

LA RESIGNIFICACIÓN AFECTIVA: EL *FANFICTION* COMO UN SISTEMA DE
PRODUCCIÓN CULTURAL

ISABEL CRISTINA BETANCUR VELÁSQUEZ

UNIVERSIDAD PONTIFICIA BOLIVARIANA
ESCUELA DE TEOLOGÍA, FILOSOFÍA Y HUMANIDADES
ESTUDIOS LITERARIOS
MEDELLÍN
2019

LA RESIGNIFICACIÓN AFECTIVA: EL *FANFICTION* COMO UN SISTEMA DE
PRODUCCIÓN CULTURAL

ISABEL CRISTINA BETANCUR VELÁSQUEZ

Trabajo de grado para optar al título de Profesional en Estudios Literarios

Asesor
LAURA CORREA MONTOYA
Magíster

UNIVERSIDAD PONTIFICIA BOLIVARIANA
ESCUELA DE TEOLOGÍA, FILOSOFÍA Y HUMANIDADES
ESTUDIOS LITERARIOS
MEDELLÍN
2019

CONTENIDO

INTRODUCCIÓN	4
CAPÍTULO 1. UN SISTEMA DEL <i>FANFICTION</i>	11
1. La teoría de los sistemas	12
2. El sistema literario.....	14
2.1 El polisistema literario	21
2.2 El carácter cultural de los sistemas	26
3. El <i>fanfiction</i> como sistema de producción cultural	29
CAPÍTULO 2. EL TEXTO ATADO. DE LA APROPIACIÓN A LA (RE)CREACIÓN	39
1. Apropiación.....	40
1.1 <i>Los Miserables</i> y “Taken in”: la obra previa como repertorio de producción 40	
1.2 Una lectura afectiva de <i>Los Miserables</i>	48
2. (Re)creación	55
2.1 Un Darcy moderno: entre lo nuevo y lo familiar.....	55
2.2 Familiaridad y personajes tipo: Darcy como <i>Darcy</i>	61
2.3 Novedad y cambio genérico: Darcy afectado	62
2.4 Romance: personajes con cuerpos	65
CAPÍTULO 3. EL TEXTO SOCIAL: UNA RESIGNIFICACIÓN COLECTIVA	72
1. La semana <i>Jehanparnasse</i> de 2017.....	73
2. La resignificación colectiva	79
2.1 El fan escritor.....	84
2.2 El lector público y la institución colectiva.....	88
CAPÍTULO 4. EL TEXTO AFECTIVO: LA CREACIÓN DE MODELOS.....	95
1. La institucionalización del afecto.....	95
2. Los géneros del <i>fanfiction</i>	100
2.1 “Taken in”, el <i>oneshot</i> y el <i>Hurt-Comfort</i>	101
2.2 “I Wanna Rock”: instantes emocionales de la viñeta	105
2.3 “The Horrors of Being Magical”: la construcción del <i>longfic</i>	106
CONCLUSIÓN	112
BIBLIOGRAFÍA	118

RESUMEN

Se estudia al *fanfiction* como un sistema cultural, al realizar una diferenciación entre el fenómeno y la literatura, teniendo como base las relaciones en las que este se configura y cómo dichas relaciones afectan su creación. Así, argumentamos que el *fanfiction* se produce en una dinámica de recreación afectiva, donde la réplica y la transformación de un vínculo afectivo, generado en la lectura de una obra, permiten el desarrollo de formas de expresión propias.

Para esto, evaluamos tres *fanfics* de obras canonizadas por la literatura a lo largo de cuatro capítulos. En el primero, delineamos un sistema literario a partir de las teorías de Itamar Even-Zohar, Pierre Bourdieu y Jacques Dubois, que posteriormente comparamos con los textos de fans para definir un sistema del *fanfiction*. En el segundo, evidenciamos cómo la producción de nuevos textos es un proceso repetitivo de expresión y expansión de afectos. En el tercer capítulo mostramos la afiliación afectiva en una luz colectiva, gracias a la cual la resignificación permite no solo la transmisión de afectos entre obra y fan, sino también entre fan y *fandom*. Por último, en el cuarto capítulo, analizamos la materialización de dichos vínculos afectivos en el uso de géneros. A través de este recorrido podemos delimitar la dinámica que rige al sistema del *fanfiction* fundamentada en un vínculo afectivo expandido en la socialización, donde se generan modelos propios de escritura.

PALABRAS CLAVE: FANFICTION; FANDOM; AFECTO; SISTEMA DEL FANFICTION; SISTEMA LITERARIO

INTRODUCCIÓN

Gran parte de la fuerza del *fanfiction*¹ reside en que no es publicable o, al menos, no bajo las formas tradicionales de publicación; no busca ser universal o masivo, nació sin la preocupación de ser valorado dentro de los grandes estamentos culturales y sociales. En cambio, el *fanfiction* se contenta con ser parte de un *fandom*, es decir, con ser leído por un grupo de fans construido en torno al consumo de textos, como la televisión, el cine, los videojuegos e, incluso, la literatura. De esta forma, el *fanfiction* se configura como una manifestación cultural de la relación que los individuos mantienen con diversas producciones culturales, en la cual el consumo da paso a la creación.

Los estudios del *fanfiction* se han centrado en su potencial democratizador, en tanto convierte la escritura en un ejercicio desjerarquizador en donde participan y se ven representados diferentes grupos marginados, y en su utilización como una herramienta para la alfabetización, en tanto su uso en las aulas de clase se plantea como una forma de promover la comprensión de competencias lingüísticas, y tecnológicas.² En cuanto al estudio de sus características como texto escrito, la crítica no ha tenido el mismo nivel de interés. De hecho, la irrupción del *fanfiction* en las preocupaciones de los estudios literarios es relativamente nueva, especialmente en español, en donde la mayoría de las aproximaciones tienen como objetivo presentar al fenómeno.

¹ Con el objetivo de hacer más sencilla y clara la lectura, de aquí en adelante se utilizará el término “el *fanfiction*” para referirse al fenómeno y “el *fanfic*” para referirse a ejemplos individuales. Si bien la traducción al español como *ficción de fans*, implica que el término adoptare el género femenino, “la *fanfiction*”, se opta por conservar el género masculino, usualmente utilizado por las comunidades de fans hispanohablantes.

² Para más información sobre los potenciales democratizadores del *fanfiction*, revisar Davies 2005, Bonnsetter y Ott 2011, y Gilliland 2016. En cuanto su uso pedagógico, revisar Guerrero-Pico 2015 y Brunel 2018.

En este contexto, se ha entendido al *fanfiction* como un tipo de literatura emergente de publicación web que, empero, puede equipararse a cualquier obra hipertextual de la literatura tradicional. Bajo esta concepción, por ejemplo, Carmen Morán en “Li(Ink)Teratura De Kiosko Cibernético: Fanfictions En La Red”, concluye su artículo afirmando que “[d]etalles como la obsesión clasificatoria, el deseo de hacer perdurables los textos, el argumento de la calidad literaria y una concepción de la autoría plagada de romanticismo parece indicar que [...] los autores y escritores de fanfictions se dedican a hacer algo que funciona de forma muy, muy parecida a como lo ha venido haciendo desde hace siglos la literatura” (52). Asimismo, el volumen veintiuno de “Transformative Works and Cultures”, revisa el canon artístico como una obra transformativa, proponiendo estudiar obras como las de Virgilio y Philip Sidney bajo el lente del *fanfiction*. Sin embargo, esta perspectiva, aunque útil para la desacralización del fenómeno literario, corre el peligro de reducir al *fanfiction*, una creación cultural ubicada temporalmente y poseedora de rasgos particulares, a una forma posmoderna de nombrar la hipertextualidad.

La presencia del fan y su cultura, así como su relación afiliativa con un producto cultural han sido usados para intentar delimitar el término a un momento histórico preciso, sin embargo, dicha delimitación mantiene abierta la pregunta sobre la relación establecida entre *fanfiction* y literatura. Una respuesta a este interrogante debe considerar, no solo los vínculos textuales con otra obra, sino también sus condiciones de producción. Ya que, si el carácter hipertextual permite considerar la *Eneida* de Virgilio como un *fanfic*, las relaciones entre escritores y lectores, entre hipotexto e hipertexto, trazan una distancia considerable entre ambos tipos de textos.

Como forma de diferenciar al *fanfiction* de la literatura, proponemos delimitar las relaciones bajo las que dicho fenómeno se configura y cómo estas afectan su creación. Es decir, en el presente trabajo de grado realizamos un análisis del *fanfiction* como un sistema cultural, cuyo proceso de producción posee una dinámica propia, diferente de aquellas que definen a las formas literarias hegemónicas, y traducible en características textuales particulares.

Las diferentes teorías de los sistemas se basan en una comprensión de los fenómenos en su constitución como la suma de las relaciones entre sus diferentes componentes. Así, es posible acercarse al *fanfiction* desde su posición dentro de la cultura de fans y su dependencia a una obra anterior sin olvidar su naturaleza textual. Argumentamos que el *fanfiction* se produce en un sistema guiado por una dinámica de resignificación afectiva, es decir, por la réplica y transformación, realizada tanto individual como colectivamente, de un vínculo afectivo generado en la lectura de una obra; gracias a esta dinámica, el sistema genera formas de expresión propias. Luego, puede afirmarse que, aunque mantiene una dependencia con la literatura al usar sus obras como hipotexto y a poseer modelos de escritura similares, el sistema del *fanfiction* adquiere cierto grado de autonomía al plantear una dinámica de producción propia.

Como fundamento de esta reflexión, utilizamos tres *fanfics* basados en dos obras literarias, *Los Miserables* y *Orgullo y Prejuicio*. Estas novelas son obras canonizadas por la literatura, pero, simultáneamente, debido a su presencia en la cultura pop, pueden entenderse bajo las lógicas de consumo masivo de los fans. Al revisar *fanfics* basados en estos textos, las diferencias entre literatura y *fanfiction* se hacen más evidentes, lo que nos permite mostrar más claramente las propiedades específicas del sistema del *fanfiction*.

Dos *fanfics* de nuestro corpus tienen como base *Los Miserables*. “Taken in” de i_luv_obiwan91 es un *oneshot*, es decir, un texto de un solo capítulo, donde se relata el encuentro de Jean Valjean, después de su estadía en Digne, con Cherise Caprén, un personaje creado en el *fanfic*. El *fanfic* se centra en el desarrollo de la relación de Valjean y Caprén, culminando con su matrimonio. A lo largo de la narración, se utilizan las críticas sociales realizadas dentro de la obra de Victor Hugo como hilo conductor de la moralidad del nuevo personaje. Por otra parte, “The Horrors of Being Magical” de HeleneOfFlowers, es un *longfic*, es decir, una obra de múltiples capítulos, publicado como parte de un evento del *fandom* de *Los Miserables*; el texto traslada la diégesis de la novela a un espacio contemporáneo donde existe la magia. Su trama gira alrededor de la relación romántica entre Jehan y Montparnasse, ambos personajes secundarios dentro de la novela. Finalmente, “I Wanna Rock” de Muselina Black tiene como base la novela de Austen. Es una serie de viñetas, es decir, un *fanfic* de capítulos cortos, que usualmente no superan las mil palabras, donde se narra el crecimiento de un Darcy amante de la música en el siglo XXI. La historia, entonces, narra los encantos y desencantos del joven Darcy durante su infancia y adolescencia, incluyendo su primera relación y su primer desengaño amoroso. La serie de viñetas, aunque ubicada en un tiempo diferente, traslada eventos de la obra inglesa, manteniendo de esta forma la caracterización de los personajes.

Los *fanfics* elegidos traducen distintamente el problema de la resignificación afectiva. Así, mientras “Taken in” se nutre abiertamente de su obra previa para crear sus significados, “The Horrors of Being Magical” es escrito como participación en una actividad comunitaria, y “I Wanna Rock” incluye un capítulo influenciado por los

lectores. En los tres casos, no obstante, la relación con la obra previa es expresada en géneros y estrategias textuales con posibilidades altamente afectivas.

El examen del corpus está dividido en cuatro capítulos. En estos se delinea la estructura de un posible sistema del *fanfiction* con base en el sistema literario, se establecen las bases de la dinámica bajo la que el *fanfiction* es creado, es decir, el afecto y la socialización, y se presentan cuatro modelos generados en el sistema con base en su dinámica de producción. De esta forma, nos es posible afirmar que las relaciones del sistema del *fanfiction* se distancian de la literatura al estar determinadas por una lógica productiva propia, que se traduce en modelos de escritura particulares.

