction*.

Asimismo, en estas primeras realizaciones se percibe una apropiación del texto y sus elementos por parte de los lectores, una actividad participativa en la que existe la posibilidad de exigir al autor una determinada dirección en el desarrollo de los hechos narrados y una valoración de los lectores de las obras producidas por otros aficionados. Efectivamente, el que los pastiches se hayan abierto camino hacia la publicación habla de una dinámica en la que la creación de aficionados es conocida y apreciada dentro del círculo de lectores de la obra fuente y aunque el canon siga siendo considerado en un nivel diferente, la concepción que de la obra tienen los lectores les permite aceptar –y disfrutar– las narraciones que recuperan el mismo universo diegético hechas por un aficionado como ellos mismos.

Los *fanzines* de ciencia ficción, donde habría de surgir el *fanfiction*, comenzaron en 1930 con la publicación de “The Comet”, por el *Science Correspondence Club*, en Chicago, a partir de las revistas de ciencia ficción que se publicaban desde finales de la década de 1920 (Atton, 2002; 55). De acuerdo con su descripción del asunto y las observaciones de Coppa (2006) a propósito de esta etapa, tales publicaciones de ciencia ficción se caracterizaban por ofrecer ante todo un

análisis de las obras de interés común, noticias y debates, pero la actividad creativa de los fans no se reflejaba en las páginas de estas primeras publicaciones.

Las consideraciones de Joan Marie Verba en *Boldly writing* a propósito de los *fanzines* de *Star Trek* sugieren que, no obstante, los *fanzines* de los años treinta a cincuenta sí ofrecían *fanfiction* entre sus publicaciones. Verba señala además que al ampliarse el mercado para la literatura de ciencia ficción, aquellos autores amateur que publicaban en los *fanzines* y cuyos escritos eran de buena calidad, encontraron espacios más prestigiosos para sus publicaciones, por lo que la calidad de los textos publicados en los *fanzines* decayó notablemente (Verba, 2003; 29).

Quizá porque la presencia de estos primeros *fanzines* así como de los hipertextos en torno a los que publicaban es muy poco notable, se tiende a situar el inicio de género hacia finales de los años sesenta; la información suministrada por los fans en medios como *Wikipedia*, *The Fanfiction Symposium* o *Fan History.com* señala el surgimiento en dicha década, dentro del *fandom* de *Star Trek*. Según señala Joan M. Verba, el primer *fanzine* de esta serie, publicado en 1967, contenía ya un *fanfic* al final de la edición (Verba, 2003; 1). Sin embargo, al mismo tiempo circulaban en ámbitos aún más reducidos pequeñas producciones impresas en torno a otras series de éxito, pero fue la más amplia distribución de los *fanzines* de *Star Trek* lo que determinó que fuera precisamente este *fandom* el que consolidara la concepción de la actividad y las características que la identifican. Al mismo tiempo, el carácter ampliamente creativo y participativo del *fandom* –y por lo tanto de los *fanzines*– de *Star Trek*, desde las primeras publicaciones, lo convirtió en el ambiente ideal para el florecimiento de la práctica.

La importancia de *Star Trek* para el *fanfiction* de hoy es reconocida tanto por los participantes en el ámbito como por los acercamientos académicos al respecto. Sin embargo, y puesto que la creación hipertextual se había presentado ya antes, la importancia de la serie radica

no tanto en haber iniciado esta forma de expresión como en haber puesto en marcha mecanismos de distribución más amplios que determinaron que las características de la ficción producida por esta comunidad se establecieran como modelo, hasta la actualidad. Como se señala en Fanhistory.com: “it is the fandom [Star Trek] which many would claim to be the origin of media fandom *as it exists today*”¹⁰ (Fanhistory, “Star Trek”). Libertad Borda señala que el peso de la retroalimentación del público lector, la presencia mayoritaria de escritoras mujeres y la división en subgéneros como el *slash* son características que el *fanfiction* de Star Trek heredó a las realizaciones posteriores (Borda, 2008, 235).

El desarrollo de la manifestación a partir de la década de 1970 estuvo condicionado por la aparición de series de televisión que conquistaron el interés de un público muy amplio, por lo que la actividad creció en una escala importante. Al mismo tiempo, *fanzines* que hasta el momento se habían ocupado sólo de *Star Trek*, empezaron a publicar textos basados en estas nuevas obras fuente. *The Professionals*, *Starsky & Hutch* o *Blake’s 7* se convirtieron en obras fuente de producción considerable durante este crecimiento de la actividad en los setenta y ochenta. Hacia finales de la década de 1980, la publicación de *fanzines* empezó a declinar y, con ella, muchos de los procesos creativos que se habían generado al interior de los *fandom*.

Fanfiction en Internet

La situación tuvo un cambio definitivo en los comienzos de la década de los noventa, según apunta Libertad Borda (2008; 235). Poco a poco, los *fandom* que se habían comunicado por medio de *fanzines* comenzaron a trasladar sus actividades a Internet, pero puede decirse que los *fandom* activos a principios de los noventa desarrollaban su actividad en parte en los medios de comunicación usados hasta el momento y en parte en los nuevos recursos electrónicos. Las

¹⁰ “Este es el *fandom* [Star Trek] que muchos declaran el origen del *fandom* media, *como existe hoy*”

dificultades de uso y acceso a la red en los primeros años de la década de los noventa favorecieron que se siguieran empleando mucho los medios tradicionales pero al mismo tiempo, algunos *fandom* desarrollaron bases de datos para almacenar sus textos y programas para realizar debates.

Hacia el final de la década, la democratización de Internet significó un florecimiento del género: los nuevos espacios y herramientas más fáciles de usar determinaron el contacto entre fans alejados geográfica y culturalmente. Nuevos grupos de fans se integraron a esta forma de expresión cuando se dio a conocer en la red; la posibilidad de acceder a su creación y lectura dejó de ser exclusiva de los cerrados círculos de fans y se convirtió en un suceso de escala mundial (Borda, 2008; 235).

En consecuencia, la difusión hacia otros *fandom* tuvo también un crecimiento acelerado y los textos comenzaron a producirse a partir de otros tipos de obras además de los programas televisivos. Es entonces cuando las obras literarias, las animaciones, las películas y otras de las fuentes más significativas para el *fanfiction* actual comienzan a tener importancia (Coppa, 2006; 52-53).

Las implicaciones que el cambio de soporte tuvo para la naturaleza de los textos no son todavía muy evidentes. Por una parte, es claro que en un principio la difusión electrónica significó simplemente una ampliación de su público potencial, sin embargo, las posibilidades que ofrece la red en cuanto a publicación, lectura y retroalimentación se han convertido en características inherentes a esta práctica creativa, como se verá más adelante.

Carmen Morán afirma “que las fanfictions no participan (ni dependen) de una herramienta novedosa, que sus orígenes son, prácticamente, pre-tecnológicos, artesanales, y que, además, con frecuencia demuestran una sorprendente fidelidad a las formas más convencionales,

más asimiladas y asentadas, de contar.” (Morán, 2006). Una postura similar sostiene Sébastien François al afirmar que “Internet a donc moins révolutionné que révéla les fanfictions, ses effets sur le contenu du texte restant très ciblés”¹¹ (François, 2008). No obstante, es innegable que el soporte electrónico ejerce influencia sobre el desarrollo de la expresión, más allá de las implicaciones de publicación, el alcance de esta influencia sobre las características de los textos está íntimamente relacionado con la evolución del fenómeno a través de sus cuarenta años de existencia y es necesario volver a mirarlo a detalle antes de tomar una postura categórica al respecto.

Fanfiction hispánico

La historia del género en español comienza mucho después. De acuerdo con Libertad Borda a mediados de los noventa era posible ya encontrar *fanfics* a propósito de series como *Expedientes Secretos X* o *Xena, la princesa guerrera*. El traslado a la red habría permitido, de acuerdo con la autora, las primeras traducciones de *fanfics* escritos originalmente en inglés, además de los textos en español (Borda, 2008; 237).

La página de publicación de fanfiction en español más antigua que me fue posible ubicar, perteneció al *fandom* de *Xena, la princesa guerrera*; a través de la consulta de *The Internet Archive*¹², se constata que se abrió en el año de 1997¹³. La aparición de *Fanfiction.cl*¹⁴, que albergaba narraciones románticas de la serie *Expedientes secretos X*, se registra el primero de

¹¹ “Internet, por lo tanto, ha menos revolucionado que revelado las *fanfictions*, quedando muy delimitados sus efectos sobre el contenido del texto”

¹² La página Internet Archive, creada por la asociación del mismo nombre, es una biblioteca digital de libre acceso que ofrece distintos tipos de documentos. A este sitio pertenece la base de datos *Wayback Machine*, que contiene registros de ciento cincuenta billones de páginas Web; al introducir una dirección URL en esta aplicación, permite no sólo ver una réplica de la página en cuestión, sino que ofrece muestras de su estado en distintos momentos, seleccionando el rango de fechas que se desea consultar.

¹³ La página ya no existe, pero puede ser vista a través de *Wayback Machine* en *Internet Archive*, bajo la URL <http://www.la-concha.com/xena/ficcion.htm>

¹⁴ Las páginas de *fanfiction* citadas aparecen en una lista bibliográfica independiente al final del trabajo.

marzo de 1998; actualmente ofrece *fanfics* de muchas otras obras fuente. De la misma serie, la página *El Santuario*¹⁵ apareció en línea en 2001 y la primera página en español exclusiva de *slash*, *Amor yaoi*, apareció en 2002, como puede constatarse en el archivo de *Wayback Machine*.

A propósito de la creación de espacios de publicación en español, Carmen Morán señala que han surgido del encuentro de autores y lectores de *fanfiction* cuya lengua materna es el español, en páginas en inglés. Esto significa que al menos hacia finales de la década de los noventa, los fans creadores de ficción en español participaban de la actividad en espacios angloparlantes antes de trasladar la práctica creativa hacia su propia lengua. Igualmente, implica que muchos escritores y lectores de *fanfics* en inglés no son hablantes nativos de dicha lengua, sino que la emplean para dar a conocer su trabajo y para tener más posibilidades de leer y ser leídos, puesto que la comunidad angloparlante es mucho más amplia.

El surgimiento de una práctica creativa paralela al *fanfiction* dentro del ámbito hispanico, pero completamente independiente de él, llama la atención, pues confirma la naturalidad con que el intercambio participativo de los públicos en la actualidad da lugar a la creación y reconfiguración de la obra fuente por parte de los fans.

Las narraciones en cuestión han sido estudiadas por Libertad Borda (2008); de acuerdo con sus observaciones, la práctica nació en Hispanoamérica¹⁶ durante la transmisión de la exitosa telenovela *Yo soy Betty, la fea*, en 1999, que generó en un principio foros donde los televidentes intercambiaban sus impresiones respecto al programa. En el año 2000, tal interacción daría lugar a la elaboración de hipótesis por parte de los aficionados a propósito del desenlace de la telenovela, que finalmente se convirtieron en narraciones alternativas a la línea argumental. El

¹⁵ Esta página está también en la situación mencionada en la nota 13. URL <http://www.elsantuario.cjb.com>

¹⁶ Libertad Borda indica que en el foro donde comenzó la práctica había en su mayoría, participantes colombianos (Borda, 2008; 239); sin embargo, es complicado precisar debido a la naturaleza del soporte y en las dinámicas observadas, la nacionalidad parece tener poca o ninguna relevancia.

desarrollo de la manifestación lleva a Borda a sostener que se trata de un género completamente independiente y originario de América Latina, que no obstante su corta existencia pone sobre la mesa la cuestión de la apropiación narrativa, de la misma manera que las ficciones de fans en inglés, pero en un contexto cultural distinto¹⁷.

Sin embargo, el *fandom* hispánico que recupera todo tipo de obras fuente tiene un desarrollo mucho más amplio que la vertiente dedicada a las telenovelas y al paso del tiempo se consolida como un grupo activo e independiente de la comunidad anglosajona.

Estudios previos

Las investigaciones en torno al tema están aún en ciernes y son pocos los académicos consagrados a su estudio. Henry Jenkins fue el primer investigador en ocuparse del asunto, con su publicación, en 1988, de *Star Trek Rerun, Reread, Rewritten: Fan Writing as Textual Poaching*¹⁸ (Jenkins, 1988; 85-107), un texto en el que plantea la base de sus estudios de la cultura participativa y el carácter creativo de la cultura de fans. En 1992, recuperando lo planteado en esta primera obra, apareció *Textual Poachers* (Jenkins, 1992), que sigue siendo la obra básica para el acercamiento académico al estudio del *fanfiction*¹⁹. En su blog personal, Jenkins se define como *Aca-Fan*, según sus palabras, “a hybrid creature which is part fan and part academic”²⁰ (Jenkins, s.f.), caracterización que ha sido retomada por muchos otros investigadores del ámbito que se asumen como parte de él y que reconocen el origen de su

¹⁷Borda señala en su trabajo, como una de las señales que apuntan hacia la completa independencia del fenómeno latinoamericano, que entre algunos foros hubo una disputa a propósito de quién había comenzado antes con ese tipo de producciones, sin que “en ningún momento de la discusión se hizo alusión a que este tipo de historias no eran nada novedoso en realidad y jamás surgió el término *fan fiction*”. Considero que es la naturaleza de la obra fuente, que implica un público muy distinto al de las obras fuente de la otra ‘versión’ del *fanfiction*, lo que determina el desconocimiento de este tipo de creación, que para inicios del siglo XXI era ya muy popular en el ámbito hispánico.

¹⁸Jenkins, Henry. “Star Trek rerun, reread, rewritten: fan writing as textual poaching”, *Critical studies in Mass communication*, 1988. 85-107.

¹⁹*Textual Poachers* apareció publicado en español bajo el título *Piratas de textos* en 2010, por Paidós Ibérica.

²⁰“Una criatura híbrida que es en parte *fan* y en parte académico”

interés académico en su propia afición a esta expresión cultural. El sesgo de los estudios de Jenkins es básicamente sociocultural, pues se ha ocupado sobre todo del estudio de la cultura de fans y la recepción mediática como espacios para la cultura participativa.

En la misma línea sociocultural se ubica el trabajo de Camille Bacon-Smith, *Enterprising Women: Television Fandom and the Creation of Popular Myth*, que aborda la cuestión del papel de las mujeres en esta práctica creativa (Bacon-Smith, 1992).

El texto de Sheenagh Pugh *The democratic genre* (2005) fue el primer acercamiento académico al ámbito desde una perspectiva literaria. Además de abordar la cuestión de la literatura hipertextual como antecedente, considera en su estudio los análisis hechos por los propios fans; la construcción de personajes, las formas narrativas, las voces autoriales y la relación del *fanfiction* con la creación literaria profesional.

La compilación *Fan Fiction and Fan Communities in the Age of the Internet* (Hellekson, 2006), de Karen Hellekson y Kristina Busse, presenta una serie de ensayos que abordan el tema desde la perspectiva histórica, literaria y de género; los recursos literarios empleados en este tipo de creación; el desarrollo y las dinámicas de apropiación de los personajes; los procesos de edición; las nociones del *fanfiction* como literatura apropiativa; los modos de interacción al interior del *fandom* y la caracterización de los medios de publicación y de los textos a partir de los rasgos del medio electrónico en el que existen.

Además de estos textos, que son indispensables para perfilar un panorama de la cuestión, han surgido algunas otras aproximaciones, la mayoría de las cuales aborda el asunto desde una perspectiva sociocultural; en este sentido es que han despertado tanto interés y que abundan los estudios dedicados a las ficciones de subgénero *slash*.

En francés, donde la producción de *fanfiction* es aún menor que en lengua española, destacan los estudios de Sébastien François, quien desde la perspectiva de los estudios sociales y comunicativos, aborda las nociones básicas involucradas en el fenómeno: autorialidad, reescritura, y relaciones entre los medios de comunicación y las interacciones de sus públicos (François, 2008 y 2012).

En el ámbito hispánico las investigaciones son escasas. Sobresalen los trabajos de Libertad Borda a propósito del desarrollo de la creación de fans en el ámbito hispánico, que describen el hecho desde un enfoque social y de las ciencias de la comunicación, principalmente.

Alberto Martos García, por otro lado, ha trabajado en torno a las sagas y a partir de ahí, al *fanfiction* en sus aspectos sociológicos y sus posibles utilidades en la educación. Sin embargo, ha hecho una interesante aproximación a las prácticas de lectura y escritura implicadas en el asunto en su artículo *El poder de la con-fabulación* (Martos García, 2008). En este mismo sentido lo analiza Eloy Martos Núñez en el artículo *Tunear los libros: series, fanfiction, blogs y otras prácticas emergentes de lectura* (Martos Núñez, 2006).

La publicación de Carmen Morán *Literatura en Internet: el ejemplo de las fanfictions* (2006), aborda también el tema desde la perspectiva de los estudios literarios, analizando las implicaciones del soporte electrónico en los textos y las concepciones de los elementos del hecho literario de acuerdo con las realizaciones de esta forma de expresión.

En los estudios hispánicos existen principalmente dos vertientes: por un lado, la que se consagra al estudio de esa parte de la práctica creativa hispánica independiente de la anglosajona, sin tratar las ficciones en inglés sino como referencia y elemento de comparación; vertiente que está principal y casi exclusivamente representada por los trabajos de investigación de Libertad Borda.

Por otro lado se encuentran aquellos estudios que enfocan el hecho como una práctica global, sin hacer distinciones por la lengua en que están elaborados, ya que se ocupan principalmente de las dinámicas y las relaciones al interior del género, que es el caso de la mayor parte de los investigadores hispanohablantes. Puede ser también que, como sucede con Carmen Morán, el estudio del ámbito como unidad –más allá de diferencias de idioma–, se base en la observación del fenómeno anglosajón, por ser el más visible.

Fanfiction en el marco de la literatura hipertextual

El paralelo entre las dinámicas creativas del *fanfiction* y las prácticas que dan lugar a los textos literarios derivados de obras previas ha determinado un enfoque desde esta perspectiva en acercamientos académicos al fenómeno.

Abigail Derecho considera ambos tipos de producciones como conjunto y se opone al uso de la denominación de *appropriative literature*, proponiendo en cambio la denominación *archontic*. Para Derecho, la calificación de *appropriative* implica la idea de propiedad y, por lo tanto, de robo, mientras que *derivative* establece una relación jerárquica entre el texto fuente y los que se elaboran recuperando elementos suyos (Derecho, 2006; 72-77). Es por eso que propone la noción de *archontic*, que toma de la teoría de Jacques Derrida: “Derrida names the internal drive of an archive to continually expand: he calls it the “archontic principle.” [...] The archontic principle is that drive within an archive that seeks to always produce more archive, to enlarge itself.”²¹, para finalmente definir a partir de esto la *archontic literature*: “A literature that

²¹ “Derrida menciona la continua expansión de la unidad interna de un archivo: lo llama “principio arcóntico”. [...] El principio arcóntico es esa unidad dentro de un archivo que busca siempre producir más archivo, ampliarse a sí misma.”

is archontic is a literature composed of texts that are archival in nature and that are impelled by the same archontic principle”²² (Derecho, 2006; 64).

Asimismo, señala que la distinción entre la noción *archontic* y el concepto de intertextualidad, consiste en la plena conciencia y voluntad del escritor del texto arcóntico de recuperar elementos de obras ajenas (Derecho, 2006; 63-64). La noción de intertextualidad la toma de Roland Barthes, para quien “the intertext is a general field of anonymous formulae whose origins can scarcely ever be located; of unconscious or automatic quotations given without quotation marks”²³ (cit. en Derecho, 2006; 65).

Sin embargo, al abordar el análisis de las dinámicas creativas tanto en el *fanfiction* como en las obras literarias derivadas, resulta mucho más práctico el uso de las categorías establecidas por Gerard Genette en su obra de 1962, *Palimpsestes*. Genette establece ahí una delimitación detallada de los fenómenos hipertextuales, categorizando las dinámicas creativas tanto a partir de los elementos que el texto derivado recupera de su fuente como a partir del tono de la obra derivada.

Así, Genette distingue en principio cinco tipos de transtextualidad –*intertextualité*, *paratextualité*, *metatextualité*, *architextualité*, e *hypertextualité*–, de acuerdo con la manera en que los textos se relacionan entre sí (ver Tabla 1. p. 23).

Las categorías pertinentes para el estudio del *fanfiction* y de las obras que presentan dinámicas paralelas a éste son las correspondientes a la hipertextualidad: aquellos textos derivados (*hypertexte*) de un texto preexistente (*hypotexte*).

²² “Una literatura arcóntica es una literatura compuesta por textos que son, por naturaleza, archivísticos, y que están impulsados por el mismo principio arcóntico”.

²³ “El intertexto es un campo general de fórmulas anónimas cuyos orígenes rara vez pueden ser ubicados; de citas inconscientes o automáticas que se presentan sin comillas”.

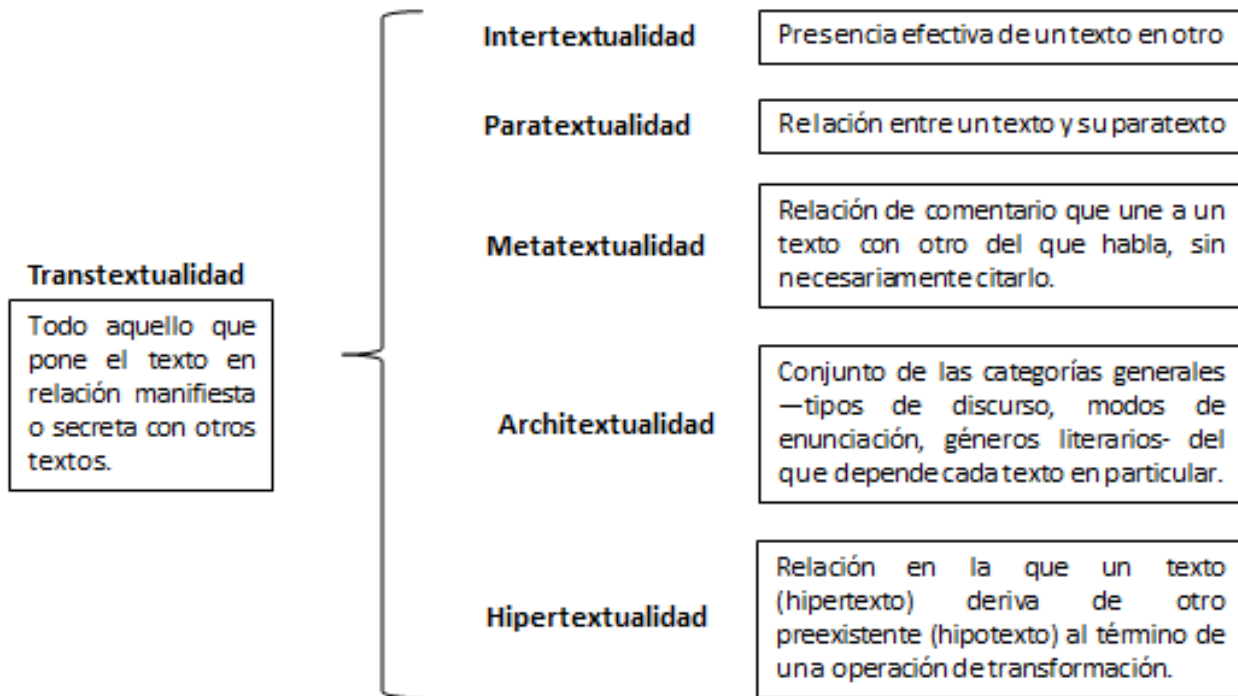


Tabla 1 Relaciones transtextuales. (Genette, 1982; 7-16)

Dentro de ésta, Genette distingue aún seis tipos de relaciones; tres correspondientes a la transformación y tres a la imitación, cada una de ellos correspondiente a una de tres funciones: satírica, lúdica y seria. Los dos tipos de prácticas correspondientes a la función seria (tanto para la imitación como para la transformación) son los que interesan para este trabajo, por ser las prácticas observables en la actividad creativa del *fanfiction*. La *transposition*, correspondiente al régimen serio de la transformación, comprende la traducción, la *transstylisation*, las transformaciones cuantitativas (modificaciones a la extensión de la obra original), la transmodalización y la transposición semántica, que puede ser diegética –que comprende cambio en el universo espacio-temporal del relato–, pragmática o ideológica.

	<u>Transformación</u>	<u>Imitación</u>		
Lúdica	Parodia	Pastiche		
Satírica	Travestimiento	Charge		
Seria	<p>Transposición</p> <ul style="list-style-type: none"> - Traducción - Transestilización - Transformaciones cuantitativas - Transmodalización <ul style="list-style-type: none"> - Intermodal - Intramodal - Transposición semántica <ul style="list-style-type: none"> - Diegética - Pragmática - Ideológica 	<p><i>Forgerie</i></p> <table style="width: 100%; border: none;"> <tr> <td style="width: 50%;"> Suite: Continúa la obra para llevarla más allá del que se consideró inicialmente como su término. </td> <td style="width: 50%;"> Continuación: Continúa la obra para llevarla a su término. </td> </tr> </table> <ul style="list-style-type: none"> - Analéptica - Proléptica - Elíptica - Paraléptica 	Suite: Continúa la obra para llevarla más allá del que se consideró inicialmente como su término.	Continuación: Continúa la obra para llevarla a su término.
Suite: Continúa la obra para llevarla más allá del que se consideró inicialmente como su término.	Continuación: Continúa la obra para llevarla a su término.			

Tabla 2 Prácticas hipertextuales. (Genette, 1982; 45)

En cuanto a la *forgerie*, que es la categoría correspondiente a la imitación seria, comprende las continuaciones hechas a una obra por un autor distinto del original. Basándose en el *Diccionario de la lengua francesa* de Émile Littré, se caracterizan las dos categorías contenidas en la *forgerie*: la *suite* y la *continuation*. La primera tiene como función “d’exploiter le succès d’une œuvre, souvent considérée en son temps comme achevée, en la faisant rebondir sur des nouvelles péripéties”²⁴ (Genette, 1982; 223). La continuación propiamente dicha, tiene lugar cuando “une œuvre est laissée inachevée du fait de la mort de son auteur, ou de toute autre cause d’abandon définitif, la continuation consiste à l’achever à sa place, et ne peut être que le fait d’un autre”²⁵ (Genette, 1982; 223). Para mayor precisión, Genette sugiere ‘rebautizar’ los

²⁴ “explotar el éxito de una obra, a menudo considerada en su época como terminada, haciéndola tomar un nuevo impulso con nuevas peripecias”.

²⁵ “una obra queda inconclusa a causa de la muerte de su autor o alguna por alguna otra razón de abandono definitivo; la continuación consiste en terminarla en su lugar y no puede ser sino producto de alguien más”.

términos de Littré, convirtiendo la continuación en ‘terminación’ (*achèvement*) y la *suite* en ‘prolongación’. En lo que corresponde al *fanfiction*, cabe señalar que las obras que se ubican dentro de la categoría de la *forgerie* son, en su mayoría, *suites*, que no buscan la explotación del éxito comercial de la obra literaria que prolongan. Ambos tipos de transformación pueden ser analépticos, narrando hechos que anteceden a los narrados por la obra fuente; prolépticos, continuando la acción desde donde la abandona la narración original; elípticos o paralípticos, ampliando lo narrado en la obra original o rellenando lagunas que hayan sido dejadas en ésta.

Son las distintas variantes de la transposición así como la transformación seria *–forgerie–* las dinámicas que están presentes en el desarrollo del *fanfiction*, así como en las obras literarias derivadas o hipertextuales.

De acuerdo con esta categorización, en el siguiente capítulo se observarán aquellos textos que pueden considerarse como antecedente del fenómeno del *fanfiction* por compartir con él un mismo tipo de relaciones transtextuales y unas dinámicas equiparables en la realización de un texto nuevo a partir de una obra realizada previamente por otro autor.

Capítulo II

Hipertextualidad en la historia de la literatura hispánica

. . . y muchas veces le vino deseo de tomar la pluma y dalle fin al pie de la letra como allí se promete...

Miguel de Cervantes, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*

Sostiene Ramón Menéndez Pidal (1971; 50-74) que la literatura hispánica es, en su naturaleza, una literatura cercana al pueblo y, más que otras, una literatura colectiva, tanto en su recepción como en su elaboración. El autor, menos apartado y menos consagrado, no guarda los privilegios exclusivos sobre sus obras, que se ubican en muchos casos como productos de la colectividad.

De ahí, apunta Menéndez Pidal, los numerosos casos de anonimia en la literatura española: “El acercamiento del escritor al público llega a tanto, que el autor se confunde con la comunidad, desaparece en ella, anónimo” (Menéndez, 1971; 63). Pero también de ahí la abundancia de escritos que prosiguen los de otros autores que es posible encontrar en nuestra literatura, desde *Mocedades del Cid* hasta *El cometa Halley*, continuación de Reinaldo Arenas sobre *La casa de Bernarda Alba*²⁶. Los fenómenos transtextuales a lo largo de la historia de las literaturas hispánicas forman un corpus inagotable; reescrituras, continuaciones, plagios, alusiones y otras realizaciones de la transtextualidad se encuentran presentes en todas las épocas del devenir literario de la lengua española. En esto tiene que ver la naturaleza popular que caracteriza a las letras hispánicas, de acuerdo con la afirmación pidalina, pero también una concepción –especialmente fuerte antes del romanticismo– en la que “El texto original de una obra ya vemos que no es acatado como patrimonio intangible de su autor” (Menéndez, 1971; 75).

²⁶ La información bibliográfica de las obras hipertextuales que se mencionan en este capítulo aparece en una lista bibliográfica independiente al final del trabajo.

De acuerdo con esta noción autorial y de la obra literaria, los lectores desempeñan un papel activo en relación con ésta; se permiten ampliarla, refundirla, modificarla, dando lugar así a muchos fenómenos hipertextuales que se observan en la actualidad y que aparecen también en el contexto del *fanfiction*.

No obstante la importancia de estas dinámicas creativas, aún está pendiente la realización de un estudio que recoja la producción de carácter hipertextual existente en la literatura hispánica. Si bien algunos textos de esta índole han sido objeto de estudio –el *Quijote* de Fernández de Avellaneda, algunas derivaciones de *La Celestina*, la segunda parte del *Guzmán de Alfarache*, por ejemplo–, la mayoría son apenas mencionados como datos curiosos en los estudios sobre los escritos que les dieron origen.

Al acercarse a las creaciones hipertextuales en la Edad Media, es imprescindible tomar en consideración las nociones de autor y originalidad propias de este periodo para comprender los procesos de transtextualidad que en él se llevaron a cabo.

En la literatura culta medieval es muy fuerte el peso de la tradición clásica y de los Padres de la Iglesia y de acuerdo con la poética de la época, “traductores y autores se esfuerzan por declarar su dependencia de las fuentes y por convencer a sus lectores de que no dicen nada nuevo” (Cuesta, 1997; 38); muchos textos realizan una reconstrucción a partir de los modelos antiguos aunque en ocasiones los productos resultan más complejos que el original que inspiró a sus autores, como podríamos decir de los *exempla* inspirados en Esopo que recrea el Arcipreste en el *Libro de Buen Amor*²⁷.

²⁷ Además de estar elaborando una obra en muchos sentidos hipertextual, el Arcipreste se dirige a sus lectores invitando a su vez a la modificación y creación a partir de su texto:

Qual quier omne que lo oya, si bien trobar sopiere,
puede más y añadir e enmendar, si quisiere. (Ruiz, 2000; c. 1629 y 1630)

En lo que toca a la tradición oral, el panorama es mucho más amplio y rico en este sentido. En primer lugar, la noción misma de la obra literaria permite una interacción diferente con el lector, pues el texto se concibe siempre en proceso mediante continuas reelaboraciones, según señala Isabel Lozano (2003; 8).

El caso del *Poema de Mio Cid* es una muestra excelente de los diversos procesos hipertextuales llevados a cabo en el medievo, tanto en el ámbito culto como en el de la literatura popular; antes y después de la elaboración del *Poema* –fechado por Ian Michael entre 1201 y 1207 (*Poema de Mio Cid*, 56) –, hubo numerosas realizaciones del tema cidiano en ambos ámbitos. Durante el siglo XIII, la elaboración de la *Estoria del Cid* recuperó elementos directamente el *Poema* y a su vez fue reelaborada mediante una prosificación en la *Primera Crónica General*, compuesta durante el reinado de Alfonso X (Hijano, 2007; 2-6).

Aurora Egido señala que durante el siglo XIV se elaboró el poema heroico *Mocedades de Rodrigo*, que relata las aventuras del Cid antes de los hechos narrados por el *Poema de Mio Cid*. Asimismo, apunta que la leyenda de tales sucesos no es exclusiva de las *Mocedades*, sino que el tema fue explorado por distintos poetas. Las elaboraciones en torno a la juventud del héroe responden ante todo a “una creciente curiosidad del público hacia el personaje del Cid. Para hacer frente a la demanda, los poetas se dedicaron a amplificar el repertorio de las aventuras cidianas, aprovechando amplias zonas de su biografía (el nacimiento, la juventud, el matrimonio con Jimena) que habían sido desatendidas por los poemas más conocidos.” (Egido, 1996; xxxvi) Este interés por la ampliación de la narración daría lugar no sólo a *Mocedades de Rodrigo*, sino a otras realizaciones literarias postmedievales.

En el caso específico de *Mocedades de Rodrigo*, es interesante observar que su construcción parte de las realizaciones literarias previas, como señala Leonardo Funes, “MR

venía a cumplir la función de glosa o prólogo de los cantares sobre el Cid maduro, para lo cual apeló a la pura invención (es decir, no operó mediante la ficcionalización de hechos o personajes reales, sino mediante la reficcionalización de la narración poética), todo lo cual constituía una respuesta a la demanda de un público ávido por saber más sobre uno de sus héroes favoritos.” (Funes, 2004; xvi).

Por otra parte, los romances en torno a la figura del Cid constituyeron un medio a través del cual fueron evolucionando los hechos narrados sobre el héroe, así como el más importante para la difusión de su figura. Es así que las realizaciones del Siglo de Oro a propósito del Cid se basaron no en las crónicas ni en los cantares medievales, sino en la tradición oral conservada a través de los romanceros (Egido, 1996). Además, el trabajo creativo en los romances elaborados durante el siglo XVI es interesante en sí mismo, pues incluye tanto los productos basados en la transformación seria (*transposition*), según la caracterización de Genette, como los pertenecientes a la imitación (*forgerie*).

Pero al mismo tiempo, los romances fueron el antecedente directo de elaboraciones literarias como *Mocedades del Cid*, publicada en dos partes (1605 y 1615) por Guillén de Castro, y que constituye una refundición de la materia romancística para llevarla al escenario, según señala Stefano Arata (1996; xiv-xvi).

Durante los Siglos de Oro, el proceso de la transtextualidad en la materia cidiana comenzó a cambiar para establecer una secuencia ‘cerrada’ de hechos, que quedaron instaurados en la tradición literaria de los cantares y crónicas medievales. Ya no habría, a partir de entonces, ampliaciones de los hechos, pero los textos cidianos seguirían siendo una fuente fecunda de creaciones basadas en prácticas hipertextuales hasta la actualidad. Desde la obra de Corneille, que parte explícitamente de la de Castro, la composición de las *Mocedades* de Jerónimo de

Cáncer y Velasco en 1673, pasando por el siglo XIX con las elaboraciones de Antonio de Trueba y José Zorrilla, hasta el siglo XX con los escritos de Eduardo Marquina y Vicente Huidobro, la materia cívica ha sido objeto de distintos tipos de prácticas hipertextuales, como la transestilización, la transmodalización, la transposición y la parodia. Sin embargo, la creación del material de la leyenda se limita a la Edad Media, –en los cantares, las crónicas²⁸ y el romancero viejo– y, en los Siglos de Oro, al romancero nuevo. Los romances se mantuvieron como género adecuado para la creación debido a su carácter oral y por lo tanto susceptible de ser modificado, ampliado y adaptado (Egido, 1996; xxx). En el caso de los cantares, los elementos de creación propia a partir de elementos previos responde en parte al carácter popular de la narración y los personajes –tanto los hechos como la figura misma del Cid, para principios del siglo XII ‘perteneían a todos’ y carecían de una figura autorial que desestimara la autenticidad de las creaciones de otros–, como al entusiasmo del pueblo por saber más acerca del Cid, éste último, un aspecto que habría de ser de importancia central en el desarrollo ulterior de la literatura hipertextual.

Asimismo, el interés por saber aún más de un personaje o universo conocidos determinó una amplia producción de imitación seria (*forgerie*) basada en *La Celestina* de Fernando de Rojas; derivaciones que a su vez generaron ramas propias, terminando por crear un entramado de textos interconectados a través de los personajes que los habitan.

En 1534 apareció la *Segunda Celestina* de Feliciano de Silva, que se inserta plenamente en el ámbito de la transformación seria, pues constituye una extensión de la acción de la *Tragicomedia* de Rojas, a través de la supervivencia del personaje de Celestina. Partiendo de una lectura diferente del original –Celestina fingió su muerte tras ser atacada por Sempronio y

²⁸ Si bien las crónicas pretenden ser un documento histórico, podemos considerarlas dentro del material que dio lugar a la generación de obras hipertextuales, ya que sirvieron de inspiración para obras posteriores sobre el tema.

Parmenio–, Silva se permitió prolongar el desarrollo de los hechos, creando nuevos conflictos y personajes dentro del universo celestinesco (Baranda, 1984; 208-212). Su trabajo tuvo a la vez, apenas dos años después de ser publicado, una continuación en manos de Gaspar Gómez, la *Tercera parte de la Tragicomedia de Celestina*, que además de recuperar el personaje de la alcahueta, prosiguió la narración de los amores de la pareja de personajes creados por Silva: Felides y Polandria (Baranda, 1992; 11).

En lo subsecuente, los hipertextos de *La Celestina* tuvieron como personajes principales a mujeres relacionadas –en su mayoría por parentesco– con la Celestina original, inscribiéndose así dentro del universo celestinesco. Dentro de esta categoría se encuentran la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia* (1542) protagonizada por Elisa, una sobrina de Celestina; *La hija de la Celestina* (1612); la *Tragedia Poliziana* (1547), donde aparece Claudina, quien fue la maestra de Celestina; la *Comedia Selvagia*, cuya alcahueta es la nieta de Claudina y donde los criados – Sagredo y Rubino– son hijos de Elicia y Sempronio y de Areúsa y Parmenio, y el rufián, Escalión es hijo de Brumandilón, personaje creado en la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia* (Baranda, 1992; 11-15).