Entonces, en nuestro primer capítulo, “Un sistema del *fanfiction*”, a partir de las teorías de Itamar Even-Zohar, Pierre Bourdieu y Jacques Dubois, delineamos un sistema literario que, al ser comparado con las formas de funcionamiento de las obras de fans, nos permite definir un sistema del *fanfiction*. En este capítulo proponemos una delimitación del sistema del *fanfiction*, cuyos estamentos responden a una dinámica propia, diferente a la acumulación de capital simbólico y económico que caracteriza a las formas hegemónicas de producción literaria. En los siguientes capítulos, examinamos dos partes constituyentes de dicha dinámica: la relación hipertextual con la obra previa y el fomento de la participación dentro del fandom.

Así, en el segundo capítulo, “El texto atado: de la apropiación a la recreación”, nos centramos en la relación apropiativa y (re)creativa que existe entre obra previa y *fanfiction*, y en los significados y cómo se conservan, expanden y transforman en este proceso. En este capítulo, examinamos la vinculación afectiva del fan con la obra, que es expresada a partir de la escritura de *fanfics*. De este modo, la obra previa se mantiene

atada al proceso de escritura, haciendo de la producción de significados un proceso repetitivo en donde los afectos son expresados y expandidos.

Por otra parte, en el tercer capítulo, “El texto social: una resignificación colectiva”, evaluamos esta afiliación afectiva a la luz de una comunidad de fans, resaltando cómo la cultura participativa, propuesta por Henry Jenkins, es parte central de las actividades sociales dentro del *fandom*. Gracias a esta perspectiva, la resignificación de la obra previa adquiere un carácter colectivo, en donde el afecto no solo se transmite entre obra y fan, sino también entre los miembros de comunidad.

Ambos factores, la afectividad y la colectividad, son concretados dentro del sistema en modelos de creación que, fundamentados en la expresión y transmisión de afectos, permiten al *fanfiction* la generación de un repertorio propio, con formas de lectura y escritura únicas al sistema. Por lo tanto, en el cuarto capítulo, “El texto afectivo: la creación de modelos”, examinamos cómo la resignificación afectiva de la obra previa es visible dentro de nuestro corpus a partir del uso de géneros.

A través del recorrido realizado en estos cuatro capítulos, nos es posible realizar una delimitación general de la dinámica que rige al sistema del *fanfiction*. Entonces, la escritura del *fanfiction* funciona inicialmente como una expresión del vínculo afectivo entre fan y obra, que se ve ampliado en la inserción del texto en una comunidad, en donde los *fanfics* se vuelven un vehículo para la socialización. En este proceso los textos generan modelos específicos de escritura que, en la codificación del afecto inicial y el afecto colectivo, pueden lograr, a su vez, la producción de nuevos afectos. Gracias a esta dinámica, las relaciones entre los estamentos del sistema del *fanfiction* adquieren nuevas funciones, que se traducen en textos con objetivos, modelos y contextos diferentes a aquellos de la literatura hegemónica.

CAPÍTULO 1. UN SISTEMA DEL *FANFICTION*

Como término, tal vez la manera más sencilla de aproximarse al *fanfiction* sea en la descomposición de las palabras que lo forman. *Fanfiction* proviene de *Fan fiction*, en donde la palabra “fan” funciona como adjetivo para cualificar a “fiction”, el sustantivo: un *fanfiction* es una ficción escrita por fans.³ El énfasis en la figura del fan es más que una precisión genérica; remite a la relación que un grupo de personas establece con una producción cultural, la cual sirve como base para la socialización e identificación comunitaria. Así, el *fanfiction* surge como una práctica cultural ubicada dentro de las formas en las que los fans, como una comunidad, entienden y transforman al mundo. En cuanto a la noción de ficción, está atravesada por el uso de mecanismos textuales asociados con la producción de narraciones: tropos, figuras retóricas, temas, motivos y otros elementos pertenecientes al repertorio de la literatura.

De este modo, desde su composición, el *fanfiction* hace referencia a dos factores: el texto y el contexto, a un proceso de creación comunitaria con consecuencias en los rasgos de la escritura o, en otras palabras, a un sistema de producción cultural. De tal manera que, mientras que la noción de escrito ficcional remite intuitivamente a uno de los componentes del fenómeno literario, la figura del fan remite a una posición cultural: como práctica de una comunidad, el *fanfiction* funciona bajo una cosmovisión particular, que afecta a los rasgos inmanentes a la obra. De esta forma, las características formales y temáticas del *fanfiction* surgen gracias a las relaciones establecidas por los participantes del proceso de creación.

³ En este caso, el término “ficción” es engañoso, en tanto indica solo obras escritas; dentro de la cultura de fans, otros términos describen ficciones audiovisuales —*fanvids*— o visuales —*fanart*—.

En este diálogo entre texto y contexto, la condición “literaria” del *fanfiction* es problematizada. Las formas literarias de las ficciones de fans, como su hipertextualidad, su carácter narrativo, sus mecanismos de escritura, etc., adquieren dentro de un espacio de fans, nuevas expresiones, cuyas funciones se distancian de aquellas típicas de la literatura hegemónica. Por lo tanto, si afirmamos que las características textuales del *fanfiction* permiten considerarlo literatura, debemos dotar a dicha literatura de cualidades particulares, originadas en el fan que la escribe.

En el presente capítulo intentamos examinar las diferencias contextuales que poseen *fanfiction* y literatura a partir del concepto de sistema, entendido como un conjunto de relaciones que marcan las pautas para las actividades que, en nuestro caso, llamamos “literarias” o “del *fanfiction*”. Planteamos una comparación general de la dinámica y el posicionamiento social bajo los que se crea la literatura, y aquellos bajo los que se crea el *fanfiction*, desde la cual revisamos cómo las prácticas productivas de este lo delimitan como un fenómeno con formas textuales propias. Entonces, con base en el sistema literario derivamos un sistema del *fanfiction*, cuya dinámica, incrustada en la figura del fan, es decir, en el uso de la obra previa para la creación significados tanto individuales como colectivos, será desarrollada en los próximos capítulos.

1. La teoría de los sistemas

Bajo la idea de sistema se intenta recoger a un conjunto de elementos semióticos que, más que actuar individualmente, actúan como un conglomerado. Así, el término *teoría de los sistemas* recoge diferentes perspectivas que se proponen analizar las relaciones y funciones que establecen los componentes de un fenómeno cultural para detectar las leyes bajo las que funciona. Pueden establecerse dos enfoques para examinar los

sistemas: uno en la que son concebidos como una red estática de relaciones, y otro en la que son concebidos como una red de relaciones dinámicas (Even-Zohar 9).

En este primer enfoque, el sistema es entendido como una red estática o sincrónica de relaciones, en la que cada elemento es una función de las relaciones en las que participa. Es decir, las leyes y las funciones son detectadas a través de las relaciones totales y cerradas que se establecen dentro del sistema (Even-Zohar 9). El sistema estático es autosuficiente y continuo, por lo tanto, no sufre la integración de elementos exteriores capaces de transformar su dinámica. Dicha concepción, aunque útil para inducir los principios generales que guían a los fenómenos, no permite evaluar su posicionamiento en un marco histórico o múltiple.

En contraposición, el segundo enfoque pretende dar cuenta del funcionamiento del sistema en el tiempo, es decir, de forma dinámica (Even-Zohar 10). Al preguntarse por el posicionamiento histórico del sistema, esta perspectiva logra exponer las transformaciones que ocurren dentro del sistema: los elementos del sistema no tienen que ser homogéneos y sus relaciones pueden incluir u olvidar elementos a lo largo del tiempo. Un sistema dinámico no está cerrado, en cambio, establece asiduamente relaciones con otros sistemas. Esta disposición permite pensar, más que en un sistema individual o *monosistema*, en un sistema múltiple o *polisistema*. Even-Zohar, al explicar su teoría define a este último como un sistema de varios sistemas interdependientes, que se superponen e interceden, y que funcionan como un todo estructurado (10).

De esta forma, para Even-Zohar los fenómenos culturales, de comunicación semiótica, pueden ser entendidos a partir de las relaciones de un conjunto de factores constitutivos: productor, producto, consumidor, repertorio, institución y mercado. Estos factores son interdependientes, no hay un producto sin un productor, pero pueden

adquirir matices según su espacio temporal y sus relaciones con factores externos. Luego, cuando afirmamos que el *fanfiction* es un sistema de producción cultural, lo estamos definiendo como un conjunto de factores que establecen relaciones, tanto internas como externas, a partir de una dinámica de funcionamiento particular, que tienen como resultado un producto cultural, es decir, una expresión semiótica.

Hacemos hincapié en el uso del polisistema y la teoría de sistemas dinámicos, ya que, al poner como centro de la delimitación de diferentes obras culturales a las prácticas y las relaciones que dichas prácticas generan, estas teorías nos permiten dar primacía a las diferencias, mediadas por la figura del fan, que se generan entre *fanfiction* y literatura, sin negar las coincidencias proveídas por el medio escrito. Es decir, dicho concepto nos permite analizar los rasgos del *fanfiction*, producidos gracias a una dinámica propia, sin negar el vínculo que entablan literatura y *fanfiction* al compartir un mismo medio de expresión y formas similares de creación.

2. El sistema literario

Para nuestra presentación de sistema literario hacemos uso de las teorías de tres autores: Itamar Even-Zohar, Pierre Bourdieu y Jacques Dubois. Aunque no completamente iguales, las tres propuestas giran sobre la misma idea: el estudio de la literatura, comprendida, no como un conjunto de obras, sino como un conjunto de estamentos que, a través de sus relaciones, establecen una dinámica a la que le damos el nombre de literatura, es decir, un sistema. A este conjunto de relaciones, Bourdieu lo nombra *campo literario*, una serie de propiedades y leyes de funcionamiento de los microcosmos sociales en el que se desarrollan las prácticas culturales de la literatura. Este campo está jerarquizado a partir del capital económico y el capital cultural. Dubois

parte de la teoría de Bourdieu para delimitar a la literatura como una *institución*, es decir, como una organización autónoma compuesta por instancias de producción y legitimación, que regulan, reproducen y valoran las prácticas literarias. Por último, Even-Zohar llama *polisistema literario* a una “[...] red de relaciones hipotetizadas entre una cierta cantidad de actividades llamadas ‘literarias’, y consiguientemente esas actividades mismas observadas a través de esta red” (29).

La diferencia de enfoque entre los tres autores nos permite la articulación de un sistema literario que tiene en cuenta su funcionamiento interno y su posicionamiento social, dos rasgos que, a la hora de delimitar al sistema del *fanfiction*, propician diferencias considerables. De esta forma, *la teoría de los polisistemas* de Even-Zohar encuadrar al sistema de producción literario dentro de comunidades culturales, al mismo tiempo que nos permite detectar los estamentos del sistema y sus funciones. Esta propuesta, debido a su generalidad, se configura como una base que será traspasada a nuestra construcción del sistema del *fanfiction*. Los movimientos de esta estructura pueden ser ubicados en el espacio cultural contemporáneo a través del concepto de *capital* de Bourdieu, gracias al cual el sistema canónico y periférico propuestos por Even-Zohar pueden ser puestos en relación con las preocupaciones de producción de los dos sistemas hegemónicos de la literatura: el restringido y el masivo. La desviación de estas dos formas de capital son un punto esencial en la separación del sistema literario y el *fanfiction*. Por último, *la institución* de Dubois nos permite establecer la fuerza ideológica que defiende la construcción de la noción de literatura, debido a la cual el acceso a la producción queda restringido a prácticas particulares, fuera de las cuales todo sistema es considerado marginal. La jerarquización de formas culturales según el seguimiento de normas institucionales aleja a las ficciones de fans de las formas

consagradas y permitidas de literatura, rechazo que no solo permitirá su separación conceptual del fenómeno literario, sino que influye en la construcción democrática de sus estamentos.

Itamar Even-Zohar retoma el modelo comunicativo de Jakobson —un receptor recibe un mensaje transmitido por un canal y emitido por un emisor gracias a un código común, propiciado por un contexto— para realizar un esquema general de los factores implicados en la producción de literatura:

Así, un CONSUMIDOR puede ‘consumir’ un PRODUCTO producido por un PRODUCTOR, pero para que se genere el ‘producto’ (el ‘texto’, por ejemplo), debe existir un REPERTORIO común, cuya posibilidad de uso está determinada por una cierta INSTITUCIÓN. Debe existir un MERCADO en que este bien pueda transmitirse (36).

Estos factores responden a una amplia variedad de actividades; el consumidor puede concretarse como un lector directo de la obra literaria o como un individuo que usa cotidianamente una expresión con orígenes literarios. Debido a su multiplicidad, tampoco puede establecerse una jerarquía particular de sus estamentos. Empero, la existencia de un repertorio común a todos los participantes del sistema resulta esencial para la constitución de este.

Un repertorio es la suma de los “modelos para organizar, ver e interpretar la vida” (46) que posee un grupo de individuos. Dichos modelos —entendidos como un conjunto de reglas y materiales— pueden ser usados de forma activa, para la producción, o de forma pasiva, para la decodificación de un producto. Entonces, tanto productor como consumidor pueden delimitarse a partir de su aproximación al

repertorio. El productor es aquel individuo que produce, productos “nuevos” o repetitivos, al usar activamente el repertorio (142). Mientras que el consumidor es aquel individuo que utiliza pasivamente el repertorio para identificar conexiones (144). El conjunto de los consumidores funciona como una red relacional, o mercado, que determina el destino de un producto; en otras palabras, el mercado es quien media entre productor y consumidor al difundir el producto (147).

El repertorio puede dividirse en tres niveles: el nivel de los elementos individuales, el nivel de los sintagmas y el nivel de los modelos. El primero incluye elementos simples dispares; el segundo, las combinaciones de dichos elementos; y el tercero, “[...] cualesquiera porciones potenciales de un producto entero, esto es, la combinación de elementos + reglas + las relaciones sintagmáticas (‘temporales’) que pueden imponerse al producto” (Even-Zohar 43). En el caso de una obra literaria, el modelo remitiría al género, por ejemplo, una novela policiaca decimonónica o una novela de romance popular, que donan al lector un pre-conocimiento sobre cómo acercarse al texto. Los sintagmas referirían al conjunto de “frases” que componen a un género, como figuras retóricas o tropos, por ejemplo, la obligada explicación lógica de los sucesos al terminar el caso en una novela policiaca, o el final feliz de la novela de romance. Por último, los elementos remiten a las unidades mínimas que, al ser sumadas, permiten el ensamblaje de una obra literaria; en nuestro ejemplo serían la víctima, el investigador y el crimen de la novela policiaca, los amantes, el conflicto emocional y la corporalidad de la novela de romance.

El producto es ensamblado a partir de la combinación de elementos, sintagmas y modelos del repertorio común y la creación o traducción de otros repertorios. Sin embargo, esta concretización no es fija ni remite a un conjunto no modificable de

imposiciones. La puesta en práctica del repertorio puede desembocar en variadas combinaciones y errores (135). A partir de la inserción de elementos y modelos de otros repertorios y del uso flexible de las partes del repertorio, se logra su evolución. Así, un producto, con base en la concretización que realiza del repertorio, puede tender al conservadurismo, o a la liberalidad y, en consecuencia, formar un sistema que tienda a uno de los dos.

Para Even-Zohar, la obra literaria no es el producto principal del sistema literario, en cambio, es el vehículo que permite la transmisión del producto: los imaginarios culturales (142), que incluyen, además de imágenes, modos, interpretaciones de la realidad y opciones de acción, la aserción del valor literario, su posición cultural y su autonomía. Es decir, la literatura actúa como forma de expresión de una cultura, gracias a la cual se genera un repertorio que, además de ser utilizado para la producción de obras literarias, puede ser usado para navegar la vida cotidiana en un espacio específico.

Pero, de igual forma, la literatura funciona como un espacio autónomo —un *campo*, lo llamaría Bourdieu—que intenta preservar, a través de la transmisión de imaginarios, su posición en la sociedad. En palabras de Dubois, la literatura elabora una construcción ideológica cuyo primer referente es ella misma (38). Esta estrategia es respaldada por la reglamentación y regulación de una institución, que hace uso del capital simbólico para dividir lo literario de lo no literario.

Sin embargo, en el sistema literario actual, la obra resulta un vehículo crucial de dichos imaginarios: no solo es la obra el producto más visible del sistema, sino que su concepción como una creación trascendente y sagrada realizada por un autor, que debe

ser leída bajo un modelo específico para respetar su sacralidad, deriva en los imaginarios del autor genio, el crítico pedagogo y el lector culto.

La correcta transmisión de estos imaginarios es solo posible en un proceso específico de recepción. En efecto, el uso del repertorio debe cumplir con ciertos lineamientos: “El repertorio no sólo tiene que estar disponible, sino que también su utilización debe ser legítima. Las condiciones de tal legitimidad son generadas por la institución en correlación con el mercado” (Even-Zohar 129). La institución, entonces, se vuelve central en la configuración del sistema literario; se encarga de generar las condiciones que median la legitimidad del repertorio, su forma correcta de utilización.

Si el sistema literario se define como el conjunto de relaciones que se establecen entre actividades llamadas “literarias”, la labor de la institución es determinar qué actividades pueden catalogarse con dicho nombre, cuáles elementos o modelos del repertorio pueden considerarse como legítimos y pueden ser canonizados — preservados—, y cuáles deben ser rechazados como ilegítimos.

Este proceso de selección y conservación, explica Jacques Dubois, se concretiza en instancias interesadas en defender la posición de la literatura dentro de la jerarquía social, que varían desde ocupaciones delimitadas directamente por el sistema, como la crítica especializada, hasta establecimientos encargados del moldeamiento ideológico de una nación, como la escuela. Así, la función de la institución se extiende desde los modelos y actualizaciones que un productor puede usar, hasta las formas posibles de recepción; de hecho, la institución instauro las lecturas —o significaciones— y los modos de lectura permitidos (Dubois 103). De hecho, ciertas prácticas de lectura son “instituidas” como la forma correcta de consumir bienes estéticos, a partir de la cual se

puede posicionar al receptor como portador de capital simbólico y preservar la posición simbólica de la literatura en el espacio social.

Este proceso de clasificación está estrechamente unido a la búsqueda de autonomía del sistema. Así, distanciándose de la retórica mercantil, la economía del sistema literario gira alrededor de la conquista y conservación del reconocimiento cultural y del capital simbólico (Dubois 43). Esta búsqueda de distinción se plantea en los términos de innovación y ortodoxia: los grupos literarios emergen gracias a la afirmación de la originalidad a partir de la inserción de elementos y modelos nuevos, los cuales, una vez su grupo literario de origen es consagrado por la institución, son canonizados dentro del repertorio.

En resumen, el sistema literario está conformado por un productor y un consumidor, que utilizan un repertorio regulado por una institución para producir y decodificar, respectivamente, un producto. Este proceso es posible gracias al mercado, que se encarga de mediar entre productores y consumidores. El producto principal del sistema literario es la creación de imaginarios, entre los que se incluye el carácter autónomo del sistema, rasgo protegido por la institución literaria, que permite al sistema tener como moneda principal el capital simbólico o reconocimiento cultural.

La delimitación que la institución realiza de la literatura pareciese expulsar del sistema a todas aquellas obras, prácticas y elementos del repertorio que no pertenecen a la llamada “alta cultura”. Es decir, en un primer momento, parece solo aceptar a aquella literatura basada en la persecución de la acumulación de capital simbólico, entrelazado a unas normas de canonización autónomas y a una valorización basada en la premisa del “arte por el arte” o el seguimiento de ciertas normas estéticas insertadas dentro del repertorio del sistema. Sin embargo, esta definición resulta carente, en tanto no solo se

centra en una forma de producción cultural limitada a la clase burguesa⁴, sino que silencia formas de literatura que no se guían por las mismas lógicas de creación. Entonces, se hace necesario expandir dicho sistema para ubicar “otros tipos de literatura”, como la literatura masiva.

2.1 El polisistema literario

Según Even-Zohar, un polisistema está formado por un sistema central, que acoge el repertorio canonizado y es respaldado por las instituciones, y un conjunto de sistemas periféricos, que están compitiendo constantemente para ubicarse en la posición central. Gracias a esta tensión, el repertorio canónico se renueva, evita la petrificación del sistema. Así, “[...] cuando no hay ‘sub-cultura’ (literatura popular, arte popular, ‘cultura inferior’ en cualquier sentido, etc.), o cuando no se permite ejercer presión real sobre la cultura canonizada, hay pocas oportunidades para que exista una cultura canonizada dotada de viabilidad” (16). Mientras que la posición central pertenece a la literatura canonizada o consagrada, las periféricas pertenecen a otros tipos de producciones, literaturas menores, cuyos estamentos son, al mismo tiempo, influenciados por el sistema central y autónomos.

No obstante, la canonización de sistema central no está naturalizada, su posición principal en la jerarquía es posible debido a la consagración de ciertas características. Para comprender la organización dentro del sistema, resulta útil retomar el concepto de capital simbólico y su relación con el capital económico. Según Bourdieu, el campo

4 A lo largo de *La institución de la literatura*, Jacques Dubois argumenta que el funcionamiento de la “alta literatura” o literatura restringida está directamente atado a un posicionamiento de clase: la legitimación de una obra literaria, proceso en el que adquiere un lugar dentro de una escala de valor — “buena” literatura y “mala” literatura— remite tanto al *habitus* del autor como a la exclusividad del público. Se trata, en fin, de un nuevo modo de producción y consumo derivado del sistema capitalista y burgués (41).

literario funciona debido a la oposición de dos formas de producción: “[...] la producción pura, destinada a un mercado restringido a los productores, y la gran producción, orientada a la satisfacción de las expectativas del gran público [...]” (186). Así, mientras la primera, que corresponde a aquello que hemos llamado sistema literario y que desde ahora especificaremos como sistema literario central, restringido o legitimado, se rige por la acumulación de capital simbólico, es decir, por la búsqueda de consagración —o canonización—, lo que no solo le permite otorgar un valor —canonizar— objetos o personas dentro del sistema, sino que, a través del uso de instancias sociales pertenecientes a la institución, procura a los miembros de dicho capital un espacio dentro de una jerarquía cultural; la segunda, que llamaremos sistema literario masivo o de masas, está regida por el mercado capitalista. Mientras uno es autónomo, es decir, es relativamente independiente del poder político, el mercado y la burguesía, el otro es heterónimo, es decir, es regido por estas tres fuerzas.

El antagonismo entre ambos polos es el que permite la jerarquización de modelos y elementos dentro de un repertorio; delimitan lo prestigioso de lo repudiado, lo legítimo de lo bastardo. De hecho, la ley fundamental bajo la que funciona el sistema literario legítimo es la independencia respecto a las demandas externas, la reiteración del carácter autónomo del sistema y la función autorreferencial del arte: es decir, funciona al marcarse como diferente del sistema literario masivo, “[...] se basa, como en un juego de quien pierde gana, en una inversión de los principios fundamentales del campo de poder y del campo económico. Excluye el afán del beneficio y no garantiza ninguna especie de correspondencia entre las inversiones y los rendimientos monetarios; condena el anhelo de los honores y de las grandezas temporales” (Bourdieu 322).

La descripción de Bourdieu nos faculta a pensar en la perspectiva diferenciante bajo la que el sistema literario legitimado se conforma. De esta forma, su distribución, a diferencia del público masivo de la literatura mercantil, ocurre dentro del mismo grupo productor; su éxito se demarca por la adquisición de capital simbólico, en vez de éxito comercial; en vez de suplir la demanda del público, crea su propia demanda; en vez de regirse por las mismas reglas de otros sistemas, lucha por conservar su autonomía. Es, de hecho, esta ansiedad por la autonomía, la que fortalece —y es fortalecida por— el alcance de su institución; además de crear y resguardar las normas que rigen el funcionamiento al sistema de producción legitimado o restringido, esta extiende su dominio a sistemas contiguos, convirtiendo al sistema restringido en el centro de un polisistema.