El ciclo de hipertextos celestinescos cierra con la *Gran comedia de la Segunda Celestina*, comenzada por Agustín de Salazar y Torres y finalizada y publicada en 1676 por un segundo autor quien, se ha sostenido, no es otro que Sor Juana (Schmidhuber, 2005)²⁹, y que presenta a una hija de Celestina, dedicada al negocio de la alcahuetería, pero cuyas habilidades no consisten tanto en la brujería como en la inteligencia y la astucia y donde finalmente llegan a buen desenlace los eventos de la narración.

²⁹ En *La primera dramaturga en lengua moderna, Sor Juana Inés de la Cruz*, Schmidhuber (2005) hace una relación de los críticos que han sostenido también la hipótesis de la autoría de Sor Juana.

Durante los Siglos de Oro, la constante reescritura –de obras propias y ajenas– es muestra de una concepción ciertamente distinta de la autoría y la originalidad; la apropiación como un mecanismo inherente al hecho literario, heredado a través de toda la tradición, es fundamental en la escritura áurea y, como señala Agustín Perromat, se realizó a través de la adaptación, el acortamiento y la ampliación, la parodia, la refundición, la inserción de versos ajenos, la recuperación de textos de tradición oral y hasta el plagio (Perromat, 2009; 262). Dicha noción del fenómeno literario permitió durante esta época una producción muy abundante de hipertextos, en todas las categorías señaladas por Genette, y desde luego, en aquellas que nos interesan ahora por su relación con el *fanfiction*.

En la Edad Media, las traducciones de las novelas artúricas comenzaron a adquirir características propias a través de las adiciones y modificaciones de los traductores hasta pasar de ser un género ‘traducido’ a ser uno tan propio de la literatura hispánica como los libros de caballerías (Cuesta, 1997), que además se convirtieron en uno de los géneros más fecundos en hipertextos.

El fenómeno ocurrido con el *Amadís de Gaula* es representativo. El texto que Garcí Rodríguez de Montalvo publicó en 1508 es, por principio, una reescritura de elementos de dominio popular desde mediados del siglo XIV (Sales, 2006), según señala el mismo Montalvo en el prólogo del libro, caracterizándose como “corrector” de los tres primeros libros, que estaban “corruptos y mal compuestos en antiguo estilo por falta de los diferentes y malos escritores” (Rodríguez de Montalvo, 1545; 4).

En este sentido, Montalvo realizó, más que una creación, una actualización de la narración, de acuerdo con las ideologías e intereses de los lectores del momento de transición entre la Edad Media y el Renacimiento: “El *Amadís* salido de las manos de Montalvo, el *Amadís*

celebrado en la literatura mundial, es una obra de elaboración biseccular, colectiva y en su mayor parte anónima”, indica Ramón Menéndez Pidal (1971; 71) a propósito de esto. Apunta también que “Nos consta respecto al *Amadís* la intervención tanto de escritores posteriores como del público mismo, que no se limita a contemplar la obra artística respetuosamente como obra ajena, sino tomando en ella alguna parte de colaboración” (Menéndez, 1971; 69). Cabe recordar que dicha actitud de los lectores frente al texto literario se reflejó no sólo en el *Amadís*, sino en todo el género caballeresco y en otros géneros de la literatura áurea. Volviendo a la labor de Montalvo, aunque los límites de su trabajo de refundición son muy difusos, según comenta Sales Dasí (2006; 8-9), pues se desconoce hasta qué punto hay materia de la tradición previa en el cuarto libro del *Amadís* y en las *Sergas de Esplandián*, se sabe que éstas son ante todo de su autoría, si bien pueden involucrar una cantidad incierta de elementos tradicionales. En el prólogo se presenta como “enmendador y trasladador”, y sobre las *Sergas* comenta “que por gran dicha pareció en una tumba de piedra, que debaxo de la tierra en una hermita, cerca de Constantinopla fue hallado, y traído por un ungaro mercadero [...]” (Sales, 2006; 16), recurso habitual entre los autores de caballerías. De esta manera, las dos primeras partes del ciclo amadisiano presentan prácticas hipertextuales, primero, en el nivel de la ficción, donde la narración afirma ser una traducción; luego en su proceso de elaboración donde se efectúa una transposición (la reescritura en las tres primeras partes) y finalmente en la creación de las *suites* prolépticas que son el cuarto libro y las *Sergas de Esplandián*.

El *Florisando* de Ruy Páez de Ribera y el *Lisuarte de Grecia* de Feliciano de Silva³⁰ muestran un fenómeno de hipertextualidad muy interesante y que habría de aparecer repetidamente durante los Siglos de Oro. En efecto, publicadas con apenas cuatro años de diferencia (1510 y 1514, respectivamente), ambas constituyen una *suite* proléptica de las

³⁰ Según apunta Sales Dasí (2011; 121), del *Lisuarte de Grecia* sólo existe la edición de 1526.

publicaciones de Montalvo, pero Silva no reconoció la narración de Páez de Ribera como constituyente del universo amadisiano y, en consecuencia, trabajó directamente a partir de la obra de Montalvo. Aportando, además de una prolongación de los hechos narrados, cambios significativos en el enfoque ideológico propuesto por Montalvo –condena de la magia e idealización del amor, incluso más allá de lo planteado en las *Sergas*–, el *Florisando* es una continuación, anclada al ciclo no sólo por el parentesco del protagonista, sino por la utilización de muchos tópicos caballerescos (paralelo del nacimiento de Florisando con Esplandián, de su infancia, etc.), que sin embargo tiene características considerables que la distinguen de las dos publicaciones previas del ciclo (Sales, 2011).

El *Lisuarte* de Feliciano de Silva traza una línea distinta. Partiendo únicamente del universo establecido por Montalvo, Silva siguió la acción de la familia de Amadís en la persona de su nieto, conservando también los tópicos que tanto entusiasmaban a sus lectores: la magia, los encuentros amorosos y los hechos fantásticos. Silva comenzó con el *Lisuarte* una producción de cinco volúmenes que habría de constituir la mayor parte del ciclo amadisiano y que gozaría además de muy buena fortuna editorial. Al escribir el *Lisuarte*, Silva determinó un canon para sus relatos, constituido por los de Montalvo, retirando su reconocimiento a Páez de Ribera y construyendo además su texto con unos elementos y objetivos declaradamente distintos (Sales; 2011).

Doce años después, el ciclo del *Amadís* se extendió con la publicación del *Lisuarte de Grecia* de Juan Díaz. El libro de Díaz reconoció como universo los de Montalvo y el *Florisando* de Páez de Ribera, aunque no siguió trabajando el personaje protagónico del libro de Ribera, sino que construyó una narración alternativa a los hechos presentados por Silva en su *Lisuarte*. Sin embargo, el cierre de las líneas argumentales que Díaz llevó a cabo no dejó gran cabida a

ramificaciones, situación que aunada a la muerte que dio a los principales protagonistas del ciclo, llevó al escaso éxito editorial de la rama constituida por Díaz y Páez de Ribera, así como a que no fuese publicada ninguna continuación de ésta (Sales, 2011).

Las creaciones de Silva, en cambio, siguieron la narración de las vicisitudes de la familia amadisiana y contaron con un gran apoyo por parte de los lectores. Tanto el mismo Silva como su público lo consideraron ‘el continuador’ del trabajo de Montalvo, aunque desarrolló a la vez una voz y una línea ideológica propia. La rama conformada por Páez y Díaz difiere tanto de su poética –de una literatura “altamente ficcional”– como de sus intereses –elaborar una literatura que divirtiese a su público– (Sales, 2006; 194)

Sin embargo, Silva no pasó simplemente por alto los hipertextos previos a los suyos, sino que en su *Amadís de Grecia* cuestiona la veracidad de lo establecido en la narración de Díaz –a la que juzga duramente en el prólogo– e incluso pone en duda la credibilidad de lo establecido por Montalvo en las *Sergas*, cuando asegura que Esplandián venció a su padre en combate. Así, Silva no ignoró, sino que ‘corrigió’ lo establecido por la otra rama del ciclo e incluso rechazó elementos del que reconoció como canon; las obras de Montalvo (Cravens, 2000; 58).

Pedro de Luján en su *Silves de la selva* señala modestamente como osadía el proseguir la labor de Silva, pero toma un camino más didáctico en su escrito, que lo distingue de los que acepta como precedentes. Feliciano de Silva terminó la serie con su *Cuarta parte de don Florisel de Niquea* y criticó a Luján (Cravens, 2000; 52); su autoconcepción como sucesor de Montalvo, así como sus diferencias respecto de los objetivos didácticos y moralizantes que caracterizan a las tres publicaciones no escritas por él, lo llevó a no reconocer hipertextos alternativos a los suyos.

La *Cuarta parte de don Florisel* no está construida, sin embargo, como un cierre al ciclo amadisiano, sino que, como es habitual en las novelas de caballerías, finaliza prometiendo una continuación (Martín, 2005; 40); el ciclo prácticamente no cierra, sólo no se conocen más elaboraciones en español. Pero ello no evitó que, por ejemplo, Mambrino Roseo di Fabriano siguiera adelante, en italiano, con su *Esferamundi de Grecia* a partir del *Silves* de Luján (Sales, 2006; xix).

Este fin del ciclo amadisiano tiene que ver con la naturaleza abierta del género caballeresco, que se presta especialmente –por esta razón– para generar secuencias. Hay que considerar además que, en su calidad de relatos de lectura popular, el éxito editorial era más o menos seguro al seguir explotando el universo; y también que difícilmente alguno de los autores podría haber reclamado a los personajes como propios –aunque pueda descalificar la labor de otros, como hace Feliciano de Silva–, puesto que pertenecían ya a la cultura popular.

Otro aspecto de mucho interés es el caso comentado por Ramón Menéndez Pidal a propósito de la modificación efectuada sobre el *Amadís* por el infante don Alfonso de Portugal. Molesto por la reacción de Amadís ante los ofrecimientos amorosos de la reina Briolanja, el infante decidió elaborar un hipertexto donde el asunto se resolviera de una forma más acorde con sus expectativas. Igualmente, apunta Menéndez Pidal que “Tenemos prueba documental de que no eran raros los lectores como el infante don Alfonso, dominados por un interés pasional, disidente y refundidor”, y señala el caso de unas apostillas de este género hechas en el siglo XV a *La leyenda de los infantes de Lara* (Menéndez, 1971; 71).

Menéndez Pidal plantea también la posibilidad de que “En varias partes de la novela otros lectores, aunque no por menos encumbrados que el infante, menos decididos, habrán introducido también sus variantes, sintiéndose igualmente coautores. Nada sabemos” (Menéndez, 1971; 71).

Y desde luego, resulta fundamental considerar la cuestión, pues es altamente probable que muchas elaboraciones hipertextuales no hayan visto la luz debido a la naturaleza del proceso de publicación, no sólo durante los Siglos de Oro, sino también en épocas posteriores.

El *Palmerín de Oliva* y el *Clarián de Landanís* también son muestra del fenómeno de secuencias escritas por autores distintos de los originales; aunque no cuentan con un ciclo tan amplio como el amadisiano, tuvieron ambos un proceso de ampliación hipertextual paralelo. Las primeras dos partes del *Belianís de Grecia* fueron publicadas en Burgos en 1547 por Jerónimo Fernández, quien habría de seguir con la tercera y la cuarta, publicadas en 1579, después de su muerte (Ferrario, 1997; xiii). El final de esta segunda publicación de *Belianís* es abierto, puesto que quedan aún aventuras por narrar: “Lo que en esta extraña aventura subcedió con las espantosas guerras de los nubianos príncipes y la libertad de la princesa Belianisa, con lo que aconteció al niño Fortimán de Grecia que en Tartaria se criava, y lo que avino a estas dissimuladas princesas Primaflor y Dolainda, con el fin de los amores de don Doliflor y Polisteo, y otras grandes hazañas quisiera contar”, pero llama especialmente la atención la invitación abierta del autor para que su creación sea extendida: “y así lo dexaremos en esta parte, dando licencia a cualquiera, a cuyo poder viniere la otra parte, la ponga junto con ésta, porque yo quedo con harta pena y deseo de verla.” (Fernández, 1997; 285) En cierta manera, el final abierto de los libros de caballerías implica esta invitación a sus lectores, pero Jerónimo Fernández, quizá por tener la certeza de que no podría seguir (por encontrarse muy enfermo), la planteó expresamente para cerrar la segunda parte de su *Belianís*. La llamada habría de tentar fuertemente a Don Quijote, deseoso de terminar por su propia mano las aventuras de don Belianís, aunque finalmente se olvide de ello en razón de *otros mayores y continuos pensamientos* (Cervantes, 2004; 29).

Pero no fue el hidalgo cervantino el único con ganas de tomar la pluma para reanudar el trabajo de Jerónimo Fernández, sino que efectivamente se escribió una *Quinta Parte de don Beleanís de Grecia y su hijo Velflorán*, de la que se conocen dos manuscritos, uno en la Biblioteca Nacional de Madrid (Ms. 13138) y otro en la Biblioteca Nacional de Austria (Cod. 5683) (Ferrario, 1997; xli); en el primero no se menciona nada a propósito del autor, mientras que el segundo, según Sylvia Roubaud, se atribuye a Pedro Guiral de Verrio (Roubaud; 1999; 84). El texto, como apunta Ferrario de Orduna en el prólogo del *Belianís*, es de finales del siglo XVI, quizá principios del XVII, y no tiene ediciones conocidas. El autor comienza señalando que “Nayde abrá, señor, que no juzgue a más que atreuimiento ympresa tan fuera de lo que pueden mis fuerças tan contraria a los aceros” (Fernández, 1997; xli). Más allá de las cuestiones de relación de este texto con los de Fernández, que no es posible abordar por encontrarse el manuscrito inaccesible, este caso plantea nuevamente la posible elaboración de otros manuscritos continuadores, escritos por autores desconocidos y que por múltiples razones no pudieron llegar a ver la luz pública. Vale la pena insistir en este aspecto, puesto que se trata de un género primordialmente popular y, como tal, pudo haber generado producciones entre escritores sin reconocimiento público o sin medios para acceder a la imprenta.

De la misma forma, la última parte del *Espejo de príncipes y caballeros* corresponde a un quinto libro anónimo e inédito, cuyo manuscrito se encuentra actualmente en la Biblioteca Nacional de Madrid (Ms 13.137) y que José Manuel Lucía Megías (1998; 315) fecha como posterior a 1623. La *Quinta parte* comienza solicitando a las lectoras –pues está dirigido específicamente a las *damas que lo leyese*– que el cambio de autor no les haga dejar de favorecer el relato, pretendiendo ofrecer unas aventuras “tan memorables como en la cuarta parte ofrece su dueño” y recuperando los hechos narrados al final del texto predecesor, pero

atribuyéndoselo al sabio que, de acuerdo con la tradición de la literatura caballeresca, dio a conocer los hechos (cit. en Lucía, 1998; 321). Lucía Megías adjudica el hecho de que el texto no haya sido publicado a la situación de la industria editorial de la época, que para el momento en que este libro fue escrito, no publicaba ya otras novelas de caballerías sino aquellas que habían gozado de una gran fortuna comercial (Lucía, 1998; 351). Con la *Quinta parte de Espejo de príncipes y caballeros*, al que Lucía Megías se refiere como el “último de los libros de caballerías castellanos”, se termina un ciclo de juegos intertextuales que, sin embargo, habrá de dar un último fruto, el *Quijote*, obra a su vez fértil para las ramificaciones hipertextuales.

El caso del *Quijote* y la segunda parte de Fernández de Avellaneda es sin duda el más conocido y estudiado en cuanto a hipertextos en la literatura hispánica. Lo cierto es que además de esta derivación, el texto de Cervantes se ha convertido en uno de los hipotextos más productivos y a través de cuatro siglos no ha dejado de generar respuesta en forma de creaciones derivadas.

En 1614 apareció el famoso escrito de Alonso Fernández de Avellaneda, el *Segundo tomo del Ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*³¹. Lo primero que cabe destacar es el propósito –expresado abiertamente en el prólogo e innegable también en las continuaciones de los éxitos de caballerías– de aprovechar la fortuna editorial de la publicación previa. En este sentido, la elaboración de tales libros –tanto el de Fernández de Avellaneda como las extensiones de los ciclos caballerescos– tiene una intención comercial evidente. Pero al mismo tiempo, la primera parte de la novela cervantina contiene características que la hacen susceptible de ser punto de origen de un hipertexto. Principalmente, la caracterización –típica del género caballeresco, al que, sin embargo, Cervantes niega esta cualidad– de la narración como hecho

³¹Ya en 1613 William Shakespeare, en colaboración con John Fletcher, había escrito la obra *Cardenio*, una refundición de la narración inserta en el *Quijote*, pero no se trataba de una obra hipertextual que extendiera el espacio narrativo en el sentido de la transformación seria. (Pujante, 2005; 52)

histórico y de la compleja voz narradora, que hace en cierto modo independientes los hechos narrados –“Pero yo, que, aunque parezco padre, soy padrastro de don Quijote” (Cervantes, 2004; 7): la paternidad del Quijote no corresponde completamente a esa voz narradora, porque los hechos, dentro de la ficción, pretenden no ser ficticios–; el anuncio de la tercera salida de don Quijote contenido en el capítulo final y el cierre de la primera parte, una frase del *Orlando furioso*: “*Forse altro canterà con miglior plectro*”. Dadas estas menciones y la herencia de los libros de caballerías que la novela de Cervantes está recuperando, la posibilidad de una segunda parte a manos de otro autor entra como una posibilidad razonable.

Como una opción lógica es también considerada por Fernández de Avellaneda³², que en su prólogo señala “que nadie se espante de que salga de diferente autor esta segunda parte” y se respalda en la vasta tradición hipertextual previa: “pues no es nuevo proseguir una historia diferentes sugetos. ¿Cuántos han hablado de los amores de Angelica y sus sucesos? Las Arcadias, diferentes las han escrito, la Diana no es toda de una mano” (Fernández de Avellaneda, 2001; fol. IV).

Las influencias que el hipertexto de la primera parte tuvo sobre la segunda parte cervantina son muchísimas y pueden constatarse tanto en el paratexto de ésta –mediante comentarios al respecto–, como en el devenir de los sucesos narrados. El prólogo está dedicado en gran medida a comentar el asunto de Fernández de Avellaneda, pero sobre todo respondiendo al aspecto personal. Cervantes promueve la superioridad de su propio trabajo sobre el de Fernández de Avellaneda por estar la narración “cortada del mismo artífice y del mismo paño que la primera” y explica la muerte de Don Quijote como recurso para asegurarse de que nadie

³² Los problemas en torno a la identidad del autor no resultan pertinentes para este estudio, de modo que me limitaré a designar al autor bajo el seudónimo que se atribuyó, sin entrar en más especificaciones.

seguiría con su trabajo (Cervantes, 2004; 546) (especialmente, de que Fernández de Avellaneda no realizaría la extensión prometida en su *Segunda parte*).

Las cuestiones personales entre Cervantes y quienquiera que haya sido Fernández de Avellaneda, aunque han atraído mucha atención de la crítica, son una cuestión que no tiene pertinencia para la comprensión de las relaciones hipertextuales entre las tres partes del *Quijote* en sí mismas, pero es de señalarse que el elemento emotivo no es privativo de Cervantes, sino que otros autores de hipotextos han presentado reacciones emocionales negativas frente a las obras derivadas de su trabajo.

Además de las referencias en el paratexto, su superioridad frente a Fernández de Avellaneda fue afirmada por Cervantes introduciendo el hipertexto dentro del universo diegético del *Quijote* en su segunda parte. De esta manera, los personajes hacen una crítica de la ‘veracidad’ del hipertexto, negando los hechos relatados por Fernández de Avellaneda –hasta el punto de que don Quijote cambia su itinerario sólo para no coincidir con lo relatado en ésta– así como la existencia misma de los protagonistas desarrollados por él, en boca de uno de sus personajes originales; Álvaro Tarfe.

Sin embargo, y al margen de lo que se pueda decir acerca de la calidad literaria del Avellaneda, las críticas hechas por los personajes cervantinos carecen de argumentación y van desde la descalificación –asegurando que el libro no es del agrado ni siquiera de los demonios, por ejemplo– hasta argumentos declaradamente ridículos, como el esgrimido por don Quijote cuando dice que prueba de la falsedad del otro libro es el darle a la esposa de Sancho el nombre de Mari Gutiérrez: “y quien en esta parte tan principal yerra, bien se podrá temer que yerra en todas las demás de la historia” (Cervantes, 2004; 1001). El propio Cervantes le ha llamado, sin embargo, tanto Teresa Panza como Mari y Juana Gutiérrez en la primera parte de la novela.

Todo este juego con la ‘veracidad’ en la obra cervantina es posible gracias a la presunción de Cervantes de que su *Segunda parte* es más válida que la de Fernández de Avellaneda, por ser él el autor de la primera. Esta dinámica, en la que Cervantes descalifica aseveraciones de Fernández de Avellaneda hechas por él mismo en la primera parte –el nombre de la mujer de Sancho, la presencia de don Quijote en las justas de Zaragoza– da la impresión de ser una respuesta a las agresiones personales hechas por Fernández de Avellaneda y a su lectura simplista de los personajes y las problemáticas de la primera parte, más que una oposición general a la producción hipertextual basada en su novela, que como hemos visto, planteaba en la primera parte razonables antecedentes para convertirse en hipotexto.

La crítica, que en lo sucesivo ha denominado ‘apócrifo’ el *Quijote* de Avellaneda, responde precisamente al juego que Cervantes estableció dentro del universo de su segunda parte. Diversos testimonios dentro del relato –del propio don Quijote, de Álvaro Tarfe, del cura– catalogan el texto de Fernández de Avellaneda de *falso*, *apócrifo* y *ficticio*, calificativos lógicos sólo dentro de la narración, donde los hechos quijotescos son *reales* y pueden por lo tanto ser narrados verídicamente o tergiversados. Fuera del universo diegético, carece de sentido denominarlo así; Justo García Soriano señala que “Procuró éste [Fernández de Avellaneda] ocultar su personalidad y guardar el incógnito; pero no se propuso, ni jamás lo intentó, que su *Don Quijote* pasase por obra de Cervantes, que es lo que hubiese constituido una falsedad, falta de autenticidad, mixtificación o fraude.” (García, 1944; 210).

Pero los productos hipertextuales basados en el Quijote cervantino son muchos más que el texto de Fernández de Avellaneda. En los siglos posteriores hubo diversas publicaciones inspiradas en el Quijote, sobre todo adaptaciones al teatro o imitaciones en prosa, como es el caso del *Quijote de la Manchuela*, de Donato de Arenzana. Una *suite* no habría de llegar sino

hasta 1786, con *Adiciones a la historia del Ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, escrito por Jacinto María Delgado. La obra, “*en que se prosiguen los sucesos ocurridos a su escudero el famoso Sancho Panza*”, declara ser la traducción de un original de Cide Hamete Benengeli (Delgado, 1786) y además de extender los hechos ocurridos al personaje de Sancho, ofrece una semblanza biográfica de Cide Hamete, quien desempeña un papel muy importante a lo largo del texto, ampliando así este plano de la ficción y dándole al narrador cervantino no sólo su papel original, sino un desarrollo como personaje dentro de los hechos narrados por Cervantes. Las *Adiciones* se constituyen así como ampliación dentro del tiempo del hipotexto (Mancing, 1987; 14).

La publicación en 1895 de los *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes*, presenta una dinámica similar. Consiste en una *suite* de la novela de Cervantes; no amplía hacia adelante en el tiempo las aventuras, sino que agrega eslabones que se encadenan dentro del texto cervantino. En el paratexto, Montalvo declara una y otra vez la superioridad de Cervantes como autor y señala con modestia su trabajo como un atrevimiento y como muestra de respeto (Montalvo, 2003). A finales del siglo dieciocho, la figura del autor está fuertemente instaurada como propietario del texto –aquello que Cervantes comenzaba a esbozar cuando afirmaba que “Para mí sola nació don Quijote, y yo para él: él supo obrar y yo escribir, solos los dos somos para en uno” (Cervantes, 2004; 1105) – y Cervantes está ya inmortalizado como gloria de las letras hispánicas.

Los albores del siglo XX, con motivo del tercer centenario de la publicación del *Quijote*, vieron una fecunda producción en *suites* quijotescas: *La Historia de varios sucesos ocurridos en la aldea después de la muerte del Ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha*, de José Abaurre y Mesa (1901); *La nueva salida del valeroso caballero don Quijote de la Mancha*, de Alfonso

Ledesma Hernández y *La resurrección de don Quijote*, publicada bajo el seudónimo del Padre Valbuena, ambas de 1905 y *Don Quijote en América*, de Tulio Febres Cordero (1906).

El pastor Quijótiz, de José Camón Aznar, publicada en 1969, es una transposición que desarrolla los hechos a partir de una posibilidad planteada pero inexplorada por Cervantes: don Quijote, vencido, se dedica a la vida pastoril en compañía de Sancho, como proyecta al volver a su pueblo en el hipotexto (Iglesias, 1970). *El pastor Quijótiz* constituye un tipo de hipertexto que no se ve muy a menudo: un cambio en el desarrollo de los hechos que amplía el texto original, no hacia el futuro o el pasado, sino por un camino paralelo.

En el siglo XXI se han publicado *Al morir don Quijote* y *Don Quijote de la Mancha. La tercera parte* –ambas correspondientes a la *suite proléptica*, como deja claro su título–, señal manifiesta de que el interés por la novela de Cervantes en tanto que hipotexto productivo está aún lejos de agotarse para los escritores hispánicos³³.

La novela picaresca presenta, como es común en la narrativa áurea, una estructura abierta. Al analizar el asunto del *Lazarillo* como un libro posiblemente inconcluso, Francisco Rico comenta que esta característica de la picaresca se debe a su naturaleza de “ficción autobiográfica” (Rico, 1988; 13).

Para comenzar con *El Lazarillo de Tormes* es importante tomar en cuenta que se conocen cuatro ediciones distintas de 1554: una de Burgos, una de Amberes, una de Alcalá y una de Medina del Campo³⁴. La edición de Alcalá presenta unas interpolaciones de autoría incierta, que completan el texto en distintos puntos. Llama la atención particularmente la última, que cierra el

³³ Este no es una enumeración completa de las obras hipertextuales hispánicas basadas en el Quijote. Otras quedan por mencionar y, desde luego, no se abordan los también numerosos textos en otros idiomas. Simplemente son algunas obras que ilustran momentos importantes y dinámicas hipertextuales significativas para los objetivos de este estudio.

³⁴ La cuestión es tratada por diversos críticos, pero para un panorama general sigo a Francisco Rico (1988).

texto con: “de lo que de aquí adelante me sucediere avisare a vuestra merced.” (Lazarillo de Tormes, 2001; 177).

Manuel Ferrer–Chivite asegura que las interpolaciones no son tales, sino que forman parte del original y más bien constituyen supresiones en las otras ediciones (Ferrer-Chivite, 2000; 325). De ser cierta esta hipótesis, el *Lazarillo* contendría en las líneas finales una apertura explícita, casi una promesa –o una invitación– de seguir; quizá por su naturaleza autobiográfica, como señala Rico, o tal vez como herencia de la narrativa hispánica previa.

Pero de no ser así, de haber un interpolador –haya sido éste el propio Salcedo, editor de Alcalá, o algún otro–, necesariamente éste leyó en la narración una secuencia abierta de hechos, así como una posibilidad de extensión, sea que dicha posibilidad se concretara en una segunda publicación o que se limitara a aparecer como parte de la naturaleza pseudobiográfica de la obra. Y no sólo comprendió de esta manera el texto, sino que le pareció necesario agregar una mención explícita por medio de la última interpolación.

Asumiendo esta postura, Alfonso Rey sostiene que “Una especie de continuación constituyen los añadidos de la edición de Alcalá” (Rey, 1987; 309); ciertamente, las interpolaciones son una extensión del texto, pero en lo que se refiere a la última de ellas, su importancia para las relaciones transtextuales es mucho mayor, puesto que plantea la prolongación de los hechos ficticios.

La *Segunda parte de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades* se publicó en Amberes en 1555, manteniéndose en el anonimato el nombre del autor. Este continuador recupera como línea inicial la que fuera la última del texto original: “en este tiempo estaba en mi prosperidad y en la cumbre de toda buena fortuna” (Lazarillo de Tormes, 2001; 177), a partir de la cual comienza a desgranar los eventos ocurridos posteriormente. Si el autor anónimo de este

hipertexto tuvo acceso a una edición con las interpolaciones, no lo sabemos, pero lo cierto es que su *Segunda parte* constituye precisamente lo anunciado en el último añadido: “De lo que de aquí adelante me sucediere, avisaré a Vuestra Merced”. En razón del uso la última oración del original para abrir la segunda parte, Rey sostiene que “su interpretación [del escritor anónimo], literal y estructural [en tanto que narración no de un hecho sino de una vida y por lo tanto susceptible de ser prolongada], de *Lazarillo de Tormes*, es idéntica a la del interpolador de Alcalá.” (Rey, 1987; 310). Las posibilidades de creación hipertextual a partir del *Lazarillo* parecen ser evidentes en las lecturas de los contemporáneos del texto.

El desarrollo de la narración de esta *Segunda parte* es también llamativo, puesto que lleva al protagonista a través de un viaje que comprende un naufragio, su transformación en atún, su adaptación a una vida social con estos animales y sus posteriores aventuras en la guerra y la política de los peces (Rodríguez Rodríguez, 2005; 25-35). Pese a estas divergencias, la narración recuperó no sólo la línea final del *Lazarillo*, sino que estableció una secuencia con los hechos narrados en la primera parte; sin embargo, las inquietudes del segundo autor son distintas y su texto refleja una profunda transformación de los elementos del primer *Lazarillo* para adaptarse a los intereses literarios –en cuanto a género y desarrollo de personajes– e ideológicos del segundo autor.

El caso de la *Segunda parte de la vida de Lazarillo de Tormes sacada de las corónicas antiguas de Toledo*, escrita por Juan de Luna y publicada en 1620 presenta características distintas. En primer lugar, la continuación de Luna está motivada, no directamente por una lectura como hipotexto del primer *Lazarillo*, sino por la lectura del primer hipertexto. En el prólogo apunta que éste carece de verdad, estableciendo la narración como un hecho ‘real’, según los cánones del género narrativo de la época, y por lo tanto, susceptible de ser extendido y

de ser narrado *con verdad*. Así, pide al lector que “me tenga por coronista, y no por autor desta obra” y señala que la saca “al pie de la letra, sin quitar ni añadir, como la vi escrita en unos cartapacios, en el archivo de la jacarandina de Toledo” (cit. en Rodríguez Rodríguez, 2005; 345).

Mateo Alemán publica en 1599 su *Guzmán de Alfarache* cerrándolo con una promesa de seguir: “como verás en la segunda parte de mi vida, para donde, si la primera te dio gusto, te convido” (Alemán, 1996; 301). En 1602, Juan Martí, bajo el seudónimo de Mateo Luján de Sayavedra, publicó la *Segunda parte de la vida del pícaro Guzmán de Alfarache*, que prolonga la narración desde el punto en que la dejó Alemán. Martí conservó el tono de la *Primera parte*, según apunta Alfonso Rey: “ajustándose al primer *Guzmán*, mantuvo el carácter discursivo del protagonista, la sucesión de digresiones y la intención docente.” (Rey, 1987; 319). De la misma forma que en la primera parte, Martí cierra con la posibilidad de una continuación: “Pero el cómo me escapé de las galeras y lo demás de mi vida, que fueron cosas estrañas, te diré en la tercera parte de mi historia, para la cual te convido, si ésta no te deja cansado y enfadado.” (Rodríguez Rodríguez, 2005; 94).

La *Segunda parte* de Alemán apareció en 1604 y es, en muchos aspectos, una respuesta a la publicación de Martí, según comenta el propio Alemán en su prólogo: “viéndome ya como el mal mozo, que a palos y coces lo levantan del profundo sueño, siéndome lance forzoso [sacar a la luz la segunda parte]”. Igualmente, reconoce la influencia del escrito de Martí en el suyo: “Sólo nos diferenciamos en haber él hecho segunda de mi primera y yo en imitar su segunda.” (Alemán, 2000).

Introduciendo a Sayavedra dentro del relato, Alemán toma acciones contra él, descubriendo su verdadera identidad e imponiéndole, como personaje de la narración, el castigo de morir ahogado en el mar, en medio de una locura que le lleva a creer que él es Guzmán de

Alfarache (Rodríguez Rodríguez, 2005; 133). Sin embargo, el segundo libro de Mateo Alemán cierra nuevamente prometiendo una extensión: “Aquí di punto y fin a estas desgracias. Rematé la cuenta con mi mala vida. La que después gasté, todo el restante della verás en la tercera y última parte, si el cielo me la diere antes de la eterna que todos esperamos” (Alemán,2000).

La *Tercera parte* a la que da lugar este cierre fue elaborada a mediados del siglo XVII por Félix Machado da Silva, pero permaneció inédita hasta 1927 (Niemeyer, 2008). Machado da Silva desarrolló la narración de un Guzmán virtuoso, arrepentido de su vida de pícaro, que nuevamente ofrece una narración abierta, con la posibilidad expresa de ser prolongada: “aún medio siglo más tarde, el GdA II a todas luces no se leía necesariamente como una obra “estructural y doctrinalmente” cerrada, sino como invitación a proseguir con las aventuras de un pícaro arrepentido”, señala Niemeyer, apuntando que Machado da Silva deja “abierta la posibilidad de continuar su autobiografía “por expreso mandato de un confessor docto” (Niemeyer, 2008; 501).

En el libro de la *Pícaro Justina* de Francisco López de Úbeda, publicado en 1605, se da un caso muy interesante³⁵. Hacia el final, cuando termina con el anuncio prosecución propio del género, Justina promete contar en una próxima narración sus otros dos matrimonios; siendo su tercer esposo el pícaro Guzmán de Alfarache (Rodríguez Rodríguez, 2005; 221). Esta recuperación de un personaje para insertarlo en un nuevo universo es observada por primera vez aquí, pero supone una dinámica hipertextual interesante que volveremos a encontrar al analizar el *fanfiction*.

³⁵Cabe apuntar que la pícaro Justina encontró prolongación en 2004, cuando se publicaron tres novelas que prosiguen su historia: *El cantar de la tórtola. Segunda parte de la distraída vida de la pícaro Justina; La vida es un tango. Segunda parte de 'El cantar de la tórtola' y tercera de la enloquecida vida de la pícaro Justina y La hija de Justina (flor de la jacarandina)*, escritas por Ramón Pizarro de Hoyos.

En la novela pastoril también se observan dinámicas hipertextuales propias de la transformación seria. Juan Bautista Avalle-Arce señala que “Como el concepto del amor vigente en la novela no permite un cambio de actitud, el final de la obra sólo podrá ser arbitrario, un cortar por lo sano allá donde mejor lo permita el enredo argumental. [...] No menos natural [que esta forma trunca] es el deseo de continuación, expresado por casi todos los escritores de obras pastoriles, pero que en ningún caso pasó de ser una promesa final” (Avallé-Arce, 1974; 103). En efecto, las novelas pastoriles que fueron extendidas, lo fueron siempre por otros autores. *Los siete libros de la Diana*, de Jorge de Montemayor fueron seguidos por Alonso Pérez, con su *Segunda parte de la Diana*, pero también por la célebre *Diana enamorada* de Gil Polo. Este es un nuevo caso en el que el autor continuador eligió ignorar un primer hipertexto para trabajar desarrollando directamente el original. En 1627, Jerónimo de Tejeda publicó otro texto, *La Diana de Montemayor. Nuevamente compuesto*, que constituye una continuación a la narración de Alfonso Pérez, ignorando la de Gil Polo, a la que sin embargo, plagia en numerosos puntos, según ha analizado Avallé-Arce (1974; 128-135).

La segunda parte de *La Galatea* fue prometida en varias ocasiones por Cervantes, que nunca llegó a realizarla. Sin embargo, el texto dio lugar a dos derivaciones; la primera de ellas fue escrita en francés por Jean Pierre Claris y Florian y no prolonga el relato, sino que simplifica el argumento, añade algunos elementos propios y reduce su extensión (Claris, 1784; 41-48). Esta *Galatée*, que se anuncia como *roman pastoral imité de Cervantes* resulta importante para el devenir de la *Galatea* porque es de ella de donde surgió la segunda parte, elaborada por Cándido María Trigueros y publicada en 1798. El texto de Trigueros no sólo extiende el desarrollo de los hechos, sino que incluye una versión del texto cervantino: se titula *Los enamorados o Galatea* y

sus bodas. Historia pastoral comenzada por Miguel de Cervantes Saavedra, abreviada después y continuada y últimamente concluida por don Cándido María Trigueros (Aguilar, 198; 335-341).

La abundancia de hipertextos durante los Siglos de Oro es comentada en muchos casos como un rasgo específico de cada género narrativo. Sin embargo, vista la cuestión en conjunto, se trata más bien de una característica general, propia de la narrativa áurea. En la novela de caballerías, así como en el *Quijote*, tiene que ver con el carácter pseudohistórico de las narraciones; en la picaresca, se relaciona con el carácter pseudoautobiográfico; en la pastoril, con la naturaleza de las relaciones narradas. En general, los márgenes de la narración de ficción comienzan apenas a establecerse, por lo que en muchos sentidos se observa esta característica pseudohistórica y, por lo tanto, la posibilidad de contar tanto otros hechos sucedidos como una perspectiva más ‘verídica’ de los ya narrados. A estas alturas del desarrollo de la narrativa de ficción, el universo donde discurre el relato no tiene todavía un dueño evidente; apenas se comienza a percibir una actitud autorial posesiva sobre los personajes y los otros elementos. Tales características son las que permiten, en gran medida, el importante desarrollo de la transformación seria (*forgerie*) en los Siglos de Oro.

La presencia de hipertextos publicados disminuye drásticamente tras el fin de los Siglos de Oro; no es sino hasta fines del siglo XVIII que se ve un caso interesante en cuanto a hipertextualidad. Se trata de las *Noches lúgubres* de José Cadalso, que presenta cuatro prolongaciones; todas parecen haber sido producidas por los editores del texto. *Noches Lúgubres* fue publicada por primera vez en el periódico *Correo de Madrid*, entre diciembre de 1789 y enero de 1790 (cfr. Martínez, 1998; 258-259). La consideración de los editores de que la obra estaba incompleta fue el punto de partida de la producción hipertextual a partir de ella; Martínez Mata señala que en la

edición de 1803, hecha en Madrid por Mateo Repullés, el editor señaló, por primera vez, que Cadalso dejó el texto inconcluso (Martínez, 1998; 256). Repullés lo volvería a publicar en 1815, esta vez con un agregado a la noche tercera, que se constituye como desenlace (Martínez, 1998; 260). Partiendo del paralelo que se establecía entre la narración y la experiencia biográfica de Cadalso, la trama de la extensión está construida siguiendo los hechos de la vida del autor.