La transformación de la literatura en una esfera autónoma, propiciada por la formación social burguesa y la automatización del trabajo dentro del sistema capitalista, da paso, según Dubois, a la formación de una institución, es decir, un conjunto de normas que definen una legitimidad. Dubois, al establecer el funcionamiento de la institución, afirma que la literatura de producción restringida, al usar como moneda el capital simbólico, logra establecer su posición a través de diferentes instancias sociales, que incluyen espacios tan disímiles como la crítica literaria y la escuela. Su fuerza de legitimación y distinción, entonces, lo dotan de una situación dominante en el polisistema literario, que puede percibirse al notar la posición de otras literaturas, como la masiva o la regional, que no se benefician de la legitimidad o el reconocimiento de la producción letrada y suelen apropiarse de las herramientas (críticas, teóricas y repertoriales) del sistema dominante.

Estos otros sistemas, aunque repudiados por la institución del sistema central, son influenciados por esta; usan parte de su repertorio, ejercen juicios de valor similares, son juzgados por sus leyes:

En primer lugar, las producciones minoritarias existen en una relación de dependencia que se establece con la institución dominante. Así, podemos afirmar que, en lo que concierne a sus modalidades de funcionamiento, a sus contenidos y a sus formas, estas producciones minoritarias son tributarias de la literatura legítima, adaptan, imitan, demarcan, la literatura consagrada [...]. [A]un cuando la institución se encuentra relativamente cerrada sobre sí misma, también se halla en el centro de un sistema más amplio —y en algunos casos más vasto— al cual le impone cierto número de reglas y, al final de cuentas, su hegemonía. (Dubois 105)

De este modo, dentro de la jerarquía establecida en el sistema literario, las producciones minoritarias o sistemas periféricos, son medidos en relación con su acoplamiento a las reglas de la literatura central. La calidad estética y la originalidad, fundamentos de la escala axiológica del sistema central, son evocadas una y otra vez como regla para medir el valor de estos otros sistemas. Asimismo, modelos nacidos del repertorio central, luego de un tiempo, se convierten en parte de los otros repertorios⁵.

Sin embargo, como teoría sistémica de carácter dinámico, las posiciones de centro y periferia no son inamovibles: los valores aceptados por el sistema literario

⁵ Como ejemplo, podemos mencionar el discurso libre indirecto, mecanismo literario célebre por su uso en las obras de Flaubert. En la actualidad, tal como afirma Hirdman en “Speaking through the flesh: Affective encounters, gazes and desire”, la mirada múltiple es un mecanismo común en las novelas de romance popular.

central o restringido son, en suma, arbitrarios, es decir, las consideraciones de “bueno” o “malo” de obras e interpretaciones del repertorio son acordadas dependiendo de su emplazamiento dentro de la defensa de la autonomía del sistema. De este modo, la noción de estética, utilizada dentro del sistema central como criterio de valor (Dubois 44) no implica una superioridad natural, sino un seguimiento correcto del repertorio, que ratifica la autonomía. Asimismo, la consideración realizada por la institución central de otras producciones culturales como “baja cultura” o “literaturas menores”, no está definida por una inferioridad de valores, sino por el no uso, el uso diferente o el uso transgresivo, del repertorio, posible gracias a una dinámica de funcionamiento distinta a la acumulación de capital simbólico.

Por consiguiente, la relación entre centro y periferia no es unilateral. En primer lugar, las literaturas minoritarias poseen un repertorio propio que, al ser transferido al sistema central, permite la renovación u originalidad que permite la adquisición de capital simbólico de los miembros.⁶ En segundo lugar, este repertorio propio es seleccionado y reglamentado por una institución propia, que sigue las normas establecidas por una dinámica propia. Por ejemplo, la búsqueda de capital económico dentro del sistema literario masivo se desarrolla a través de una apelación a grupos masivos, lo que convierte a la familiaridad y la accesibilidad en normas ejercidas por la institución.

Esta tensión entre la fuerza de los valores propuestos por el sistema central y el ejercicio de una dinámica propia genera en los sistemas periféricos una suerte de institución doble. Esto es, el seguimiento de su repertorio es evaluado como positivo dentro del

⁶ La literatura popular y regional, por ejemplo, en muchas ocasiones han abastecido al sistema central de modelos y elementos nuevos.

sistema, pero, en el polisistema, al ser medido por los estándares del sistema central, dicho seguimiento es usualmente evaluado como negativo.

El polisistema literario se configura, entonces, como un conjunto de sistemas ubicados en relación con un sistema central, el sistema de producción restringido o legitimado, cuya institución marca la pauta para la jerarquización y canonización del repertorio y sus usos. La posición del sistema central es protegida por su institución, en donde se establecen escalas axiológicas alrededor de la idea de autonomía: el lugar de un participante del sistema central depende, en primer lugar, del rechazo de las exigencias de otros sistemas sociales, como el mercado capitalista, lo que funciona como afirmación del carácter autónomo del sistema. El principal capital del sistema central es, por lo tanto, el capital simbólico, que le permite a sus miembros consagrar y valorar obras, personas y modelos.

No obstante, la preeminencia del repertorio central y la institución no niega la existencia de un repertorio y una institución propias de cada producción minoritaria; más bien, señala que, en el esquema del polisistema, estos son rechazados como ilegítimos. Los imaginarios creados y distribuidos por estos tipos minoritarios de literatura se desarticulan de la consagración institucional.

2.2 El carácter cultural de los sistemas

Con la aseveración de que el repertorio brinda las herramientas para producir y consumir los productos dentro de grupo, se hace necesario regresar sobre el sistema de comunicación jakobsoniano sobre el que Itamar Even-Zohar funda su teoría; el repertorio cumple la misma función que, en el proceso comunicativo, ejerce el código: para lograr una correcta comunicación, el emisor y el receptor “deben compartir total o

al menos parcialmente un ‘código’” (126). Ciertamente, la escritura y la lectura, —igual que todas las actividades de producción y consumo que podemos nombrar como literarias— tienen como fundamento la posibilidad de comunicación; se escribe con el objetivo de expresar algo a alguien, se lee con el objetivo de comprender la expresión de alguien. Son, intrínsecamente, actividades colectivas. El repertorio, además de referir a una caja de herramientas, según explica Even-Zohar, posibilita la participación del individuo en la vida social:

Sin un repertorio común compartido, sea total o parcialmente, ningún grupo de personas podría comunicarse ni organizar sus vidas de modo aceptable y con sentido para los otros miembros del grupo. En otras palabras, no existiría un marco conjunto que los ligara como grupo ni que fuese capaz de proporcionarles las mencionadas estrategias. (128)

La existencia de este repertorio común, a partir del cual el grupo se comunica, permite la creación de una comunidad. Es decir, el repertorio permite delimitar al grupo como una entidad social específica, con un sentido de sí y una identidad colectiva. El repertorio se convierte en un código que determina una cultura, en un repertorio cultural. Es más, dentro de los diferentes modelos y regulaciones que conforman a un código, podría hablarse de la lengua como un repertorio, ya que esta dota a los miembros de un grupo con las herramientas para producir, consumir e identificarse. Empero, las comunidades que se generan alrededor de un repertorio específico pueden incluir los ejemplos más tradicionales de cultura, las naciones, grupos localizados geográficamente con lenguas heterogéneas, como un continente, o grupos deslocalizados con un repertorio compartido, como la cultura de fans.

En efecto, el repertorio de un sistema, cuando es utilizado según los requerimientos de la institución, funciona como una lengua, como un código comunicacional que define, identifica y limita. Dentro del repertorio están pautadas las formas posibles de invención y las formas posibles de consumo, según las cuales el grupo se expresará y se entenderá; en síntesis, el repertorio pauta las formas en las que el grupo se enfrentará a la vida.

De esta forma, no aceptar el código del grupo o separarse de su uso, significa convertirse en un paria (Dubois 67). El repertorio de un sistema, seleccionado y reglamentado por la institución, es decir, por unos mecanismos de ordenación y distinción que dotan a la comunidad de cierta autonomía frente a otras fuerzas sociales, limita las posibilidades de producción y consumo permitidas en el grupo. El no uso o uso incorrecto del repertorio culmina en la disminución del reconocimiento del individuo, de su capacidad de canonizar y ser canonizado, y, en última instancia, en su expulsión del sistema. En definitiva, ser parte de un grupo cultural, involucra el conocimiento y uso de su código de comunicación, de su repertorio de producción y consumo.

Por consiguiente, hacer parte de un sistema de producción cultural asentado en una comunidad, supone un conocimiento de los modelos, sintagmas y elementos propios del repertorio, y de las reglas de la institución, que en sus procesos de selección y legitimación formulan una lógica de sistema, esto es, distingue lo que importa en el sistema de aquello que le es indiferente (Bourdieu 337). Dentro la literatura restringida o legitimada la lógica gira alrededor del capital simbólico, que conlleva la posibilidad de reconocimiento cultural, la invención de una escala de valores estéticos, y la capacidad de consagrar y ser consagrado dentro del sistema. Por otra parte, la literatura

de masas generalmente gira alrededor del capital económico, que conlleva un seguimiento de los flujos del mercado y la recepción de un gran público.

La conexión sistema/comunidad nos permite comprender los sistemas como parte de un espacio social en el que la literatura, más que surgir debido al genio del artista, es el producto de un conjunto de cosmovisiones, organizadas a partir de mecanismos de regulación propios de la comunidad. Las obras literarias y artísticas son un producto cultural, una creación que remite a la expresión de una cultura.

De nuevo, se hace patente la cuestión del contexto donde surge una obra. Los textos de los diferentes sistemas literarios, de los que nos centramos en el restringido o central y el masivo, están marcados por su posición en el polisistema y su origen en una dinámica particular, donde las relaciones entre los estamentos influyen en las valorizaciones del texto y en los métodos, contenidos y formas aceptadas para la escritura y la lectura. Bajo esta línea de pensamiento, podemos comenzar a caracterizar al *fanfiction* preguntándonos por su reiteración o ruptura con las dinámicas que delinear al polisistema literario.

3. El *fanfiction* como sistema de producción cultural

En aras de proponer una delimitación sistemática de los textos de fans, haremos uso de la descripción del sistema literario para derivar al sistema del *fanfiction*, señalando sus diferencias con el sistema literario central y el sistema literario masivo, y la posibilidad de ubicarlo dentro del polisistema literario. En primer lugar, retornemos al esquema general propuesto por Even-Zohar para pormenorizar a los estamentos según las particularidades del *fanfiction*.

Se tiene, por lo tanto, a un fan lector (consumidor), que consume un *fanfic* (producto), transmitido por medio de plataformas digitales (mercado), y producido por un fan escritor (productor) gracias a la lectura afectiva de la obra previa⁷, la inserción de modelos del sistema literario y el uso de modelos propios (repertorio), cuya posibilidad de uso está determinada por un lector público (institución). Varias explicaciones deben hacerse de este modelo. Ante todo, se trata de un esquema que gira alrededor de una de las actividades específicas que podrían realizarse en un sistema del *fanfiction*, la escritura y lectura de un texto; el *fanfic*, al igual que la obra en el sistema literario, puede no considerarse el producto central del sistema, pero es su producto más visible. Partir desde este punto, entonces, expone un interrogante clave: el producto principal del sistema del *fanfiction*. Lanzamos la hipótesis de que un *fanfic* es el vehículo a través del cual se expresa y se amplía una vinculación afectiva con la obra previa.

En cuanto a la determinación de los estamentos, se resalta la identificación como fan, tanto del productor como del consumidor, debido a la influencia que dicha posición tiene en la producción. La figura del fan conlleva, siempre, una connotación colectiva: no es suficiente la atracción a un producto cultural, dicha atracción debe hacerse pública, insertarse en una cultura según unas reglas particulares; en un ejemplo clásico, no todo espectador de *Star Trek* es considerado un “Trekkie” o un fan de la serie, para lograr esta denominación es necesario evaluar el programa minuciosamente, mezclar un discurso crítico con un discurso emocional, y convenir espacios donde sea aceptable dispersar la división entre ficción y hecho; realizar hipótesis sobre la naturaleza de la

⁷ Al considerar la obra previa como parte constitutiva del sistema del *fanfiction*, aparece la posibilidad de concebirlo, al igual que la literatura, como un polisistema. Así, aunque todos los *fanfics* comparten cierta parte de su repertorio, se encontrarían diferencias entre una comunidad que gira alrededor de, por ejemplo, *Orgullo y Prejuicio*, y otra que gira alrededor de *Los Miserables*.

relación entre Kirk y Spock, encontrar inconsistencias en la construcción del mundo ficcional, disfrazarse de Uhura para asistir a una convención de fans.

El uso de un producto clásico de la cultura mass-mediática y la diferencia entre la expresión neutral “espectador de *Star Trek*” y la connotación negativa del término “Trekkie” dentro del ejemplo, no es casual; la posición del fan, dentro de una jerarquía de las actividades culturales, es marginal. Las prácticas del fan son rechazadas ya que su acercamiento a los textos no sigue con las normas establecidas por las instituciones: su entusiasmo por los productos de masas rompe con la jerarquía que propone el sistema central, según la cual este tipo de textos posee un valor menor que aquellos del sistema restringido. Sus herramientas interpretativas rompen con las prácticas de lectura promovidas por la institución, en tanto quiebran con la unidad significativa de la obra, la autoridad del creador y su concepción de objeto sagrado. Por último, al usar la obra que les entusiasma como repertorio, “roban” la moneda simbólica del sistema restringido, en forma de la figura autoral, y la moneda económica del sistema masivo, en forma de la propiedad intelectual.

La falta de seguimiento de los códigos de ambos sistemas aleja a las creaciones de fans de la legitimización. Debido a su surgimiento en prácticas no avaladas por la institución de los sistemas hegemónicos, el *fanfiction* es expulsado, marginado. Entonces, en lugar de adaptarse a la lógica y las reglas de dichos sistemas, los fans crean una nueva comunidad con bajos límites para la creación como táctica que les permite la producción de significados. Para este proceso, realizan una apropiación de otras obras, fundamentada en su lugar marginal dentro de la cultura y en su aprecio por la obra, abrazan la condición de sujetos marginales y se comienza a escribir desde los márgenes.

La capacidad de una cierta democratización de la producción es fomentada por su mercado, en el que las formas de publicación y lectura no pasan por un intermediario.

De esta forma, los fans transforman y transgreden tanto al capital económico del sistema masivo, como al capital simbólico del sistema restringido. El *fanfiction* se dirige a un público relativamente pequeño, la comunidad de fans y no posee conexiones con el poder político, la burguesía o el mercado⁸; es más, los textos de fans son, usualmente de carácter gratuito, su modelo de distribución está fundamentado en formas participativas de producción. Asimismo, aunque no puede negarse la existencia de cierto capital simbólico dentro del *fandom*, visible en el reconocimiento de escritores, dicho capital no es transmisible a una escala polisistemática, ni dota a sus acreedores de la posibilidad de consagración o canonización: el proceso de selección y conservación se lleva a cabo por todos los medios de la comunidad gracias a la capacidad extendida de participación.

La articulación del mercado con plataformas de internet responde a una visión actual del *fanfiction*. Las dinámicas de publicación, distribución y las consecuencias que implican en las funciones y relaciones de los estamentos del sistema, sufren un cambio radical con el paso de los *fanzines* al primer internet, y de este a la *web 2.0*. Dicho de otra manera, con el paso de una publicación atravesada por los arbitrajes de un editor, a una auto publicación posible sólo a través de un conocimiento tecnológico especializado, hasta una publicación intuitiva, democrática y fomentada por el medio; el paso de una red de distribución privada, a una distribución mayoritaria.

En cuanto a su repertorio, este se encuentra atado a la obra en la que está basado, que resulta una herramienta clave para la producción y el consumo de textos. Dicha

⁸ Hay excepciones: La trilogía de *Cincuenta sombras de Grey* pasa de ser un *fanfic* a ser un *bestseller*. Este traslado de un sistema a otro, empero, implica un cambio en la forma de lectura y valorización que debe ser abordado a profundidad.

perspectiva es solo posible gracias a formas particulares de lectura, a partir de las cuales surge el paso del consumo a la producción y la afiliación del fan con una obra. El repertorio, de igual forma, incluye un conjunto de modelos del sistema literario, que son modificados para acoplarse a las necesidades de la comunidad. Y, por último, incluye modelos propios del sistema, creados para responder a la fuerte relación entre fan y obra.

El repertorio compartido por el *fanfiction* y el polisistema literario amerita, por sí mismo, un largo trabajo de análisis. Sin embargo, a través de un recorrido por diferentes clasificaciones dentro del mercado del *fanfiction* y propuestas críticas, es posible establecer vínculos. Así, en primer lugar, el *fanfiction* hace uso de una gran cantidad de modelos provenientes del sistema central: géneros formales, como la narrativa o la poesía⁹, con todos los elementos y sintagmas que conllevan —fábula, trama, narrador, focalización, eventos y personajes en la primera; verso, ritmo y rima, en la segunda—; géneros novelescos, como la novela de formación y el romance popular y mecanismos de estilo como el discurso libre indirecto. A esto se le suma la importantísima relación entre textos que plantea, al menos en *fanfics* de obras literarias, la noción de origen.

Con sustento en estas semejanzas, los estudios del *fanfiction* pueden tomar prestadas herramientas teóricas del sistema literario. Así, el fenómeno es examinado a través de términos como *literaturidad*, *autoría* y *transtextualidad*¹⁰. Bajo estos usos, se

⁹ Comparada con la gran cantidad de obras narrativas, la producción poética de los fans podría ser fácilmente olvidada. Común incluso en la época de los *fanzines*, la poesía ha ganado —gracias a su constancia más que su popularidad— un puesto en las rúbricas realizadas por las plataformas de publicación de *fanfics*: *fanfiction.net*, la incluye en sus clasificaciones temáticas, mientras que *Archive of Our Own*, incluye variantes que oscilan desde poema en prosa al haiku.

¹⁰ “Li(Ink)Teratura de Kiosko Cibernético: Fanfictions en la Red” de Carmen Morán intenta evaluar al *fanfiction* a través de conceptos propios de la teoría literaria, como *literaturidad* y *autoría*, gracias a los cuales puede considerar al *fanfiction* como un texto con intensiones estéticas. Heather L. Hill y Jen Pecoskie en su artículo “Iterations and Evolutions: Paratext and Intertext in Fanfiction” vuelven a la

intenta comprender al *fanfiction* desde su similitud con el polisistema literario, flexibilizando, empero, el uso de los conceptos para abarcar características únicas del sistema del *fanfiction*. En este proceso de préstamo teórico, se parte del repertorio común entre ambos tipos de producción cultural, aquel que puede ser explicado con términos originarios de la teoría literaria, para establecer las particularidades del sistema perteneciente a los fans.

El repertorio del *fanfiction* es regulado por una institución no jerarquizada, a diferencia de la del sistema literario central. Ya que, debido a su presencia pública, la función del consumidor dentro del sistema del *fanfiction* se integra con la de institución y mercado: el lector, a través de las plataformas funge como crítico y distribuidor; y, a través de la concepción de la lectura y la escritura como una misma actividad, funge como seleccionador de modelos.

En cuanto a su espacio cultural, el sistema funciona gracias a una comunidad de fans, en donde la obra previa se convierte en una herramienta para la comunicación. La comunidad, entonces, hace uso de su repertorio para la expresión y la identificación: para ser miembro de un *fandom*, se debe conocer su código, la obra con la que se afilia. Sin embargo, gracias a la lectura basada en la noción barthesiana de texto que guía al *fanfiction*, la obra previa se transforma constantemente; nuevas lecturas y nuevos significados son insertados en el repertorio. Una lectura afectiva con un carácter productivo se hace una parte esencial de las dinámicas que se crean dentro del *fanfiction*: la diseminación de las figuras de lector y autor, mucho más definidas en el

transtextualidad, relación textual que Genette postula como el rasgo principal de la literatura, para examinar las formas específicas en las que los *fanfics* se relacionan con sus lectores.

sistema literario restringido, vuelven la creación de significados un proceso colectivo, en donde la participación es fomentada.

En este espacio, el proceso de lectura en el que se fundamenta el *fanfiction*, al integrar consumo y producción dentro de una misma práctica productiva, logra colectivizar la producción de significados dentro del sistema, convirtiendo la participación en un elemento primordial de su dinámica. De ahí que, al igual que la obra previa, los *fanfics* también sean utilizados como una oportunidad de socialización.

Una vez establecido al *fanfiction* como sistema individual, vale la pena preguntarse por su posición en el polisistema literario. Su relación con la literatura es un punto de partida en gran parte de la academia, ya que permite acercarnos al fenómeno desde sus elementos conocidos, la parte de su repertorio que transpone modelos literarios. Sin embargo, su falta de legitimización dentro del sistema se configura como una primera causa de cesura; si tal como afirma Even-Zohar, el sistema literario está constituido por todas aquellas prácticas llamadas literarias, el uso del nombre *fanfiction* para referirse a este tipo de obras, conlleva a un síntoma de su división con el sistema.

Aunque comparte modelos con el polisistema, el *fanfiction* transgrede las formas legítimas de acercarse al repertorio, lo que causa su marginalización, casi su expulsión de los sistemas hegemónicos; su búsqueda central no es la autonomía, la acumulación de capital simbólico o la acumulación de capital económico, en cambio, se preocupa por la creación de una comunidad y la reiteración del afecto. Por lo tanto, la obra de la que deriva posee una posición protagónica dentro del *fanfic*, la jerarquía del valor estético adquiere una nueva escala que gira alrededor de la emoción y el cuerpo, las prácticas de lectura se vuelven plurales y fragmentadas, y la competencia por la adquisición de reconocimiento es intercambiada por una cultura participativa.

Resolver la pregunta por la ubicación exacta del *fanfiction* dentro del polisistema literario no es el centro de nuestro análisis. Se trata, más bien, de establecer su vínculo con el mismo, presentar sus diferencias, mostrar cómo su contexto de producción particular genera marcas en los textos, que necesitan nuevas formas de acercarse críticamente a los mismos. Las dinámicas del sistema literario y del *fanfiction* son diferentes. Mientras que la primera gira alrededor del capital simbólico, en el caso del sistema restringido, y del capital económico, en el caso del sistema masivo, el *fanfiction* gira alrededor de lo que podríamos llamar un capital afectivo. Su dinámica está basada en la resignificación de la obra previa por medio de formas que expresan la afectividad del vínculo del fan con la obra, tanto en su forma individual como comunitaria.

Bajo la teoría de los polisistemas, la literatura es definida como un conjunto de sistemas, entendidos como la suma de las relaciones que se establecen entre productor, consumidor, producto, mercado, repertorio e institución. Estos sistemas son organizados de forma jerárquica según su nivel de canonización, es decir, el valor vinculado a su uso en la producción y el consumo que se les da dentro de una cultura. De esta forma, el polisistema literario está conformado por un sistema central y uno sistemas periféricos. Por una parte, el sistema central, consagrado, legitimado y canonizado, está conformado por las obras de lo que llamamos “alta literatura” y que perpetúa ciertas nociones de autonomía y valor estético como los rasgos principales para el posicionamiento en la jerarquía.

Por otra parte, los sistemas periféricos, minoritarios, marginales, entre los que pueden incluirse literaturas como la masiva, la popular y la regional, no poseen el mismo grado de canonización del sistema central. Aunque tienen un repertorio y una

dinámica propia, están fuertemente influenciados por la institución central, por lo que pueden compartir modelos o escalas de valores con este. Entre los sistemas periféricos, se resalta el sistema de producción masivo, ya que funciona como oposición al sistema central y ayuda a su configuración; es decir, mientras que el sistema central tiene como moneda el capital simbólico, anclado a la capacidad de consagración y al reconocimiento dentro del sistema, el sistema masivo tiene como moneda el capital económico, que lo subyuga a formas de poder como el mercado.

Estos sistemas hacen parte de la producción de una comunidad específica, en la que la literatura funciona como una forma de expresión cultural. De esta forma, el repertorio bajo el que se produce y se consume dentro del sistema cumple también la labor de código, el conjunto de modelos y reglas gracias a los cuales los individuos de un grupo pueden comunicarse. El buen manejo del código es fundamental para la pertenencia al grupo: la ruptura con las reglas establecidas por la institución genera la marginalización o expulsión de un individuo —o un grupo de individuos— del sistema. De esta forma, la jerarquía bajo la que se organiza el polisistema está también vinculada a la destreza con la que cada sistema hace uso del repertorio canonizado y la distancia que toma del mismo.