Pero no a todos los lectores debió parecerles suficientemente conclusiva la tercera noche de Repullés, pues tras apenas dos años de su aparición, en 1817, alguien publicaría, anónimamente, una cuarta noche, que da secuencia al añadido de Repullés (Martínez 1998, 261). La línea argumental se basa en el proyecto anunciado por el protagonista en la noche primera, de modo que parece simplemente desarrollar un plan revelado por el autor original.

Mas la inconclusión que se leía en las *Noches* llevó en 1828 a una edición más, que desarrolló tres nuevas noches a partir de las de Cadalso –según apunta Martínez Mata (1998; 261-262)– pasando por alto los otros añadidos publicados hasta el momento. No obstante, éstos no quedarían olvidados, pues en 1847, apareció una edición que dio a la noche tercera un final distinto al de 1815 y mantuvo la cuarta de 1817 (Martínez, 1998; 261).

El caso es llamativo porque parte esencialmente de la noción de que el relato está inconcluso; los hipertextos presentados en las distintas ediciones se encuentran a medio camino entre la *suite* y la continuación³⁶.

Igualmente, cabe considerar que las concepciones estéticas de la época ya no incluyen la posibilidad de *suites* de otra mano que ofrecían la literatura medieval y áurea; en este caso, el añadido parece haber estado ‘justificado’ para el autor del hipertexto y ante sus lectores por su afán de imitar el estilo de Cadalso en el original, el respeto de una cierta línea argumental –ya

³⁶ Aunque las lecturas actuales consideren terminado el texto, por la lectura de inconclusión que hicieron los lectores del XVIII cabe considerar los hipertextos como continuaciones, más que *suites*.

sea expresada dentro del texto, ya sea estableciendo un paralelo, auténtico o no, con la vida del escritor–, pero sobre todo porque el escrito fue leído como inconcluso. Ya no apreciamos dentro de la obra misma esa puerta abierta a la hipertextualidad que presenta la narrativa de los Siglos de Oro; como señala Alberto Martos, “dentro de la mitología romántica sobre el genio, parecería que sólo la genialidad de un autor podría asegurar la consistencia de un universo de ficción, que *los lectores podrían compartir, pero sólo pasivamente*” (Martos García, 2008).

Los cambios en la concepción del fenómeno literario determinaron la modificación en las relaciones entre los lectores y la figura del autor, pasando además tales relaciones a estar reguladas en el ámbito legal. Quizá por este motivo, los casos de hipertextos editados en el siglo XX y XXI son casi exclusivamente en torno a textos con más de un siglo de publicación. Es el caso, por ejemplo, de la continuación de *La Regenta, La segunda vida de Anita Ozores*, de Ramón Tamame (2000), o la ya mencionada *Al morir Don Quijote, suite* de Andrés Trapiello, de 2004.

El único caso publicado de hipertexto que me fue posible ubicar –dentro del régimen de la transformación seria– a partir de una creación del siglo XX ocurre con *La casa de Bernarda Alba*, extendida en dos trabajos distintos. Por un lado, la *suite* paródica *El cometa Halley*, escrita cincuenta años después, en 1986, por Reinaldo Arenas. En el cuento, el desarrollo de los personajes se basa en una lectura irónica del original. Por otro, el drama *Pepe el Romano. La sombra blanca de Bernarda Alba*, que explora los personajes masculinos de *Bernarda Alba*. Su autor lo concibe como “un homenaje a la figura y a la obra de Federico García Lorca” y comenta que entre sus objetivos se encontró el mantener el tono, la atmósfera y la línea argumental del original (Caballero, 2003; 33).

Es interesante observar que ambos hipertextos recuperan la figura de García Lorca incorporándolo como personaje; la de Arenas, justificando en la pasión de Lorca por el personaje de Pepe el Romano sus descuidos como narrador y, por lo tanto, su propio trabajo hipertextual, y en el caso de Caballero, caracterizándolo como uno más de los personajes masculinos presentes pero invisibles en el drama original de *Bernarda Alba*.

Si la implicación del lector en el texto es parte de la naturaleza de la literatura hispánica, si es una cualidad intrínseca de ésta como afirma Menéndez Pidal, no es posible asegurarlo; lo que queda claro a partir de esta observación es que las obras hipertextuales son muy abundantes y están presentes desde los comienzos mismos de nuestra literatura.

Por otra parte, la caracterización de esta literatura hipertextual como antecedente del fenómeno creativo del *fanfiction* no sólo tiene que ver con el paralelo de las dinámicas de hipertextualidad presentes en ambos, sino también con el reconocimiento de estas creaciones, por parte de los escritores de *fanfics*, como precursoras de su actividad. Así, en muchos de los análisis hechos por los fans en torno a esta cuestión, se coincide en considerar como parte de la historia del *fanfiction* toda la tradición literaria de índole apropiativa, llegando a señalar la *Eneida*, *Fausto* o el *Don Juan* de Zorrilla como *fanfics*³⁷.

Igualmente, los estudios en torno al *fanfiction* coinciden en reconocer el papel que para éste desempeñan las creaciones hipertextuales. En su libro *The democratic genre*, Sheenagh Pugh comienza a tratar la cuestión de la creación de los fans con el análisis de algunos hipertextos de la tradición literaria inglesa: *Troilus and Criseyde*, de Geoffrey Chaucer; su secuela, *The Testament of Cresseid*, escrita por Robert Henryson; la variación de John Reed

³⁷ En el foro *McAnime* se lee el siguiente mensaje: “-“Don Juan Tenorio”, de Zorrilla. Es *fanfic* de “El Burlador de Sevilla y convidado de Piedra”, de Tirso de Molina.” [jhr cronos](http://www.mcanime.net/foro/viewtopic.php?p=6147102&sid=6e773424db41bab8017720dd1b193388#6147102), 26 de octubre de 2007.
<<http://www.mcanime.net/foro/viewtopic.php?p=6147102&sid=6e773424db41bab8017720dd1b193388#6147102>>

sobre *Animal Farm*, *Snowball's Chance*. En su estudio histórico, Abigail Derecho señala que, de la misma forma que Pugh, otros académicos han estructurado estudios en torno a la literatura hipertextual, catalogándolos como manifestaciones del *fanfiction* (Derecho, 2006; 66- 77).

Aún si se considera que la apropiación de elementos narrativos en otros contextos históricos no responde a las mismas concepciones literarias de originalidad, de autor o de plagio que determinan actualmente las particularidades de la producción de los fans, es preciso reconocer que los mecanismos de la creación de un texto propio a partir de los elementos de uno ajeno guardan un paralelismo en sus realizaciones a través del tiempo. La caracterización de *'poachers' of textual meanings*³⁸ que hace Henry Jenkins (2006b; 472) a propósito de los fans en tanto que elementos de una interacción creativa, se puede aplicar también a los autores/lectores observados en este capítulo, quienes a través de la historia de la literatura hispánica han configurado sus propias creaciones 'cazando furtivamente' entre el significado de otros textos.

La diferencia sustancial entre la escritura de *fanfiction* y el resto de la producción de hipertextos reside sobre todo en la circunstancia que enmarca la producción de aquéllos: la cultura de los *fans*, que a su vez determina en gran medida las particularidades de los trabajos resultantes. Los textos producidos dentro de dicha actividad se distinguen por estar en el centro de una cultura de participación donde autores, lectores y obra fuente colaboran en su proceso de construcción: escritura, publicación, lectura y retroalimentación. Asimismo, la producción de esta clase de ficciones se distingue por su conciencia de tal: tanto el autor como el texto y sus lecturas están condicionadas por las características del género, como podrá verse.

No obstante, y teniendo clara la diferencia fundamental entre las ficciones de fans y otros tipos de hipertextos, es preciso reconocer que las concepciones del fenómeno literario y sus

³⁸ “‘cazadores furtivos’ de significados textuales”

elementos, en los que se han basado las distintas poéticas del hipertexto a través de la historia, son necesariamente una parte de la herencia que recoge el *fanfiction*.

La observación de estos mecanismos permite pues una aproximación contextualizada al tema, al sugerir la apropiación como un proceso constante en la creación literaria a través de la historia. El *fanfiction* se presenta, cuarenta años después de su surgimiento, como una manifestación novedosa que pone en cuestión algunas nociones básicas de la comunicación literaria, pero lo cierto es que estos juegos con la interacción de los elementos del fenómeno no comenzaron hace cuarenta años, sino que parecen plantearse como inherentes al hecho literario.

Capítulo III

El *fandom*: espacios y dinámicas

Lectura

Camille Bacon-Smith describe el proceso de inmersión en una comunidad de fans como uno que inicia necesariamente en lo social, mediante la asistencia a convenciones o a través de la guía de otro miembro que ya conozca el ámbito, quien se encarga de presentar al nuevo participante con el resto de la comunidad y de acercarlo a las publicaciones y actividades del grupo (Bacon-Smith, 1992; 81- 93). La dinámica del fenómeno en Internet poco conserva de esta compleja dinámica; como comenta Francesca Coppa, “Now people could just google their favorite show, join the available lists, or start reading fiction –even erotic fiction– on a public online archive”³⁹ (Coppa, 2006; 54). Así, en la actualidad la lectura de *fanfiction* es el primer contacto del nuevo participante con la comunidad –el *fandom*– y es la primera actividad que se desarrolla dentro de éste⁴⁰.

Además, la lectura de *fanfics* es la principal actividad, según se comentó en la encuesta; a diferencia de lo que ocurre en las dinámicas descritas por Bacon-Smith⁴¹ y Libertad Borda⁴²; la lectura es para estas comunidades el primer acercamiento, el paso previo para la escritura en la

³⁹ “Ahora la gente podía sólo teclear en un buscador su serie favorita, unirse a las listas disponibles o empezar a leer ficción –incluso ficción erótica– en un archivo público en línea”

⁴⁰ Si bien hay participantes que comienzan a escribir antes de conocer la existencia del *fanfiction* como tal, según se apunta en sus perfiles en las páginas de archivo. Por ejemplo: “Empecé a escribir fan-fiction cuando ni siquiera existía Internet. Mis primeras historias fueron un Bulma/Vegeta (Dragonball) y un final alternativo para una película que me había gustado mucho” (Helena Dax en <http://slasheaven.com/viewuser.php?uid=5180>)

⁴¹ Básicamente, porque Bacon-Smith describe la dinámica de una comunidad aficionada a la ciencia ficción en general o a determinados productos mediáticos. Podemos arriesgar que las actividades y dinámicas de los grupos de fans aglutinados en torno a una obra o personaje famoso en particular guardan mayor similitud con el fenómeno descrito por Bacon-Smith.

⁴² El caso de los foros de telenovelas descrito por Borda presenta dinámicas muy particulares porque se trata de un fenómeno desarrollado de manera independiente a la tradición del *fanfiction* de origen anglosajón.

mayoría de los casos, y la actividad más usual de la comunidad, aunque se compagina en muchos casos con otras actividades creativas.

La lectura, que puede suscitarse mediante una exploración en algún motor de búsqueda como Google, inicia con un proceso de selección del *fanfic*, que se verá facilitado por los muchos niveles de clasificación observados en los espacios de almacenamiento. Esta característica determina que un *fanfic* se presente no sólo con su título, sino con un resumen (que suele ser de alrededor de doscientas palabras), la enumeración de los personajes involucrados, las advertencias de contenidos que pudieran resultar incómodos para ciertos lectores, la cantidad de comentarios que ha recibido, si está terminado o en proceso y la fecha en que fue actualizado por última vez.

De acuerdo con la encuesta, el resumen es el principal elemento considerado durante el proceso de selección de un *fanfic*, seguido por las críticas y las recomendaciones de la comunidad –hechas por medio de contacto personal o en algún espacio público(en línea en ambos casos) – en torno a un *fanfic* en particular.

Una parte significativa de aquellos lectores que no escribían *fanfiction* previamente, lo intenta después de haber leído durante cierto periodo. La dinámica entonces entre autores y lectores al interior de la comunidad es siempre una sola, en la que las mismas personas desempeñan tanto un papel como el otro de manera alternativa. Con los autores de las obras fuente ya es otra cuestión

Autores

Los autores cuyas obras son más productivas como fuente de *fanfiction* varían de una página a otra. Hay tres, sin embargo, que atraen el interés de los creadores en las páginas de archivo más representativas. En primer lugar, J. K. Rowling, cuya serie de novelas *Harry Potter* es

actualmente el hipotexto más productivo en el mundo del *fanfiction*. *El señor de los anillos*, de J. R. R. Tolkien y la serie *Crepúsculo*, de Stephenie Meyer son las otras dos obras que se mantienen entre las más populares en la mayoría de los espacios.

La relación de estos tres autores con el *fanfiction* es diversa. Rowling, según uno de sus agentes, “is very flattered by the fact there is such great interest in her Harry Potter series and that people take the time to write their own stories”⁴³ (Waters, 2004). Por otra parte, Stephenie Meyer, aunque no se pronuncia en contra, asegura que encuentra frustrante el *fanfiction*: “I’m like...go write your own story. Put them out there and get them published. That’s what you should be doing. You should be working on your own book right now”⁴⁴ (Meyer, 2010). Tolkien no coexistió con el fenómeno del *fanfiction* moderno, pero en algún momento también se pronunció en contra de que un aficionado a su obra publicara trabajos que continuaban la serie de *El señor de los anillos* (“Fanfiction” *Tolkien Gateway*). Así pues, la postura de los autores de las obras fuente varía de manera importante. Sin embargo, y siendo estos tres los autores con obras más productivas, es claro que la postura personal que puedan asumir frente a la creación de *fanfiction* no altera el desarrollo de la creación de este tipo de obras por parte de los fans.

Sin embargo, en la encuesta (ítem 23), la mayoría de quienes respondieron dijeron ver al autor como una figura ‘importante’ y a quien admiran, si bien hubo casos de personas que aseguraron que no tenía importancia –para el *fanfiction*–, que les resultaba una figura antipática –el autor del canon sobre el que escriben o leen, en concreto– o, directamente, que es un mal escritor. La autora Helena Dax, por ejemplo, publicó en un *fanzine* un artículo donde critica diferentes aspectos de los libros de *Harry Potter* y cómo le generan sentimientos encontrados

⁴³ “está muy halagada por el hecho de que haya tanto interés en su serie *Harry Potter*, y el que la gente se tome el tiempo de escribir sus propias historias”

⁴⁴ “Estoy como... ve a escribir tu propia historia. Sácalas y publícalas [sic]. Eso es lo que deberías estar haciendo. Deberías estar trabajando en tu propio libro en este momento”.

respecto a la autora original: “Mi relación con J.K.Rowling es de auténtico amor-odio. Tengo que amarla porque es la creadora del Potterverso y amo al Potterverso, pero... ¿realmente tenía que hacerlo tan mal?” (Dax, 1997). Asimismo, en el ítem 23, varios encuestados hicieron comentarios en este sentido en torno a los autores, desde “A veces no estoy de acuerdo con lo que hace, pero tampoco soy quién, ¿no?” hasta “Desearía entrar en semejante cabeza dura y hacerle unos reajustes”.

Por otra parte, en el proceso que siguen los lectores para comenzar a escribir *fanfiction*, el autor del canon no tiene ningún papel y, en general, la figura autorial carece de importancia en dicha dinámica. Mayoritariamente, los autores de *fanfiction* aseguraron que comenzaron a escribir porque, por diversas razones, conocieron el fenómeno del *fanfiction* y lo encontraron ‘curioso’ o ‘interesante’ y decidieron intentar crear, a su vez; y en segundo lugar, por satisfacer su deseo, bien de ampliar o de modificar sus ficciones favoritas. En este segundo caso además, es común que los autores revelen que escribían ‘*fanfiction*’ antes de conocer que éste existía como fenómeno social⁴⁵.

Es interesante observar también que durante todo el desarrollo de su práctica creativa dentro del *fandom*, los autores de *fanfiction* continúan siendo lectores⁴⁶ y relacionándose entonces de esta manera con el resto de los participantes: un autor publica y recibe comentarios, pero a su vez lee y comenta otros textos.

Por otro lado, al ser interrogados en torno a sus autores favoritos de *fanfiction*, quienes respondieron la encuesta, en su mayoría, no tuvieron problema para elegir tres escritores. Pero si

⁴⁵Y este es el caso de las comunidades estudiadas por Libertad Borda, que realizaron *fanfiction* en torno a las telenovelas sin establecer ninguna relación con el *fanfiction* como tal, puesto que desconocían su existencia (Borda, 2008).

⁴⁶De hecho, independientemente de la actividad que desempeñen, los participantes esencialmente *leen fanfiction*. Se puede constatar en el ítem 7 de la encuesta que menos del 2.5% de quienes respondieron no señalaron *leer* como una de sus actividades del *fandom*.

bien cuatro nombres fueron mencionados repetidamente, la mayoría, con mucho, señaló distintos autores como sus favoritos entre los creadores de *fanfics*. Esto se relaciona, evidentemente, con lo estrecho del círculo implicado en cada *fandom* (delimitado no sólo por idioma y por obra fuente, sino por interés en una pareja en particular, por el *slash*, etc.); cada grupo tiene sus propios autores notables. Aunada a la velocidad con que se desarrollan las actividades en el ciberespacio, esta característica determina una cierta imposibilidad para la consolidación de autores en particular como figuras sobresalientes.

Sin embargo, el papel del autor en tanto que propietario de la obra se mantiene muy sólido entre los involucrados en el *fanfiction*, como se puede constatar en la preocupación que los autores muestran ante los casos de plagio; en las páginas de archivo, de comprobarse un plagio, el plagiario puede ser castigado con el cierre definitivo de su cuenta y existen asimismo espacios para denunciar el robo de un *fanfic*, como el servicio que ofrece la página *Mundo Fanfiction*.

Asimismo, al publicar sus textos en páginas personales, las autoras se preocupan por dejar claro su papel de propietarias de los *fanfics* en cuestión. En su página personal, la autora PerlaNegra advierte: “*las tramas de cada una de las historias escritas por mí sí me pertenecen, y las horas y el trabajo que he invertido en crear y teclear me dan todo el derecho a pedirte que NO COPIES NADA DE LO QUE SE ENCUENTRA EN ESTA WEB (al menos que yo lo autorice específicamente) para ponerlo en algún otro sitio sin haberlo consultado primero conmigo.*” (PerlaNegra, *Harry Potter Slash Fanfiction*).

Pero esta postura en realidad aplica exclusivamente para los casos de plagio, ya que en ocasiones los textos inspiran a su vez *fanfiction* (como en efecto los hay basados en los *fanfiction* de PerlaNegra), sin que esto represente un problema ni haya que solicitar el permiso del autor.

Corrección

Tras la escritura del texto, en ocasiones se procede a una corrección y revisión general, previa a la publicación. Dentro del *fandom*, la persona encargada de esta corrección es denominada *beta*⁴⁷, en analogía con la figura encargada de probar el *software* antes de su lanzamiento comercial, y es una figura propia del fenómeno en Internet (Karpovich, 2006; 172). Las funciones del beta consisten únicamente en la revisión de los textos. En algunos foros y páginas hay espacios destinados específicamente para que los *beta* ofrezcan sus servicios, aunque también es común (de acuerdo con el ítem 40 de la encuesta) que los escritores de *fanfiction* que desean una corrección del texto lo soliciten a algún amigo del *fandom*.

El *beta* se encarga de revisar la redacción, gramática y ortografía, pero también elementos de la trama del *fanfic* y, muy importante, la realización que de los personajes hizo el autor del *fanfic*, así como de verificar que el texto se mantenga apegado a la obra fuente. De acuerdo con la encuesta (ítem 41), los aspectos más importantes para los *Beta* al momento de la revisión son la estructura y argumento del texto y la concordancia de éste con el canon. La ortografía y gramática aparecen como tercer elemento mencionado. En ocasiones, los escritores solicitan apoyo a más de un *beta*; alguien que se ocupe de los aspectos de redacción, gramática y estilo y otra persona que conozca muy bien el canon y los personajes, para encargarse de ese aspecto, de acuerdo con el ítem 42 de la encuesta y con Angelina Karpovich (2006; 174).

Por otra parte, en la página *Fanfiction.net* se ofrece una guía para quienes desean ejercer como *beta*. En ella, los aspectos que se mencionan como más importantes para la revisión son los referentes a la caracterización de los personajes; se espera que el autor sea capaz de revisar la ortografía por sí mismo: “aun cuando tu trabajo consista en revisar la caracterización de los

⁴⁷En el *fandom* en inglés se le llama *beta-reader* y aunque en español sí hay quienes lo llaman *lector beta*, en la mayoría de los casos se le denomina simplemente *beta* y al acto de revisar el texto, *betear*.

personajes, nunca está de más hacer una corrección de errores [ortográficos] mínimos que vayas encontrando.” (Dr. Facer, 2010). Además se sugiere mantener una estrecha comunicación con el autor, que es un característica elemento muy importante en la dinámica de los *beta*.

El proceso, según fue descrito por los *beta* que respondieron la encuesta, comienza con una lectura del texto, para luego señalar los puntos que conviene corregir –haciendo sugerencias– y enviarlo de regreso al autor. La dinámica coincide con la descrita por Karpovich (2006; 174-175) para el *fandom* anglosajón en términos generales y en cuanto al estrecho contacto que se mantiene entre el *beta* y el autor durante el proceso; en la encuesta (ítem 43) quedó de relieve la importancia que para los *beta* tiene esta comunicación.

En el fenómeno en inglés, la importancia del *beta* es tal que “part of becoming a fully fledged member of the community involves learning about and participating in the community practice of beta reading”⁴⁸ (Karpovich, 2006; 186). De acuerdo con las dinámicas que he observado, en el *fandom* hispánico lo que sucede es, más bien, que conforme el individuo se involucra en la lectura va obteniendo conocimiento acerca de esta y otras dinámicas comunitarias, pero participar en el ‘beteo’ no es requerimiento por parte de la comunidad para recibir a un miembro nuevo⁴⁹.

En este sentido, Karpovich también señala que

a neophyte fanfiction writer may not become aware that the community expects any fan writer to use a beta reader unless she or he moves beyond the production of the more traditional textual artifacts of fandom and becomes actively involved in the wider and increasingly more

⁴⁸ “Parte de convertirse en un verdadero miembro de la comunidad implica conocer e involucrarse en la práctica comunitaria de la lectura *beta*”.

⁴⁹ Un buen ejemplo es el caso de Helena Dax, una autora muy popular en el *fandom* hispánico de *Harry Potter* –con base en la cantidad de lecturas y comentarios que registran sus textos y en los resultados de la encuesta– y que desde que dio inicio a su participación en el *fandom* –en 2007–, nunca ha hecho comentarios en torno a contar con un *beta*. Esto no ha impedido en modo alguno que sus textos tengan un excelente recibimiento y que ella sea un miembro importante en la comunidad.

important social practices of fandom, such as the on-line and real life meta discussions about fanfiction writing.⁵⁰ (Karpovich, 2006; 186-187)

pero cabe apuntar que, como se señaló anteriormente, siendo generalmente la lectura de *fanfiction* la principal y la primera actividad que se realiza al involucrarse en el *fandom*, un neófito puede conocer a través de ella la existencia no sólo del *beta* y su función, sino también las demás dinámicas sociales del *fandom*.

Por otro lado, de acuerdo con los resultados arrojados por la encuesta (en el ítem 31 y en general, la cantidad de encuestados que respondieron la última sección) y con base en la observación de diversos textos, se infiere que para la mayoría del *fandom* hispánico el papel del *beta* no es tan importante como para los participantes del fenómeno anglosajón.

Publicación

Una vez que se da por terminado el texto de *fanfiction*, se procede a la publicación. Para ello se cuenta con tres tipos de espacio: páginas de archivo, blogs (personales o comunitarios) y foros.

a) Páginas

La página de publicación puede ser un archivo destinado exclusivamente a la publicación de *fanfiction*; un sitio dedicado a una temática particular sobre la cual se crea *fanfiction* (*Harry Potter* o *Crepúsculo*, por ejemplo) o el espacio personal de un autor de *fanfiction*, exclusiva para publicar su obra. Los primeros dos tipos de página están creados por grupos de personas con un interés común por el tema –ya sea directamente el *fanfiction* o alguna obra de ficción en particular–, aunque hay algunas administradas por un solo individuo. De acuerdo con estos rasgos, se han seleccionado para su observación seis páginas de archivo activas, con la mayor

⁵⁰ “Un escritor de *fanfiction* neófito puede no darse cuenta de que la comunidad espera que todo escritor-*fan* se sirva de un lector *beta*, a menos que ella o él se mueva más allá de la producción de los artefactos textuales más tradicionales del *fandom* y se involucre activamente en las más amplias y cada vez más importantes prácticas sociales de éste, tales como las *metadiscusiones* –en línea y en vida real– sobre la escritura de *fanfiction*”.

cantidad de usuarios y actividad registrada entre las de su categoría. En la tabla 3 se señalan sus principales características.

	Nombre	Idioma	Objetivo	Obra fuente	Temática
1	Fanfiction.net	Interfaz en inglés, contenido en diversos idiomas	Páginas exclusivas de archivo de <i>fanfiction</i>	Albergan textos basados en múltiples obras fuente.	Publican <i>fanfics</i> de cualquier tema.
2	Archive of our own				Sólo publican <i>fanfics</i> de temática <i>slash</i>
3	Fanfic.es	Sólo en español	Página dedicada a una obra en particular. Alberga textos de <i>fanfiction</i> como contenido secundario.	Alberga los textos de <i>fanfiction</i> de una sola autora	
4	Slasheaven				
7	La domus de Livia				
5	Potterfis				
6	Blog Hogwarts				

Tabla 3 Páginas de publicación

La página de archivo es el espacio que, por la generalidad de obras fuente que abarca, concentra la mayor cantidad de textos y usuarios y puede considerarse el espacio principal para el desarrollo del *fanfiction*, ya que además es éste su tema exclusivo. En las páginas acerca de una obra en particular, el *fanfiction* no es sino una más de las actividades y por lo tanto no suelen concentrar archivos muy grandes. Igualmente, las páginas personales tienen un público más limitado, ya que sólo acceden a ellas personas que ya han conocido y se interesan en el trabajo del autor en cuestión.

Las páginas de archivo de temática general siguen un mismo modelo y por lo tanto presentan características muy similares. El caso de *Fanfiction.net* y *Archive of Our Own* es

interesante porque se trata de grandes páginas de archivo que no sólo almacenan *fanfics* en torno a diferentes hipotextos, sino que ofrecen obras en distintos idiomas. En *Fanfiction.net*, dentro de la categoría de *Harry Potter* –una de las más prolíficas de la página– se encuentran *fanfics* en treinta y cinco lenguas diferentes. *Archive of Our Own*, por otra parte, alberga textos en veinticuatro idiomas, dentro de todas sus categorías. Esta característica hace de éstos, dos espacios internacionales donde confluyen lectores y escritores de *fanfics* de todo el mundo.

Fanfic.es, por otro lado, es una página dirigida exclusivamente a hispanohablantes, característica que influye definitivamente en la cantidad de usuarios e historias que alberga.

En las páginas de publicación, los textos se almacenan por categorías establecidas a partir del tipo de obra fuente en que se basan los *fanfics*. Las categorías presentes en los cuatro espacios de este tipo que se han observado (espacios 1, 2, 3 y 4) son:

- Historietas y animación japonesas (Anime/Manga)
- Libros
- Cómic y dibujos animados
- Películas
- Videojuegos

Además, *Fanfiction.net* y *Archive of Our Own* ofrecen una categoría especial para teatro; *Fanfic.es* y *Slasheaven*⁵¹, como la mayoría de los espacios de publicación en español, ofrecen también una categoría para ‘Originales’, esto es, textos que no son *fanfiction*, sino completamente de inspiración propia; *Archive of Our Own* y *Slasheaven* tienen también una categoría para *fanfiction* sobre personas reales, subgénero conocido por sus siglas en inglés *RPF*, *real people fiction*; y *Slasheaven* ofrece un espacio para *fanfics* basados en mitologías. En general, cada espacio va adaptando nuevas categorías según las necesidades particulares de su

⁵¹*Slasheaven* no es una página de temática general, puesto que sólo alberga textos del género *slash*. Sin embargo, es un archivo de múltiples obras fuente y por lo tanto comparte la mayoría de los rasgos con las páginas de temas generales.

público y una exploración que incluyera otros sitios encontraría en cada uno de ellos algún rasgo específico. Se puede afirmar que las categorías básicas son las enumeradas en la lista, mientras las demás dependen de las necesidades particulares de cada subgrupo dentro del *fandom*.

Las páginas dedicadas a una obra fuente en particular tienen otra estructura. En primer lugar, no tienen necesidad de la categorización arriba mencionada, pero estructuran a su vez un esquema que les permita organizar las obras almacenadas. *Potterfics*, dedicada exclusivamente a la publicación de *fanfics* basados en *Harry Potter*, organiza los textos según los personajes involucrados (por parejas), según el tema (amor, aventura, misterio) y por el momento en el que se ubican dentro de la cronología del universo de la serie.

Además de estar organizados por categorías de tipo de texto, los textos de los fans se catalogan bajo el nombre de la obra de la que surgen. Una vez elegida ésta, el lector puede refinar aún más su búsqueda según el idioma en el que desee leer (en el caso de páginas que albergan archivos en más de un idioma, como *Fanfiction.net* y *Archive of our own*), los personajes que quiere encontrar como protagonistas, el tipo de audiencia al que están dirigidos los textos (sólo adultos, público general, adolescentes y adultos), temas (terror, amor, aventura.) o advertencias acerca de elementos de la narración que podrían resultar chocantes para algunas sensibilidades (sexo explícito, violencia, lenguaje obsceno, muerte de un personaje). Los textos que arroja la búsqueda pueden aparecer ordenados por orden alfabético de título, por fecha de publicación (del más reciente al más antiguo o viceversa) o de actualización (publicación de nuevos capítulos); por cantidad de palabras o longitud de texto (según las preferencias que indique el lector) o por estatus: sólo obras terminadas o también trabajos en elaboración (conocidos en el *fandom* como WIP, *work in progress*).

Libertad Borda señala que esta organización tan detallada es una de las tradiciones que comparte todo el *fanfiction* de herencia anglosajona, independientemente de su temática (Borda, 2006; 236), lo cual queda de manifiesto en las páginas de publicación que abarcan múltiples hipotextos e idiomas de publicación. En cierto sentido, el caso de *Archive of Our Own* es una muestra de la consolidación de estas tradiciones, ya que recupera elementos de filtro y búsqueda presentes en distintos espacios de publicación y los conjuga en el aparato de clasificación y búsqueda de textos más detallado de entre los sitios de *fanfiction*.

Sin embargo, esta clasificación tiene primordialmente un objetivo práctico, como se ha comentado; facilitar el proceso de selección de los *fanfics* para los lectores, ofreciéndoles la posibilidad de especificar el tipo de archivos de su preferencia en todos los aspectos del texto: longitud, temática, estatus e idioma (en su caso). A este respecto comenta Carmen Morán que “es como si se quisiera ahorrar al lector la lectura de textos que no le interesan, para que pueda emplear sus muy finitas fuerzas en seguir la búsqueda de los textos que sí le interesen”. (Morán, 2006).

Por una parte, el uso de un sistema de clasificación de audiencias (en algunos casos, creado por la propia página, como es el caso de *Archive of our own*; a veces adoptando el sistema de *Motion Picture Association of America*, como en la página *Slasheaven*), sí parece ser una tradición construida a través de los años y mantenida en los diversos espacios de *fanfiction* – quizá proveniente de los orígenes televisivos de las primeras obras productoras de este tipo de textos—. Pero el uso de los filtros relativos a personajes, advertencias, estatus o longitudes, responde más bien a necesidades prácticas de búsqueda en el *fandom*, cuanto más que en ninguna de las páginas observadas se consideran especificaciones obligatorias: un texto sólo necesita señalar la obra de la que deriva, el idioma –si en la página se publica en más de uno–, y en

algunos casos la categoría de audiencia a la que está dirigido. En este sentido, la mera existencia de esa posibilidad de clasificación (en subgéneros), limita la producción de *fanfics* a los esquemas establecidos, como sugiere Libertad Borda (2008; 237), pero al mismo tiempo, siendo clasificaciones opcionales en todos los casos, no impide la creación de textos fuera de esos esquemas.

Las relaciones personales entre los fans (lectores, escritores, editores, administradores de sitio, artistas visuales) –que para los encuestados son la tercera razón en importancia para leer *fanfiction*, de acuerdo con los resultados del ítem 9– se desarrollan principalmente a través del sistema de comentarios a las lecturas y sus respectivas respuestas. A través de este espacio, los lectores manifiestan críticas positivas o negativas al texto, felicitan o agradecen al autor por la publicación e incluso hacen sugerencias para el desarrollo subsecuente de la narración.

El 24% de los encuestados señaló que siempre comenta los *fanfics* que lee, pero la mayoría (74%) apuntó que sólo a veces lo hace. Un 3%, por otra parte, aceptó que nunca deja comentarios en los textos que lee (ítem 12). Estos casos aparecen como una minoría no sólo porque realmente lo sean, sino porque además, dejar un comentario es visto en el *fandom* como una atención al autor, quien no recibe más que la retroalimentación de sus lectores, según se suele expresar en el *disclaimer*: “Tampoco recibo a cambio retribución alguna más que vuestros reviews.” (Livia, 2005).

Lo más usual es que en los comentarios el lector felicite al escritor y le especifique qué es lo que le ha gustado de su texto. También suelen hacerse comentarios del tipo: “Me has sacado lágrimas” o “me dejó con la panza llena de cosquillas⁵²”, y otros relativos a las emociones provocadas por la lectura. Agradecer por el texto y solicitar al autor que continúe (si la obra no está terminada) son también contenidos muy comunes.

⁵²Comentario al *fanfic Te amo*.

A este respecto, el estudio de Sheenagh Pugh apunta que en razón de los lazos personales que puede haber entre escritores y lectores, “comments do often look uncritical” (Pugh, 2005; 120) y ciertamente, la mayoría de ellos se limitan al primer tipo de contenido señalado. Pese a que en la encuesta se señaló la crítica al texto –tanto positiva como negativa– como el segundo tipo de contenido presente en los comentarios, no se encuentra muy a menudo. Aunque sin duda, el grado de complejidad de los textos determina también el de los comentarios. Un texto sencillo, de una sola entrega, genera menos comentarios y más sencillos, que un *fanfic* más largo y complejo. Es notable el caso de *Alianza* (Dax, 2009), una serie de novelas –hasta el momento con cinco partes publicadas– dentro del universo de Harry Potter. Cada capítulo obtiene, además de los comentarios habituales con los contenidos antes descritos, comentarios muy extensos comentando la evolución de los personajes, de la trama, haciendo pronósticos en torno al desarrollo próximo y comentando los temas abordados por la autora en el capítulo.

En sus respuestas, los autores suele agradecer las lecturas y palabras de ánimo, y en general, responder a cada uno de los puntos abordados por el lector en su comentario. Los comentarios no siempre son respondidos; en muchos casos, no lo son. Pero la respuesta del lector, en general, permite el desarrollo de una relación de retroalimentación entre el lector y el escritor que, a veces, puede generar cambios en el devenir de la narración⁵³.

Los lectores también pueden generar propuestas por medio de los ‘Desafíos’, una opción ofrecida en *Archive of our own* y *Slasheaven* para solicitar el desarrollo de una ‘idea’ en particular que el usuario desea ver realizada en un *fanfic* (determinados personajes principales, una trama en particular, alguna escena).

b) Blogs

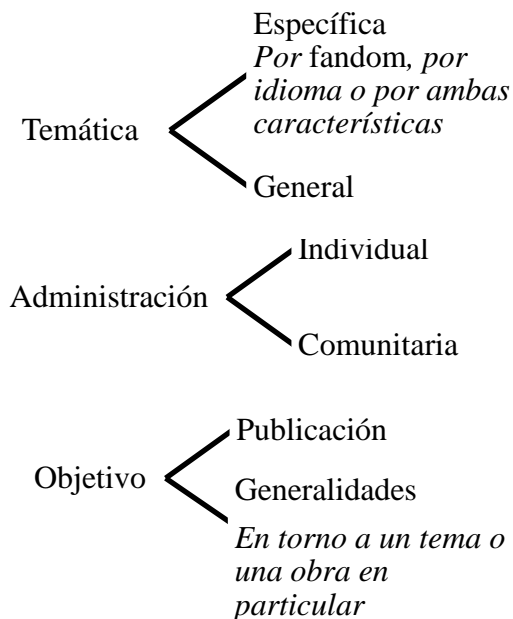
⁵³ “Sugerencias” fue el tercer lugar en menciones en la encuesta dentro de la pregunta a propósito del contenido de los comentarios (ítem 28).

La mayor parte de los blogs en español consagrados al *fanfiction* se encuentra en la página *LiveJournal*, que es un espacio dedicado al almacenamiento de blogs, tanto personales como comunitarios y que al mismo tiempo permite la interacción entre los *bloggers*, a la manera de una red social.

El blog es muy utilizado para la publicación de *fanfiction*, pero sus características propias establecen ciertas diferencias importantes en la dinámica de publicación, respecto a las páginas de archivo. Por sus limitaciones propias –que suelen determinar, de entrada una cierta especificidad temática–, los blogs no llegan a ser archivos tan grandes como las páginas. Sin embargo, precisamente por su carácter personal y porque su administración es menos laboriosa que la de una página, son espacios bastante más abundantes.

Los blogs pueden ser hechos por un individuo o comunidad y su existencia puede ser tan prolongada o efímera como el interés del usuario en mantener el diario. La periodicidad de las publicaciones puede variar muchísimo, desde aquellos blogs en los que se publica diariamente como aquellos en los que las actualizaciones están distanciadas por un mes o incluso más tiempo.

De acuerdo con sus características, los blogs observados se pueden clasificar de la siguiente forma:



De acuerdo con estas características se seleccionaron cinco blogs activos que presentan los rasgos más usuales de este tipo de espacios y que cuyas características se precisan en la tabla 4.