Con base en este sistema literario, como una estrategia comparativa, derivamos el sistema del *fanfiction*. De esta manera, el *fanfiction* como sistema está determinado por un fan escritor, un fan lector, el *fanfic* —el producto—, las plataformas de publicación, un repertorio, compuesto por modelos pertenecientes al polisistema literario, una lectura afectiva de la obra previa y modelos propios, y un lector público que funciona como institución. Debido a la existencia de un repertorio compartido y cierta influencia de la institución del sistema literario central, puede hablarse del

fanfiction como un sistema periférico dentro del polisistema literario. De hecho, dentro de un marco cultural amplio, la actividad creativa realizada dentro del *fandom* aparece como marginal y transgresora. El *fanfiction* no posee, de forma general, la fuerza simbólica del sistema literario restringido, ni la fuerza económica del sistema literario masivo; sus escritores no ostentan una posición cultural importante en el polisistema literario —y en los otros polisistemas culturales—, lo que queda manifestado en la misma noción de fan. La cultura de fans surge, entonces, como una estrategia que permite la creación de productos culturales legitimados por una comunidad, en donde, se utilizan partes de una obra para crear un nuevo texto.

Sin embargo, más que ubicar estrictamente la posición del *fanfiction* dentro del sistema literario, la teoría de los polisistemas nos permite compararlos, señalar distancias. La posición del fan implica unas consecuencias en la producción distintas a las que la idea de novelista o escritor de *best-sellers* puede acarrear. El *fanfiction* es escrito por fans, un colectivo que se afilia a través de un vínculo común a una obra. En consecuencia, su dinámica tiene como fundamento la conexión con la obra, que se presenta en el fan como un vínculo afectivo, y en la comunidad como posibilidad de identificación y socialización. Bajo esta lógica, la escritura y lectura de textos comienza a funcionar como una posibilidad de codificación del afecto de dimensiones colectivas, en donde la obra base se expande en nuevas posibilidades de relación.

CAPÍTULO 2. EL TEXTO ATADO. DE LA APROPIACIÓN A LA (RE)CREACIÓN

Resulta imposible acercarse al *fanfiction* sin preocuparse por su relación con la obra de la que parte. Esta relación es, sin lugar a duda, la característica más evidente del fenómeno, tanto que, al intentar resumir este tipo de textos, no solo se hace referencia a su trama, sino también a la obra de la que parten. Podríamos afirmar que el *fanfiction* es una obra hipertextual, es decir, que deriva de un texto anterior. Sin embargo, afirmar su carácter derivativo no parece ser suficiente para comprenderlo: esta relación hipertextual es mediada por una comprensión afectiva de la obra previa, en donde el texto derivado vuelve constantemente a los significados de su texto previo.

Este capítulo pretende asentar las particularidades de dicha derivación y cómo, a partir de estas, el *fanfiction* comienza a conformarse bajo unas formas de producción propias. Para esto, nos concentramos en un examen del fenómeno desde la relación del individuo con la obra previa. La primera aproximación, relativamente deslocalizada, nos permite comprender los procesos de resignificación de la obra previa que ocurren en el *fanfiction*, y cómo están atados a una preocupación afectiva.

Así, proponemos dos términos a partir de los cuales es posible comprender la posición del *fanfiction* como obra hipertextual: la apropiación y la (re)creación. Con el primero, hacemos referencia a la conversión del hipotexto en una herramienta para la escritura y la lectura, producida a través de una lectura afectiva, en la que las obras son consideradas como textos fragmentados y plurales, con los cuales es posible producir nuevos significados. Con el segundo, nos referimos a la relación doble que el *fanfiction* mantiene con los significados de la obra previa, que conserva, con el objetivo de preservar el vínculo afectivo, y transforma, con el objetivo de potenciar la afectividad.

Para esto, evaluamos a “Taken in”, un *fanfic* de *Los Miserables*, y a “I Wanna Rock”, un *fanfic* de *Orgullo y Prejuicio*.

1. Apropiación

1.1 *Los Miserables* y “Taken in”: la obra previa como repertorio de producción

“Taken in” es un *fanfic* de *Los Miserables* en donde se intenta dar un “final feliz” a la narración de martirio y soledad que caracteriza al Jean Valjean de Victor Hugo. De esta forma, a lo largo del relato se desarrolla una relación amorosa que, gracias a un contraste constate entre el *fanfic* y la novela, propiciado por el mismo texto, proporciona un sentimiento de alivio. Varios elementos favorecen esta comparación: personajes, diégesis y elementos ideológicos son directamente derivados de la obra previa, de la que el *fanfic* se alimenta para la creación de su propio relato.

Este carácter derivativo, que le permite al *fanfic* nutrirse de la novela, no es único de “Taken in”, se trata de una de las singularidades esenciales del *fanfiction*: son textos transparentemente hipertextuales. Es decir, parafraseando la definición de Gérard Genette, el *fanfiction* es un texto B, o hipertexto, derivado de un texto anterior A, o hipotexto (14). De esta forma, al igual que la *Eneida* deriva de la *Odisea*, “Taken in” deriva de *Los Miserables*. Sin embargo, la relación que ambos textos poseen con sus hipotextos no es la misma. La hipertextualidad es una de las formas de relación textual más abiertas: el texto B deriva del A, pero la lectura del primero no está limitada al conocimiento del segundo. El hipertexto literario es legible por sí mismo, es decir, puede leerse a la *Eneida* como una obra literaria sin necesariamente apelar a su relación con Homero. En cambio, es imposible leer a “Taken in” como un *fanfiction* sin acercarse a la novela de Victor Hugo.

Esta característica intrínseca a dicha producción cultural se extiende más allá de las prácticas de producción y consumo para asentarse en formas textuales, que asumen el conocimiento de la obra previa y se construyen a partir de dicho conocimiento. Así, el proceso de cooperación textual que propone el *fanfiction* está atravesado por el cotejo entre este y la obra previa: el texto deja diferentes espacios en blanco que el lector, teniendo como base la obra previa, debe concretar.¹¹ Siguiendo esta idea, todo *fanfiction*, desde aquel cuyo único vínculo evidente con la obra previa son los personajes, hasta aquel que recuenta la misma historia a través de un foco distinto, suele configurarse con la ayuda de un tejido altamente connotativo, donde se condensan los significados propuestos por el texto y los propuestos por la obra previa.

Entonces, “Taken in” comienza con una imagen similar a la descrita por Victor Hugo en el libro segundo de la primera parte de *Los Miserables*, “La Caída”: un hombre de aspecto miserable —ropa hecha girones, cabeza rapada y barba larga—, acuciado por la sed, el frío y el hambre, se acerca a una mujer, sentada al frente de su casa, y ruega por un lugar donde dormir. Al evocar los sucesos ocurridos en la obra previa, la imagen conlleva dos posibles conjeturas. En primer lugar, aquel hombre no es otro que Jean Valjean, quien hace poco ha salido de prisión. En segundo lugar, en el mismo patrón que el preso vivió durante la noche que pasó en Digne, la mujer se negará a darle posada. Al continuar el texto se confirma que, de hecho, el hombre es Jean Valjean,

¹¹Este requerimiento, ha propuesto la crítica, es reglamentado no solo a partir de rasgos propios del texto sino también a partir de elementos paratextuales. Veerle van Steenhuyse ahonda en la primera en “The Writing and Reading of Fan Fiction and Transformation Theory”, donde propone que el *fanfiction* sugiere, a partir de sus características textuales, una realidad independiente que el lector concreta según un constructo mental en el que prima el hipotexto. Por otro lado, Maria Lindgren Leavenworth afirma en “The Paratext of Fan Fiction” que el uso de paratextos, como las opciones de archivo, etiquetas y las notas de autor, impone una lectura dependiente al texto previo.

empero, la segunda conjetura resultará falsa; Cherise no solo le permite a Jean Valjean dormir en su casa, sino que le ofrece comida, bebida y compasión.

Ubicado en un espacio cronológico omitido por la novela, el lapso entre el encuentro de Jean Valjean con el obispo de Digne y su posterior arribo a Montreuil-sur-Mer, “Taken in” narra la rehabilitación moral y emocional del protagonista de Victor Hugo; proceso suscitado por el encuentro con Monseñor Bienvenu y desarrollado a la par que la relación con Cherise Caprén, la solterona que le brinda techo y sustento. Del *fanfic* pueden resaltarse dos particularidades: la inserción de su historia dentro de la diégesis de la obra de Victor Hugo, es decir, su universo espaciotemporal (Genette 376) y la creación de un nuevo personaje. Estos dos rasgos se apoyan en la novela para la concreción y producción del nuevo texto.

En el *fanfic*, la inserción del texto en la diégesis de la novela se realiza a partir de alusiones a los eventos anteriores y posteriores al relato, que no solo conectan la estadía del protagonista en Digne con su posterior cambio de nombre y llegada a Montreuil-sur-Mer, sino que dotan de contexto a diálogos y acciones. Por ejemplo, al comparar el diálogo de Jean Valjean al comienzo del *fanfic* con el intercambio entre Valjean y un padre de familia en la novela, puede notarse un patrón similar en la construcción:

“I... I have been traveling many days, and I have money to pay for a small place to sleep. Please...” His voice seemed to have taken as much wear as its owner had and was coarse as it came out, parched. When she did not

immediately respond he hastened to amend his askance. “Please, I will sleep in the shed, outside under the lean-to. I will pay, I have money I have earned...” Rifling through his sack, he

collected a few pieces of paper to prove his words. (i_luv_obiwan91)

“—Señor —dijo el viajero—, perdón. ¿Podrías darme, pagando, por supuesto, un plato de sopa y un rincón en ese cobertizo del jardín, para pasar la noche? ¿Decid, podrías dármelo? ¿Pagando?

—¿Quién sois? — preguntó el dueño de la casa.

—Vengo de Puy-Moisson. He andado durante todo el día. He hecho doce leguas. ¿Podrías darme lo que os pido, pagando? —” (Hugo 59)

La reticencia a pedir asilo de Jean Valjean y su rápida desesperación ante la falta de respuesta inmediata adquieren una explicación en la transparente relación que el *oneshot* establece con la novela; al personaje, ya se le ha negado la hospitalidad varias veces. La explicación de su estado, la disposición a pagar, el énfasis en la proveniencia del dinero y la disposición a aceptar cualquier condición de alojamiento, pertenecen a un discurso que el personaje va formando a medida que su petición es rechazada en Digne.

La comparación que permitió al lector de “Taken in” identificar al hombre de la primera imagen con Jean Valjean es posibilitada por la asimilación de *Los Miserables* como una referencia de lectura. La novela, con la ayuda de pautas paratextuales —como la clasificación del texto dentro del *fandom* de *Los Miserables*— y pautas textuales —como la descripción del hombre desconocido, “A very tall, broad man, with crudely shaved head, thick beard, and burlap clothing” (i_luv_obiwan91)—, se convierte en una herramienta bajo la cual el lector comprende el texto.

Por otro lado, Cherise, personaje propio del *fanfic* también se establece a partir de un diálogo con la obra previa. La construcción del personaje y, en consecuencia, la construcción de su relación romántica con Valjean, está fundamentada en las reflexiones extradiegéticas que el narrador de *Los Miserables* realiza sobre su historia: “Nunca, desde su infancia, exceptuando a su madre y a su hermana, había encontrado una palabra amiga, una mirada benévola. De sufrimiento en sufrimiento, llegó poco a poco a esta convicción de que la vida era una guerra y de que, en esta guerra, él era el vencido. No tenía otras armas que su odio” (Hugo 77). La bondad, en vez del rechazo social, propone la obra, es la cura para el estado de odio del preso; pero pocos miembros de la sociedad confían suficientemente en su prójimo. Esta reflexión se traslada a la diégesis de la obra a partir de la interacción entre el obispo Myriel, el único habitante de Digne en darle posada al protagonista, y Jean Valjean, a partir de la cuál este último invierte su escala axiológica.

“Taken in”, entonces, partiendo de esta premisa ética, es decir, la responsabilidad de la sociedad en la degradación moral de sus miembros y la aceptación del otro como mecanismo para la reintegración del hombre en el mundo, se vale de la oposición entre convención social y realidad del sujeto como motivo base para el desarrollo de la trama. De esta forma, Cherise es perfilada como un personaje que abandona las expectativas sociales: no solo es una mujer soltera, que vive sola y alejada de la ciudad, sino que permite a Jean Valjean, a quien reconoce como exconvicto, vivir con ella: “[...] My brothers left me and I am not wed. [...] I am not ignorant, for I can see with my eyes that you have recently lived in prison. If you have escaped, I have nothing of worth for you to steal [...]” (i_luv_obiwan91).

La relación entre Jean Valjean y Cherise se desarrolla al límite de la sociedad: la posición aislada de la propiedad de la protagonista permitirá, por gran parte del relato, poner en hiato el castigo social que conlleva a la ruptura de las normas. Pero, una vez se hace necesario retornar a los beneficios de la vida comunal —la protagonista, después de caer de un árbol, necesita de un médico—, el *fanfic* vuelve a recurrir a un motivo de la novela para saldar el espacio entre los personajes y la sociedad: el engaño. Así, de la misma forma que el Jean Valjean de la novela cambia su nombre y silencia sus orígenes, para integrarse a la vida social, la pareja fingirá su matrimonio para evitar el repudio comunitario. Y aunque después de establecer la mentira, el matrimonio se lleva realmente a cabo, los personajes crean otro muro en contra del castigo social: para evitar el rechazo al preso Valjean, ambos cambian su apellido a Madeleine.

Sin embargo, aunque se crea un segundo diálogo con la novela a partir de este uso, dicha escritura palimpséstica implica realizar una ruptura con el texto base: permitir que un individuo, diferente al Obispo de Digne, hospede a Jean Valjean en su casa y dotar al exconvicto solitario de una compañera que conoce sus orígenes, distorsiona la narrativa de transformación y martirio establecida en *Los Miserables*. En este caso, en vez de suscitar relaciones directas con el texto previo a través de nombres o situaciones, el *oneshot* utiliza el marco ideológico establecido por el texto previo para la creación de una trama completamente nueva. Luego, *Los Miserables* es usado como una herramienta para la producción de un nuevo texto.

Este uso específico de *Los Miserables* nos permite pensar en las dos formas según las que, afirma Itamar Even-Zohar, las comunidades se relacionan con la literatura —u otras producciones artísticas—: concibiéndola como un bien o concibiéndola como una herramienta. Mientras con la primera se comprende a la

literatura como un artefacto cuya posesión implica prestigio (76), con la segunda se comprende a la literatura como “un conjunto de herramientas para la organización de vida, a nivel colectivo e individual” (77). Dicha organización puede ser de carácter activo o pasivo. “Las herramientas «pasivas» son los procedimientos con cuya ayuda la «realidad» se analiza, se explica, y llega a «tener sentido» para los seres humanos” (77); en cambio, “[l]as herramientas «activas» son los procedimientos con la ayuda de los cuales un individuo puede manejar cualquier situación ante la que se encuentre, así como producir también cualquier tipo de situación.” (77). Ambos tipos contribuyen a la creación de un repertorio.

Entender la obra previa del *fanfiction* como su repertorio implica evaluarla en tres aspectos: la lectura, la escritura y la creación de una comunidad. Tal como se ha examinado en “Taken in”, la lectura del *fanfiction* como *fanfiction* se lleva a cabo a partir de un cotejo constante entre el texto previo y su nuevo texto, con la ayuda del cual espacios aparentemente —o deliberadamente— vacíos, son concretados en la relación de ambos textos. Por otro lado, la escritura del *fanfiction*, está apoyada en el transvase de modelos —imágenes, personajes, situaciones, ideologías— instaurados por la obra previa. Por último, el proceso de evaluación y comprensión que se realiza a partir de la obra previa ocurre dentro de un grupo que ha integrado a dicha obra como parte fundamental de sus parámetros culturales.

La noción de repertorio está anclada al posicionamiento que tiene una obra dentro de una cultura. Es decir, responde a los interrogantes por la identidad del escritor, del receptor y de las posibilidades de comunicación entre ambos. Entonces, los textos son ubicados, necesariamente, dentro de un grupo específico de individuos, quienes son capaces de usar el mismo repertorio. En el caso del *fanfiction*, tanto sus escritores y

como sus lectores deben poseer un conocimiento de la obra previa, a partir de la cual puedan codificar y decodificar los *fanfics*. Sin embargo, antes de examinar cómo el *fanfiction* puede ubicarse en un entorno cultural específico, centrémonos en la relación que se establece entre obra previa y *fanfiction*.

El establecimiento del hipotexto o la obra previa del *fanfiction* como un conjunto de modelos y reglas para la producción y el consumo, tiene como consecuencia una relación de dependencia. En efecto, los significados establecidos por la obra previa se convierten en un elemento obligado para la interpretación del *fanfiction*. “Taken in” pasa necesariamente por *Los Miserables* para el establecimiento de sus significados: la repetición de imágenes y la conservación de la diégesis remiten a un uso acumulativo de los significados, en donde la lectura vuelve a las relaciones textuales producidas por la novela y a la reescritura de estas relaciones en un nuevo espacio.

Por ejemplo, la situación histórica, psicológica y física de Jean Valjean, aunque es esencial para entender la fábula del texto — el desarrollo de una relación romántica entre Cherise y Valjean a partir de la cual ambos personajes logran ser felices— y su posicionamiento genérico —la tensión entre dolor y alivio propiciada por el *Hurt/Comfort*—, puede ser reducida en el *fanfic* a una oración: “and soon he had told her of his crime, his release, and his encounter with the bishop of Digne only days ago that had caused him to resolve on a better way of living” (i_luv_obiwan91).

En esta mención, el texto evoca un pasado más detallado de Jean Valjean, su robo en Faverolles, sus diecinueve años de aprisionamiento, sus múltiples intentos de fuga, su deambular por la zona alpina con libertad provisional, su noche en Digne, su robo al obispo, etc.; un conjunto de significados que, para ser aprehendidos, deben extraerse de una lectura mediada por el uso de los significados de *Los Miserables* en el

nuevo texto. La evocación funciona como base para la escritura de la fábula e, igualmente, como desarrollo del dolor o la incomodidad del personaje que el *fanfic* posteriormente sanará.

No obstante, simultáneamente, al ser integrados en nuevas producciones signílicas, dichos significados se transforman. Así, los deseos de redención de Jean Valjean, realizados en soledad en *Los Miserables*, en “Taken in” serán compartidos por Cherise, su esposa. Se aplica, pues, un nuevo sentido a los significados de la novela. La obra previa es reescrita, sus significados son trasladados de un contexto a otro, movimiento a través del cual adquieren una nueva dimensión. Al entender la obra previa como repertorio, los significados se hacen movibles, apilables y extensibles.

1.2 Una lectura afectiva de *Los Miserables*

Con la dinámica que establece la idea de repertorio, la obra previa comienza a ser entendida bajo la idea barthesiana de texto, una red de significantes, que se realiza “[...] de acuerdo con un movimiento serial de desligamientos, superposiciones, variaciones; la lógica que regula el Texto no es comprensiva (definir lo que la obra «quiere decir»), sino metonímica [...]” (Barthes 76). Al dejar de concebir la obra como un objeto que dona prestigio y convertirla en un recurso para la interpretación y creación, se vuelve imposible respetar la autoridad paternal de un autor, que designa un significado único para un texto cerrado y completo. En cambio, al pasar de la obra al texto, del bien a la herramienta, no solo aparece una plurivocidad de significados, sino que puede utilizarse el tejido inicial para producir otros significados.

Así, dentro de la dinámica en la que se construye “Taken in”, la lectura de *Los Miserables* abandona la búsqueda del significado manifestado en la obra y se lanza a la

producción de nuevos significados a partir de ella. En el *fanfic*, la novela se disemina; los diferentes elementos que la conforman —la imagen del exconvicto pidiendo asilo, la crítica a las convenciones sociales, el cambio de Valjean a Madeleine— comienzan a ser comprendidos no solo en las relaciones que permiten la configuración de la novela, sino en las relaciones que podrían establecer con nuevos textos —el exconvicto que recibe asilo, la relación romántica que funciona como un refugio en contra de la ira social, el matrimonio de un hombre destinado a la soledad—.

Se observa, por lo tanto, una lectura fragmentada y plural, en donde se resaltan espacios específicos del texto y se extienden sus significados, manteniendo, no obstante, una idea de la totalidad de las relaciones que se establecen dentro del texto, que, aunque sean posteriormente modificadas, fortalecen el vínculo que se establece entre *fanfiction* y obra previa. Es debido a esta doble comprensión que “Taken in” puede, al mismo tiempo, insertarse en la diégesis y modificar núcleos claves del discurso narrativo de *Los Miserables*.

Henry Jenkins, en *Textual Poachers: Television Fans and Participatory Culture*, un texto fundacional en el estudio de la cultura de fans afirma que la lectura de la obra previa realizada por los fans puede ser entendida a partir del término cazador furtivo propuesto por Michel de Certeau. La cacería furtiva funciona como una metáfora para describir la relación que se establece en la cultura popular entre escritores y lectores, asentada en una lucha constante por la posesión del texto y el control de los significados (Jenkins, *Textual* 24). Para De Certeau, la producción y circulación de significados es regulada por las clases dominantes culturales al instaurar un modelo de lectura basado en la intención autoral, sin embargo, esta forma oficial de leer es desafiada en la cultura popular, en donde la lectura adquiere un talante múltiple, es entendida como una serie

de tácticas y juegos realizados con el texto, en donde los lectores fragmentan los textos y los vuelven a montar, sacando de ellos los significados útiles para entender sus propias experiencias. (Jenkins, *Textual* 26). Esta actividad es una cacería, en tanto se obtienen elementos discursivos que se consideran útiles de los espacios textuales, cual cazar un animal; es furtiva en tanto en este proceso se desafía la lectura oficial.

De esta forma, la lectura realizada por los fans es fragmentada, apropiativa y plural; se cazan los significados de la obra previa y se importan, ilegalmente, a un texto nuevo. Los significados son simultáneamente conservados y transformados, repetidos y creados. El *fanfiction*, en su proceso productivo toma unos elementos de la obra previa, pero abandona otros. “Taken in” narra a Jean Valjean, pero deja en silencio a los otros personajes; su objetivo no está en la reescritura total de la novela de Victor Hugo, sino en las posibles conexiones que ciertos elementos de la novela permiten realizar.

Dicha forma de lectura está alentada por una relación afectiva con el texto, en donde se suprime la distancia creada en la lectura oficial, también llamada lectura crítica o paranoica, al separar sujeto —lector— y objeto —obra—(Warner 20). En cambio, comienza a aceptar la capacidad que tiene el texto, como cuerpo, de afectar, y las consecuencias implicadas en dicha capacidad. Eve Kosofsky Sedgwick llama a dicha aceptación de la fuerza transformadora del texto una lectura reparativa:

[...] to read from a reparative position is to surrender the knowing, anxious paranoid determination that no horror, however apparently unthinkable, shall ever come to the reader as new; to a reparatively positioned reader, it can seem realistic and necessary to experience surprise. Because there can be terrible surprises, however, there can also be good ones. Hope, often a fracturing, even a traumatic thing to experience, is among the energies by which the reparatively

positioned reader tries to organize the fragments and part-objects she encounters or creates. (Sedgwick 146)

La lectura reparativa acoge la sorpresa, la posibilidad de un afecto positivo y la flexibilidad significativa que puede producir el enfrentamiento con el texto. Así, se trata de un posicionamiento frente al texto, en el cual no se busca desvelar una verdad a través de la obra, sino la apertura a la afectación que pueda generar el texto, la posibilidad de transformarse durante la lectura, haciendo énfasis en aquellos afectos placenteros¹², que resultan gratificantes y constructivos, capaces de darle una nueva forma a los significados. Así, el lector se acerca a la obra y es afectado positivamente por ella, encuentra interés y goce en esta. Pero también es capaz de utilizar aquella intensidad placentera para entender y organizar su mundo. Establece, en fin, una relación con la obra que lo transforma. La identificación de un individuo como fan es clave, en tanto implica, una inserción de la obra en los modelos de vida.