Nombre	Idioma	Objetivo	Obra fuente	Temática	Fecha de lanzamiento
Audio Slash	Español (excusivamente)	Publicación	Múltiples	<i>Slash</i>	13/feb/2009
Mundo Fanfiction		Apoyo a la comunidad	Única	Se permite publicar <i>fanfics</i> de cualquier tema.	2010
Sherlock_esp		Generalidades en torno a una sola obra.	Única		30/agosto/2010
Fanfiction en español		Publicación	Múltiples		04/agosto/2010
Frikeo, luego existo		Personal			

Tabla 4 Blogs de *fanfiction*

Como se puede observar, los blogs son de creación relativamente reciente. Esto tiene que ver, con toda probabilidad, con la naturaleza del blog, que involucra a menos individuos en su construcción y mantenimiento y por lo tanto depende de que se mantenga el interés de ese individuo o grupo, para seguir en funcionamiento.

Los cinco blogs contienen exclusivamente archivos en español. En *Audio_slash*, por la naturaleza de las publicaciones, se especifica además la nacionalidad de la lectora del *fanfic*. En los casos de *Mundo Fanfiction* y *Sherlock_esp*, el idioma es precisamente el elemento de cohesión para la comunidad; más allá del *fandom* en común, estos blogs existen como un espacio exclusivo para los fans hispanohablantes. En general, el idioma en común es una razón habitual para la creación de comunidades. Para *Fanfic_es*, el español es el único idioma de publicación, a la manera de las páginas de archivo exclusivas para hispanohablantes.

En el caso de *Frikeo, luego existo*, todas las características están supeditadas al carácter personal del diario. El idioma es exclusivamente español porque es ésta la lengua de la autora, y las temáticas y contenidos publicados varían de acuerdo con sus intereses. En general, publica reflexiones y comentarios a propósito de los múltiples *fandom* en los que participa, pero a veces también usa el espacio del blog para compartir *fanfics* o para comentar situaciones de la vida real.

En cuanto a los blogs llevados por una comunidad, los elementos que cohesionan al grupo son principalmente el *fandom*, el idioma y determinadas temáticas como el *slash*. Pero la especificidad puede ir incluso más allá. Un personaje en especial o una pareja de personajes, por ejemplo, además del *fandom*, el idioma y la temática. Un caso así es el de *hd_español*, una comunidad dedicada exclusivamente a la publicación de *fanfics* y discusiones en español en torno a la pareja formada por Harry Potter y Draco Malfoy, personajes de la serie de J. K. Rowling⁵⁴. En este sentido, cabe observar el primer blog, *Audio_slash*, el espacio de publicación de una comunidad interesada en textos de *fanfiction* en español de temática *slash*, pero con la característica específica de que en este espacio se publican solamente archivos de audio. Los *fanfics slash* previamente publicados en otros espacios son grabados como audiolibros por los miembros de la comunidad y compartidos en este espacio. Este blog es muestra de la especificidad temática que se puede llegar a alcanzar en un espacio de este tipo; la construcción de una página de archivo bajo las premisas de *Audio_slash* no sería posible, en razón de lo reducido del público.

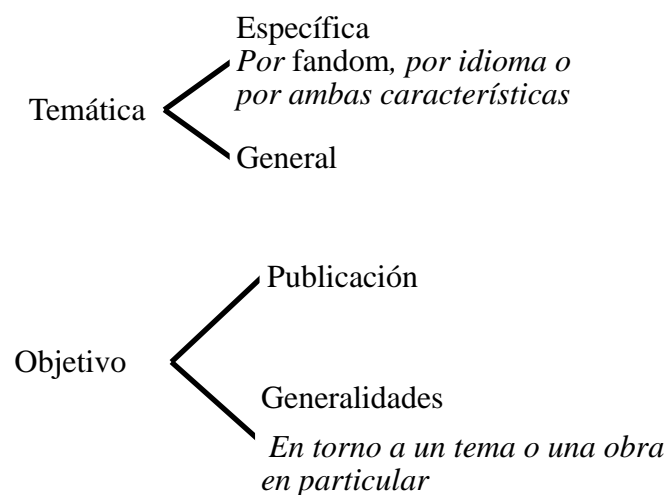
⁵⁴Aún más específico, existe una comunidad en torno a esta misma pareja, pero dedicada de manera exclusiva a la publicación de *fanfics* traducidos al español (<http://queremos-drarry.livejournal.com/>).

En lo que toca a la retroalimentación, los blogs funcionan de manera similar a las páginas de archivo, pero además de poder dejar comentarios en cada publicación del autor y que éste responda, ofrecen la posibilidad entrar en contacto con otros lectores.

c) Foros

Libertad Borda define los foros como “sitios dentro de la World Wide Web que funcionan a modo de cartelera pública de mensajes asincrónicos centrados en su tema general y donde los participantes pueden abrir un nuevo tópico, responder a mensajes anteriores o simplemente leer los mensajes publicados por otros sin dejar una huella textual” (Borda, 2008; 234). Estas características determinan algunas diferencias esenciales para lectura y publicación de *fanfiction* respecto a los blogs y las páginas de archivo. La naturaleza esencialmente dialógica del foro establece una dinámica comunicativa muy particular entre los participantes; así como la organización del espacio en cuanto a almacenamiento, publicación y retroalimentación

Los foros observados, todos exclusivamente en español, pueden clasificarse, de acuerdo con su temática y con el objetivo de sus publicaciones, en cuatro grupos:



Las publicaciones de *fanfiction* en estos espacios se organizan en subforos, de acuerdo con la obra fuente, en el caso de los espacios con múltiples *fandom*; por temáticas (*slash*), por parejas o personajes principales, etcétera. A su vez, se ofrecen subforos donde los participantes pueden presentarse con la comunidad o discutir temas de interés común, que generalmente están relacionados con una obra fuente o cuestiones de redacción, ortografía o estilo.

La interacción entre los miembros es más estrecha que en el caso de las páginas y los blogs, porque el funcionamiento del foro se basa precisamente en el intercambio entre los participantes. Los textos se publican a manera de mensajes en el subforo correspondiente y los demás foristas comentan el texto en el espacio destinado a las respuestas.

De la misma forma que sucede con los blogs, los foros suelen tener temas más específicos que una página de archivo. Por ejemplo, *Fanficslandia* es un espacio dedicado a múltiples obras fuente, pero dados los intereses de sus participantes, en la práctica se trata de un espacio donde se publican, con amplia diferencia, *fanfics* basados en obras de *manga* y *anime*, mientras los basados en libros, series y películas se encuentran agrupados en un solo subforo, debido al escaso público con el que cuentan. *K Pop*, por otra parte, es un foro dedicado exclusivamente a los *fanfics* basados en grupos juveniles coreanos de música pop⁵⁵. Igualmente, el público de ciertos temas de *fanfiction* puede llegar a ser muy reducido para mantener una página de archivo, por lo que el foro se convierte en un espacio más adecuado para la publicación, la lectura y, especialmente, la interacción entre los miembros de una pequeña comunidad.

Los foros suelen ser más populares entre los escritores de *fanfiction* basado en personas reales (RPF) y en cómics y animaciones japonesas (*manga* y *anime*). De esta forma, abundan los

⁵⁵*K pop* (korean popular music) es la abreviatura con que se conoce a la música pop de Corea del Sur. Con esta denominación se identifica a grupos de jóvenes (masculinos o femeninos) que interpretan diversos estilos de música comercial y que gozan de gran popularidad en Asia y entre ciertos sectores juveniles de occidente.

foros cuyo tema central es un personaje famoso o una obra particular y para los cuales, el *fanfiction* es un tema de interés secundario al que sólo se le dedica un subforo.

En el estudio realizado por Libertad Borda (2008) en torno al *fanfiction* latinoamericano basado en telenovelas se presentó también este fenómeno: los foros en los que Borda centra su análisis no son exclusivos de publicación, sino espacios de discusión creados para que los televidentes comentaran diversos aspectos la telenovela que constituía el tema central del foro.

Los foros como *Fanficslandia* son, en consecuencia, muy escasos, ya que la publicación y lectura en torno a múltiples obras fuente es una función cumplida con éxito por las grandes páginas de archivo.

Por otro lado, ya que no son espacios importantes para la creación de fans basada en obras literarias –pues suelen girar en torno a personajes famosos y obras de animación japonesa– los foros como espacio de lectura y publicación tienen un interés menor para este trabajo, a excepción de los foros de crítica, donde sí participan toda clase de lectores.

Crítica

La crítica de *fanfics* se lleva a cabo no sólo a través de comentarios, sino también por medio de foros y blogs destinados exclusivamente a este fin. De los encuestados que afirmaron participar en este tipo de espacios, la mayoría dijo hacerlo en blogs, especialmente de LiveJournal, y en *Los malos fics*, foro que registra 3,268⁵⁶ miembros inscritos. Además se mencionaron otros foros similares, *fanzines* online y redes sociales (Facebook), como espacios para comentar y criticar textos de *fanfiction*.

El foro *Los malos fics*, –que es el que registra el más alto número de usuarios entre los foros de este tipo– establece como su objetivo “aportar un poco de nuestra experiencia como

⁵⁶ Al 23 de mayo de 2012

lectores para ayudar a mejorar al fandom literario” (*Los malos fics*), mediante críticas colectivas que son publicadas en sus múltiples subforos. En las discusiones participan diversos lectores registrados como usuarios, así como los autores de los textos, a quienes por regla del sitio se tiene que dar aviso de que un texto suyo está siendo comentado.

En las críticas se abordan ante todo cuestiones relacionadas con ortografía, gramática y redacción, por un lado, y concordancias con la obra fuente, por otro. Esto se puede apreciar en una crítica hecha en una discusión en el foro, sobre el texto *Voldi encuentra Facebook* (galor, 2012). Se critican, en primer lugar, las concordancias con la obra fuente y la caracterización de personajes que hace el autor del *fanfic* (“Ningún personaje se salva del Ooc⁵⁷. Absolutamente ninguno”). También se abordan cuestiones gramaticales y ortográficas (“Juraría que aquí los guiones de diálogo están mal usados, y que en lo que llevamos de fic hay un par de faltas de ortografía”) y de estilo (“¿Chupamedias? ¿Que es eso? ¡Regionalismos no, por Merlín!”), principalmente.

De manera más superficial, los textos también son comentados en los espacios donde se hacen recomendaciones, como los *fanzines* en línea. Es el caso de *Fanfiction Chronicles*, que en cada edición recomienda algunos *fanfics* a sus lectores, haciendo una breve explicación de la obra en la que se basa (“[*El exorcista*] desarrolla su trama en el suspenso de un cura sin fe y una madre desesperada por saber qué sucede con su hija, poseída por un antiguo demonio sirio.”) y una somera crítica del *fanfic* recomendado (“su autor elige estructurar una trama superficial y rápida con las generalidades de la tetralogía”; “la narrativa (con varios errores ortográficos y gramaticales) resulta ser entretenida”) (Αγάπη, 2012).

⁵⁷*Out of Character*: fuera de personaje. La descripción del personaje hecha por el autor de *fanfiction* discrepa de la caracterización del autor original. Ver el *Apéndice*.

Este tipo de espacios equilibran, en cierto modo, lo poco críticos que suelen ser los comentarios dejados directamente en los textos. La crítica, en todo caso, parece realizarse con mayor comodidad en los espacios destinados exclusivamente a ella que en los comentarios dejados directamente en el texto.

Metafandom

Libertad Borda comenta que “El mundo académico aún no ha producido ningún intento exhaustivo de historización de la *fan fiction*. Los únicos que se dedican a recopilar y divulgar datos sobre este proceso son los propios fans” (Borda, 2008; 235). El interés de los fans no se limita a los aspectos históricos del *fandom*, sino que en los espacios de análisis se abordan distintos aspectos relativos al fenómeno. En el ámbito anglosajón se llama *metafandom* o simplemente “*Meta* –that is, meaning and historical, theoretical and conceptual issues of fandom” (Derecho, 2006; 61-62).

En inglés sobresale especialmente *Fanlore*, una wiki creada por la Organization for Transformative Works (OTW) y mediante la cual, esta organización busca proveer acceso y preservar la historia de los trabajos de fans en todas sus modalidades. *Fanlore* ofrece “un marco de trabajo en el cual los fans puedan documentar su entendimiento de, y experiencias en el fandom”, ofreciendo así a los neófitos en el tema un panorama del *fandom* “en un formato en el cual los fans mantienen el control de su propia representación” (*Organization for Transformative Works*): son los fans, en tanto que tales, quienes describen los fenómenos del *fandom* en esta wiki que, por el momento, sólo está disponible en inglés. Hay además diversos espacios donde los fans, ya sea por pequeñas comunidades, en grupos más amplios y hasta individualmente, reflexionan en torno los temas del *fandom*.

En el *fandom* en español, este tipo de espacios parece ser menos frecuente. Aunque Carmen Morán señala que “Existe abundante material en Internet dedicado a la definición y descripción de las fanfictions y sus variedades (de hecho, uno de los aspectos sobre los que llamaremos la atención es la tendencia, dentro de los propios ámbitos de creación de fanfictions, a teorizar sobre este tipo de literatura)” (Morán, 2006), tanto ella como Libertad Borda trabajan a partir de sitios del *fandom* anglosajón, como *The Fanfiction Symposium* y *Wikipedia*, en sus artículos en inglés sobre *fanfiction*.

El *metafandom* existe principalmente en publicaciones periódicas en línea, como el *webzine Fanfiction Chronicles*, “dedicado a tan bello, interesante y arduo entretenimiento [el *fanfiction*], sobre todo desde los fundamentos que lo conforman: El autor, el lector y el fanático, por medio de artículos/reseñas/fanart/etcétera.”, o el *fanzine* específico del *fandomslash*, *Intruders*. Los artículos analizan, entre otros temas, el estado del *fandom*, las dinámicas de retroalimentación, los espacios de publicación; siempre desde la perspectiva del fan que los está escribiendo –tanto en un sentido personal como en el sentido de su identidad como fan, de su pertenencia a la comunidad–. Esto, a diferencia de lo que caracteriza a *Fanlore*, un espacio a su vez creado por fans, pero donde no se identifica el estudio como una voz personal, sino como la voz impersonal de redactor de enciclopedia. En español, en cambio, el *metafandom* florece sobre todo en los diarios personales. Y no necesariamente en espacios dedicados de manera exclusiva a la metadiscusión, sino en sitios donde los fans comparten además fanart, *fanfics*, recomendaciones y otros elementos personales.

Como ejemplo podemos ver el blog *Frikeo, luego existo*, cuya autora, además de una amplia variedad de temas de interés personal relacionados con distintas obras fuente, publica de cuando en cuando entradas de *metadiscusión*, misma que se establece con las seguidoras de su

diario. Igualmente, en su página personal, la autora de *fanfiction* PerlaNegra incluye artículos en torno a las dinámicas del *fandom* y a su historia.

Pero la reflexión de los fans en torno al fenómeno del *fanfiction* tiene aún otro aspecto: el estudio elaborado por académicos que a su vez son fans, participantes del *fandom*, denominados por Henry Jenkins *aca-fans*.

Esta perspectiva aborda el fenómeno desde los estudios académicos pero partiendo de un conocimiento interno de las estructuras del *fandom* por haber participado el investigador activamente en este. Kristina Busse apunta “to me *acafans* describe actively in the community involved fans who, at the same time, also do academic work on these very communities”⁵⁸ (Busse, 2011).

El término, conocido y aceptado por la comunidad en general, adquiere –como suele suceder– distintos matices bajo la luz de los diferentes investigadores que lo han adoptado (y criticado). A fin de cuentas, siendo un concepto que habita dos comunidades muy distintas, ha adquirido no sólo distintas implicaciones teóricas, sino que, como sostiene Louisa Stein, “the term has a cultural life, and it’s up to each of us to perform and model it as we see it, in multiplicity, rather than to proclaim a single definition”⁵⁹ (Stein, 2011).

La OTW realiza estudios desde esta perspectiva en su publicación en línea *Transformative Works and Cultures*, donde se publican artículos a propósito del *fandom* desde diversas disciplinas; los investigadores que ahí publican son, a su vez, fans que participan activamente en la comunidad.

⁵⁸ “Para mí, *acafans* describe a los *fans* involucrados activamente en la comunidad y quienes, al mismo tiempo, también hacen trabajo académico en esas mismas comunidades”.

⁵⁹ “El término tiene una existencia cultural, y corresponde a cada uno de nosotros actuarlo y modelarlo como lo vemos, en multiplicidad, más que proclamar una única definición”

Por supuesto, la figura del *aca-fan* ha levantado cierta polémica, especialmente dentro del ámbito de los estudios etnográficos⁶⁰, dada su posición como participantes del *fandom*.

Abordando la cuestión desde los estudios literarios, Busse señala “Hadn’t we all agreed sometime in the nineties that academics exhibited clear fannish behaviors—that those folks at Faulkner and Hemingway and Woolf conferences clearly were quite affectively invested in their chosen writers?”⁶¹ (Busse, 2011).

Así pues, es en la conjugación de todos los elementos observados y sus espacios, que se constituye la particular modalidad creativa del *fanfiction*. Cada uno de los elementos mencionados juega un papel significativo en la comunidad y, de una u otra forma, configura las características de su producción textual. La comprensión de las dinámicas hipertextuales que se presentan en la creación de *fanfics* no puede tener lugar sin una observación previa de los actores involucrados en este proceso y los espacios en los que se lleva a cabo.

⁶⁰Ver, por ejemplo, el artículo *Against aca-fandom* (Bogost, 2010) y las respuestas que generó, así como el comentario de Jenkins (2006) a propósito de este tema.

⁶¹ “¿No habíamos acordado en algún momento de los noventa que los académicos mostraban evidentes conductas de *fans* —que esa gente en las conferencias de Faulkner y Hemingway y Woolf claramente estaba muy involucrada de manera afectiva con sus escritores elegidos?”

Capítulo IV

Caracterización de los textos

Creía en infinitas series de tiempos, en una red creciente y vertiginosa de tiempos divergentes, convergentes y paralelos. Esa trama de tiempos que se aproximan, se bifurcan, se cortan o que secularmente se ignoran, abarca todas las posibilidades.

Borges, Jorge Luis. *El jardín de los senderos que se bifurcan*.

Estructuras y temas

Tzvetan Todorov denomina *género* a la ‘codificación de propiedades discursivas’ establecida en un grupo social y de acuerdo con la cual los textos son producidos y percibidos (Todorov, 1988; 6). Tales propiedades corresponden a diferentes aspectos del acto comunicativo; en este caso, al hecho literario. Según apunta Oscar Steimberg haciendo un repaso de la teoría al respecto⁶², se trata de rasgos temáticos, retóricos y enunciativos⁶³ que desempeñan una función que abarca tanto al proceso creativo de la obra, como a la obra misma, su recepción y el contexto que enmarca esta dinámica (Steimberg, 1993; 47). Rick Altman indica que en cuanto al aspecto creativo, el género funciona como un *esquema básico* que aporta “las fórmulas que rigen a la producción” (Altman, 2000; 34) y Todorov señala, en este mismo sentido, que “Por el hecho de que los géneros existen como una institución es por lo que funcionan como [...] ‘modelos de escritura’ para los autores” (Todorov, 1988; 37).

⁶² Sobre todo, del análisis de Gerard Genette (“Genres, types, modes” en *Poétique* 32, Seuil, París, 1977 y *Théorie des genres*, Seuil, París, 1986) y Mijail Bajtín (“El problema de los géneros discursivos”, en *Estética de la creación verbal*, Siglo XXI, México, 1982)

⁶³ Tzvetan Todorov (1988; 7) habla de rasgos semánticos, sintácticos, pragmáticos y verbales; en las categorías propuestas por Steimberg, el primero apuntaría a la categoría temática; el segundo y el último, a los rasgos retóricos; el tercero, a los rasgos enunciativos.

En lo que toca a la obra en sí misma, el género funciona como *etiqueta* o ‘entramado formal’ (Altman, 2000; 35), definiendo la producción. Y para los lectores, la crítica mencionada coincide en señalar la función denominada por Bajtín *horizonte de expectativas* (cit. en Steimberg, 1993; 45); de la misma forma que condiciona la producción en los autores, el género condiciona las expectativas del lector.

Partiendo de estas consideraciones, es posible apuntar a la caracterización del *fanfiction* como un género, principalmente con base en las características enunciativas que comparte⁶⁴. De acuerdo con la caracterización de Todorov (1988; 35) a propósito de la enunciación, el contexto de la producción de *fanfics* presenta un locutor, miembro de la comunidad, con un conocimiento previo en común con ésta, lector antes y a la vez que autor; un destinatario que comparte el saber previo del locutor y que forma parte de la misma comunidad *al mismo nivel* que éste; un tiempo, que no es el tiempo real, sino que está determinado por la naturaleza de la comunicación vía Internet; un lugar, en este caso, el espacio virtual del *fandom* en línea, donde confluyen diversos ‘lugares’ que comparten la lengua; un discurso que precede –rasgo principal y fundamento de este género–: la obra fuente en la que se basa, cuyo conocimiento comparten todos los miembros de la comunidad y que constituye no sólo el discurso que precede a la enunciación del texto de *fanfiction*, sino el conocimiento previo de los diversos actores del fenómeno, y un discurso que continúa, constituido por las dinámicas de retroalimentación y las aportaciones que implica para el corpus comunitario un *fanfic* en particular.

Al mismo tiempo, el *fanfiction* como *clase de textos*, realiza la función propia del género de actuar como modelo de escritura, en tanto que tiene rasgos bien definidos que el autor buscará conservar en cada realización, a la vez que constituye para el lector un *horizonte de expectativas*

⁶⁴ Esto en cuanto al *fanfiction* en su totalidad. Al hablar de los subgéneros que presenta sí es preciso considerar con más atención los otros rasgos.

muy claro. En ambos casos se perfilan un universo específico, ya conocido por la comunidad, un determinado desarrollo de personajes, también ya familiares para todos los involucrados, una cierta relación con el corpus preexistente y determinadas dinámicas en la narración, debidamente señaladas mediante el sistema de clasificación propio de la comunidad.

En los espacios de publicación suele aparecer la etiqueta *género* como uno de los criterios que permiten clasificar y organizar los textos de *fanfiction*, según se ha comentado en el capítulo anterior. Es importante constatar que los géneros así propuestos no responden a una división genérica literaria, sino que se apegan a las categorías cinematográficas; los *fanfics* se clasifican como de *aventura*, *romance*, *angst* (drama), etcétera.

Esto quizá porque el sistema genérico cinematográfico es, en cierta forma, mejor conocido por los públicos y guarda una relación más estrecha con ellos, mientras en general, los sistemas genéricos literarios, si bien contemplan el género como *horizonte de expectativas* y como acto enunciativo, el énfasis está puesto en las características retóricas (como las denomina Steimberg) o sintácticas (Todorov). Y la consideración del público y la enunciación son elementos de importancia primordial para la comunidad involucrada con el *fanfiction*. En lo relativo al sistema cinematográfico “No podemos hablar de género si éste no ha sido definido por la industria y reconocido por el público, puesto que los géneros cinematográficos, por esencia, no son categorías de origen científico o el producto de una construcción teórica” (Altman, 2000; 37); la comunidad que constituye el *fandom*, no es una comunidad académica y los sistemas genéricos de la crítica literaria le son ajenos; los géneros cinematográficos, en cambio, constituyen un sistema accesible y centrado en las reacciones y expectativas del público lector.

Pero la categorización en la publicación involucra otros rasgos. Libertad Borda sostiene que tal categorización, al limitar la clasificación de los textos a una lista restringida, promueve la

continuación del esquema de subgéneros (Borda, 2008; 237). Sin duda, tanto el *fanfiction* en general como sus subgéneros realizan esta función de *modelo de escritura* que, según se ha observado, es característica propia de los géneros; mas la observación de las publicaciones del *fandom* hispánico no sugiere que esto limite las posibilidades creativas en un sentido más estricto que como lo hacen otros géneros.

Es verdad, sin embargo, que el sistema de clasificación del *fanfiction* es lo que estructura las categorías que, en la práctica, funcionan como géneros –de acuerdo con las características y funciones que se han precisado– dentro del ámbito. Los rasgos que se consideran para dicha clasificación son los siguientes:

- Dinámica de hipertextualidad involucrada
- Modo de publicación
- Ubicación en el canon⁶⁵
- Personajes involucrados⁶⁶
- El ‘género’ (cinematográfico)
- Dinámicas entre personajes
- Obra fuente (canon)
- Longitud del texto

Como se puede observar, la clasificación se basa sobre todo en los rasgos temáticos y enunciativos, más que en las características de los textos en sí mismos; sobre éstos, sólo se considera la extensión. Esto porque según se ha dicho, es en la enunciación y en el tema común que constituye la obra fuente que se fundamenta el *fanfiction*.

En cuanto a la función, ciertamente estos subgéneros juegan un papel muy importante como modelos de escritura y también es innegable que condicionan en cierto modo la estructura

⁶⁵Estos dos rasgos no aparecen siempre. El primero, porque no todas las obras generan universos igualmente extensos (en cuanto a cronología intradiegetica, versiones, etc.) y el segundo, porque sólo es significativo cuando el texto se centra en una cuestión amorosa.

de la obra. Pero la función que más destaca es la de *horizonte de expectativas*; los subgéneros constituyen la guía para un público que ya conoce el universo y los personajes y está buscando otras dinámicas –quizá muy específicas– para estos elementos.

Las obras fuente más productivas en el *fanfiction* son, como se mencionó en el capítulo III, *El señor de los anillos*, *Harry Potter* y *Crepúsculo*; según se puede observar en los principales espacios de publicación. En la tabla 5 se puede ver una lista de las obras más productivas; están ordenadas por página y según la cantidad de hipertextos con los que cuentan, en orden descendente. En el caso de *Fanfiction.net* y *Archive of our own*, que ofrecen *fanfics* en múltiples idiomas, se tomaron en cuenta únicamente las obras en español.

Fanfiction.net	Harry Potter (J. K. Rowling)
	Crepúsculo (Stephenie Meyer)
	El señor de los anillos (J. R. R. Tolkien)
	Percy Jackson (Rick Riordan)
	Los juegos del hambre (Suzanne Collins)
Archive of our own	Harry Potter (J. K. Rowling)
	Sherlock Holmes (Arthur Conan Doyle y obras derivadas)
	Mitología artúrica (Que comprende diversos textos, películas y series)
	El señor de los anillos (J. R. R. Tolkien)

	Canción de hielo y fuego (George R. R. Martin)
Fanfic.es	Harry Potter (J. K. Rowling)
	Crepúsculo (Stephenie Meyer)
	Memorias de Idhún (Laura Gallegos)
	El señor de los anillos (J. R. R. Tolkien)
	Los juegos del hambre (Suzanne Collins)
Slasheaven	Harry Potter (J. K. Rowling)
	El señor de los anillos (J. R. R. Tolkien)
	Crónicas vampíricas (Anne Rice)
	<i>Crossovers</i> (combinación de distintas obras fuente en un <i>fanfic</i>)
	Brokeback Mountain (Annie Proulx y adaptación cinematográfica)

Tabla 5 Hipertextos de *fanfiction* más productivos. (Por páginas de publicación y ordenados de mayor a menor productividad)

Los textos de *fanfiction* que aquí se analizan son obras derivadas de *Harry Potter*, que se eligió por ser el *fandom* más amplio y activo al momento de la observación. En los diferentes espacios de archivo, *Harry Potter* es la obra que cuenta con más hipertextos y por lo tanto, un *fandom* en el que se pueden observar las diferentes dinámicas comunitarias y creativas que caracterizan el universo del *fanfiction*.

Los temas de los textos de *fanfiction* se dividen en dos vertientes independientes. Por una parte, los aspectos temáticos determinados por la obra fuente, que se mantienen al conservarse la narración dentro del universo de ésta⁶⁶ y, por otra, los temas desarrollados por los autores de *fanfiction*, ya sea de manera individual o como parte de algún subgénero y de igual importancia en la construcción de la obra.

La aparición de los rasgos temáticos de la obra fuente puede ocurrir en distintos grados:

- a) Se mantiene totalmente el tema de la obra original
- b) Se mantiene el tema pero se agregan secuencias temáticas que a su vez pueden o no responder al modelo de algún subgénero del *fandom*.
- c) El tema de la obra fuente se mantiene como secuencia temática secundaria.
- d) El tema de la obra fuente no aparece en el texto de *fanfiction*.

La aparición o ausencia de las estructuras temáticas de la obra fuente determina características estructurales y argumentales del texto de *fanfiction*. Por ejemplo, *Alianza* (Dax, 2009) es una serie de *fanfiction slash* basado en el universo de *Harry Potter*, que corresponde a las características temáticas del inciso *b*). Así, mantiene por completo el tema de la obra fuente (la lucha del bien y el mal encabezada por el héroe y su grupo, para el que la amistad actúa como fuerte elemento de cohesión. La lucha se constituye con una serie de enfrentamientos o pruebas que han de enfrentar los protagonistas para llegar a la victoria), pero agrega el tema del enamoramiento –que en el original es un elemento muy secundario–, y ya que se trata de una serie perteneciente al subgénero *slash*, dicho enamoramiento ocurre entre dos personajes de sexo masculino. En cambio, en *El apartamento de la calle Marshall* (PerlaNegra, 2012)–también basado en *Harry Potter* y asimismo de corte *slash*–, el tema es la exploración de la relación entre

⁶⁶ Salvo en los casos de AU (Universo Alterno), pero incluso en ellos en cierto grado, se suele mantener la estructura o alguna referencia al universo, además de los personajes.

dos personajes que tras una serie de pruebas –la más importante de ellas, una secuencia de acción en la que el héroe se enfrenta al mal– pasarán de detestarse a estar profundamente enamorados; el tema del original ha quedado así reducido a una secuencia secundaria, auxiliar para desarrollar el tema de interés de la autora.

Finalmente, el texto *El lenguaje de las flores* y su secuela *Mi jardinero fiel* (Livia, 2008) –pertenecientes al mismo *fandom* que los textos anteriores– ilustran el caso del inciso *d*). Estas narraciones exploran el desarrollo de la relación romántica entre dos personajes –masculinos– a quienes diversas circunstancias les impiden, primero, establecer una relación amorosa y, posteriormente, hacerla pública. El tema de la obra original ya no aparece en absoluto en este último caso, si bien se mantienen por completo el universo y los personajes. En general, los *fanfics* con tema diferente al de su obra fuente son muy abundantes; el interés de los autores y lectores parece enfocarse sobre todo en el análisis de los personajes y sus dinámicas.

Eloy Martos Núñez comenta que las obras fuente del *fanfiction* precisan ser “ficciones en el sentido de texto abiertos y especulativos, es decir, que puedan ofrecer mundos autoconsistentes susceptibles de ser continuados por los fans a partir de los personajes, geografía, cronología y tramas ya trazados” (Martos Núñez, 2006; 66). Este *mundo autoconsistente* favorece la creación de obras en las que no es necesario mantener el tema de la obra original; la caracterización del universo del canon en el *fanfic* es más que suficiente para satisfacer el interés de los lectores del original.

El subgénero de *fanfiction* que mayor atención de los investigadores ha atraído es el *slash*. Si bien se trata de un subgénero minoritario, casi todos los estudios teóricos en torno al *fanfiction* hacen algún tipo de referencia a él.

El *slash* es una categoría temática de *fanfiction* que consiste en obras donde dos personajes de sexo masculino que, por lo general, en la obra fuente no se identifican como homosexuales, sostienen una relación de pareja. Sheenagh Pugh analiza este asunto, sosteniendo que las obras fuente donde los personajes ya tienen una relación homosexual, quedan fuera de este rótulo (Pugh, 2005; 98-99). Definitivamente, en el *fandom* hispánico, esto no es así; la página *Slasheaven*, el archivo más grande de *fanfics* de temática *slash*, cuenta entre sus categorías obras como *Secreto en la montaña*, la serie *Queer as folk* o las *Crónicas vampíricas*.

En los inicios del sistema clasificatorio del *fanfiction*, se acostumbraba dar los nombres (o las iniciales) de los personajes protagónicos entre los datos de la obra. Y si dichos personajes se encontraban envueltos en una relación de pareja, los nombres se separaban por una barra diagonal (/ *slash*, en inglés), de donde se tomó la denominación del género⁶⁷ (Pugh, 2005; 91).

El *slash* surgió en 1974 –no mucho después del surgimiento del *fanfiction* en general– en el *fandom* de *Star Trek*, cuando se publicó por primera vez, en un *fanzine*, un relato de corte homoerótico protagonizado por el capitán Kirk y su primer oficial, Spock (Pugh, 2005; 91). En un principio encontró oposición por parte de algunos fans, que consideraban que el género implicaba necesariamente un fallo en la caracterización de los personajes y un mal uso de la obra fuente (Jenkins, 1992; 187), por lo que su desarrollo fue un tanto pausado en los comienzos. Pero

⁶⁷ Carmen Morán apunta que “buena parte de estas ficciones [textos *slash*] –quizás la mayoría, aunque no me he detenido a hacer números– están dedicadas a inventar o desarrollar tramas sentimentales entre personajes del mismo sexo, hasta el punto de que, por lo general, la etiqueta *slash* se utiliza como sinónimo de “fanfiction de temática homosexual” (Morán, 2006), pero definitivamente en ningún ámbito del *fandom* hispánico –y por lo que sé, tampoco en el anglosajón– se denomina *slash* al *fanfiction* no homoerótico. Es verdad que en un principio la barra diagonal servía para señalar una relación de pareja entre dos personajes de cualquier sexo, pero desde los inicios del subgénero, el nombre *slash* se limitó a narraciones en torno a parejas del mismo sexo (Pugh, 2005; 91); (Jenkins, 1992; 186); (Borda, 2008; 235).

posteriormente, cuando el *fanfiction* comenzó a crearse a partir de otras obras además de *Star Trek*, el *slash* creció también y empezó a producirse en torno a *Star Wars*, *Starsky & Hutch* o *Blakes 7*, por ejemplo (Pugh, 2005; 91).

Actualmente, el *slash* sigue siendo un subgénero controversial. Una parte significativa de la comunidad no ve con agrado las narraciones de corte *slash* y quienes conforman este subgrupo saben que su situación dentro del *fandom* genera polémica (en razón de un cierto respeto al canon y a la caracterización de los personajes que hizo el autor original, así como, quizá, por algunos prejuicios). Como manifiesta la editora en la presentación de una publicación en línea dedicada al *slash*, las aficionadas a este subgénero “Somos los freaks dentro de los freaks. Outsiders. Por lo que sé, los más integristas nos odian cordialmente. Los tolkienianos nos colgarían de los meñiques y los fans ortodoxos de J. K. Rowling nos freirían a crucios” (Heiko, s.f.). Pero, a diferencia de lo que sucedía con la comunidad de fans de los años setenta, el formato de Internet permite que cada grupo, por pequeño que sea, mantenga un espacio propio; así el *slash* puede ser leído y publicado sin que necesariamente cuente con la aprobación o satisfaga el gusto de la mayoría de los fans.

Según se puede observar en los espacios de convivencia de la comunidad (blogs, retroalimentación en páginas de archivo) el *slash* es escrito, casi en su totalidad, por mujeres⁶⁸, lo que concuerda con las observaciones de Pugh, Jenkins y Bacon-Smith para el *fandom* anglosajón. En torno a otras características como el rango de edad o el nivel académico, no se percibe una diferencia significativa respecto al resto de la comunidad; en realidad, las participantes de la comunidad *slash* son en ocasiones también escritoras y lectoras de *gen* (textos que no se desarrollan en torno a una relación de pareja) o *het* (narraciones en torno a la relación

⁶⁸ O por lo menos así se dan a conocer, ya que se trata de identidades virtuales.

de una pareja heterosexual), como es el caso de Helena Dax y PerlaNegra, dos autoras reconocidas en el *fandom slash*, pero que también escriben *gen* y *het*, respectivamente.

La orientación sexual de las involucradas, que podría parecer una información relevante, resulta no ser pertinente para las dinámicas del *fandom*; es un tema que no se discute en los espacios de convivencia virtual y en ocasiones hay autoras que mencionan datos sobre su vida de pareja, pero esta información no parece tener repercusiones en ningún sentido dentro de la comunidad. Sébastien François (párr. 7) sostiene que las participantes del *fandom slash* son en su mayoría heterosexuales (François, 2008) pero vista la nula relevancia que este rasgo tiene para la comunidad *slasher*, es probable que se deba más bien a la naturaleza de las cifras relativas a la orientación sexual en una población cualquiera: mayoritariamente heterosexual, y no porque esté de algún modo relacionado con el funcionamiento de la comunidad.

El *slash* es esencialmente un subgénero de temática amorosa, que en la mayoría de sus realizaciones presenta además escenas eróticas. Otros temas que se consideran no aptos para todo público –incesto, violación, parafilias, etc. – también son tocados por las escritoras de *slash* con mayor libertad que en otros *fandom*. Lo anterior no significa que estos sean elementos exclusivos del *fandom slash*, que también los hay⁶⁹.

El *slash* en tanto que género se ha estudiado como heredero de la tradición de la literatura popular de amor⁷⁰, por una parte, y de la escritura femenina en torno a la intimidad homosocial (en las obras de Mary Renault y Marguerite Yourcenar, por ejemplo) (Woledge, 2006), por otra. Además, claro está, de compartir los rasgos de la tradición hipertextual propios del *fanfiction*, en

⁶⁹Es el caso del *m-preg*, un elemento temático que significa *embarazo masculino* (del inglés *male pregnancy*) y es un elemento que aparece exclusivamente en *fanfics* de corte *slash*, aunque aún dentro de dicho *fandom*, es un elemento controversial, que desagrada a muchas participantes.

⁷⁰ Ver Sara Gwenllian Jones 2002 y Catherine Salmon and Don Symons, (cit. en Woledge, 2006; 98)

primer lugar⁷¹. En general, el *slash* es un subgrupo que ofrece rasgos interesantes para el acercamiento académico desde distintas perspectivas. Por supuesto, presenta un campo de interés para el estudio etnográfico y psicológico –y es desde estas perspectivas que se le ha abordado en la mayoría de los casos, pero también requiere de un acercamiento académico desde los estudios literarios. Henry Jenkins señala que el *slash* “may be fandom’s most original contribution to the field of popular literature”⁷² (Jenkins, 1992; 188), mientras que para Pugh “one good literary reason to pay slash a degree of attention disproportionate to its volume is that [...] it is something new, a genre which *fanfic* evolved to suit its own needs”⁷³ (Pugh, 2005; 92).

En cuanto a sus estructuras, los textos de *fanfiction* en español son sobre todo de carácter narrativo⁷⁴ y presentan básicamente dos tipos de estructura: novela y narración breve, lo que coincide con la observación de Pugh (2005; 169) a propósito del *fandom* anglosajón.

Las novelas presentan longitudes tan variadas como fuera del *fanfiction*; van desde un centenar de cuartillas hasta series de varios volúmenes –como la mencionada *Alianza*, que consta de siete partes– de quinientas páginas cada uno. Los textos que al interior de cada comunidad gozan de reconocimiento o son denominados *clásicos*⁷⁵, son siempre novelas extensas, cuando no series. Los textos largos se publican generalmente por entregas, ya sea que estén terminados o no antes de comenzar la publicación. Pugh apunta que la publicación por entregas conforme se escribe el texto, aunque no sucede en todos los *fandom*, sucede “often enough to be considered a

⁷¹ Los múltiples acercamientos etnográficos, sociológicos y psicológicos no tienen mucha importancia en este estudio.

⁷² “puede ser la contribución más original del *fandom* al campo de la literatura popular”.

⁷³ “una buena razón literaria para prestar al *slash* una atención fuera de proporción frente a su volumen es que [...] es algo nuevo, un género que el *fanfic* desarrolló para satisfacer sus propias necesidades.”

⁷⁴ Sheenagh Pugh (2005; 184-190) comenta –y analiza– la existencia de poesía dentro del *fanfiction*, como un género minoritario pero existente; en el ámbito en español parece ser aún más escasa, pero existente también.

⁷⁵ En un foro de crítica se proponía, por ejemplo, señalar los “Clásicos de la literatura fanfiquera”: obras reconocidas en el *fandom* que siguen siendo leídas a través de los años.

normal way to publish in *fanfic*”⁷⁶ (Pugh, 2005; 178) y esto es cierto también para el ámbito hispánico. En torno a este tema, Borda sostiene que los textos que se publican conforme se escribe cada nuevo capítulo, “van amoldándose a los comentarios recibidos por los lectores” (Borda, 2008; 236); sin embargo, de acuerdo con la encuesta (ítems 28 y 30), las sugerencias no son el tipo de contenido más usual –vienen después de las felicitaciones y las críticas– y cuando aparecen, en la mayoría de los casos hacen referencia a aspectos de ortografía y gramática. Desde luego, la retroalimentación puede influir de manera importante en el devenir de un *fanfic* en proceso, pero esto no sucede en todas las comunidades ni en todas las obras que se publican conforme se escriben. Finalmente, de acuerdo con la encuesta (ítem 36) esta forma de publicación constituye el 60%, lo que deja muy por debajo la cantidad de comentarios con sugerencias, que además no todos los autores toman en cuenta.

En cuanto a la popularidad de cada tipo de texto, Pugh comenta que “the short story is still far more popular than the novel in *fanfic*, which might seem the reverse of the case in *profic*”⁷⁷ (Pugh, 2005; 177), lo que es cierto también para el *fandom* hispánico. Efectivamente, las narraciones cortas son muy abundantes; sobre ellas, una participante del *fandom* sugiere en un artículo publicado en una revista electrónica sobre *slash* (Naru, s.f.), que el motivo principal para escribir narraciones muy breves es el deseo de recibir retroalimentación sin invertir mucho tiempo en el texto. Pero en razón de las características particulares de los textos breves, Sheenagh Pugh sostiene que una razón primordial para su abundancia es lo bien que encajan en el amplio trasfondo común del grupo: la obra fuente (Pugh, 2005; 172-173).

Ciertamente, el compartir un conocimiento previo de este tipo con sus lectores permite a los autores desarrollar narraciones cortas totalmente distintas a las que se elaboran en otros

⁷⁶ “Lo suficientemente a menudo para ser considerada una manera normal de publicación de *fanfiction*”.

⁷⁷ “La historia breve es mucho más popular que la novela en el *fanfiction*, lo que parece ser al contrario en el caso de la ficción profesional”.

géneros. En el contexto del *fanfiction* no es necesario presentar a los personajes; a veces tampoco los espacios ni las situaciones.

El texto *Geometría* de Regan (2007) es una obra de ciento cincuenta palabras que explora la relación amorosa de dos personajes de *Harry Potter* –que no tienen este tipo de relación en las novelas de J.K. Rowling:

Desde cualquier punto se puede trazar una recta a cualquier otro punto. Incluso desde las mazmorras de Slytherin a la torre de Gryffindor; incluso de Malfoy Manor a Valle Godric.

Toda recta se puede prolongar indefinidamente. En tiempo y espacio; de Inglaterra a Francia, España o Australia. Un año, dos años y veinte y treinta años.

Con cualquier centro y cualquier distancia se puede trazar un círculo. No importa si el centro son golpes, insultos y traumas infantiles; el círculo amistoso-emocional-amoroso será más interesante, si cabe.

Si una recta, cortando a otras dos, forma los ángulos internos a una misma parte menores que dos rectos, las dos rectas prolongadas indefinidamente se encontrarán de la parte en que los dos ángulos son menores que dos rectos. (... Hay principios geométricos que son muy difíciles de explicar aplicados al desenvolvimiento de una relación en pareja.) Como quiera que sea, esta también aplica.

Por un lado, el texto se asienta en la seguridad de que el lector cuenta con ciertas informaciones previas (que se trata de un ‘romance’ –en el sentido temático que tiene en la comunidad–, y que dicho romance es de corte *slash*); éste uno de los casos donde entra en acción el paratexto particular de los *fanfics*, la información clasificatoria cuya meticulosidad atrae tanto la atención.

Pero incluso sin esa información, no es necesario siquiera mencionar los nombres de los personajes; las referencias al canon permiten que cualquier fan de *Harry Potter* pueda comprender a quiénes se refiere. Desde que se mencionan *las mazmorras de Slytherin y la torre de Gryffindor*, el lector/fan sabe que se habla de Harry Potter y Draco Malfoy. Tampoco se requiere describir en ningún sentido a los personajes, su historia ni las dinámicas que se han presentado entre ellos a lo largo de la narración original, pues son elementos conocidos por toda

la comunidad. Estas condiciones permiten a la autora desarrollar un análisis de la relación de los personajes en ciento cincuenta palabras. El verdadero interés en este texto es jugar con los elementos geométricos; la dinámica entre los personajes no necesita ser descrita y la autora puede dedicarse a los aspectos formales del texto⁷⁸.

Asimismo, tales circunstancias han dado lugar al florecimiento de un género propio del *fanfiction*: el *drabble*, texto de cien palabras⁷⁹. Si bien una creación así es posible fuera del contexto del *fanfiction*, dentro de éste presenta rasgos muy particulares. El conocimiento compartido del universo de la narración permite la creación de textos enfocados, en cuanto al tema, en cierto aspecto de un personaje, de una relación, de un acontecimiento ya conocido por el lector, y también los elementos formales son influidos por estas condiciones, según se ha visto en el *drabble* de Regan.

También sucede que los textos se agrupan en series que abordan el mismo universo. Esto ocurre con las novelas, como se ha mencionado, y en ese caso se trata de expansiones analépticas o prolépticas también en forma de novelas y generalmente hechas por el mismo autor. Pero puede suceder también que en torno a una novela se creen pequeños relatos que complementan el universo, que llenan espacios vacíos, que narran la perspectiva de un personaje, tal como la novela principal lo hizo en primera instancia con la obra fuente. Este tipo de textos ‘satélite’ no necesariamente son del mismo autor; en ocasiones, un lector aficionado a cierto *fanfic* escribe a su vez un texto basado éste⁸⁰. La mayoría de las veces, esto se hace incluso como un obsequio al

⁷⁸ En las obras que no son de *fanfiction*, los casos así sólo pueden darse en otras situaciones de hipertextualidad y de igual manera le exigen al lector el conocimiento de ciertas referencias culturales, de otros textos, etc.

⁷⁹ Los fans no siempre son muy estrictos con esta característica, pero en general debe ser una obra que no sobrepase por mucho esa cantidad.

⁸⁰ En torno a las dinámicas de este fenómeno, Pugh señala que lo normal es pedir la autorización de la autora ‘original’ antes de escribir un *fanfic* sobre su *fanfic*; actitud que encuentra ilógica, siendo el *fanfiction* esencialmente el *tomar prestado* sin preguntar, los elementos de la narración de alguien más. En el *fandom* hispánico, respecto a una entrada en mi blog en torno a este tema, la autora Helena Dax señala que no le importa, mientras quede claro

autor del *fanfic* que sirve de inspiración, como muestra de interés y gusto por su trabajo⁸¹. *Malfoy con hielo*, basado en el *fanfic Manual del perfecto gay*, está introducido por una nota para Perla Negra, autora de este último texto:

“este es sin duda uno de los mayores retos que me he enfrentado. Escribir sobre MdPG [*Manual del Perfecto Gay*] impone y mucho, porque sí, este fic está situado en el universo de MdPG, concretamente en el capítulo de la regla 4. Sólo espero haber estado medianamente a la altura y no haber destrozado tu idea. Espero que lo disfrutes.” (Casandra, 2008)

En estos textos está aún más acentuado su carácter ‘incompleto’, por llamarlo de alguna manera. Se trata de narraciones que se desarrollan no sólo en un universo del conocimiento común (la obra fuente), sino desde una perspectiva compartida de ese universo (el *fanfic* sobre el que se basan); su cabal comprensión le exige al lector el conocimiento previo del *fanfic* y da por sentado el conocimiento de la obra fuente. En el caso del ejemplo, *Malfoy con hielo* desarrolla una trama mencionada apenas de paso en uno de los capítulos de *fanfic* en el que se basa. En la construcción del texto se asume el conocimiento de la obra fuente, pero también del *fanfic Manual del perfecto gay*; específicamente, de los antecedentes entre los personajes dentro de ese universo.

Los elementos de la narración

La caracterización de espacios, tiempos, personajes y voces en el texto de *fanfiction* está condicionada por la naturaleza hipertextual del género. En efecto, estos son los elementos que se retoman de la obra fuente y, por lo tanto, su desarrollo en el texto tiene rasgos muy específicos.

que están basándose en un fic suyo, mientras que la autora Hessefan comenta que el permiso se pide, esencialmente, por cortesía (*Play in your sandpit*).

⁸¹ Este es el caso de la mayoría de los *fanarts* basados en *fanfics*, que se hacen como homenaje u obsequio a la autora.

Siguiendo a Gerard Genette, Luz Aurora Pimentel (2002) apunta la distinción entre la *historia* narrada y la *diégesis*, que no sólo comprende los hechos, sino que “alcanza aspectos que no se confinan a la acción, tales como niveles de realidad, demarcaciones temporales, espacios, objetos; en pocas palabras, el amueblado temporal que le da su calidad de ‘universo’” (Pimentel, 2002; 11). En este contexto la precisión es muy importante, puesto que la actividad realizada por los fans consiste precisamente en extender o modificar –a veces ambas cosas– los hechos narrados (la historia) en la obra fuente, manteniendo (en diferentes grados) el universo diegético creado por el autor original.

1) La descripción espacio-temporal

La caracterización de los espacios de la acción es elemento clave en la (re)construcción del universo diegético dentro del texto de *fanfiction*. Por supuesto, dependiendo de las características de cada *fanfic* en particular y, sobre todo, de la relación hipertextual que establece con su fuente, la caracterización de los espacios presentará un matiz distinto.

Sin embargo, pueden establecerse dos categorías principales.

a) La descripción establece las circunstancias espaciales del relato⁸². Puede ser que un espacio sea presentado a través de los ojos de un personaje que no lo conoce, aunque el autor y sus lectores ya sepan de qué espacio se trata y cuáles son sus características. En *Señales*, Helena Dax usa este recurso para presentar las mazmorras de Slytherin, un espacio conocido para cualquiera que haya leído la serie de *Harry Potter*:

Scorpius había oído hablar tanto de las mazmorras de Slytherin que cuando entró se sintió como si ya hubiera estado allí. Primero recorrieron un largo laberinto de pasillos alumbrado por antorchas mágicas que no echaban humo. [...] Después de andar unos doscientos metros, empezaron a ver a cada lado las puertas de los dormitorios. Aino se detuvo frente a las primeras. –Estos serán vuestros dormitorios; chicos a la izquierda,

⁸²Por supuesto, los hechos pueden desarrollarse en espacios no presentados en la narración original, en cuyo caso la descripción tendrá las características que tendría en cualquier otra obra no hipertextual.

chicas a la derecha. Scorpius, Damon y Kellerman entraron en el de los chicos. Era muy amplio, con camas que parecían de lo más confortables. A un lado de cada cama había una mesita de noche y al otro lado, un baúl. (Dax, 2009)

La descripción tiene la función de establecer un paralelo entre este primer *fanfic* de la serie *Alianza*, con el primer libro de *Harry Potter*; el lector que ya conoce la fuente no tiene ningún problema para identificarlo así. De modo que en este caso la descripción tiene la función no tanto de ‘amueblar’ el relato, sino de penetrar en las impresiones que el contexto espacial genera en el personaje.

b) Las circunstancias espaciales no se describen. En este segundo caso es donde se presentan con más claridad los rasgos propios del *fanfiction* en tanto que obra hipertextual. Tomando la noción de Roland Barthes, Pimentel habla del “‘código referencial’ compartido”: el conocimiento previo que la descripción exige del lector para comprender sus referentes (Pimentel, 2002; 32-33); es este sistema el que se establece entre lector y autor en el *fanfiction*, en este caso.

En *500 días con Draco*, Loredi comienza estableciendo la situación de su narración, tanto a nivel espacial como en relación con el canon, a través de unas cuantas oraciones, gracias a la existencia de este ‘código referencial’:

Es medio día en las afueras de Hogsmeade y Harry está sentado en el punto más alto de una colina, desde la que se ve todo el pueblo y el castillo abandonado que tanta curiosidad le causaba de niño. (Loredi, 2012)

Para el lector/fan no es necesaria más ubicación geográfica que la mención de *Hogsmeade*⁸³ y del castillo para recrear una de las colinas que dentro de ese universo han construido tanto la obra fuente como las obras de *fanfiction* anteriores. El *castillo abandonado*, por otra parte, es indicación suficiente para que el lector sepa que se trata de

⁸³Pueblo ficticio del universo de *Harry Potter*, situado cerca del colegio *Hogwarts*, al que asiste el protagonista de la serie.

un *fanfic* situado en un universo alterno al de la obra fuente; un universo donde Harry Potter no es un mago⁸⁴ y por último, que *temporalmente*, el *fanfic* se ubica en un momento posterior a las obras originales: el personaje es ya un adulto, pues recuerda su infancia. Estas implicaciones son posibles gracias al código compartido que significa la obra fuente y las recreaciones de *fanfiction* previas.

Pero se pueden presentar casos más extremos, donde la descripción espacial no es necesaria en absoluto. En su *drabble Pesadillas* (s.f.), Livia prescinde por completo de descripciones del entorno físico, sin que esto signifique que la narración carezca de un contexto espacial bien definido:

Si su padrino había podido sobrevivir a la mordedura de Nagini, él podrá hacerlo a la simple visión de una sala quemada. Aunque haya tardado cinco años en encontrar el valor necesario para hacerlo.

—Nada —dice Harry, después de pasearse doce veces por delante de la vacía pared—. Lo más seguro es que la sala ya no exista, Draco.

Él asiente en silencio, en el fondo aliviado de que el motivo de sus pesadillas haya desaparecido.

Harry también respira tranquilo. Él sabe que la sala todavía existe. Pero no hace falta que Draco vea lo que todavía queda dentro...

Además de que los eventos pasados a los que refiere la narración no necesitan explicitarse por formar parte de la obra fuente, el espacio ni siquiera requiere mención: cualquier lector de la serie sabe exactamente dónde se desarrolla la escena y tiene una imagen clara de dicho espacio.

2) Construcción de personajes

⁸⁴En las obras de Rowling se establece que el colegio mágico aparece como un castillo abandonado a los ojos de quienes no poseen magia.

El personaje es quizá el elemento más importante en la construcción del *fanfic*, para ser considerado como tal⁸⁵. En la construcción de los personajes se conjugan de manera muy especial los tres aspectos implicados en la actividad creativa dentro del *fanfiction*: la obra fuente, la creación colectiva (el *fanon*) y los rasgos propios que cada autor le aporta a su obra.

Para el lector, la ‘correcta’ caracterización (es decir, que el personaje sea susceptible de ser reconocido como tal o cual figura) constituye el lazo más importante que se establece con su conocimiento previo del universo en cuestión, tanto en relación con la obra fuente como con las concreciones anteriores del personaje.

Así pues, en este ámbito la caracterización de personajes se constituye no sólo como un proceso creativo, sino como una exploración y una propuesta de lectura de la obra fuente, como apunta Deborah Kaplan: “[en el *fanfiction*] Character analysis, rather than being constructed in a nonfiction essay, are constructed in a fictional environment in which one interpretation of character can be maintained”⁸⁶ (Kaplan, 2006; 136).

La lectura que el autor de *fanfiction* hace del canon se convierte en la concreción del personaje en un análisis de la caracterización de éste. Hay oportunidad de verlo claramente en el caso de la autora Helena Dax. En un artículo publicado en una revista electrónica de *slash*, hace una crítica del manejo de ciertos personajes por la autora original:

No se puede señalar a un niño de once años y etiquetarlo como malo y quedarse satisfecho. No puedo creerme que Draco, Pansy, Greg, Vince [personajes de la serie de *Harry Potter*, enemigos del protagonista en el colegio] y los demás sean así de nacimiento, no puedo creerme que no merezcan una oportunidad, no puedo creerme que ni uno solo de ellos evolucione. ¿Era mucho pedir una pequeña reflexión sobre por qué Draco y compañía son así? ¿O que uno de los alumnos de Slytherin, al menos uno, diera señales de albergar siquiera un

⁸⁵En efecto, hay géneros de *fanfiction* que prescinden del universo, situando la narración en un contexto distinto al de la obra fuente (conocidos como AU: *Alternate Universe*). Si bien hay textos que se desarrollan en el universo sin conservar ningún personaje de la obra, estos casos son poco comunes.

⁸⁶ “[en el *fanfiction*] Los análisis de personaje, más que construirse en un ensayo, son construidos en un entorno de ficción en el que puede sostenerse una interpretación del personaje.”

atisbo de bondad? ¿Alguien se imagina cuánto se habría enriquecido la trama si un alumno de Slytherin se hubiera acercado a Harry y le hubiera dicho “yo no creo en Voldemort y quiero ayudarlos”? Yo sí me lo imagino. Rowling, por desgracia, no. (Dax, 2007c).

Estas críticas, por supuesto, se ven reflejadas en su propia construcción del personaje de Draco Malfoy que en el canon se caracteriza como un villano cobarde, mimado y presuntuoso; en los textos de Helena Dax –y aquí sigo la noción de Pimentel (2002; 68) en cuanto a personajes ‘planos’–, confluyen en él un mayor número de roles, presenta una lucha interior importante y sufre transformaciones significativas en el devenir de las narraciones. En general, el personaje en las concreciones de Helena Dax es muy aceptado por la comunidad⁸⁷ y se suele considerar que se encuentra muy *en personaje*⁸⁸, esto es, muy apegado a la idea de Draco Malfoy que mantiene la comunidad de fans en la que la autora se desenvuelve.

Frente a las afirmaciones categóricas de la autora original de que el personaje “is not a nice man” (Rowling, 2005) y a su caracterización en general, la versión de los fans arroja nuevas luces en el personaje, nuevas miradas, para darle volúmenes y matices que no tiene en la versión original. Así se construye en *fanfiction* –y no únicamente los personajes– a partir de la obra fuente, no sólo imitando, sino –y aquí está una diferencia esencial con el *pastiche*– criticando y reedificando a partir de esa crítica.

El caso del personaje de Draco Malfoy en el *fandom slash* es paradigmático de lo que Kaplan enuncia como “[the] constant conversation between the simplistic interpretation of

⁸⁷ Como muestra, los comentarios recibidos al respecto en su breve *fanfic Reserva el último baile*:

“Creo que solo tú podías poner a Draco de profesor de baile de muggles y magos y hacer que me parezca de lo más natural” (Dybbo).

“No me imaginaba a Draco como maestro de baile, pero después de este fic, tengo que rectificar eso” (AlmaRosaNS).

“Este Draco es perfecto” (Lunitari).

“Siempre acabo enamorada de todos tus Draco. Siempre. Son perfectos, sabes encontrarle el punto necesario para que sea un Draco canon, con su humor, sus “cabronadas”, manteniendo su orgullo, intentando salir adelante por más problemas que se encuentre y eso es algo, que es de agradecer” (Ro Hoshi).

“Draquito muy bien, como siempre; ya sabes, tu Draco es mi canon.” (CissyWoolf)

⁸⁸ Existen incluso dos conceptos específicos para esta cuestión: IC (*in character*: dentro de personaje) y su opuesto, OoC (*out of character*: fuera de personaje). Estas nociones son muy importantes para los fans al momento de juzgar la calidad de un *fanfic*.

[hecha por] the source text [...] and the more complex interpretations spoken for in fan fiction”⁸⁹ (Kaplan, 2006; 150).

Es importante notar que gran parte de los rasgos que Helena Dax le asigna al personaje no podrían ser calificados *dentro de personaje*, según la caracterización de la obra fuente. El caso de este personaje es una muestra clara de cómo las interpretaciones previas se constituyen en un modelo –denominado *fanon*, en analogía con el *canon*, la obra fuente– tan importante para los fans como el modelo mismo de la obra original. Kaplan, hablando del *fanon*, lo define como “the non canonical knowledge about a source text, is the sum of the community’s shared interpretive acts”⁹⁰ (Kaplan, 2006; 136), siendo cada *fanfic* uno de tales actos interpretativos.

Ciertos rasgos de carácter asignados al personaje por Helena Dax pueden, pues, ser rastreados en otros *fanfics* previos, pero a su vez, muchos de los elementos nuevos que ella incorpora pueden encontrarse en recreaciones posterior de Draco Malfoy. Al respecto, la autora comenta: “a mí me han cogido elementos de mis fics; como hechizos, frases rimbombantes de los Malfoy y cosas así. Lo considero lo más normal del mundo, sobre todo porque en ocasiones usas esas cosas creyendo que son canon” (Dax, 2012). El lector encuentra elementos que llaman su atención, que le parecen adecuados para el personaje y los asume como parte de éste: hay elementos de creación colectiva de los fans que “muchacha gente juraría que es canon”.

Por otro lado, el aspecto descriptivo de la presentación de personajes, de la misma forma que la descripción espacio-temporal, presenta ciertos rasgos específicos. Normalmente, la introducción del personaje se limita a la mención de su nombre; no se suelen llevar a cabo descripciones del aspecto o la vestimenta, que se asumen conocidas por el lector.

⁸⁹ “[la] constante conversación entre la interpretación simplista del texto fuente [...] y las más complejas interpretaciones que se sostienen en el *fanfiction*”.

⁹⁰ “El conocimiento no canónico del texto fuente es la suma de los actos interpretativos compartidos de la comunidad”

En su análisis de un personaje de *fanfiction*, Kaplan señala que la descripción de rasgos conocidos mediante la obra fuente sirve “to introduce Mulder [el personaje en cuestión] and to reassure knowledgeable readers of the source text that this Fox Mulder will be a character they recognize”⁹¹ (Kaplan, 2006; 141). En el *fanfic* ya mencionado *500 días con Draco*, los personajes se presentan con una descripción breve (nombre, lugar de origen, historia familiar; rasgos bien conocidos por el lector):

El chico, Harry Potter, de Surrey, Inglaterra, creció creyendo que nunca encontraría la felicidad hasta encontrar a su alma gemela. Esa creencia surgió [...] por miles de conversaciones a gritos en las que sus tíos le decían que era un fenómeno y que nunca encontraría a nadie que lo soportara.

La descripción, que podría parecer ociosa en un *fanfic*, tiene en este caso la función específica de reafirmar los rasgos del personaje, porque se trata de un *Universo Alterno*, como ya hemos comentado, en donde se pierden algunos de los rasgos más característicos del universo diegético original.

Pero en general, los personajes no requieren mayor caracterización que su nombre y es lo que usa la mayor parte de las veces. A partir de ese elemento central, se retoman características del conocimiento previo compartido, desarrollando la acción del relato bajo la premisa de que el lector conoce ya la historia, la apariencia y la personalidad de los personajes involucrados.

Es común también que en los *fanfics* que tienen el formato de una novela aparezcan personajes originales. La construcción de estas figuras sigue la dinámica de cualquier obra no hipertextual, pero existen ciertos lineamientos dentro de la comunidad para considerar positivo – o no– un elemento así. El personaje original debe no sólo tener una función dentro del relato, (que es consideración necesaria para cualquier personaje) sino que debe ser una que no correspondería en primer lugar a un personaje de la obra fuente. Por otra parte, también se suele

⁹¹ “Para presentar a Mulder y asegurar a los lectores conocedores del texto fuente que este Fox Mulder va a ser un personaje que pueden reconocer”.

considerar positivo que el personaje original no tenga mayor importancia que los personajes surgidos del canon, que son el interés primario de los lectores de *fanfiction*⁹².

Prácticas hipertextuales

El aspecto más importante, como se ha visto a través de las características genéricas, estructurales y de construcción de las narraciones de *fanfiction*, es la relación que establecen con su obra fuente.

Partiendo de los planteamientos de Gerard Genette en torno a las relaciones transtextuales que se siguieron al analizar las obras de este género en la literatura hispánica, se pueden explorar también las distintas dinámicas que las obras de *fanfiction* establecen con sus fuentes y entre ellas mismas⁹³.

Uno de los tipos de *fanfiction* más comunes es aquel que extiende los eventos narrados en el tiempo de la diégesis; lo que Henry Jenkins denomina *Expanding timeline*⁹⁴. Esta expansión, que se inscribe dentro de lo que Genette denomina *prolongación*, puede ser tanto analéptica como proléptica, si bien esta última es un poco más usual en el *fanfiction*. La expansión analéptica permite explorar las experiencias previas de los personajes que no quedan comprendidas en el tiempo de la narración; como señala Jenkins “the primary texts often

⁹² Igualmente, las características de los personajes originales son especialmente vigiladas, puesto que tanto lector como autor están muy al pendiente de evitar el fenómeno de la *Mary Sue*, que se abordará a detalle más adelante.

⁹³ Es importante mencionar aquí que la traducción constituye una parte muy significativa de la actividad de la comunidad del *fanfiction* en español. Muchas autoras son a su vez traductoras del inglés e incluso hay grupos dedicados especialmente a la traducción colectiva. Sin embargo, y aunque la traducción se inscribe dentro de las categorías de la hipertextualidad de Genette, en este trabajo se abordan, como ya se ha dicho, únicamente obras escritas originalmente en español.

⁹⁴ En la sección *Ten ways to rewrite a show*, Jenkins (1992; 162-177) explora distintas posibilidades de construcción de la obra hipertextual. Sin embargo, sus categorías no siempre coinciden con las que aquí se exponen porque su interés principal es de orden etnográfico y es en ese sentido que ha organizado los posibles tratamientos de los fans a los textos fuente.

provide hints or suggestions about the characters background, not fully explored”⁹⁵ (Jenkins, 1992; 163). Posteriormente, ciertos hechos narrados en las expansiones analépticas pueden convertirse en parte del *fanon*.

La expansión proléptica, por otra parte, es la más común para las obras que se consideran concluidas. Pero en el caso de las que se publican como serie⁹⁶, juega un papel importantísimo en los vacíos dejados entre una entrega y otra. En la encuesta (ítem 27), varios autores afirmaron que así habían comenzado a escribir textos de *fanfiction*; por la inquietud que les generaba la espera de la siguiente entrega⁹⁷. En el *fandom* de *Harry Potter* se presentan ambos casos; hasta antes de que se publicara la séptima y última novela de la serie, se escribieron *fanfics* entre cada entrega, perfilando los posibles desarrollos de la trama. Pero una vez terminada la serie, los escritores de este *fandom* se dedicaron a la creación de posibles desarrollos ulteriores de los personajes.

Estos dos tipos de procedimiento hipertextual reflejan las dos posibilidades planteadas por Genette (aunque él las señala como posibles para todas las formas de imitación seria): la *suite* y la *continuación*. En el caso de la *suite* o *prolongación*, la obra se lleva más allá del término determinado por el autor original (Genette, 1982; 282), como sucede con los textos de *Harry Potter* que se ubican después del epílogo. El segundo caso, también denominado *terminación (achevèment)*, se define justamente como la creación que pretende llevar a término una narración –aunque sea temporalmente–, inconclusa (Genette, 1982; 222). Sin embargo, hay una diferencia esencial con los casos descritos por Genette y los observados en el ámbito de las

⁹⁵ “Los textos primarios a menudo ofrecen pistas o indicios de los antecedentes de los personajes, no completamente explorados”.

⁹⁶ Es el caso no sólo de las series de TV, sino también de las películas y los libros que constituyen una serie, como es el caso de *Harry Potter* o las *Crónicas vampíricas* de Anne Rice.

⁹⁷ Y se presenta también en el caso descrito por Libertad Borda en torno al *fanfiction* basado en telenovelas (Borda, 2008).

obras hispánicas. Genette comenta que “La pratique de la continuation a été fréquemment mise en œuvre pour donner à un texte littéraire ou musical interrompu un achèvement autant que possible conforme aux intentions attestés de l’auteur” (Genette, 1982 ; 223). En el caso de los *fanfics* no es así; si bien se busca mantener los lineamientos de la obra fuente, ningún autor de *fanfiction* pretende convertir su texto en terminación canónica de la obra, sino que lo asume como una más de las muchas ramificaciones del sendero de la obra original. Asimismo, los *fanfics* no responden a las intenciones mostradas por el autor original, sino a las intenciones –y deseos, sobre todo– del autor de *fanfiction*.

Dentro de la imitación seria (*forgerie*), Genette distingue además otros dos tipos de práctica: la expansión⁹⁸ *elíptica* y la *paraléptica*. La primera es analizada por Jenkins como *recontextualización* y consiste en “fill in the gaps in the broadcast material and provide additional explanations for the character’s conduct”⁹⁹ (Jenkins, 1992; 162), o lo que Genette llama *comblar une lacune*¹⁰⁰ (Genette, 1982; 242). El *fanfic Lo que pasó esa noche* (Dax, 2007b), consiste precisamente en eso: la narración de unos hechos no descritos en la obra original y la explicación de la conducta de algunos personajes, como señala la autora en el resumen: “Dumbledore siempre ha afirmado que Severus Snape hizo algo tiempo atrás que demuestra que no es un mortífago”, información de la obra fuente que se complementa y mediante la cual se esclarece la conducta de un personaje.

Sheenagh Pugh afirma que hay una importante diferencia entre los *fanfics elípticos*—o que constituyen *missing scenes*, como ellas les llama— de una obra literaria y una obra de televisión o cine, ya que en este tipo de formatos, la falta de una escena puede deberse simplemente a la

⁹⁸ Uso aquí *expansión* retomando el concepto de Jenkins, para englobar tanto la *suite* como la *continuation* de Genette; distinción que para el tema sólo es pertinente en el caso ya mencionado.

⁹⁹ “Llenar los huecos del material emitido y ofrecer explicaciones adicionales para la conducta del personaje”.

¹⁰⁰ “Llenar una laguna”

necesidad de ajustarse a un tiempo de proyección, mientras que una escena faltante en una novela responde únicamente a criterios artísticos. Incluso asumiendo en todos los autores de obras fuente un grado aceptable de manejo del oficio de la creación literaria, sus parámetros no necesariamente coinciden con los de sus lectores, a cuya consideración sí puede estar faltando una pieza sustancial del texto.

La expansión *paraléptica* aborda las ‘elipsis laterales’, o como plantea Genette: “que faisait X autant que Y...?”¹⁰¹ (Genette, 1982; 243). Este tipo específico de lagunas, inevitables en razón de la focalización del relato –siguiendo la noción de Luz Aurora Pimentel (2002; 95) –, invitan de manera muy especial a desarrollar la perspectiva de la narración de personajes secundarios (como es la creación de textos en torno a la infancia de Draco Malfoy, por ejemplo, y su perspectiva de los hechos de la serie que sólo se abordan desde la mirada del protagonista). En muchos casos, se trata de una muestra de interés por otras perspectivas tanto narrativas como ideológicas, como se verá.

La *transposición* en Genette es la práctica correspondiente a la transformación seria (*transformation serieux*) y se divide en dos órdenes: formal y temático.

La *transdiegetización*, correspondiente al segundo grupo, es una práctica altamente productiva en el *fanfiction*, que se realiza de dos maneras. Por una parte, puede darse en los llamados *AU*, *universo alternativo*, que trasladan a los personajes (a veces con partes de los hechos) a otro universo diegético. En un grupo dedicado a elaborar este tipo de *fanfics* –dentro de la categoría *slash*–, en torno a la relación de Harry Potter y Draco Malfoy, se leía, por ejemplo, el siguiente anuncio de bienvenida:

“Había una vez un chico de nombre Harry que era un mago... no, era un pirata. No, no, era un soldado... o quizá un... ehm, un plomero. Había una vez un chico de nombre Harry que

¹⁰¹ “¿Qué hacía X mientras Y...?”

conoció a otro chico, llamado Draco. Draco como Harry era un mago-soldado-plomero-astronauta. ...eran y son lo que tú quieras que sean. Tú escribes la historia. El Drarry [portmanteau de *Draco* y *Harry*, que indica una relación de pareja entre estos dos personajes] y tu imaginación no conocen fronteras. Team!AU” (Team!AU, 2011)

Llevándola al límite, pero aún dentro de esta práctica, cabe lo que Jenkins (1992; 171), denomina *character dislocation*, que supone no sólo el traslado de los personajes, sino la pérdida de ciertos rasgos de su identidad –que pueden incluir hasta el nombre– en el proceso. Este tipo de textos busca explorar líneas temáticas muy distintas a las del canon, pero a la vez, explorar los personajes y sus dinámicas, desmontándolos, si es necesario.

Pero también dentro de esta clasificación se engloban aquellos textos que, encontrando la obra fuente terminada, deciden deliberadamente ignorar una parte de ella, retomando sólo hasta cierto punto para la construcción de su narración. Entre los fans de *Harry Potter* se popularizó mucho, tras el final de la saga, un tipo de *fanfic* denominado *EWE*, siglas de *Epilogue, what epilogue?*, en los que, evidentemente, se ignora el epílogo escrito por Rowling. Y aunque en este caso se trata de un grupo de *fanfics*, cualquier autor, de manera individual, puede elegir retomar la fuente *sólo hasta cierto punto* y darle otro desarrollo a la narración, como sucede en el *fanfic Legacy*, en cuyo inicio se aclara que “El libro 5 no sucedió, y aunque haré mención a algunos sucesos que se mencionan allí, no serán hechos importantes” (Abysm, 2007). De este modo construye, a partir de la cuarta entrega de la serie, su propia versión del desarrollo de los hechos. Esta dinámica puede darse también partiendo ya no directamente del canon, sino del *fanfic* de otro autor, retomando la narración hasta cierto punto y cambiando a partir de ahí el desarrollo de la acción.

Por su parte, la *transposición temática* y la *transposición ideológica* se encuentran dentro del *fanfiction* como rasgos que aparecen en otras prácticas, no como prácticas hipertextuales que puedan por sí solas generar una obra.

En el caso de la *transposición ideológica*, la práctica en concreto que se suele encontrar en el *fandom* es la *transvalorización*, definida por Genette como “toute l’opération d’ordre axiologique, portant sur la valeur explicitement ou implicitement attribuée à une action ou à un ensemble d’actions : soit, en général la suite d’actions, d’attitudes et de sentiments qui caractérise un « personnage »”¹⁰² (Genette, 1982, 483). Esta práctica en el *fandom* se relaciona directamente con el interés por abordar la perspectiva de los personajes secundarios, como se comentó a propósito de la expansión paraléptica; no siempre, pero sí en muchos casos, el desarrollo de personajes hacia un mayor ‘volumen’, implica también un cambio en la comprensión de sus acciones. La pregunta de ¿qué hacía Y en tanto que X...? implica muchas veces un planteamiento, al menos, de reconsideración del esquema de valores que propone el texto original. En un comentario al *fanfic Atrapa esa snitch*, PerlaNegra manifiesta:

Y su espalda, ¡Helenita, ¿qué tiene Draco en su espalda?! ¿Marcas de latigazos o algo peor?
 Ah, quiero saber!
 ¿No será la consecuencia de aquella escapada que realizaron Harry y compañía de la Mansión la noche que Dobby los ayudó? Yo no pude dejar de pensar que mientras Harry estaba enterrando a Dobby seguramente los pobre Malfoy la estaban pasando realmente mal con un Voldemort enfurecido... brr! JK [Rowling] sí que es mala.

Hechos de la obra fuente

Porque preguntarse qué hacían unos personajes secundarios –villanos en el original– mientras el héroe lograba escapar implica necesariamente una mirada a los motivos que dichos personajes tenían para actuar como lo hicieron, que en la obra canon no se plantean. Es así que, en este caso, la transvalorización de los personajes ocurriría como rasgo en el hipertexto, mediante una expansión paraléptica de la obra original.

¹⁰² “Toda operación de orden axiológico referente al valor explícita o implícitamente atribuido a una acción o un conjunto de acciones: esto es, en general, la sucesión de acciones, de actitudes y de sentimientos que caracteriza a un ‘personaje’”.

El cambio de focalización de la narración constituye otra práctica creativa muy usual en el *fandom*. Dentro del esquema de Genette, se inscribe dentro de la *transmodalización*, en su variante intramodal: “il s’agit ici des opérations susceptibles de modifier le « point de vue narratif » ou, comme nous disons en français, la *focalisation* du récit”¹⁰³ (Genette, 1982 ; 407). Así, es posible focalizar una narración no focalizada, desfocalizar una que sí lo está o transfocalizarla, pasando del punto de vista de un personaje al de otro; el primer y el tercer tipo de modificaciones son los más comunes dentro del *fanfiction*.

En la obra original *Harry Potter y las Reliquias de la Muerte*, se desarrolla la siguiente escena:

Y entonces los vio: estaban encaramados en una frágil torre de pupitres calcinados, y Malfoy abrazaba a Goyle, que estaba inconsciente. Harry descendió en picada hacia ellos. Draco lo vio llegar y levantó un brazo; Harry se lo sujetó, pero al punto supo que no lo conseguiría: Goyle pesaba demasiado y la sudorosa mano de Malfoy resbaló al instante de su presa...

–¡¡Si morimos por su culpa, te mato, Harry!! –rugió Ron, y en el preciso instante en que una enorme y llameante quimera se abatía sobre ellos, entre Hermione y él subieron a Goyle a su escoba y volvieron a elevarse, cabeceando y balanceándose, mientras Malfoy se montaba en la de Harry. (Rowling, 2008; 533)

En el *drabble* de Livia, *Esperanza* (s.f.), que constituye una *transfocalización* (además de una *transvocalización*, ya que la fuente está relatada por un narrador heterodiegético) para referir los mismos hechos pero desde el enfoque de otro personaje (Draco Malfoy):

El terror me paraliza. El humo asfixia toda esperanza. El destino parece resuelto a poner punto y final al despropósito en que se ha convertido mi vida. Príncipe destronado en su propio feudo, mi imaginario reino se consume entre las llamas, súbdito de la ambición de soberano más poderoso. Abandonado entre quimeras, serpientes y dragones, mi aliento reaviva cuando inesperadamente apareces, San Jorge insurrecto y liberador, desafiando columnas de fuego y afectos que te gritan tu locura. En tus ojos, una determinación más abrasadora que el averno que nos rodea. Cuando aferras mi mano, sé que no volverás a soltarla.

¹⁰³ “Se trata aquí de las operaciones susceptibles de modificar el ‘punto de vista narrativo’ o, como decimos en francés, la *focalización* del relato”.

La historia pasa con esta práctica, de focalización fija (interna, en el caso del ejemplo, pero no en general para la práctica) a focalización múltiple, según lo establecido por Aurora Pimentel¹⁰⁴ (2002; 99); *repetitiva* aunque sólo se narre una vez, porque se asume en el lector el conocimiento de la primera versión de la escena. En la versión de *fanfiction* los hechos se repasan, pero desde otra perspectiva, que involucra a su vez una *transposición ideológica*; un cambio en la valoración del personaje (considerando su situación y los motivos que lo llevaron a encontrarse en la situación de la que lo rescata el protagonista).

Igualmente, esta práctica puede darse partiendo de otro *fanfic*: es de hecho muy común que una escritora realice más de una versión de su *fanfic* –especialmente si se trata de una obra corta–, escribiendo desde la perspectiva de otro de los personajes involucrados¹⁰⁵. Es el caso, por ejemplo, de *Melvin's Coffee*, también de Livia; un relato breve cuya segunda parte, de acuerdo con la propia autora “No es una continuación de *Melvin's Coffee*, sino la historia contada según Draco la vivió. Ahora averiguaremos todo lo que Digby, a pesar de sus esfuerzos, nunca llegó a saber. No es necesario, pero sí conveniente leer *Melvin's Coffee* primero” (Livia, 2007b).

Por otro lado, Henry Jenkins habla de la *refocalización* en un sentido más general, como la práctica de abordar la narración de un mismo universo diegético centrandolo en otro personaje. Jenkins afirma que “some writers shift attention away from the program's central figures and onto secondary characters”¹⁰⁶, logrando mediante la refocalización “[to] explore the psychology of these characters [...] or develop narratives allowing them to achieve their full

¹⁰⁴ Pimentel (2002; 99) establece una distinción entre la focalización variable y la focalización múltiple: “Si en focalización interna variable el relato modula entre varias conciencias, en focalización múltiple una misma historia es narrada en forma *repetitiva* desde la perspectiva de varios personajes y/o narradores”.

¹⁰⁵ Es normal incluso pedir una segunda versión, como hace Naeh en su comentario al final del *fanfic Reserva el último baile*:

“Realmente me gustaría leerlo desde el lugar de Draco, ¿alguna oportunidad?” (<http://www.fanfiction.net/r/8470788/0/3/>)

¹⁰⁶ “Algunos escritores desvían la atención de las figuras centrales del programa, hacia personajes secundarios”.

potential”¹⁰⁷ (Jenkins, 1992; 165-167). En este sentido, la práctica que describe coincide de cierta forma con el cambio de focalización observado en el ejemplo, ya que implica también una transposición ideológica. La diferencia esencial de esta práctica con la descrita por Genette y observada en el ejemplo, radica en que en este último caso no sólo se narra en torno al mismo universo diegético, sino que se narra *la misma historia*, creando así, como se ha dicho, una focalización múltiple.

El segundo tipo de *transmodalización formal* que se puede observar en la creación de *fanfiction* es el *Crossover*, que dentro de las categorías de Genette coincide con la *contaminación*, una variante de la *aumentación*, que a su vez es una de las transformaciones cuantitativas. Esta práctica consiste en la “mélange à doses variables de deux ou plusieurs hypotextes”¹⁰⁸ (Genette, 1982, 370) y permite ante todo, como en el caso de los Universos Alternos, la exploración de los personajes, extrayéndolos de sus universos diegéticos. El *crossover* puede insertar los personajes en el universo diegético de otro hipotexto (*Estos son los viajes de la nave Saeta de Fuego: Fanfic con los personajes de Harry Potter, ambientado en el universo de Star Trek*) o hacer convivir a personajes provenientes de dos universos distintos (*La magia de Babylon: “Aquella iba a ser una noche más en Babylon. Hasta que Brian [personaje de la serie de televisión *Queer as folk*] se encontró con un inglés misterioso y de nombre peculiar, Draco Malfoy [de las novelas de *Harry Potter*]*”).

Es interesante señalar que también, aunque los clásicos de la literatura no suelen ser los hipotextos más productivos en el *fanfiction*, no es extraño que se hagan *crossovers* entre ellos y las obras fuente más comunes. Así, el *fanfic Harry y Draco* es “Romeo y Julieta en versión slash.”, y *Draco* es un *fanfic* basado en *Emma*, de Jane Austen. En la página de archivo

¹⁰⁷ “Explorar la psicología de estos personajes [...] o desarrollar narrativas que les permitan alcanzar todo su potencial”

¹⁰⁸ “Mezcla en dosis variables de dos o más hipotextos”.

Slasheaven incluso hay un espacio específico para este tipo de hipertextos, la categoría *SlashXperience*, que las administradoras presentan así:

Ante la gran oferta de fics que recrean obras clásicas y contemporáneas de la literatura universal, Slasheaven se complace en ofrecer a todas sus usuarias un espacio para acoger a las slashers que desarrollan su actividad dentro de esta categoría. Un auténtico desafío a la creatividad y en una experiencia sólo apta para las más frikis. Si te sabes tu libro favorito de memoria pero crees que se debería haber escrito con otros personajes más eslabables [susceptibles de protagonizar un *fanfic slash*], aquí tienes un lugar para expresarte. (*Slasheaven*, página de inicio)

Por otro lado, Henry Jenkins (1992; 170-171) apunta que esta práctica no sólo rompe los límites entre textos, sino también entre géneros, forjando así un entorno totalmente distinto para los personajes, no sólo en lo que toca a su universo, sino también en lo relativo a la clave temática en la que se desenvuelven. Es el caso, por ejemplo, del personaje de Draco Malfoy, inserto en el universo de *Emma*, que poco tiene que ver con la temática de aventura en la que se desenvuelve en la obra original.

Este tipo de modificación conduce a una parte muy significativa de las transposiciones en *fanfiction*. Agrupo aquí lo que para Jenkins (1992; 169 y 174-176) comprende tres puntos diferenciados: *genre shifting*, *eroticization* y *emotional intensification*¹⁰⁹; porque lo que ocurre en los tres tipos de intervención un cambio en la clave genérica del texto, la *correction thématique* de Genette.

En este grupo se ubican el *slash* y el *h/c* (hurt/comfort), que consiste en un subgénero específico –más común en el *slash* que en otros subgéneros– cuya característica es que somete a un personaje a distintos tipos de sufrimiento, para que luego otro personaje lo ayude y consuele.

¹⁰⁹ “Cambio de género, erotización e intensificación emocional”.

El *slash* corresponde a la *eroticization* y la *emotional intensification*, en las categorías de Jenkins, mientras que el *h/c*, se ubica como el representante más significativo de la segunda.

Al hablar de *genre shifting*, Jenkins no se refiere al género en el sentido del género literario, sino a categorías temáticas, como se señaló al principio del capítulo en relación con la clasificación que hace la comunidad. Es así que dentro de la clasificación de Genette, este tipo de modificaciones se ubicarían como expansiones temáticamente infieles, que él sitúa dentro de la transposición: “la continuation thématiquement infidèle déborde de la catégorie de la imitation serieuse sur celle de la transposition, et même d’une variante très forte [...] qui est la correction thématique” (Genette, 1982; 221). La *corrección temática* puede ocurrir también en el seno de la *contaminación* y de la *transdiegetización*.

Exponiendo el ejemplo de *Perceval*, Genette apunta que el continuador “n’a jamais vraiment compris ou cherché à comprendre l’intention première de Chrétien de Troyes”¹¹⁰ (Genette, 1982; 266). Ciertamente, esto es lo que ocurre con las expansiones que constituyen una corrección temática; las autoras de *slash*¹¹¹, por ejemplo, no buscan mediante su hipertexto apearse a las intenciones de los autores originales, ni mucho menos. Al contrario, *saben* que están modificando las intenciones manifestadas en la obra original, como expresa *The Brat Queen* en su artículo “Carta abierta para los *anti slash*”:

[Los aficionados al *slash*] sabemos que no todos los personajes son gays. Vemos los programas. También entendemos estadísticas como las tasas de natalidad. Hacernos iconitos para recordárnoslo es como el comentario de Denis Leary sobre las advertencias del tabaco: Muy pocos fumadores creen que los cigarrillos tienen vitamina C, muy pocos slashers piensan que todos los personajes son maricas.

¹¹⁰ “Jamás comprendió realmente o trató de comprender la intención original de Chrétien de Troyes”.

¹¹¹ Libertad Borda (2008) señala en su estudio –aunque hay que recordar que se trata de un ámbito completamente distinto– que la gran mayoría de las continuaciones que observó se ubicaban dentro de esta categoría. En el *fanfiction* que aquí se observa, la corrección temática es una constante sobre todo cuando el hipertexto es de índole amorosa –ya sea *slash* o *het*–, como lo eran todos los analizados por Borda en su estudio.

En este sentido, cabe recordar también lo comentado en torno a las diferencias entre la *suite* y la *continuación*; la noción de expansiones temáticamente *correctivas*, apunta a un interés del autor de la obra hipertextual por establecer su creación como parte del canon de dicho universo. En este sentido, los autores no pretenden *corregir* mediante su creación la obra del autor original; la conversión de personajes heterosexuales en homosexuales –como ocurre en el *slash*–, por ejemplo, no implica la noción de que el autor original haya cometido un error al caracterizarlos como lo hizo, ni la transposición a un universo diegético distinto significa que el autor del *fanfic* habría preferido que fuese así el universo original.

Restan todavía dos tipos de *fanfiction* que es difícil ubicar dentro del esquema de Genette por involucrar como elementos narrativos principales, elementos originalmente extradiegéticos: la *personalización*, como la denomina Jenkins, y la RPF, ficción sobre personas reales.

En el primer caso se trata de una inserción del autor –el autor como figura real– en el universo diegético de la obra fuente. Se trata en cierto modo de un caso de *contaminación*, pero donde se combinan el universo diegético y el extradiegético. Sheenagh Pugh (2005; 92) califica ésta como una práctica que pudo haber determinado un género propio del *fanfiction*, forjado de acuerdo con las necesidades específicas de este tipo de creación, de no ser porque, desde sus inicios, tuvo una muy mala acogida por parte de la mayoría de los involucrados en el *fanfiction*.

El personaje que encarna la inserción del autor en el relato tiende a convertirse en la figura conocida como *Mary Sue*, un alter-ego –mayoritariamente femenino, pero que se puede presentar también en su versión masculina– del autor del *fanfic* en una caracterización idealizada que cuenta con toda clase de cualidades y de la que se enamoran sin remedio los protagonistas de la narración (los personajes tomados de la obra fuente). Esta tendencia generó, como se ha dicho, una muy mala respuesta entre la mayoría de los fans; Henry Jenkins señala que “So strong is the

fan taboo against such crude personalization that original female characters are often scrutinized for any signs of autobiographical intent”¹¹² (Jenkins, 1992; 172-173).

La otra vertiente de esta práctica es el *friend-insert*, que consiste, como su nombre lo indica, en insertar a los amigos –amigos/lectores, en todos los casos– como personajes del *fanfic*. En *Everybody loves Brian Kinney*, Helena Dax (escritora de *fanfiction*) aparece como personaje. Este tipo de textos está dirigido a un público muy específico, que comparte no sólo el *fandom* de la obra fuente en cuestión, sino que además conoce al individuo insertado como personaje¹¹³; así, en primer lugar la autora PerlaNegra advierte en torno al uso de esta práctica. Además, la mayoría de las veces esta práctica se realiza como homenaje u obsequio para el amigo en cuestión, así que *Everybody loves Brian Kinney* está dedicado precisamente a Helena Dax. Como se puede ver, la *personalización* está más relacionada con aspectos psicológicos y sociales que con prácticas hipertextuales, aunque se inserte dentro de éstas.

Por otro lado, la *ficción sobre personas reales*, conocida como *RPF* por sus siglas en inglés, es un tema altamente productivo. Sus características específicas dependen, sobre todo, de las personas que se retoman como personajes; así, no presentan los mismos rasgos los *fanfics* en torno a grupos juveniles de pop asiático (conocido como *k-pop*), que los que se basan en personajes históricos, por ejemplo. En cada caso, tanto la comunidad que los produce como los elementos que se constituyen como hipotexto tienen rasgos esencialmente distintos.

En cuanto a los personajes históricos, la fuente de los *fanfics* suele estar constituida por textos, ya sean históricos o literarios. En realidad, esta clase de *fanfiction* pertenece más a las prácticas hipertextuales usuales, puesto que se trabaja a partir de la caracterización de los

¹¹² “Tan fuerte es el tabú contra una personalización así de cruda, que a menudo los personajes femeninos originales pasan por un escrutinio en busca de cualquier signo de intento autobiográfico”.

¹¹³ En este caso, la especificidad es extrema, pues se trata de un *crossover* entre *Harry Potter* y *Queer as folk*, de corte *slash*. Cualquier posible lector debe conocer ambos universos, ser aficionado al *slash* y, por lo menos, saber quién es Helena Dax.

personajes que hace algún otro autor. Por ejemplo, en el *fandom slash*, los *fanfics* protagonizados por Alejandro Magno suelen basarse en la interpretación de las novelas de Mary Renault¹¹⁴.

Para los grupos musicales juveniles, el hipotexto suele estar constituido por las entrevistas, la actuación en conciertos o programas de televisión, principalmente, porque eso es lo que el fan conoce del personaje, mientras que para los actores famosos, además de este tipo de fuentes, hay influencia de las características de los personajes que interpretan sobre la caracterización que de ellos como personaje hacen los escritores. Por ejemplo, en el *fandom slash* abundan textos cuyos personajes centrales son Daniel Radcliffe (actor que interpreta a Harry Potter) y Tom Felton (que caracteriza a Draco Malfoy), en paralelo con la gran cantidad de *fanfiction slash* que generan sus personajes.

La ficción de personas reales se establece como un género a medio camino entre un texto con rasgos de biografía –pues siempre se recuperan elementos *reales*– y una obra original, pues la construcción de los personajes no tiene una referencia previa, como en otros tipos de *fanfiction*. Además, la *RPF* también es susceptible de ser mezclada con universos de narraciones de ficción, como sucede con el *fanfic El bosque*, presentado así por la autora: “El Bosque Prohibido [espacio del universo diegético de *Harry Potter*] esconde secretos y eso bien lo saben Draco [Malfoy, del mismo universo] y Tom [Kaulitz-Trümper, persona real, vocalista de la banda alemana *Tokio Hotel*]”, que habrán de convivir en un mismo universo a lo largo del *fanfic*.

Tanto en la *RPF* como en la inserción del autor o sus amigos en el universo diegético, los elementos de la construcción de personaje no son, en términos generales, muy distintos de los que aparecen en la construcción de un personaje original. El aspecto más relevante de este tipo de ficciones consiste en tratar el universo extradiegético en un *texto*, susceptible de ser mezclado

¹¹⁴ La trilogía compuesta por *Fuego del paraíso* (Barcelona: Salvat, 1994), *El muchacho persa* (Barcelona: Grijalbo-Mondadori, 1966) y *Juegos funerarios* (Barcelona: Plaza & Janés, 1996).

con una narración de ficción, y *manteniendo la distinción entre ambos universos*. En ello reside el interés de estas creaciones; a fin de cuentas, todo personaje está basado en elementos extradiegéticos, pero aquí se trata de un trasplante lo más directo posible. Jenkins apunta que en la personalización, los fans “work to efface the gap that separates the realm of their own experience and the fictional space”¹¹⁵ (Jenkins, 1992; 171-173): esta es, en efecto, la sensación que se pretende dejar en el lector de *RPF* o *Inserts*.

El último tipo de proceso creativo a comentar es aquel donde el *fanfiction* se constituye en un espacio de crítica de su propio género. Esta clase de textos está escrita en clave humorística o de parodia y consiste básicamente en un cuestionamiento de los clichés en la escritura y de ciertas estructuras temáticas compartidas por la comunidad.

En una de sus variantes, muy bien recibida por los lectores, estas narraciones involucran el descubrimiento del fenómeno del *fanfiction* por los personajes implicados en él; hecho que será ocasión para que se exploren otras perspectivas en los lugares comunes del *fandom*. En otro orden de textos, se producen narraciones que no se centran tanto en los hechos de la historia como en desarrollar los clichés del *fanfiction* en tono paródico. *Oda al cliché*, de Loredi, es precisamente un *fanfic* de esta clase, como su nombre lo indica. Así, desarrolla paso a paso el cliché de un cierto tipo de *fanfic slash* sobre los personajes de Harry Potter y Draco Malfoy:

Después habrá un desayuno, en el que por supuesto se intercambiarán miradas de odio entre los enemigos jurados y después habrá una sesión de insultos que puede o no ser interesante y contener insultos graciosos.

Tal vez aquí incluya alguna descripción de lo tontos que son Crabbe y Goyle, de lo pobre y agresivo que es Ron, de lo inteligente y pacifista que es Hermione y de lo babeables que están Harry y Draco. (Loredi, 2007)

Las lecturas y relecturas de textos de *fanfiction*, las interpretaciones compartidas sobre la obra fuente y la construcción de una creación colectiva, entre otras razones, han llevado a la

¹¹⁵ “Trabajan para desaparecer la brecha que separa el ámbito de su propia experiencia y el espacio ficticio”.

creación de modelos y estructuras que se repiten con mayor o menor éxito, dependiendo del autor. Los participantes del *fandom*, en general encuentran molesto –o gracioso– después de un tiempo esta clase de estereotipos y es esta reflexión en torno a su actividad creativa la que lleva a la creación del *metafanfic*, el *fanfic* que reflexiona sobre sí mismo.

En términos generales, la estructura de Genette permite una adecuada exploración de las prácticas creativas en el *fanfiction*. Sin embargo, quedan por analizar rasgos particulares del género que quizá convendría observar bajo otras luces; considero, por ejemplo, el estudio de los tópicos –el manejo del tema amoroso en el *slash*– y el análisis de algunos factores –como los rasgos particulares en la noción del personaje, que se perfila como el elemento que brinda estabilidad a la relación con el hipotexto, pero al mismo tiempo, sumamente versátil–. Igualmente, quedan por explorar más a fondo las prácticas que no cupieron en el sistema de la hipertextualidad; que plantean la vida real –tal cual– como un texto y las personas, como personajes.

Pero más allá de estos puntos abiertos, es claro que las prácticas hipertextuales están activas en este género y que continuamente se exploran, se recrean y se combinan para formar nuevos textos a partir de los mismos (y de los nuevos, también).

Conclusiones

El *fanfiction*, como fenómeno activo en línea, está en constante cambio; las prácticas creativas, las interacciones, el vocabulario mismo, se renuevan y se modifican incesantemente. Este recorrido por sus espacios, actores y dinámicas permitió capturar un panorama general del *fanfiction*, caracterizando aquellos elementos que lo constituyen. Sin embargo, muchas de sus manifestaciones y de sus formas de interacción comunitaria continuarán cambiando rápidamente, como ocurre con la mayoría de los fenómenos que se desarrollan en Internet; los acercamientos futuros encontrarán seguramente nuevas prácticas y obras con distintas características que observar. Incluso durante el desarrollo de esta investigación, tras cierto lapso de tiempo, los motores de búsqueda arrojan nuevos resultados que es tentador explorar. Así, este análisis no puede ser sino una instantánea en el devenir del *fanfiction*, una que pretende capturar sus elementos fundamentales, los que caracterizan su esencia.

La observación del *fanfiction* y sus formas de producción ha mostrado que los efectos del soporte electrónico sobre las obras es un aspecto que debe observarse con cuidado. Por un lado, los textos de *fanfiction* no presentan rasgos característicos de otros tipos de literatura en línea, donde se explotan las posibilidades del entorno electrónico y donde los recursos multimedia se distinguen como parte constitutiva de las obras. Los *fanfics* consisten casi en su totalidad en estructuras narrativas más tradicionales y el medio de publicación no tiene una influencia directa en la construcción de las obras, aunque comienza a haber algunos que exploran las posibilidades multimedia de su formato.

La influencia principal del medio electrónico sobre las obras de *fanfiction* es, pues, indirecta. Reside, en primer lugar, en el hecho evidente de que hace posible el fenómeno y, luego, en el condicionamiento de las dinámicas comunitarias en las que se lleva a cabo la

práctica creativa. Internet como contexto de la creación de *fanfiction* determina, mediante las posibilidades de interacción, la relación entre lectores y escritores del género, así como con el texto y, de este modo, define ciertos rasgos de la producción en sí: el *fanfic* como diálogo con el corpus que le precede y con el que le sigue; la inclusión de aspectos derivados de los comentarios de los lectores o la creación de *fanfics* basados a su vez en obras de *fanfiction*, por ejemplo. En este sentido, es posible considerar el *fanfiction* como un género propio de la literatura en línea, no tanto porque esté caracterizado por el formato –ya que incluso es anterior a él–, sino porque éste ha sido necesario para su desarrollo y establece las condiciones para su creación.

Como panorama del *fanfiction*, esta investigación deja pendientes acercamientos más específicos; acercamientos a puntos que no pudieron ser analizados a detalle y que, sin embargo, son también de mucho interés. Sobresalen las estructuras de la narración –ya que saltan a la vista ciertos esquemas que se repiten en los *fanfics*–; el papel de los personajes como elementos que entrelazan el *fanfic* con su obra fuente; los rasgos de ciertos géneros populares que se recuperan en las narraciones *slash*, como la novela rosa; los procesos y funciones de la construcción de un corpus comunitario –el *fanon*– que alimenta los nuevos textos en la misma medida que la obra fuente y que a su vez se nutre de estos textos nuevos y, por supuesto, la comunidad de *fanfiction* hispánica y las obras que produce. En general, hacen falta aproximaciones al *fanfiction* en su aspecto literario, a los textos en sí mismos y a las dinámicas en tanto que afectan la producción textual.

En cuanto a las características observadas en el *fanfiction* a lo largo de esta exploración, se confirmó que se trata de un género cuyo público es mayoritariamente juvenil, oscilando entre los 16 y los 25 años en el ámbito hispánico, de acuerdo con la encuesta. En concordancia con la

naturaleza popular del *fanfiction*, las creaciones en que se basa son, por lo común, obras de éxito en el mercado. Pero precisamente, el *fanfiction* existe porque ese mercado no satisface del todo las necesidades de los lectores; hay en los creadores de *fanfiction* un gusto intenso por las obras originales, que los lleva a conocerlas a fondo, a analizarlas, a desmontarlas. Sin embargo, hay también una vehemente frustración que los mueve a armarlas de otra manera, a remodelarlas, a ponerlas bajo otras luces para volverlas a construir; de este modo, el *fanfiction* es, al mismo tiempo que un ejercicio creativo, una forma práctica de análisis de la obra original. Así, la relación de los *fanfics* con su obra fuente se hace más compleja y en la complejidad se multiplican sus posibles senderos.

En lo que toca a los rasgos que lo distinguen como práctica creativa, se cuenta en primer lugar, su característica de género hipertextual. Los rasgos estructurales y estilísticos que pueden caracterizar sus obras continúan consolidándose; el *fanfiction* como lo aborda este trabajo, es una práctica joven, aunque sus orígenes pueden rastrearse muy atrás en la tradición literaria –tanto culta como popular–, y por consiguiente está por verse cuáles de ellos habrán de conservarse y cuáles desaparecerán. Hasta el momento es posible observar algunos cambios –la mayoría de ellos debidos a la naturaleza del soporte electrónico, como la incipiente inclusión de recursos multimedia que se mencionó antes–; se genera interés en nuevos temas, algunas obras tienen auge como hipotextos y luego disminuyen su productividad, se crean nuevas comunidades, y cada una de estas modificaciones va reconfigurando las características del *fanfiction*. Sin embargo, puede considerarse que por su esencia hipertextual, el tratamiento de los elementos narrativos (descripción de espacios, tiempos, construcción de personajes, voces narradoras) que se detalló en el capítulo IV se mantendrá fundamentalmente como propiedad distintiva de los textos.

Asimismo, queda en evidencia que parte inherente del *fanfiction* es su cualidad *colectiva*, en dos sentidos. Primero, porque como ya se comentó, cada *fanfic* individual necesariamente forma parte de un diálogo con los *fanfics* anteriores (recuperándolos, rehaciéndolos, descartándolos) y se incorpora con la publicación al corpus comunitario sobre el que se desarrollarán las nuevas creaciones. Segundo, porque el *fanfiction* sólo es comprensible en función de sus relaciones (de continuidad, que le otorgan un lugar dentro del género y contextualizan el *fanfic* para el lector; y diferenciales, porque de otra manera no tiene objetivo) con un texto ajeno: la obra fuente. En consecuencia, se observa que el estudio del *fanfiction*, por lo menos en su estado actual, ha de realizarse considerándolo como conjunto; los rasgos de un texto presentarían pocos elementos de interés para el análisis si se le aísla del intercambio en el que es escrito y leído. Es por esto que incluso al explorar los aspectos literarios del fenómeno, no se puede prescindir del estudio de la comunidad y sus relaciones.

Los parámetros con los que el grupo involucrado valora las obras de *fanfiction* determinan también los rasgos que éstas habrán de tener. Por una parte, se observó que se trata de normas que en el marco de la literatura profesional se darían por hecho: en la encuesta, el rasgo más importante para los lectores es que el *fanfic* que se disponen a leer tenga una ortografía y redacción aceptables. Y es comprensible, puesto que muchas publicaciones adolecen de estas dos características fundamentales en un texto legible. También se observan como parámetros rasgos propios del género; la correcta caracterización de los personajes y el conocimiento de la obra canon son atributos de importancia para los lectores a la hora de valuar un *fanfic*.

Pero por otro lado, las expectativas de los lectores de *fanfiction* se fundamentan, mayoritariamente, en los valores estéticos de la literatura que conocen –que dependiendo del

fandom, puede abarcar una gama muy amplia entre literatura culta y publicaciones comerciales— y por lo tanto, su trabajo creativo trata de ajustarse a estos valores. En este sentido, el *fanfiction* es susceptible de ser estudiado desde la perspectiva literaria, no tanto porque sus realizaciones concretas respondan a los valores estéticos de lo que se admite como literatura, si bien algunas lo hacen, sino porque los reconoce y procura en buena medida ajustarse a las convenciones literarias —independientemente del éxito que tenga en esta tentativa—, vinculándose así con el bagaje literario de su comunidad de autores. Terry Eagleton apunta que ‘literatura’ es un término más funcional que ontológico (Eagleton, 1988; 225) y, en este sentido, el *fanfiction* se inscribe en la concepción de la literatura que suponen las obras que le dan origen; se asume como extensión de ésta o, por lo menos, aspira a imitarla.

En general, se observó que, cuando se trata de una narración de cierta extensión —no de una viñeta o un relato breve—, los autores de *fanfiction* no buscan poner de relieve su uso del lenguaje y, por lo común, no se pretende explotar su función poética. Las exploraciones de la narración de *fanfiction*, como se vio en el capítulo IV, van más bien en torno a sus relaciones hipertextuales; las estructuras narrativas, los elementos de la descripción, las voces, se articulan para llamar la atención del lector hacia el carácter hipertextual del texto de *fanfiction* y este aspecto es el que suele tener mayor importancia.

Sin embargo, en el caso de los textos menos centrados en los hechos narrados, como los *drabbles* (ver páginas 93-95), se explota precisamente la naturaleza hipertextual de la obra para ocuparse de los aspectos formales del texto. Tener construido el universo permite, como se vio, la creación de narraciones pequeñísimas, donde el interés no se encuentra en los hechos sino en el lenguaje y en las nuevas perspectivas en torno a elementos ya conocidos.

Para el observador del fenómeno, por otra parte, la valoración de las obras de *fanfiction* implica algunas consideraciones. Es fundamental, primero, recordar que se trata de un género popular, y por lo tanto no puede ser evaluado de acuerdo con los parámetros que rigen la producción literaria culta. También es importante recordar que la publicación en *fanfiction* es completamente libre; cualquier autor puede publicar y ser leído. Desde luego, esto determina, primero, que se publique una inmensa cantidad de *fanfics* día tras día y, como consecuencia evidente, que muchos de ellos sean textos muy poco trabajados y con deficiencias en todos los aspectos. Es importante remarcar que esta característica se debe primordialmente a las particularidades de la publicación y no a los rasgos intrínsecos del *fanfiction*; es muy probable que a cualquier género literario le ocurriera lo mismo si todo el mundo tuviera la oportunidad de escribirlo y publicarlo.

En el caso del *fanfiction*, el proceso de filtración que va naturalmente distinguiendo las obras mejor construidas se realiza de formas distintas a como ocurre en la literatura culta. Según se dijo, no cuenta con el filtro de la publicación; la comunidad se sirve de sus propias herramientas (el sistema de clasificación, la elaboración de resúmenes, la creación de comunidades donde se recomiendan obras, etcétera) para distinguir los *fanfics* que cumplen con sus parámetros de calidad.

También es cierto que, en muchos casos, el *fanfiction* responde a una necesidad meramente expresiva del autor –de ahí los fenómenos de autoinserción, por ejemplo– y al mismo tiempo, se fundamenta en un diálogo subjetivo con la obra fuente; en deseos de extensión, para ampliar el placer generado por la obra, y de modificación, para que responda a

concepciones personales distintas de las del autor original¹¹⁶. Tanto la lectura como la escritura en el *fanfiction* parten, pues, de una noción donde los valores que pueda tener la obra –la fuente y el hipertexto–, sean los que sean, no son los únicos: no hay un Autor, con mayúscula, ni una sola escala de valores estéticos. Se aprecia la diversidad, la multiplicidad de lecturas e interpretaciones como elementos que se nutren mutuamente, enriqueciendo a la vez con su existencia la obra original.

Como género colectivo, el *fanfiction* basa sus parámetros de valor en la pluralidad y es en este sentido que conviene investigarlo. Los aspectos literarios de cada texto en particular son, por lo tanto, sumamente variables. Se han explorado aquí las dinámicas creativas más destacadas y los usos de los elementos narrativos que se cimentan en el carácter hipertextual de las obras, rasgos que, según se vio, aparecen como constantes. Pero la consolidación del género en el ámbito hispánico y con ella la producción de obras que generen interés en lo individual por su manejo de los recursos literarios, se verá sólo con el devenir de esta forma de expresión.

¹¹⁶ Esto no significa, desde luego, que se niegue la capacidad del lector/autor de *fanfiction* de hacer una lectura de otra índole de la obra fuente. En general, la percepción de la calidad de ésta que tenga el autor no determina si se interesa o no en ella como hipotexto.

Bibliografía

- Aguilar Piñal, Francisco. "La continuación de 'La Galatea' por Trigueros." *Dicenda* (1987): 333-341.
- Anónimo. *La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades*. Madrid: Castalia, 2001.
- . *Poema de Mio Cid*. Madrid: Castalia, 2001.
- Alemán, Mateo. Guzmán de Alfarache. Ed. Benito Brancaforte. Madrid: Akal, 1996.
- . *Guzmán de Alfarache. Segunda parte*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2000.
- Altman, Rick. *Los géneros cinematográficos*. Barcelona: Paidós, 2000.
- Anónimo. *La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades*. Madrid: Castalia, 2001.
- Arata, Stefano. "Prólogo". Castro, Guillén de. *Las mocedades del Cid*. Barcelona: Crítica, 1996.
- Atton, Chris. *Alternative Media*. Londres: Sage Publications, 2002.
- Avalle-Arce, Juan Bautista. *La novela pastoril española*. Madrid: Istmo, 1974.
- Bacon-Smith, Camille. *Enterprising Women. Television Fandom and the Creation of Popular Myth*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1992.
- Baranda Leturio, Consolación. "Algunas notas sobre la presencia de la "Tragicomedia" de Rojas en la "Segunda Celestina"" *Dicenda: Cuadernos de filología hispánica* (1984): 207-216.
- . "De 'Celestinas': problemas metodológicos." *Celestinesca* (1992): 3-32.
- Bogost, Ian. "Against aca-fandom". *Videogame Theory, Criticism, Design*. 29 de julio de 2010. <http://bogost.com/blog/against_aca-fandom.shtml>
- Borda, Libertad. "Fan fiction: entre el desvío y el límite." Alabarces, Pablo y María Graciela Rodríguez. *Resistencias y mediaciones. Estudios sobre cultura popular*. Buenos Aires: Paidós, 2008. 233-257.
- Boulay, Solène, Guillaume Maroquène y Candice Roger. "Les fanfictions. Un renouvellement du statut d'auteur et des habitudes de lecture." s.f. *Étude Fanfiction*. 4 de mayo de 2011. <http://etude.fanfiction.free.fr/master_index.php>
- Brooker, Will. *Alice's Adventures. Lewis Carroll in Popular Culture*. Nueva York: Continuum International Publishing Group, 2004.

- Busse, Kristina. "Acafandom and Beyond: Concluding Thoughts [Mensaje en blog]." 22 de octubre de 2011. *Confessions of an Aca-fan*. 10 de julio de 2012.
- Caballero, Ernesto. *Pepe el romano. La sombra blanca de Bernarda Alba*. Murcia: Universidad de Murcia, 2003.
- Castro, Guillén de. *Las mocedades del Cid*. Estudio preliminar de Aurora Egado. Barcelona: Grijalbo, 1996.
- Cervantes Saavedra, Miguel de. *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Madrid: Alfaguara, 2004.
- Claris de Florian, Jean-Pierre. *Galatée: roman pastoral imité de Cervantès*. Lausanne: Heubach & Comp., 1784.
- Coppa, Francesca. "A Brief History of Media Fandom." Hellekson, Karen y Christina Busse. *Fan Fiction and Fan Communities in the Age of the Internet*. Jefferson, NC: McFarland, 2006.
- Cravens, Sydney Paul. "Amadís de Gaula reivindicado por Feliciano de Silva." *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 2000. 51-69.
- Cuesta Torre, Ma. Luzdivina. "Adaptación, refundición e imitación: de la saga artúrica a los libros de caballerías". *Revista de poética medieval* (1997): 35-70.
- Delgado, Jacinto María. *Adiciones a la historia del Ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Madrid: en la imprenta de Blas Román, 1786.
- <<http://books.google.com.mx/books?id=MyHhkc-IIPAC&pg=PR4-IA1&dq=Adiciones+a+la+historia+del+Ingenioso+hidalgo+don+Quijote+de+la+Mancha.+Madrid:+en+la+imprenta+de+Blas+Rom%C3%A1n&hl=es&sa=X&ei=cGAeUeqmN6Og2gXyqoDwBQ&ved=0CCsQ6AEwAA#v=onepage&q=Adiciones%20a%20la%20historia%20del%20Ingenioso%20hidalgo%20don%20Quijote%20de%20la%20Mancha.%20Madrid%3A%20en%20la%20imprenta%20de%20Blas%20Rom%C3%A1n&f=false>>
- Derecho, Abigail. "Archontic Literature. A Definition, a History and Several Theories of Fan Fiction." Hellekson, Karen y Kristina Busse. *Fan Fiction and Fan Communities in the Age of the Internet*. Jefferson: McFarland, 2006. 61-78.
- Eagleton, Terry. *Una introducción a la teoría literaria*. México DF: Fondo de Cultura Económica, 1988.
- Egado, Aurora. "Estudio preliminar." Castro, Guillén de. *Las Mocedades del Cid*. Ed. Stefano Arata. Barcelona: Crítica, 1996. VII-XXVII.

- Fernández de Avellaneda, Alonso. *Segundo tomo del ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Ed. Florencio Sevilla Arroyo. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2001. <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/segundo-tomo-del-ingenioso-hidalgo-don-quiote-de-la-mancha--0/>>
- Fernández, Jerónimo. *Belianís de Grecia*. Erfurt: Beichenberger, 1997.
- . *Tercera y quarta parte del imbecible principe do Belianis de Grecia*. Ed. Pedro de Santillana. 1579.
- Ferrario de Orduna, Lilia. “Introducción.” Fernández, Jerónimo. *Belianís de Grecia*. Kassel: Reichenberg, 1997. xiii-lxxx.
- Ferrer-Chivite, Manuel. “Sobre las así llamadas interpolaciones de Alcalá”. *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Madrid: Castalia, 2000. 318-326.
- François, Sébastien. “L'appropriation des contenus audiovisuels : les enseignements des fanfictions.” 12 de diciembre de 2008. Observatoire des média de l'INA. Dossier "L'avenir de l'audiovisuel passe-t-il par le web ?". 15 de mayo de 2011. <<http://www.ina-sup.com/ressources/dossiers-de-laudiovisuel/lappropriation-des-contenus-audiovisuels-les-enseignements-des-f>>
- . “L'appropriation des contenus audiovisuels : les enseignements des fanfictions.” s.f. INA Sup. 12 de julio de 2012. <<http://www.ina-sup.com/ressources/dossiers-de-laudiovisuel/lappropriation-des-contenus-audiovisuels-les-enseignements-des-f>>
- Funes, Leonardo y Felipe Tenenbaum. *Mocedades de Rodrigo: estudio y edición de los tres estados del texto*. Woodbridge: Tamesis, 2004.
- García Soriano, Justo. *Los dos "Don Quijotes" Investigaciones acerca de la génesis del Ingenioso Hidalgo y de quién pudo ser Avellaneda*. Toledo: Talleres Tip. R. Gómez-Menor, 1944.
- Genette, Gerard. *Palimpsestes: la littérature au second degré*. París: Éditions du Seuil, 1982.
- Greenberg, Martin Harry y Carol-Lynn Rossel Waugh (Ed). *The New Adventures of Sherlock Holmes: Original Stories by Eminent Mystery Writers*. Nueva York, Carroll & Graff: 1999.
- Hijano Villegas, Manuel. “La materia cidiana en las crónicas generales. (Congreso Internacional "El Cantar de Mío Cid y el mundo de la Épica").” Mayo de 2007. 16 de noviembre de

2011. <<http://es.scribd.com/doc/7074461/Hijano-Villegas-La-Materia-Cidiana-en-Las-Cronicas-Generales-De-La-Estoria-de-Espana>>
- Iglesias Laguna, Antonio. “‘El pastor Quijótiz’ de José Camón Aznar”. ABC Madrid 1 de Octubre de 1970: 103.
- Jenkins, Henry. “A response to Ian Bogost”. *Confessions of an aca-fan*. 11 de agosto de 2006 a. <http://henryjenkins.org/2006/08/hmm_buttery_a_response_to_ian.html>
- . Fans, Bloggers and Gamers. Nueva York y Londres: New York University Press, 2006 b.
- . *Textual Poachers. Television Fans & Participatory Culture*. Nueva York y Londres: Routledge, 1992.
- . “Who the &# Is Henry Jenkins?” en *Confessions of an aca-fan*. s.f. <<http://www.henryjenkins.org/aboutme.html>>
- Kaplan, Deborah. “Construction on Fan Fiction Character Through Narrative” Hellekson, Karen y Kristina Busse. *Fan Fiction and Fan Communities in the Age of Internet*. Jefferson: McFarland, 2006. 134- 152
- Karpovich, Angelina. “The Audience as Editor: The Role of Beta Readers in Online Fan Fiction Communities”. Hellekson, Karen y Kristina Busse. *Fan Fiction and Fan Communities in the Age of Internet*. Jefferson: McFarland, 2006. 171-188.
- Lozano Renieblas, Isabel. *Novelas de aventuras medievales: género y traducción en la edad media hispánica*. Erfurt: Reichenberger, 2003.
- Lucía Megías, José Manuel. “Catálogo descriptivo de libros de caballerías hispánicos XI. El último libro de caballerías castellano: Quinta parte de Espejo de príncipes y caballeros”. *Nueva Revista de Filología Hispánica* 2 (1998): 309-56.
- Mancing, Howard. “Jacinto María Delgado and Cide Hamete Benengeli: A Semi-Classic Recovered and A Bibliographical Labyrinth Explored.” *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America* (1987): 13-43.
- Martín Romero, José Julio. *Florisel de Niquea (Cuarta parte. Libro II) de Feliciano de Silva. Guía de Lectura*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2005.
- Martínez Mata, Emilio. “El texto de las Noches lúgubres de José de Cadalso”. *Archivum* XLVIII-XLIV (1998-1999): 250-270.

- Martos García, Alberto. “El poder de la con-fabulación”. *Espéculo, Revista de estudios literarios* [en línea] (2008).
- Martos Núñez, Eloy. “Tunear los libros: series, fanfiction, blogs y otras prácticas emergentes de lectura”. *OCNOS* (2006): 63-77.
- Menéndez Pidal, Ramón. *Los españoles en la literatura*. Madrid: Espasa Calpe, 1971.
- Meyer, Stephenie. *Stephenie Meyer talks 'Twilight' fan fiction & 'Breaking Down' (her own private FF)* Alison Miranda. 7 de julio de 2010.
- Montalvo, Juan. *Juan Montalvo*. Estudios y selecciones de Gonzalo Zaldumbide. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2003. Edición digital basada en la de México, J. M. Cajica, 1960 (Biblioteca Ecuatoriana Mínima). <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/juan-montalvo--0/>>
- Morán Rodríguez, Carmen. “Literatura en Internet: el ejemplo de las 'fanfictions'.” 2006. III Congreso online. *Observatorio para la cibersociedad*. 4 de Marzo de 2010. <<http://www.cibersociedad.net/congres2006/gts/comunicacio.php?id=555&llengua=es>>
- Niemeyer, Katharina. “De pícaro a ermitaño. La tercera parte de Guzmán de Alfarache de Felix Machado da Silva e Castro.” Meyer-Minnemann, Klaus y Sabine Schlickers. *La novela picaresca. Concepto genérico y evolución del género* (siglos XVI y XVII). Madrid y Frankfurt: Iberoamericana y Vervuert, 2008.
- Organization for Transformative Works. “Nuestros proyectos”. s.f. <<http://transformativeworks.org/>>20 de junio de 2012.
- Perromat Augustín, Kevin. “Cuervos, cornejas y plumas ajenas. Autoría difusa y reutilización en el teatro del Siglo de Oro”. *Lemir. Literatura Española Medieval y Renacimiento* 13 (2009): 261-280.
- Pimentel, Luz Aurora. *El relato en perspectiva*. México: Siglo XXI, 2002.
- Plimmer, Harry y Cuyler Hastings. “Derham Groves.” 3 de Enero de 2011. *Australia's First and Second 'Sherlock Holmes'*. 6 de mayo de 2011. <<http://www.derhamgroves.com/2011/01/03/harry-plimmer-and-cuyler-hastings%E2%80%9494australias-first-and-second-sherlock-holmes/>>
- Pugh, Sheenagh. *The Democratic Genre: Fan Fiction in a Literary Context*. Bridgend: Seren, 2005

- Pujante, Ángel-Luis. "El Cardenio, o los avatares de una obra perdida." *Monteagudo*, 2005: 51-63.
- Queen, Ellery, ed. *The Misadventures of Sherlock Holmes*. Boston: Little, Brown and Company, 1944.
- Rey, Alfonso. "El género picaresco y la novela." *Bulletin Hispanique LXXXIX* (1987): 85-118.
- Rice, Anne. "Anne's messages to fans". *Anne Rice.com. The official Site*. s.f. 3 de mayo de 2011. <<http://www.annerice.com/>>
- Rico, Francisco. *Problemas del Lazarillo*. Madrid: Cátedra, 1988.
- Ridgway Watt, Peter y Joseph Green. *The alternative Sherlock Holmes: pastiches, parodies and copies*. Aldershot: Ashgate, 2003.
- Rodríguez de Montalvo, Garcí. *Los quatro libros del inuencible cauallero Amadis de Gaula: en que se tratan sus muy altos hechos d'armas y aplazibles cauallerias*. Ed. Juan de Villquirán y Pedro de Castro. Reproducción digital del original conservado en la Biblioteca Histórica de la Universidad de Valencia. Medina del Campo, 1545.
<<http://books.google.com.mx/books?id=NSoApKWefdsC&printsec=frontcover&dq=amadis+de+gaula&hl=es&sa=X&ei=I74dUcTAOITR2QWL4IC4BA&ved=0CDcQ6AEwAg>>
- Rodríguez Rodríguez, Begoña. *Antología de la novela picaresca española*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2005.
- Roubaud, Sylvia. "Calas en la narrativa caballeresca renacentista: el Belianís de Grecia y el Clarián de Landanís." Cannavagio, Jean. *La invención de la novela*. Madrid: Casa de Velázquez, 1999.
- Rowling, Joanne Kathleen. *Harry Potter y las reliquias de la muerte*. Barcelona: Salamandra, 2008.
- . *MuggleNet and The Leaky Cauldron interview Joanne Kathleen Rowling*. Entrevista con Emerson Spartz. 16 de julio de 2005.
- Ruiz, Juan. *El libro de Buen Amor*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2000.
- Saer, Juan José. "Recepción en Baker Street". *Lugar*. Buenos Aires, Seix Barral: 2000.
- Sales Dasí, Emilio José. *Antología del ciclo de Amadís de Gaula*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2006.

- . Las continuaciones heterodoxas (el "Florisando" [1510] de Páez de Ribera y el "Lisuarte de Grecia" [1526] de Juan Díaz) y ortodoxas (el "Lisuarte de Grecia" [1514] y el "Amadís de Grecia" [1530] de Feliciano de Silva) del "Amadís de Gaula". Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2011.
- Schmidhuber, Guillermo. "Sor Juana Inés de la Cruz y la Gran Comedia de la Segunda Celestina." Ed., Osvaldo Pellettieri. *Teatro, memoria y ficción*. Buenos Aires: Galerna, 2005. 105-118.
- Steimberg, Oscar. *Semiótica de los medios masivos*. Buenos Aires: Atuel, 1993.
- Stein, Louisa. "Acafandom and Beyond: Concluding Thoughts." 22 de octubre de 2011. *Confessions of an Aca-fan*. 10 de julio de 2012.
- Thomson, June. *Holmes and Watson: A Study in Friendship*. London, Constable: 1995
- Todorov, Tzvetan. "El origen de los géneros." Garrido Gallardo, Miguel Ángel (comp.). *Teoría de los géneros literarios*. Madrid: Arco/Libros, 1988. 31-47.
- Verba, Joan Marie. *Boldly Writing. A Trekker Fan and Zine History. 1967-1987*. Minnetonka: FTL Publications, 2003.
- Waters, Darren. "Rowling backs Potter fan fiction." 27 de Mayo de 2004. *BBC News*. 26 de julio de 2012. <<http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/3753001.stm>>
- Woledge, Elizabeth. "Intimatopia: Genre Intersections between Slash and the Mainstream." Hellekson, Karen y Kristina Busse. *Fan Fiction and Fan Communities in the Age of the Internet*. Jefferson: McFarland, 2006. 97-114.

Obras hipertextuales

El cid

- Castro, Guillén de. *Las mocedades del Cid*. Estudio preliminar de Aurora Egido. Barcelona: Grijalbo, 1996.
- Funes, Leonardo y Felipe Tenenbaum. *Mocedades de Rodrigo: estudio y edición de los tres estados del texto*. Woodbridge: Tamesis, 2004.
- Cáncer y Velasco, Jerónimo. "Las mocedades del Cid". Rodríguez, Alberto (ed.). *Comedias burlescas del Siglo de Oro*. Tomo IV. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2003.

Corneille, Pierre, *El Cid*, ed. de Ana Seguela y trad. de Carlos R. de Dampierre, Madrid, Cátedra, 1986.

Trueba, Antonio de. *Las hijas del Cid*. Madrid: Prats, 1859. Edición digital por la Universidad de Toronto. <<http://archive.org/details/lashijasdelcidpa00true>>

Zorrilla, José. *La leyenda del Cid*. Barcelona: Montaner y Simon, 1882. Edición digital por la Universidad de Toronto. <<http://archive.org/details/laleyendadelcide00zorr>>

Marquina, Eduardo. “Las hijas del Cid”. *Teatro completo*, vol. 1. Madrid: Aguilar, 1944.

Huidobro, Vicente. *Mio Cid Campeador*. Madrid: Ibero-Americana de Publicaciones, 1929.

La Celestina

Silva, Feliciano de. *Segunda comedia de Celestina*. Edición, prólogo y notas de M^a Inés Chamorro. Madrid: Ciencia Nueva, 1968.

Barrick, Mac. *Tercera parte de la tragicomedia de Celestina, de Gaspar Gómez de Toledo*. Filadelfia: Universidad de Pennsylvania, 1973.

Muñón, Sancho de: *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*. ed. de Rosa Navarro Durán. Madrid: Cátedra, 2009.

Salas Barbadillo, Alonso Jerónimo de. *La hija de Celestina*. ed. García Santo-Tomás, Madrid, Cátedra, 2008.

S. Fernández. “Tragedia Poliziana”. ed. M. Menéndez Pelayo, *Orígenes de la novela*. vol. III. Madrid: Bailly-Baillièrre, 1910, pp. 1-59.

Villegas Selvago, Alonso de. *Comedia Selvagia*. ed. Marqués de la Fuensanta del Valle. Madrid: Clerc, 1872. Citado en Consolación Baranda (1992, 15).

Sor Juana Inés de la Cruz y Agustín de Salazar y Torres. *La segunda Celestina*. Ed. Olga Martha Peña Doria y Guillermo Schmidhuber. México: *Vuelta*, 1990.

Ciclo amadisiano

Ruy Páez de Ribera, “Florisando”. Salamanca: Juan de Porras 1510. Sales Dasí, Emilio José, ed. *Antología del ciclo de Amadís de Gaula*. Vol. 5. Madrid: Centro de Estudios Cervantinos, 2006.

Silva, Feliciano de. *Lisuarte de Grecia*. Ed. Sales Dasí, Emilio José. Madrid: Centro de Estudios Cervantinos, 2002.

Luján, Pedro de. “Silves de la selva”. Sales Dasí, Emilio José. ed. *Antología del ciclo de Amadís de Gaula*. Vol. 5. Centro de Estudios Cervantinos, 2006. p. 309-342.

Silva, Feliciano de. *Florisel de Niquea: Tercera Parte*. Ed. Javier Martín Lalanda. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1999.

Silva, Feliciano de. *Amadís de Grecia*. Ed. Ana Carmen Bueno Serrano y Carmen Laspuertas Sarvisé. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2004.

Otras obras de caballerías

Palmerín de Olivia. Ed. Giuseppe di Stefano. Madrid: Centro de Estudios Cervantinos, 2004.

Velázquez de Castillo, Gabriel. *Libro primero de Clarián de Landanís*. ed. de Antonio J. González. Madrid: Centro de Estudios Cervantinos, 2005.

Fernández, Jerónimo de. *Belianís de Grecia*. Ed. Lilia Ferrario de Orduna. Kassel: Reichenberger, 1997.

El Quijote

Fernández de Avellaneda, Alonso. *Segundo tomo del ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Ed. Florencio Sevilla Arroyo. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2001. <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/segundo-tomo-del-ingenioso-hidalgo-don-quiote-de-la-mancha--0/>>

Arenzana, Donato de. *Vida y empressas literarias del ingeniosissimo caballero don Quixote de la Manchuela*. Sevilla, 1767. Reproducción digital disponible en <http://books.google.com.mx/books?id=uWDbSbkJp6kC&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false>

Delgado, Jacinto María. *Adiciones a la historia del Ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Madrid: Blas Román, 1786. Reproducción digital disponible en <http://books.google.com.mx/books?hl=es&lr=&id=MyHhkc-IIPAC&oi=fnd&pg=IA1&dq=%22adiciones+a+la+historia+del+ingenioso+hidalgo%22+jacinto+maria+delgado&ots=z2airkIGgb&sig=-xSruSl4r5hPUgbbWSuAvOu_rLQ#v=onepage&q=%22adiciones%20a%20la%20historia%20del%20ingenioso%20hidalgo%22%20jacinto%20maria%20delgado&f=false>

Montalvo, Juan. *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes*. Ed. Ángel Esteban. Madrid: Cátedra, 2004.

Abaurre, José. *Historia de varios sucesos ocurridos en la aldea después de la muerte del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Vol. 1. Sucesores de Rivadeneyra, 1901.

Edición digital por la Universidad de Toronto.
<<http://archive.org/details/historiadevarios01abauuoft>>

Ledesma Hernández, Antonio. *La nueva salida del valeroso caballero D. Quijote de la Mancha: tercera parte de la obra de Cervantes*. Ed. Antonio José López Cruces. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2005. Edición digital basada en la de Barcelona: Lezcano, 1905. <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-nueva-salida-del-valeroso-caballero-d-quijote-de-la-mancha-tercera-parte-de-la-obra-de-cervantes--0/>>

P. Valbuena. *La resurrección de don Quijote*. Barcelona: La Tempestad, 2005

Febres Cordero, T. *Don Quijote en América, o sea la cuarta salida del ingenioso hidalgo de La Mancha*. Caracas: Parra León Hermanos, 1905.

Aznar, José Camón. *El pastor Quijótiz*. Madrid: Espasa-Calpe, 1969.

Trapiello, Andrés. *Al morir don Quijote*. Barcelona: Destino, 2004.

Báez, Alberto. *Don Quijote De La Mancha, La Tercera Parte*. s/l: Casavaria, 2005.

Lazarillo de Tormes

Piñero, Pedro M. (ed.). Anónimo, edición de Amberes, 1555 y Juan de Luna, edición de París, 1620, *Segunda parte del Lazarillo*. Madrid: Cátedra, 1999.

Guzmán de Alfarache

Alemán, Mateo. *Guzmán de Alfarache. Segunda parte*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2000.

Luján de Sayavedra, Mateo. *Segunda parte de la vida del pícaro Guzmán de Alfarache*

Félix Machado da Silva Castro y Vasconcelos. *Tercera parte de Guzmán de Alfarache*. ed. Gerhard Moldenhauer. *Revue Hispanique*, LXIX, 1927. p. 75

La Diana

Pérez, Alonso. *Segunda parte de la Diana*.

Gil Polo, Gaspar. *Diana enamorada*. ed. F. López Estrada. Madrid: Castalia, 1987.

Tejeda Castellano, Hierónimo. *La Diana de Montemayor. Nuevamente compuesto por Hierónimo de Texeda Castellano, Intérpete de lenguas, residente en la villa de París, do se da fin a las Historias de la Primera y Segunda parte*. París: 1627. Citado en A Valle-Arce (1974).

La Galatea

Clarís de Florian, Jean-Pierre. *Galatée: roman pastoral imité de Cervantes*. Lausanne: Heubach & Comp., 1784.

Trigueros, Cándido María. *Los enamorados o Galatea y sus bodas: Historia pastoral comenzada por Miguel de Cervantes Saavedra, abreviada después y continuada y últimamente concluida por D. Cándido María Trigueros*. Madrid: Imprenta Real, 1718.

Reproducción digital en

<<http://books.google.com.mx/books?hl=es&lr=&id=GQWsq2xZtCEC&oi=fnd&pg=PA1&dq=%22los+enamorados%22+%22galatea+y+sus+bodas%22&ots=bzUL6ns9dk&sig=BG2an-2WnnpJOxWbSz7CHuEa158#v=onepage&q&f=false>>

La Regenta

Tamame, Ramón. *La segunda vida de Anita Ozores*. Madrid: Sial, 2000.

La casa de Bernarda Alba

Caballero, Ernesto. *Pepe el romano. La sombra blanca de Bernarda Alba*. Murcia: Universidad de Murcia, 2003.

Arenas, Reinaldo. “El cometa Halley”. *Aire de luz. Cuentos cubanos del Siglo XX*. Alberto Garradés (Selección y prólogo). La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1998.

Obras de fanfiction citadas

Abysm. “Legacy”. 31 de diciembre de 2007. *Slasheaven*. 15 de febrero de 2012.

<<http://www.slasheaven.com/viewstory.php?sid=10067>>

Αγάπη. “Crónicas”. 2012. *Fanfiction Chronicles*. 2 de junio de 2012.

<<http://fanfictionchronicles.jimdo.com/5%C2%AA-edici%C3%B3n/cr%C3%B3nicas/cr%C3%B3nicas-del-fanfiction/>>

Casandra. “Malfoy con hielo”. 30 de agosto de 2008. *Archive of our own*. 28 de mayo de 2012.

<<http://archiveofourown.org/works/279459>>

Dr Facer. “Guía para el lector beta”. 16 de julio de 2010. *Fanfiction.net*. 15 de agosto de 2012.

<<http://www.fanfiction.net/topic/35583/28696537/1/>>

“Star Trek”. s.f. *Fanhistoria.com*. 20 de abril de 2012.

<http://www.fanhistoria.com/wiki/Main_Page>

- galor. “Voldi encuentra Facebook” [Tema en foro]. 25 de julio de 2012. *Los Malos Fics*. 29 de julio de 2012. <<http://losmalosfics.foros.ws/t6231/voldi-encuentra-facebook/>>
- Heiko. “Qué es *Intruders*”. s.f. *Intruders. El fanzine del planeta slash*. 15 de julio de 2012. <<http://www.slashzine.com/ZINE/FIJAS/Que%20es/que%20es%20TODO.htm>>
- Helena Dax. “Alianza, libro I: Señales”. 5 de julio de 2009. *Slasheaven*. 28 de julio de 2012. <<http://www.slasheaven.com/viewstory.php?sid=30100&index=1>>
- . Comentario a *Play in your Sandpit* [entrada de blog]. 6 de agosto de 2012. 15 de agosto de 2012. <<http://cissy-woolf.livejournal.com/1781.html#comments>>
- . “Diez razones para odiarte”. *Fucked*. No. 1. Verano 2007. 2 de agosto de 2012. <<http://www.slashzine.com/Fucked%20001/Parte%20horny/Fucked%201%20-%20Parte%20horny%20-%20Diez%20razones%20para%20odiarte,%20de%20Helena%20Dax.htm>>
- . “Draco” 8 de septiembre de 2009. *Slasheaven*. 25 de junio de 2012. <<http://www.slasheaven.com/viewstory.php?sid=32324&index=1>>
- . “El nombre de los Malfoy”. 14 de febrero de 2007. *Slasheaven*. 30 de julio de 2012. <<http://www.slasheaven.com/viewstory.php?sid=23894&index=1>>
- . “Lo que pasó esa noche”. 25 de abril de 2007. *Slasheaven*. 5 de agosto de 2012. <<http://www.slasheaven.com/viewstory.php?sid=24637&index=1>>
- Livia. “El lenguaje de las flores”. 3 de mayo de 2008. *Slasheaven*. 12 de junio de 2012. <<http://slasheaven.com/viewstory.php?sid=27722>>
- . “Esperanza”. s.f. *La domus de Livia*. 4 de agosto de 2012. <<http://liviadrusilla.jimdo.com/triclinium-de-drarry/esperanza/>>
- . “Harry y Draco”. 20 de abril de 2006. *Slasheaven*. 20 de mayo de 2012. <<http://slasheaven.com/viewstory.php?sid=15418&warning=5>>
- . “Melvin’s coffee”. 13 de agosto de 2007. *Slasheaven*. 20 de mayo de 2012. <<http://slasheaven.com/viewstory.php?sid=25464>>
- . “Melvin’s coffee. Lo que Digby nunca supo, vio o escuchó”. 12 de octubre de 2007. *Slasheaven*. 20 de mayo de 2012. <<http://slasheaven.com/viewstory.php?sid=25710>>
- . “Mi jardinero fiel”. 10 de octubre de 2008. *Slasheaven*. 12 de junio de 2012. <<http://slasheaven.com/viewstory.php?sid=29198>>

- . “Pesadillas”. s.f. *La domus de Livia*. 4 de agosto de 2012. <<http://liviadrusilla.jimdo.com/triclinium-de-drarry/pesadillas/>>
- . “Sólo vivir”. 25 de octubre de 2005. *Slasheaven*. 18 de junio de 2012. <<http://slasheaven.com/viewstory.php?sid=7303>>
- Loredi. “500 días con Draco”. 7 de enero de 2012. *Archive of Our Own*. 10 de julio de 2012. <<http://archiveofourown.org/works/31576>>
- . “Oda al cliché”. 31 de agosto de 2007. *Archive of Our Own*. 20 de Julio de 2012. <<http://archiveofourown.org/works/160985>>
- Naru. “Sobre la decadencia del fanfiction”. *Intruders*. No. 11 s.f. 12 de agosto de 2012. <http://www.slashzine.com/09/Fandomium/11/Articulos/Intruders_Slashzine_Fandomium_Articulos1.htm>
- Nea Potter. “Te amo” 1 de mayo de 2012. *Fanfiction.net*. 25 de julio de 2012. <http://www.fanfiction.net/s/7714699/1/Te_amo>
- PerlaNegra. “El apartamento de la calle Marshall” 30 de junio de 2012. *Fanfiction.net*. 5 de agosto de 2012. <<http://www.fanfiction.net/s/8271357/1/El-apartamento-de-la-calle-Marshall>>
- . “Everybody loves Brian Kinney”. s.f. *PerlaNegra - Harry Potter Slash Fanfiction*. 10 de agosto de 2012. <perlita.jimdo.com/fanfiction/everybody-loves-brian-kinney/>
- . “Manual del Perfecto Gay”. 19 de octubre de 2009. *Slasheaven*. 8 de agosto de 2012. <<http://www.slasheaven.com/viewstory.php?sid=24598&index=1>>
- . *PerlaNegra - Harry Potter Slash Fanfiction*. s.f. 18 de julio de 2012. <<http://perlita.jimdo.com/>>
- . Comentario al *fanfic* “Atrapa esa snitch”. 30 de septiembre de 2007. *Slasheaven*. 12 de agosto de 2012. <<http://www.slasheaven.com/reviews.php?chapid=36060&type=ST&item=2560>>
- Regan. “Geometría”. 14 de octubre de 2007. *Slasheaven*. 1 de agosto de 2012. <<http://www.slasheaven.com/viewstory.php?sid=25763&index=1>>
- Team!AU. “Cuartel general Team!AU”. 24 de noviembre de 2011. *Drarrython*. 03 de marzo de 2012.

The Brat Queen. “Carta abierta para los anti-*slash*”. s.f. *Intruders*. No. 9. 16 de julio de 2012.
<http://www.slashzine.com/09/Fandomium/9/Articulos/Intruders_Slashzine_Fandomium_Articulos2.htm >

VoxDei. “El bosque”. 16 de enero de 2012. *Slasheaven*. 6 de agosto de 2012.
<<http://www.slasheaven.com/viewstory.php?sid=39161&index=1>>

Sitios de fanfiction consultados

Amor Yaoi <www.amor-yaoi.com>

Archive of Our Own <<http://archiveofourown.org/>>

Audio_slash <<http://audio-slash.livejournal.com/>>

Blog Hogwarts <<http://bloghogwarts.com/>>

Drarrython <<http://drarrython.livejournal.com/>>

Fanfic.es <<http://bloghogwarts.com/>>

Fanficslandia <<http://fanficslandia.com>>

Fanfiction Chronicles <<http://fanfictionchronicles.jimdo.com/>>

Fanfiction.cl <<http://www.fanfics.cl/>>

Fanfiction.net <<http://www.fanfiction.net/>>

Fanhistory.com <http://www.fanhistory.com/wiki/Main_Page>

Fanlore <http://fanlore.org/wiki/Main_Page>

Frikeo, luego existo <<http://helenadax.livejournal.com/>>

hd_español <<http://hd-espanol.livejournal.com>>

La domus de Livia <<http://liviadrusilla.jimdo.com/>>

Los Malos Fics <<http://losmalosfics.foros.ws/>>

Mundo Fanfiction <<http://www.mundofanfiction.com/>>

Potterfics <<http://potterfics.com/>>

Proyecto FYSY <<http://directorio-fysy.blogspot.mx>>

Sherlock_esp <<http://sherlock-esp.livejournal.com/>>

Slasheaven <<http://www.slasheaven.com/>>

Apéndices

I

Encuesta: Rasgos y dinámicas en el fanfiction hispánico

La encuesta estuvo activa del 1 de octubre al 2 de diciembre 2011 en la página *Encuestatick*, en <http://www.portaldeencuestas.com/encuesta.php?ie=46027&ic=25107&c=85c20>

Obtuvo 314 respuestas, de las cuales se descartaron 89 por estar abandonadas, lo cual dejó un total de 225 respuestas para la parte II, concerniente a los aspectos de lectura de fanfiction. La parte III, exclusiva para autores, contó con 180 respuestas y la parte IV, para quienes se dedican a la corrección de fanfics, con 99.

Se optó por una encuesta en línea porque es en este medio donde se realizan las actividades de la comunidad, cuyos miembros, además, se hallan en puntos geográficos muy diversos.

La primera parte tiene como objetivo establecer las características de la población que respondió la encuesta, esperando que –de obtener respuesta de una población importante– pudiera ser una información representativa de la comunidad de fanfiction hispánica.

La segunda parte aborda los aspectos relacionados con la lectura de fanfiction y pretende explorar tanto las dinámicas de lectura como la percepción de los textos y de los autores que hay en la comunidad.

La tercera parte está dirigida a los autores y pretende explorar su dinámica creativa y su relación con los lectores, principalmente. Por último, la cuarta parte está dirigida a quienes se encargan de la corrección de textos, los *beta*; se busca conocer las dinámicas que establecen con la comunidad y los rasgos generales de su actividad.

La población comprende a todos los participantes en el fenómeno del fanfiction que se desenvuelven en el ámbito hispanico (espacios de publicación, lectura y crítica en lengua española) en espacios electrónicos (Internet).

La convocatoria se realizó en los espacios que se detallan en la Tabla 1 (páginas, grupos y foros dedicados al *fanfiction*, así como en una red social) y fue respondida por participantes voluntarios. Es importante apuntar que se podía acceder más de una vez al sistema de la encuesta y que cualquiera que obtuviera la dirección del sitio podía responder.

Mundo Yaoi	http://mundoyaoi.forumfree.it/?f=10020294
Fanfic Spain	http://fanficspain.com/foro/index.php
Fanfiction Forum	http://fanfiction.forum.forumcommunity.net/
Los Buenos Fics	http://buenosfics.crearforo.com/
Los malos fics	http://losmalosfics.foros.ws/
Malos fics y sus autores	http://malosfics.foro.es.net/
Fanficslandia	http://fanficslandia.com/index.php
Global fanfiction	http://globalfanfiction.com.ar
Potterfics	http://www.potterfics.com
Solo humo	http://www.solohumo.com
Slashzine	http://www.slashzine.com
Top Fanfics	http://www.topfanfics.com

Espacios de promoción de la encuesta

Algunos participantes que estuvieron interesados en la actividad subieron la liga a sus blogs o lo comentaron con sus amistades –algunos me lo comunicaron en los foros y otros me solicitaron permiso vía correo electrónico–.

Sin embargo, tras la aplicación y análisis fue evidente que el instrumento presenta diversos problemas, como la falta de claridad en algunas preguntas –que registraron un alto índice de personas que respondieron de manera errónea o no respondieron en absoluto–, la extensión excesiva –que fue comentada por algunos encuestados en mensaje privado de correo

electrónico– y, especialmente, la gran cantidad de temas que se pretendió abarcar; muchos de ellos no pudieron ser abordados en este trabajo de investigación.

Finalmente, la encuesta hubo de ser considerada apenas un instrumento auxiliar en ciertos puntos donde fue realmente necesaria y donde las preguntas involucradas lo permitían. Muchos aspectos quedaron por analizar y otros, por volver a explorarse en la comunidad, con un instrumento mejor diseñado.

Cuestionario aplicado

Página 1

General

¡Muchas gracias por animarte a participar! La primera parte de la encuesta consta de una recuperación de datos generales; si te sientes cómodo con ello, te agradecería que me los compartieras; recuerda que se trata de una encuesta completamente anónima :) La segunda parte es específica de tu actividad como lector(a) de fanfiction. En la tercera me puedes compartir tu experiencia como escritor(a) y si eres beta, la cuarta parte es la sección donde platicas al respecto. Si no haces alguna de estas actividades, simplemente sáltate la página correspondiente; si haces de todo, quizá la encuesta se te haga un poco larga, ¡pero te lo agradeceré muchísimo!

1 - Nacionalidad

2 - Sexo

Femenino

Masculino

3 - Edad

4 - Ocupación y/o formación académica

5 - Fuera del fandom, ¿qué libros te gustan o a qué escritores admiras?

6 - ¿En qué fandom(s) participas?

7 - ¿Qué actividad(es) desempeñas en el fandom?

Leer

- Escribir
- Betear
- Traducir
- Hacer fanart
- Otra

8 - Comentarios (opcionales)

Página 2

Para los lectores

9 - ¿Por qué te gusta leer fanfiction? (además de las razones por las que disfrutes la lectura en general, claro)

10 - Menciona tus tres autoras(es) favoritas(os) de fanfiction

11 - Para ti, ¿qué características debe tener un buen fanfic?

12 - ¿Sueles dejar comentarios en los fanfics que lees?

- Siempre
- A veces
- Nunca

13 - ¿Qué contenido suelen tener tus reviews?

- Felicitaciones, agradecimientos, palabras de ánimo
- Críticas (positivas o negativas) al texto
- Sugerencias
- Flames
- Otro

14 - ¿Qué géneros de fanfiction sueles leer? (angst, fluffy, aventura, etc.)

15 - ¿Cómo eliges los fanfics que lees? (min=0 max=2)

- Por la calidad que muestran en el resumen
- Lees obras que tengan buenas críticas o que te hayan recomendado
- Lees obras con muchos comentarios o lecturas
- Al azar
- De otra forma

16 - ¿En qué espacios (páginas, blogs, foros, etc.) lees fanfiction?

17 - ¿Frecuentas espacios de crítica, artículos, u otras publicaciones relacionadas con el fanfiction? ¿Cuáles?

18 - ¿Lees fanfiction en otros idiomas?

- Siempre
- A veces
- Nunca

19 - ¿Lees traducciones?

- Siempre
- A veces
- Nunca

20 - ¿Conoces fanfics escritos originalmente en español que hayan sido traducidos? ¿A qué idioma?

21 - ¿Has leído algún fanfic basado en una obra escrita originalmente en español?

22 - ¿Cuál es tu postura respecto al canon de tu fandom principal?

23 - ¿Cómo percibes y qué importancia tiene para ti el autor del canon de tu fandom principal?

24 - Cuando un longfic está siendo publicado por entregas, ¿el que esté terminado o en proceso (WIP) influye en tu decisión de leerlo o no?

25 - ¿Tienes alguna preferencia en cuanto a la longitud de los fanfics que lees? Si es así, ¿cuáles prefieres y por qué?

Página 3

Para los escritores

26 - ¿Desde hace cuánto tiempo escribes fanfiction?

27 - ¿Cómo y por qué comenzaste a escribirlo?

28 - ¿Qué tipo de contenido suelen tener los reviews que recibes? (min=0 max=2)

- Felicitaciones, agradecimientos, palabras de ánimo
- Críticas (positivas o negativas) al texto
- Sugerencias
- Flames
- Otro

29 - ¿Respondes a los reviews que te dejan?

- Siempre
- A veces
- Nunca

30 - ¿Has recibido sugerencias en los reviews? y de ser así ¿a propósito de qué aspecto?

- Ortografía y gramática
- Estructura y argumento
- Caracterización de los personajes

- Peticiones de friend-insert y otras semejantes
- Otro
- Nunca he recibido sugerencias

31 - ¿Tus fanfics son beteados antes de su publicación?

- Todos
- Algunos
- Ninguno

32 - ¿Cómo eliges a tu beta?

33 - ¿Escribes o planeas escribir fuera del ámbito del fanfiction?

34 - ¿Qué elementos tienen mayor influencia en la construcción de tus personajes? (Canon, fanon, comentarios del autor del canon fuera de la obra, interpretaciones cinematográficas, elementos de creación personal, etc.)

35 - ¿En qué espacios (páginas, blogs, foros, etc.) publicas?

36 - ¿Cómo publicas tus trabajos?

- Por entregas, conforme los escribes
- Hasta que están terminados, por entregas
- Hasta que están terminados, de una sola vez
- De otra forma _____

37 - ¿Escribes o publicas fanfiction en otros idiomas?

38 - ¿Has escrito algún fanfic basado en una obra hispánica?

Página 4

Para los Betas

39 - ¿Cómo y por qué comenzaste a betear?

40 - ¿A quién(es) prestas esa ayuda? (amigas, cualquiera que lo pida, etc.)

41 - ¿Qué aspectos de las obras comentas?

- Estructura y argumento
- Construcción de personajes
- Concordancias con el canon
- Gramática y ortografía
- Otro

42 - ¿Cuál de los aspectos antes señalados es más importante para ti?

43 - A grandes rasgos, ¿cómo desarrollas la edición de un fanfic?

Resultados

Parte I. Información general

Nivel de participación	
Cantidad de participantes	225

Nacionalidad	No.	%
Española	68	30.2
Mexicana	64	28.4
Chilena	29	12.9
Argentina	28	12.4
Peruana	10	4.4
Venezolana	7	3.1
Colombiana	7	3.1
Otros	11	4.9
Respondió incorrectamente	0	0
No respondió	1	0.4

Sexo	No.	%
Femenino	208	92.4
Masculino	17	7.6
Respondió incorrectamente	0	0
No respondió		0

Formación académica	No.	%
Primaria	1	0.4
Secundaria	17	7.6
Media superior	22	9.8
Superior	127	56.4
Formación técnica y oficios	18	8.0
Estudiante (sin especificar)	27	12.0
Respondió incorrectamente	5	2.2
No respondió	8	3.6

Edad	No.	%
11 a 15	28	12.4
16 a 20	78	34.7
21 a 25	76	33.8
26 a 30	23	10.2
31 a 35	10	4.4
36 a 40	6	2.7
41 a 45	0	0.0
46 a 50	2	0.9
50 a 55	1	0.4
Respondió incorrectamente	0	0
No respondió	1	0.4

Parte II. Lectores

9.- ¿Por qué te gusta leer fanfiction?

Respuesta	No.	%
Para leer más sobre la misma obra	131	46
Para explorar otros posible desarrollos de la obra	72	26
Por la interacción que hay en la comunidad	10	3.5
Como pasatiempo	23	8.2
Por la dinámica que se da en la relación autor/lector	10	3.5
Por las posibilidades temáticas que se pueden explorar	27	9.6
Como práctica para escribir	9	3.2
Respondió incorrectamente	1	
No respondió	3	

Participación	
Participantes	225
Cantidad de respuestas	282
Valores perdidos	4
Porcentaje de valores perdidos	1.8

Esta pregunta fue abierta; según las respuestas encontradas, se establecieron las categorías que se presentan. Se permitió más de una respuesta.

10.- Menciona tus tres autores(as) favoritos(as) de fanfiction

Respuesta	No.	%
Helena Dax	30	8.5
PerlaNegra	23	6.5
Livia	26	7.4
Irati	22	6.3
Hessefan	11	3.1
Dryadeh	10	2.8
Zelsh	9	2.6
Abysm	5	1.4
Zafy	5	1.4
Darkilluz	5	1.4
Sra Danvers	5	1.4
Araleh Snape	10	2.8
Otros	179	51
No tiene	12	3.4
Respondió incorrectamente	3	
No respondió	16	

Participación	
Participantes	225
Cantidad de respuestas	352
Valores perdidos	19
Porcentaje de valores perdidos	8.4

Esta pregunta fue abierta; cada participante dio entre 1 y 3 respuestas.

11.- Para ti, ¿qué características debe tener un buen fanfic?

Respuesta	No.	%
Que la narración esté bien estructurada	138	31
Que tenga buena ortografía y	160	36
Que los personajes se apeguen a la caracterización del canon	104	23
Que sea creativo y original	31	7
Que tenga final feliz	5	1.1
Que sea entretenido	6	1.4
Respondió incorrectamente	1	
No respondió	4	

Participación	
Participantes	225
Cantidad de respuestas	444
Valores perdidos	5
Porcentaje de valores perdidos	2.2

Esta pregunta fue abierta; según las respuestas encontradas, se establecieron las categorías que se presentan.. Se permitió más de una respuesta.

12.- ¿Sueles dejar comentarios en los fanfics que lees?

Respuesta	No.	%
Siempre	54	24
A veces	168	75
Nunca	3	1.3
Respondió incorrectamente	0	
No respondió	0	

Participación	
Cantidad de respuestas	225
Valores perdidos	0
Porcentaje de valores perdidos	0

Esta fue una pregunta cerrada; los participantes pudieron elegir únicamente una opción.

13.- ¿Qué contenido suelen tener tus reviews?

Respuesta	No.	%
Felicitaciones, agradecimientos, etc.	133	56
Críticas al texto	78	33
Sugerencias	24	10
Flames (comentario agresivo, cuyo fin principal es ofender)	0	0
Otro	4	1.7
Respondió incorrectamente	1	
No respondió	1	

Participación	
Participantes	225
Cantidad de respuestas	239
Valores perdidos	2
Porcentaje de valores perdidos	0.9

En esta pregunta se permitieron hasta dos respuestas por participante.

14.- ¿Qué géneros de fanfiction sueles leer? (angst, fluffy, aventura, etc.)

Respuesta	No.	%
Drama	171	31
Violencia	52	9.5
Romance	127	23
Horror	29	5.3
Aventura	68	12
Comedia	60	11
Fantasía	12	2.2
Eróticos	14	2.6
M-preg (embarazo masculino)	3	0.5
General (no se centra en temas amorosos)	10	1.8
Respondió incorrectamente	1	
No respondió	15	

Participación	
Participantes	225
Cantidad de respuestas	546
Valores perdidos	16
Porcentaje de valores perdidos	7.1

Esta fue una pregunta abierta; las categorías se establecieron con base en las respuestas dadas. Se dieron hasta tres respuestas por participante.

15.-¿Cómo eliges los fanfics que lees?

Respuesta	No.	%
Por la calidad del resumen	151	40
Por las críticas y/o recomendaciones de la comunidad	117	31
Por la cantidad de comentarios que tiene	20	5.2
Al azar	37	9.7
De otra forma	56	15
Respondió incorrectamente	0	
No respondió	4	

Participación	
Participantes	225
Cantidad de respuestas	381
Valores perdidos	4
Porcentaje de valores perdidos	1.8

Esta fue una pregunta cerrada. Se permitieron hasta dos respuestas por participante.

16.- ¿En qué espacios (páginas, blogs, foros, etc) lees fanfiction?

Respuesta	No.	%
FF.net	149	31
Live Journal	94	19
SlasHeaven	50	10
Fanficslandia	34	7
Amor Yaoi	32	6.6
Fanfic.es	12	2.5
Archive of our own	20	4.1
Otros	52	11
Sin especificar	43	8.8
Respondió incorrectamente	2	
No respondió	4	

Participación	
Participantes	225
Cantidad de respuestas	486
Valores perdidos	6
Porcentaje de valores perdidos	2.7

De los cuales		%
Webs	17	39.5
Foros	13	30.2
Blogs	13	30.2

Esta fue una pregunta abierta; las categorías se establecieron con base en las respuestas dadas. Se dieron hasta tres respuestas por participante. En la categoría *Otros* se agruparon los espacios que tuvieron menos de 10 menciones.

17.- ¿Frecuentas espacios de crítica, artículos, u otras publicaciones relacionadas con el fanfiction? ¿Cuáles?

Respuesta	No.	%
No frecuente / No conoce	107	46
<i>Los buenos fics</i> (foro)	17	7.3
<i>Los malos fics y sus autores</i> (foro)	12	5.1
<i>Los malos fics</i> (foro)	24	10
<i>Intruders</i> (fanzine)	12	5.1
Blogs (sin especificar)	25	11
Foros (sin especificar)	11	4.7
Páginas (sin especificar)	10	4.3

Respuesta	No.	%
<i>Facebook</i>	3	1.3
Blogs, páginas o foros donde	2	0.9
Otros	11	4.7
Respondió incorrectamente	4	
No respondió	24	

Participación	
Participantes	225
Cantidad de respuestas	234
Valores perdidos	28
Porcentaje de valores perdidos	12

Esta fue una pregunta abierta. Se dieron hasta dos respuestas por participante.

18.- ¿Lees fanfiction en otros idiomas?

Respuesta	No.	%
Siempre	50	22
A veces	115	52
Nunca	58	26
Respondió incorrectamente	0	
No respondió	2	

Participación	
Cantidad de respuestas	225
Valores perdidos	2
Porcentaje de valores perdidos	0.9

Esta fue una pregunta cerrada. Se permitió una respuesta por participante.

19.- ¿Lees traducciones?

Respuesta	No.	%
Siempre	40	18
A veces	148	66
Nunca	37	16
Respondió incorrectamente	0	
No respondió	0	

Participación	
Cantidad de respuestas	225
Valores perdidos	0
Porcentaje de valores perdidos	0

Esta fue una pregunta cerrada. Se permitió una respuesta por participante.

20.- ¿Conoces fanfics escritos originalmente en español que hayan sido traducidos? ¿A qué idioma?

Respuesta	No.	%
No conoce	96	37
Inglés	76	29
Francés	21	8
Italiano	14	5.4
Portugués	29	11
Otros	14	5.4
No especificó	11	4.2
Respondió incorrectamente	3	
No respondió	22	

Participación	
Participantes	225
Cantidad de respuestas	261
Valores perdidos	25
Porcentaje de valores perdidos	11

Esta fue una pregunta abierta; las categorías se establecieron con base en las respuestas dadas. Se dieron hasta dos respuestas por participante. En la categoría *Otros* se agruparon los idiomas que tuvieron menos de 10 menciones.

21.- ¿Has leído algún fanfic basado en una obra escrita originalmente en español?

Respuesta	No.	%
No	151	84
Respondió considerando como <i>fanfic</i> alguna obra hipertextual de literatura culta.	1	0.6
Sí (no especifica cuál era la obra fuente).	21	12
Sí, la obra fuente era una telenovela.	2	1.1
Sí, la obra fuente era un cómic.	3	1.7
Sí, la obra fuente era una serie de televisión.	2	1.1
Respondió incorrectamente	13	
No respondió	32	

Participación	
Participantes	225
Cantidad de respuestas	180
Valores perdidos	45
Porcentaje de valores perdidos	20

Esta fue una pregunta abierta; las categorías se establecieron con base en las respuestas dadas. Se dio una respuesta por participante.

22.- ¿Cuál es tu postura respecto al canon de tu fandom principal?

A) En cuanto a la apreciación que tienen de la obra fuente

Respuesta	No.	%
Le gusta	46	62
Le gusta, pero le encuentra deficiencias	18	24
No le gusta	10	14
Respondió incorrectamente	17	
No respondió	29	

Esta fue una pregunta abierta; las categorías se establecieron de acuerdo con las respuestas dadas. Se dieron hasta dos respuestas por participante. Puesto que la pregunta no fue muy clara, los participantes respondieron en dos sentidos, que se separan en los resultados como incisos A) y B).

B) En cuanto al papel que consideran que debe tener en la creación de *fanfiction*

Respuesta	No.	%
Considera obligatorio apegarse a él	33	23
Lo que considera obligatorio mantener es la caracterización de los personajes	27	18
No considera obligatorio apegarse a él	86	59

Participación		
Participantes	225	
Cantidad de respuestas	A)	74
	B)	146
Valores perdidos	46	
Porcentaje de valores perdidos	20.4	

23.- ¿Cómo percibes y qué importancia tiene para ti el autor del canon de tu fandom principal?

A) En cuanto al papel que tiene para la creación de fanfiction

Respuesta	No.	%
Es muy importante	70	63
No es importante	41	37
Respondió incorrectamente	26	
No respondió	49	

Esta fue una pregunta abierta; las categorías se establecieron de acuerdo con las respuestas dadas. Se dieron hasta dos respuestas por participante. Puesto que la pregunta no fue muy clara, los participantes respondieron en dos sentidos, que se separan en los resultados como incisos A) y B).

B) En cuanto al sentimiento que les inspira la figura del autor

Respuesta	No.	%
Admiración	27	40
Indiferencia	7	10
Consideran que es mal escritor/Antipatía	34	50

Participación	
Participantes	225
Cantidad de respuestas	A) 111
	B) 68
Valores perdidos	75
Porcentaje de valores perdidos	33.3

24.- Cuando un longfic está siendo publicado por entregas, ¿el que esté terminado o en proceso (WIP) influye en tu decisión de leerlo o no?

Respuesta	No.	%
Sí	93	43
No	79	36
A veces	45	21
Respondió incorrectamente	0	
No respondió	8	

Participación	
Participantes	225
Cantidad de respuestas	217
Valores perdidos	8
Porcentaje de valores perdidos	3.6

Esta fue una pregunta cerrada. Se permitió una respuesta por participante.

25.- ¿Tienes alguna preferencia en cuanto a la longitud de los fanfics que lees? Si es así, ¿cuáles prefieres y por qué?

Respuesta	No.	%
Sí	111	51
No	105	49
Respondió incorrectamente	0	
No respondió	9	

Respuesta	No.	%
Corto	50	45
Largo	61	55

Participación	
Participantes	225
Cantidad de respuestas	216
Valores perdidos	9
Porcentaje de valores perdidos	4

Esta fue una pregunta cerrada. Se permitió una respuesta por participante. Los participantes no indicaron el porqué de su preferencia.

Parte III.- Autores

Nivel de participación	
Cantidad de participantes	180
Porcentaje respecto al total de participantes	80

26.- ¿Desde hace cuánto tiempo escribes fanfiction?

Respuesta	No.	%
Menos de un año	18	11
1 a 3 años	45	27
4 a 6 años	54	33
7 a 9 años	30	18
10 a 15 años	18	11
Más de 15 años	1	0.6
Respondió incorrectamente	2	
No respondió	12	

Participación	
Participantes	180
Cantidad de respuestas	166
Valores perdidos	14
Porcentaje de valores perdidos	7.8

27.- ¿Cómo y por qué comenzaste a escribirlo?

Respuesta	No.	%
Por insatisfacción con los <i>fanfics</i> que leía	14	7.4
Leía <i>fanfiction</i> y se interesó también en escribir	60	32
Por invitación de algún amigo involucrado en el fenómeno.	12	6.3
Como entretenimiento	20	11
Le interesó como espacio de expresión.	19	10
Para ejercitarse en la escritura.	4	2.1
Para participar más en la comunidad.	5	2.6
Para extender/modificar las obras que le interesan.	55	29
Respondió incorrectamente	0	
No respondió	0	

Participación	
Participantes	180
Cantidad de respuestas	189
Valores perdidos	0
Porcentaje de valores perdidos	0

Esta fue una pregunta abierta; las categorías se establecieron con base en las respuestas dadas. Se presentaron hasta dos respuestas por participante.

28.- ¿Qué tipo de contenido suelen tener los reviews que recibes?

Respuesta	No.	%
Felicitaciones	158	55
Críticas al texto	81	28
Sugerencias	34	12
Flames	1	0.3
Otros	13	4.5
Respondió incorrectamente	0	
No respondió	1	

Participación	
Participantes	180
Cantidad de respuestas	287
Valores perdidos	1
Porcentaje de valores perdidos	0.6

Esta fue una pregunta cerrada. Se presentaron hasta dos respuestas por participante.

29.- ¿Respondes a los reviews que te dejan?

Respuesta	No.	%
Siempre	106	59
A veces	72	40
Nunca	1	0.6
Respondió incorrectamente	0	0
No respondió	1	0.6

Participación	
Participantes	180
Cantidad de respuestas	179
Valores perdidos	1
Porcentaje de valores perdidos	0.6

Esta fue una pregunta cerrada. Se permitió una respuesta por participante.

30.- ¿Has recibido sugerencias en los reviews? y de ser así ¿a propósito de qué aspecto?

Respuesta	No.	%
Ortografía y gramática	72	31
Estructura y argumento	66	28
Caracterización de personajes	28	12
Peticiones friend-insert y otras semejantes.	26	11
Nunca ha recibido sugerencias	23	9.9
Otros	18	7.7
Respondió incorrectamente	0	
No respondió	5	

Participación	
Participantes	180
Cantidad de respuestas	233
Valores perdidos	5
Porcentaje de valores perdidos	2.8

Esta fue una pregunta cerrada. Se presentaron hasta cuatro respuestas por participante.

31.- ¿Tus fanfics son beteados antes de su publicación?

Respuesta	No.	%
Todos	16	9
Algunos	68	38
Ninguno	94	53
Respondió incorrectamente	0	
No respondió	2	

Participación	
Participantes	180
Cantidad de respuestas	178
Valores perdidos	2
Porcentaje de valores perdidos	1.1

Esta fue una pregunta cerrada. Se permitió una respuesta por participante.

32.- ¿Cómo eliges a tu beta?

Respuesta	No.	%
No tiene	54	32
Por los comentarios que deja / Por su perfil	2	1.2
Por sus textos publicados	21	13
Por sus conocimientos	22	13
Por ser una persona de su confianza	39	23
Por su experiencia como Beta	8	4.8
Por disponibilidad	21	13
Respondió incorrectamente	2	
No respondió	42	

Participación	
Participantes	180
Cantidad de respuestas	167
Valores perdidos	44
Porcentaje de valores perdidos	24
No.	%
Del fandom	4 18
De gramática y ortografía	10 45
De ambas cosas	4 18
No especificó	4 18

Esta fue una pregunta abierta. Se presentaron hasta dos respuestas por participante.

33.- ¿Escribes o planeas escribir fuera del ámbito del fanfiction?

Respuesta	No.	%
Le gustaría	49	31
Ya lo hace	61	39
No le interesa	46	29
Respondió incorrectamente	23	
No respondió	1	

Participación	
Participantes	180
Cantidad de respuestas	156
Valores perdidos	24
Porcentaje de valores perdidos	13

Esta fue una pregunta abierta. Se presentó una respuesta por participante.

34.- ¿Qué elementos tienen mayor influencia en la construcción de tus personajes? (Canon, fanon, comentarios del autor del canon fuera de la obra, interpretaciones cinematográficas, elementos de creación personal, etc.)

Respuesta	No.	%
Elementos de creación personal	54	19
Canon	118	41
Fanon	42	15
Experiencias personales	11	3.8
Interpretaciones -personales o colectivas- del canon (subtexto)	24	8.3
Declaraciones del autor original en torno a la obra	23	8
Combinación de las anteriores	10	3.5
Interpretaciones cinematográficas	7	2.4
Contestó incorrectamente	6	
No respondió	10	

Participación	
Participantes	180
Cantidad de respuestas	289
Valores perdidos	16
Porcentaje de valores perdidos	8.9

Esta fue una pregunta abierta, sin embargo, los participantes respondieron con los ejemplos presentados en la pregunta. Se presentaron hasta cuatro respuestas por participante.

35.- ¿En qué espacios (páginas, blogs, foros, etc) publicas?

Respuesta	No.	%
Fanfiction.net	114	31
Live Journal	68	18
Fanficslandia	31	8.4
SlasHeaven	23	6.2
Amor Yaoi	21	5.7
Archive of our own	15	4.1
Universo Fanfic	9	2.4
Fanfic.es	8	2.2
PotterFics	5	1.4
Otros	25	6.8
Sin especificar	50	14
Respondió incorrectamente	0	
No respondió	1	

Participación	
Participantes	180
Cantidad de respuestas	369
Valores perdidos	1
Porcentaje de valores perdidos	0.6

Esta fue una pregunta abierta. Se presentaron hasta cuatro respuestas por participante.

	No.	%
Webs	14	28
Foros	18	36
Blogs	18	36

36.- ¿Cómo publicas tus trabajos?

Respuesta	No.	%
Por entregas, conforme escribe	105	61
Terminados, por entregas	39	23
Terminados, one-shot (en una entrega)	29	17
Respondió incorrectamente	4	
No respondió	3	

Participación	
Participantes	180
Cantidad de respuestas	173
Valores perdidos	7
Porcentaje de valores perdidos	3.9

37.- ¿Escribes o publicas fanfiction en otros idiomas?

Respuesta	No.	%
No	139	80
Sí	34	20
Contestó incorrectamente	0	
No respondió	7	

Participación	
Participantes	180
Cantidad de respuestas	173
Valores perdidos	7
Porcentaje de valores perdidos	3.9

38.- ¿Has escrito algún fanfic basado en una obra hispánica?

Respuesta	No.	%
Sí	14	9.4
No	135	91
Respondió incorrectamente	0	
No respondió	31	

Participación	
Participantes	180
Cantidad de respuestas	149
Valores perdidos	31
Porcentaje de valores perdidos	17

Parte IV.- Edición

Nivel de participación	
Cantidad de participantes	99
Porcentaje respecto al total de participantes	44

39.- ¿Cómo y por qué comenzaste a betear?

Respuesta	No.	%
Porque se lo solicitaron	39	48
Para ayudar	30	37
Por gusto	8	9.9
Por necesidad	2	2.5
Sugerencia	1	1.2
Como ejercicio	1	1.2
Respondió incorrectamente	0	
No respondió	18	

Participación	
Participantes	99
Cantidad de respuestas	81
Valores perdidos	18
Porcentaje de valores perdidos	18

Esta fue una pregunta abierta; las categorías se establecieron con base en las respuestas dadas. Se presentó una respuesta por participante.

40.- ¿A quién(es) prestas esa ayuda? (amigas, cualquiera que lo pida, etc.)

Respuesta	No.	%
A cualquiera que lo pida	48	55
A sus amigos	40	45
Respondió incorrectamente	0	
No respondió	11	

Participación	
Participantes	99
Cantidad de respuestas	88
Valores perdidos	11
Porcentaje de valores perdidos	11

41.- ¿Qué aspectos de las obras comentas?

Respuesta	No.	%
Estructura y argumento	87	30
Gramática y ortografía	72	25
Construcción de personajes	47	16
Concordancias con el canon	79	27
Redacción y estilo	7	2.4
Respondió incorrectamente	0	
No respondió	3	

Participación	
Participantes	99
Cantidad de respuestas	292
Valores perdidos	3
Porcentaje de valores perdidos	3

Esta fue una pregunta cerrada. Se permitía indicar los cinco campos.

42.- ¿Cuál de los aspectos antes señalados es más importante para ti?

Respuesta	No.	%
Estructura y argumento	37	39
Gramática y ortografía	26	27
Construcción de personajes	12	13
Todos por igual	18	19
Concordancias con el canon	3	3.1
Respondió incorrectamente	0	
No respondió	3	

Participación	
Participantes	99
Cantidad de respuestas	96
Valores perdidos	3
Porcentaje de valores perdidos	3

Esta fue una pregunta abierta. Se presentó una respuesta por participante.

43.- A grandes rasgos, ¿cómo desarrollas la edición de un fanfic?

Respuesta	No.	%
El beta lee, corrige y hace comentarios por escrito al autor.	40	78
El beta hace observaciones y se corrige el texto en conjunto con el autor.	1	2
El beta hace correcciones, pero consulta cada sugerencia y cambio con el autor.	10	20
Respondió incorrectamente	28	
No respondió	20	

Participación	
Participantes	99
Cantidad de respuestas	51
Valores perdidos	48
Porcentaje de valores perdidos	48

Esta fue una pregunta abierta; las categorías se establecieron con base en las respuestas dadas. Se presentó una respuesta por participante.

II Glosario

Abreviaturas

- adj. Adjetivo
- s. Sustantivo
- com. Común (en cuanto al género)
- f. Femenino
- m. Masculino
- p.us. Poco usado

Ejemplos

Los ejemplos han sido tomados, casi en su totalidad, de enunciaciones de usuarios reales. Esto con el fin de dar al lector una imagen más vívida del uso del término. Sin embargo, se han seleccionado bajo el criterio de no incluir muchas palabras exclusivas de la terminología ni nombres de personajes muy particulares, que resultarían confusos para usuarios nuevos en el ámbito. Así, los personajes incluidos en los ejemplos, son los más populares de las obras más famosas del fanfiction y es muy probable que cualquier persona con un conocimiento mínimo de la cultura popular los recuerde.

Asimismo, los ejemplos buscan ilustrar la estructuración de enunciados con el término de interés.

Angst

- 1.-s. m. Género de fanfiction al que pertenecen las narraciones que abordan temas deprimentes o cuyos personajes viven situaciones de angustia que les causan sufrimiento. *Se me da bien escribir angst y drama.*
- 2.- adj. Relativo al género Angst. *No puedo escribir un fic angst si no veo a uno de esos dos en agonía.*
El uso de este término data de la década de los noventa.

AT

- s. m. Narración de fanfiction situada cronológicamente en otro punto que la historia canon. *En mi AT, el amor de Harry y Draco se desarrolla en el antiguo Egipto.*
Es sigla de Alternative timeline.

AU

s. m. Narración de fanfiction que sitúa a los personajes del canon en un contexto distinto al original. El carácter de los personajes suele conservarse fielmente y en algunos casos puede mantenerse también parte de la situación original y la variación consiste entonces en diversas respuestas a la pregunta “¿qué habría pasado si...?” *Hice un AU donde Harry Potter es un famoso cantante de rock.*

Es sigla de Alternative Universe, que se traduce como **Universo alterno**, por lo que es usual también la forma *UA*.

Badfic

s. m. Texto de fanfiction de escasa calidad estructural, de personajes y de estilo o cargado de clichés. Puede ser hecho por diversión o por un manejo pobre de la lengua escrita por parte del autor. *Un Badfic es reconocido por los pecados que se comenten en la narración.*

Beta

s.com. Voluntario que realiza la función de editor y corrector de estilo en el fanfiction. Puede revisar textos inéditos, que es lo más común, o publicados, dando su opinión al autor para mejorar tanto cuestiones gramaticales como de estructura narrativa. *este capítulo va hacer subido con errores ya que no tengo beta disponible.*

Canon

s. m. Obra original en la que se basa el fanfiction. Puede ser literaria, cinematográfica, gráfica o televisiva. Sus eventos, personajes y situaciones son considerados “oficiales” por los fans. *Harry, Draco y compañía dicen que pasan de Rowling y el canon y que se mudan a la fanfiction.*

Las declaraciones del autor original hechas fuera de la obra en torno a esa realidad se consideran “perspectiva de autor”, no canon.

Crossover

s. m. Narración de fanfiction en la que se combinan obras originales diferentes, ya sea transportando a un personaje a una que no le es propia o haciendo interactuar a personajes de obras distintas. *Este fanfic es un crossover entre Harry Potter y Underworld.* Puede darse también en otro tipo de obras de fans, como el video o el fanart.

Darkfic

s. m. Narración de fanfiction que aborda temas tenebrosos y cuyos personajes sufren física y emocionalmente. Es más intenso que el Angst y el tono de su narración no es necesariamente sombrío. *No puedo escribir un darkfic porque me encanta el fluffy.*

Doujinshi

s. m. Manga de publicación independiente, a menudo creado por amateurs. Es común que sea una obra de fanfiction, especialmente del género yaoi. *Disfruta de Doujinshis Yaoi de Saint Seiya hechos por fans de todas partes.*

Drabble

s. m. Texto de fanfiction compuesto de cien palabras. Los fanfickers reconocen cierto margen, pero nunca excede las quinientas. *Nunca había hecho un drabble y hoy estaba tan agobiada que me he desahogado un rato: cien palabras justas, cuéntalas.*

Fandom

- 1.- s. m. Conjunto de fans de una obra. *En el fandom de Star Wars hay muchos hombres .*
- 2.- s. m. Actividades y productos desarrollados por los fans de una obra a partir de ella. *El fandom de Harry Potter es muy variado, hay desde fanfiction hasta concursos de imitación.*

Fanfic

- 1.- s. m. Texto escrito por el fan de una obra, que toma de ella elementos tales como los personajes o el universo en general. Puede pertenecer a cualquier género literario. *Puedo leer fanfics de Harry y Draco durante muchos días con sus noches.*
Se le denomina también por la forma abreviada **Fic**.

Fanfiction

- 1.-s. com. Género de la literatura popular que comprende las obras realizadas por fans que toman de una obra fuente elementos tales como personajes, ambientes o universo en general. Se realiza bajo la forma de cualquier género literario y comprende diversos subgéneros que catalogan las creaciones de acuerdo a los temas que abordan. *Descubrí el fanfiction gracias a mis continuas búsquedas sobre Harry Potter.*
- 2.-s. m. Conjunto de obras pertenecientes a este género. *En esta página se aloja el fanfiction de Perla Negra.*

Fanon

- 1.- s. m. Conjunto de hechos, situaciones, y características que son aceptadas por un fandom, sin que pertenezcan a la fuente original. *Que a Remus le guste el chocolate, ya pertenece al fanon.*
- 2.- adj. Que pertenece al canon construido por los fans. *Un hecho fanon es que Draco use pantalones de cuero.*

Femslash

- 1.- s. m. Género de fanfiction que comprende las obras cuyo tema es la relación de pareja entre dos personajes femeninos. *En una época lejana, he escrito femslash de las Spice Girls.*
- 2.- s. m. Obra de fanfiction perteneciente a este género. *La idea no era hacer un femslash, pero las chicas se rebelaron y salió esto.*

Fic

s. m. Ver **Fanfic**

Fluffy

- 1.- s. m. Narración de fanfiction de estilo romántico y divertido, generalmente breve, cuya lectura es ligera y pretende dejar una sensación reconfortante y alegre en el lector. *Los personajes son de Rowling; este florido fluffy primaveral, mío.*

- 2.- adj. Romántico y empalagoso. *Me alegra que no sea requisito hacer algo extremadamente fluffy.*

HC

- 1.-s. m. Género de fanfiction cuyo tema central es el hecho de que un personaje sea lastimado física o psicológicamente y otro personaje le brinde consuelo. *Yo lo clasificaría como HC porque siempre lo lastiman y su amigo lo cuida.*
- 2.- adj. Perteneciente a éste género. *No me gusta leer fics HC, me fastidia que el protagonista sufra.*
Es sigla de Hurt/Comfort.

Het

- 1.- s. m. Fanfic cuyo tema es una relación de pareja entre dos personas de diferente sexo. *Acabo de leer un het de Leia y Han Solo.*
- 2.- adj. Que hace referencia a una relación heterosexual. *Leía sólo fanfics het, hasta que descubrí el slash.*

Lemon

- 1.- s. m. Obra de fanfiction que presenta contenido sexual explícito, que puede ir desde una narración pornográfica hasta una escena de construcción compleja que enriquece la estructura narrativa. *Es un lemon, así es que si no tienes al menos 15 años te recomiendo que no lo leas.*
- 2.- adj. Que presenta escenas con contenido sexual explícito. *Los fanfics lemon son bienvenidos en esta página.*

Lime

- s. m. Obra de fanfiction en la que se insinúan escenas con contenido sexual pero en la que tales actos eróticos no aparecen explícitamente. Se le considera una versión ligera del lemon. *No voy a extender el capítulo, advertí que era un lime, lo demás imagínenselo.*

Manga

- 1.-s. m. Género de cómic originario de Japón, que se caracteriza por los rasgos de sus personajes: ojos desproporcionadamente grandes, cabello voluminoso y extremidades estilizadas; su secuencia de lectura de derecha a izquierda; la utilización de globos de texto moldeados de acuerdo a la acción dramática y profusión de expresiones onomatopéyicas. *El manga ha influido el estilo de las historietas alrededor del mundo.*
- 2.- s. m. Cómic perteneciente a este género. *Con práctica y paciencia puedes hacer tu propio manga.*
Se traduce literalmente como *imágenes caprichosas*, pero es el término japonés para referirse a los cómics en general.

Mary Sue

- s. f. Nombre aplicado a cualquier personaje original que, muchas veces rompiendo las reglas del universo de la narración, tiene capacidades extraordinarias y todo tipo de cualidades. La mayoría de los fanfickers muestran antipatía por esta clase de personajes. *Ginny es un self-insert, con tendencias a Mary Sue porque, de ser una don nadie, de pronto se vuelve una*

chica popular, Harry cae rendido a sus pies -sin contar sus otros admiradores-, se vuelve una bruja poderosa y todo le sale bien.

Mpreg

s. m. Situación en la que un personaje masculino se embaraza. Ocurre por lo general en el fanfiction slash, especialmente en los fandoms cuyo canon involucra elementos fantásticos. *Han pasado juntos muchas cosas, pero ahora desean tener una familia. Advierto que hay Mpreg.*

Es acrónimo de Male Pregnancy, que se traduce como *embarazo masculino*.

Name smooshing

s. m. Ver **Smoosh**.

OC

1.- s. m. Personaje de una obra de fanfiction creado por autor-fan, en contraposición a la mayoría de los personajes, tomados de la fuente original. *Y presento mi primer OC, espero que les caiga bien.*

2.- s. m. p.us. Personaje apenas mencionado en la fuente original, que el autor de fanfiction desarrolla en su obra.

Es sigla de Original Character, que se traduce como *personaje original*.

One- Shot

1.- s. m. Fanfic de un sólo capítulo, no necesariamente muy breve, pero que no suele superar las cinco mil palabras. *Mi fic estaba concebido como un one-shot, pero han salido cuatro partes.*

2.- s. m. p.us. Fanfic divulgado en su totalidad en una sola publicación, en contraposición a la publicación normal, que es por entregas.

Se traduce como *un disparo*.

OOC

1.- s. m. Construcción de un personaje en una obra de fanfiction que le atribuye características psicológicas muy distintas a las que tiene en la fuente original. *Al final, su Lestat es un OOC grande como una catedral.*

2.- s. m. Texto de fanfiction cuyos personajes están contruidos con características dispares de las que presentan en la fuente original. *Mi primer fic es un OOC adorable.*

3.- adj. Que se comporta, piensa o siente de manera muy distinta a como lo hace en el texto canon. Se aplica solamente a personajes de fanfiction. *No leo fanfics con personajes OOC.*

Es sigla de *Out of character*, que se traduce como *fuera de personaje*. A veces se usa como OoC

POV

1.- s. m. Recurso narrativo que consiste en referir la acción desde el punto de vista de algún personaje en particular. *Es la misma historia pero ahora desde el POV del novio.*

2.- s. m. Narración en la que se emplea este recurso. *Este es un POV de Clark Kent.*

Es acrónimo de *Point of View*, que se traduce como *punto de vista*.

PWP

s. m. Obra de fanfiction con contenido erótico explícito cuya estructura narrativa es sólo un pretexto para introducir numerosas escenas sexuales y está muy poco desarrollada o es inexistente.

Es sigla de *Plot? What plot?*, que se traduce como *¿argumento? ¿cuál argumento?* O de *Porn without plot*, que se traduce como *porno sin argumento*.

Rapefic

1.- s. m. Género de fanfiction que comprende las obras en las que la violación sexual es el elemento central del argumento. *En todos los fandoms hay rapefic.*

2.- s. m. Obra de fanfiction cuyo tema central es la violación sexual. *Me atrevo a escribir historias de todo tipo, desde un WAFF hasta un Rapefic.*

Review

s. m. Comentario dejado por los lectores de un fanfic en el que dan su opinión, critican la obra, hacen sugerencias o instan al autor a continuar escribiendo, a hacerlo más rápido o a renunciar a la escritura. *Espero que esta historia sea de vuestro agrado, no os olvidéis de dejarme un review.*

RPS

1.- s. m. Género de fanfiction al pertenecen las narraciones de relaciones homosexuales entre dos personas reales. Dichas relaciones pueden ser verídicas, pero generalmente son producto de la imaginación del fan. *El RPS puede incomodar a los famosos.*

2.- s. m. Fanfic perteneciente a este género. *También hice un RPS de Alejandro Magno y Hefestión.*

Es sigla de *Real Person Slash* o *Real People Slash* que se traduce como *slash de personas reales*.

Self-insert

1.- s. m. Recurso literario del fanfiction que consiste en la inserción del autor en su obra, ya sea de manera explícita o través de un personaje que se le asemeja. *El self-insert no es muy aceptado.*

2.- s. m. Obra de fanfiction donde se emplea este recurso. *Es un Self Insert confesado, desde el resumen.*

También se usa *Self Insertion*. Se traduce como *inserción de sí mismo*.

Seme

s. m. En el anime y manga, personaje masculino que desempeña el papel activo en una relación de pareja homosexual. Usualmente es caracterizado como más masculino que su pareja. *¡Es el seme más patán que he visto en todo el mundo del yaoi!*

Proviene del verbo japonés *semeru*, que significa *atacar*.

Shipping

s. m. Conjunto de actividades que los fans de una pareja de personajes en particular realizan en torno a ella. *Te perdono que escribas sobre otro fandom siempre que no dejes el shipping drarry.*

Incluye la escritura de fanfics, la realización de fanarts, videos y cualquier otra obra que promueva a la pareja en cuestión.

Es el gerundio de *ship*, el verbo inglés derivado de *relationship*, que se traduce como *relación*.

Shounen-ai

s. m. Género de manga y anime cuyo tema es la relación amorosa entre dos personajes masculinos. Se caracteriza por centrarse en los aspectos románticos y sentimentales de la relación. *Gravitation es una serie muy ligera, todo un shounen-ai.*

También se usa *shonen-ai* y *shōnen-ai*. Se traduce como *amor de chicos*.

Slash

1.- s. m. Género de fanfiction, habitualmente erótico, cuyo tema central es la relación entre dos personajes del mismo sexo, masculinos en la mayoría de los casos. *En vez de hojear revistas pornográficas como hacen los hombres, preferimos leer slash.*

2.- s. m. Relación amorosa entre dos personajes o personalidades famosas del mismo sexo, habitualmente hombres, imaginada, deducida o intuida por las fans de alguna obra o celebridad. *¡Y no se imaginan el slash que había en mi cabeza cada vez que aparecían Holmes y Watson en la escena!*

3.- adj. Obra perteneciente al género slash. *Éste es un sitio dedicado a las historias slash, lo que significa que tratan sobre las relaciones chico-chico.*

Slasher

s. com. Persona que realiza actividades relacionadas con el fanfiction slash. *Soy una slasher muy activa: leo, escribo, traduzco...*

s. com. Persona que suele imaginar, deducir o intuir relaciones amorosas entre personajes del mismo sexo, generalmente masculinos, reales o ficticios. *Soy tan slasher que no me quito la idea de que mis dos mejores amigos se declararán su amor cualquier día de éstos.*

Smoosh

s. m. p.us. Combinación de elementos de los nombres de dos personajes, realizada por los miembros de un fandom para denotar una relación de pareja entre dichos personajes. Por ejemplo *Drarry* por Draco y Harry.

Se traduce como *mezclar*.

Songfic

s. m. Texto de fanfiction, generalmente breve, escrito en torno a la letra de una canción, ya sea incorporándola al contenido, citándola al inicio o mencionándola como parte del ambiente de la narración. *Tú pelo, pequeño songfic drarry basado en la canción del mismo nombre de La oreja de Van Gogh.*

Se traduce como *fic-canción*.

Spoiler

s. m. Información acerca de la trama de una obra original recientemente publicada, que puede arruinar el efecto dramático del argumento a quien la reciba. *Como mi fic sigue el canon hasta la nueva película, voy a soltar spoilers gordos.*

Suele advertirse de la presencia de este tipo de información, para que quien aún no conoce la obra pueda evitar enterarse. Se traduce como *arruinar*.

Subtexto

s. m. Conjunto de indicios presente en una obra a partir del cual el público interpreta cierta información que no aparece en ella de manera explícita. Por lo general, dicha información hace referencia a una relación o interés romántico entre dos personajes. *El subtexto me deja muy claro que a Harry Potter le encanta Draco Malfoy.*

Uke

s. m. En el anime y manga, personaje masculino que desempeña el papel pasivo en una relación homosexual. Generalmente es caracterizado como pequeño, más joven que su pareja y, en algunos casos, de aspecto andrógino. *El uke suele ser una persona activa y feliz.*
Deriva del verbo japonés *ukeru*, que se traduce como *recibir*.

Universo Alterno

1.- s. m. Ver AU

UST

1.- s. f. Tensión existente en la relación de dos personajes –de fanfiction o de historias originales– debida a que se sienten sexualmente atraídos y no pueden expresar dicho sentimiento. *Hay muchísima UST entre Kirk y Spock.*

Es sigla de Unresolved Sexual Tension, que se traduce como *tensión sexual no resuelta*.

2.- s. f. p.us. Tensión a la que es sometido un personaje por un amor no correspondido. *La UST del protagonista es culpa del galanazo de la serie.*

Es sigla de Unrequited Sexual Tension, que se traduce como *tensión sexual no correspondida*.

Waff

1.- s. m. Género de fanfiction al que pertenecen los fanfics románticos y sentimentales que pretenden despertar en el lector un sentimiento dulce y agradable. *Soy fan del Waff y de las comedias románticas.*

2.- s. m. Fanfic que pertenece a este género. *Es un Waff que habla sobre el primer amor.*

3.- adj. Que es dulce, romántico y agradable.

Es acrónimo de Warm and Fuzzy Feelings, que se traduce como *cálidos y tiernos sentimientos*.

X-over

s. m. Ver **Crossover**.

Yaoi

1.- s. m. Género de manga y anime que comprende aquellas obras cuyo tema central es la relación homosexual entre dos personajes masculinos. *Hace años que soy fan del yaoi.* Está dirigido principalmente a un público femenino.

2.- s. m. Manga, anime u obra de fanfiction basado en estos géneros que se centra en la relación homosexual entre dos personajes masculinos. *Es un yaoi muy famoso sobre un cantante y un escritor.*

3.-adj. Que tiene como tema central la relación homosexual entre dos personajes masculinos. Se aplica solamente a manga, anime y fanfiction basado en estos géneros. *Les envió una lista de los mejores mangas yaoi.*

Yuri

1.-s. m. Género del anime y el manga que comprende las obras cuyo tema central es la relación de pareja entre dos personajes femeninos. *Amo el yaoi hasta la muerte, pero el yuri también me gusta.*

2.- s. m. En el anime y el manga, obra centrada en la relación amorosa o sexual de dos personajes femeninos. *He leído cientos de yuris de Haruka y Michiru, porque me encanta Sailor Moon.* Literalmente significa *amor de chicas.*