Fan, abreviación de fanático, tiene como origen etimológico el latín *fanaticus*, utilizado para referirse a los miembros de alguna religión. Por otra parte, la palabra fanático está relacionada con un entusiasmo excesivo por algún objeto. Y, aunque el término identitario “fan” posee un sentido semántico distante a la evolución del término que lo origina, puede entenderse a través de su matiz. A un nivel básico, se llama fan a un entusiasta de alguien o algo; se puede ser fan de un deporte, de una celebridad, de un género musical, o, en el caso que nos interesa, de una obra literaria. La experiencia del

¹² Los afectos positivos es un concepto basado en la teoría de los afectos de Silvan Tomkins, según la cual pueden clasificarse al afecto en nueve sensaciones básicas, activadas gracias al efecto que cierto estímulo tiene sobre el cuerpo, que pueden ser positivas, como el interés y el goce, neutras, como la sorpresa, o negativas, como la ira, el miedo, la angustia, la vergüenza, el asco y el desprecio (Frank y Sedgwick 500).

fan, empero, trasciende el gusto; entusiasmo y admiración como sustantivos, refieren a una experiencia afiliativa intensa, emocional, afectiva. Es en este campo donde, tal vez, la asociación etimológica del fan contemporáneo con la idea de lo devoto y lo excesivo permite esclarecer la relación del fan con su objeto de admiración. Así, la afiliación que el fan genera con la obra literaria es, al menos en un primer momento, una fuerza visceral y emocional, basada en un impulso de integración: el objeto de aprecio del fan no está alejado de él, lo transforma, se hace parte de su identidad. Se trata de una experiencia principalmente afectiva, difícilmente explicable, cuya intensidad y expresión puede parecer excesiva o cercana a las formas de afiliación religiosa.¹³

El afecto es entendido, a partir de la premisa de Spinoza, como la capacidad que tienen los cuerpos de afectar y ser afectados, de generar cierta transformación o movimiento, y de ser transformados o movidos. El afecto es encontrado en esas intensidades que pasan de cuerpo a cuerpo, ya sea humano o no, en las resonancias que circulan y a veces se adhieren a los cuerpos y en las variaciones de estas resonancias (Gregg y Seigworth 1). Dicha idea puede resultar difusa o ambigua, pero esto se debe al carácter visceral, prelingüístico y no consciente del afecto; es decir, el afecto es corporal y sensible, anterior a las formas de intencionalidad, racionalidad e individuación con las que se delimita a la emoción. En otras palabras, el afecto es una fuerza, una intensidad sensible que, debido a su carácter anterior a la conciencia, es impersonal: da cuenta de condiciones sociales, culturales e históricas; cuando el afecto es traspasado al lenguaje, pasa a ser personal, individual, o sea, una emoción.

¹³ Sobre la religión y el *fanfiction*, Matt Hills en *Fan Cultures*, propone la existencia de dos formas de racionalizar y defender la experiencia del fan: la religiosidad y la experiencia estética. El autor afirma que la afiliación afectiva, dentro del *fandom*, mantiene un lenguaje similar al utilizado para hablar de la transformación producida por un encuentro espiritual o estético (Jenkins, *Fans* 22).

De esta forma, hablar de un vínculo afectivo entre una obra y su fan, hace referencia a la resonancia de una intensidad; es decir, a una transformación, una afectación que la obra ha generado, en su posición como cuerpo, a su lector, y que ha sido sostenida, conservada. La sensación de este primer choque, aunque inexplicable en sí misma, puede ser codificada, transcrita al lenguaje, convertida en un texto. Este vínculo se produce a través de una lectura de la obra abierta a las intensidades afectivas, que acoge la afiliación a la obra como forma de insertarse en una cultura.

En “Taken in”, esta vinculación afectiva con el texto puede demarcarse en sus diferentes paratextos. Así, una de las etiquetas bajo las que se archiva el texto, “Jean Valjean doesn’t have to be miserable”, apunta a una afiliación con *Los Miserables* que elimina la separación entre obra y realidad, permitiendo la preocupación por el bienestar de personajes ficticios. Por otro lado, en la sinopsis del *fanfic* se hace uso de un lenguaje exagerado e intenso, común dentro de los discursos de fans, para referirse a la creación ficcional: “I needed a one-shot with Jean Valjean coming just after his repentance and before his hard-working mayor days with him finding a woman who knows who he is and loves him” (i_luv_obiwan91).

A partir, tanto de la caza de significados dentro de la obra, como de la vinculación afectiva con la misma, el fan se apropia de la obra previa, dando un paso del consumo a la producción. Como cazadores furtivos, los fans hacen uso de los significados del texto a conveniencia, utilizándolos para entender sus propias experiencias. Esta actividad, de carácter transgresor, es una táctica utilizada por la cultura popular para lograr cierto dominio sobre los textos que consume; los significados, más que consumidos, son producidos: “this mix of productivity, relevance, and functionality, which is to say that the meanings I make from a text are pleasurable

when I feel that they are my meanings and that they relate to my everyday life in a practical, direct way” (Fiske 56). Los significados de la obra previa son considerados como propios, son parte de las formas con las que el fan se enfrenta a su vida.

Por otra parte, la vinculación afectiva del fan, su relación con la obra que lee, no solo implica la eliminación de la ruptura entre yo y el texto, sino también una aceptación de la afiliación con la obra como parte de la identidad, y un deseo de expresar la intensidad de dicha afiliación. En la búsqueda de una forma para transcribir al lenguaje la relación con la obra, surge la posibilidad de producir, de escribir *fanfiction*. Así, con el término apropiación se hace referencia al acto de usar una obra como repertorio para la creación de un nuevo texto. Acto que se realiza debido a una lectura afectiva de la obra, que implica una concepción plurívoca y fragmentada de sus significados, la transposición de dichos significados a la vida cotidiana y la vinculación afectiva con la obra. Al apropiarse una obra, se extiende su red de significados, acoplando textos externos, pero también se transforman los significados al cambiarlos de contexto y darles nuevas connotaciones.

El concepto de lectura afectiva corresponde a esta construcción realizada a partir de las propuestas de Barthes, Warner, Sedgwick y Fiske. Se trata de una lectura plural, reparativa y popular, capaz de evaluar un texto en sus fibras individuales y en su tejido general; en la que el sujeto lector deja de lado la preocupación por capturar la propuesta del autor o exponer el carácter artificial del relato. En cambio, se produce una relación afectiva con el texto en la que el sujeto busca ser afectado por la obra, borrando las distancias entre ambos al integrar el proceso de interpretación en su experiencia cotidiana.

Esta estrategia interpretativa se opone, finalmente, a las prácticas de lectura avaladas por la institución del sistema literario central, optando por formas interpretativas que rompen con la sacralidad de la obra. Si la lectura oficial, propuesta como una forma de protección de los significados, plantea la univocidad del texto, la lectura afectiva, se abre a significados múltiples; si la lectura crítica realiza una separación entre lector y texto, evitando la posibilidad de intercambio entre ambos, la lectura afectiva elimina dicha cesura; si la lectura paranoica afirma la estabilidad del texto, la lectura afectiva acepta la sorpresa; si la lectura dominante se establece como una actividad de mero consumo, la lectura afectiva integra dentro de sí a la producción de nuevos significados.

Dentro del *fanfiction*, la lectura afectiva vuelve a la obra propia, hace uso de sus significados, los (re)crea y (re)significa en la producción de nuevos textos. En este proceso, existe tanto una preocupación por mantener la relación con la obra previa, por conservar el vínculo afectivo que se formó entre obra y fan, como por la creación de un texto nuevo, por la producción de significados nuevos, poseedores, a su vez, de una fuerza afectiva capaz de transformar al lector.

2. (Re)creación

2.1 Un Darcy moderno: entre lo nuevo y lo familiar

Desde su sinopsis, “I Wanna Rock” establece una relación específica con *Orgullo y Prejuicio* al prometer el desarrollo de un *modern!Darcy*. Esta singular forma semántica, además de funcionar como un vínculo intertextual entre varios *fanfiction*, ubica al lector en una diégesis diferente a la de la obra original. A diferencia de “Taken in”, en esta serie de *viñetas* la ubicación espaciotemporal es nueva; es decir, en vez de apelar

primariamente al cotejo que el lector realiza con la obra previa para ubicarse en el universo en donde transcurre el *fanfic*, lo construye a través de una integración de otros significantes. En otras palabras, los personajes del *fanfic* son trasladados de la Inglaterra de la Regencia al Reino Unido que el lector del siglo XXI conoce.

La transdiegetización, nombre que Genette otorga a los cambios de diégesis, se basa, en su nivel más puro, en la trasposición del marco donde ocurre la acción narrativa. Sin embargo, dentro de una narración, es imposible separar completamente aquello que ocurre del lugar donde ocurre: “casi no se puede transferir una acción antigua a la época moderna sin modificar algunas acciones (una puñalada vendrá a convertirse en un disparo de pistola, etc.) (Genette 396)”. La diégesis moderna, por lo tanto, “actualizará” a *Orgullo y Prejuicio*: los bailes y las visitas que enmarcan las interacciones entre personajes en la novela se convierten en bares; las fuertes barreras socioeconómicas que separan las parejas son intercambiadas por malas impresiones entre iguales; la *noblesse oblige* que Lady Catherine exige de Darcy ya proviene de una larga tradición de abogados en la familia. De manera especial, pueden establecerse dos motivos de la novela que la serie de *viñetas* traslada: la animosidad de Darcy contra Wickham y la rocosa relación de este con Elizabeth Bennet.

En el *fanfic*, la valoración de George Wickham es expuesta desde la perspectiva de Darcy. Así, la explicación del carácter del personaje que el lector de la novela recibe gracias a una carta, es traducida en la serie de *viñetas* en diálogos y un discurso narrativo libre indirecto. En la novela, Darcy afirma mantener una mala impresión del hijo del administrador desde muy temprana edad, en tanto: “[...] Las propensiones viciosas, la falta de principios [...] no pudieron escapar a la atención de un joven de casi su misma edad y que podía observarlo en momentos de espontaneidad [...]” (Austen

234). La “falta de principios” es ejemplificada por Darcy en la ambivalencia que Wickham mantiene para adquirir el puesto de clérigo ofrecido en Pemberley: al principio, aunque lo había prometido al difunto padre de Darcy, se niega totalmente; es solo cuando el derroche monetario lo obliga, que intenta acceder al puesto. En “I Wanna Rock”, dicha falta de principios es concretizada en el deseo adúltero que Wickham siente por Verónica, personaje creado por Muselina Black, que hace las veces de pareja de Darcy: “Recordaba uno o dos momentos durante los veranos que había pasado con Verónica en Pemberley, en que había estado a punto de golpear a Wickham. Más de una vez había pillado a Wickham mirando a su novia de una manera que al heredero de los Darcy no le había gustado nada” (Muselina Black, “Otro que Muerde el Polvo”).

El defecto del personaje es el mismo, sin embargo, se cambia su manifestación para encajar el relato en las cosmovisiones del siglo XXI: la ruptura de una promesa se transforma en la voluntad de quebrar una relación. Esta transposición pragmática, además de permitir el traslado diegético de la historia, también pretende una reacción afectiva. Al enfatizar en las relaciones interpersonales, el texto logra volverse más cercano al lector, ya que, utilizando los términos de Fiske (56), se vuelve funcional, es decir, comparable con la vida cotidiana. Este paso es reforzado por el mismo cambio diegético, en tanto “[...] el movimiento habitual de la trasposición diegética es un movimiento de traslación (temporal, geográfica, social) aproximante: el hipertexto transpone la ‘diégèse’ de su hipotexto para acercarla y actualizarla a los ojos de su público” (Genette 387).

Otra transposición que busca conservar el significado de la original y, al mismo tiempo, logra acercarla a un plano íntimo es la relación entre Wickham y Georgiana Darcy. Después de que su solicitud para el puesto clerical fuera rechazada, el hijo del

administrador “[...] se dedicó a Georgiana, cuyo tierno corazón se sintió intensamente impresionado por la amabilidad que él le demostraba; tanto que se creyó enamorada y consistió en fugarse” (Austen 236). El falso romance, que desemboca en una fuga, es traducido en la diégesis moderna como un falso romance, que desemboca en una relación sexual: “Algún hijo de puta había convencido a su hermana de acostarse con él y la había botado como si fuera un calcetín viejo” (Muselina Black, “Hermanita”). La base común a los tres casos que se examinan consiste en trasladar la acción desde una perspectiva altamente social a una individual: mientras que la fuga de una joven en la Regencia acarrea la mácula de la condición social de toda la familia, las consecuencias de un desengaño amoroso le conciernen solo a Georgiana.

De la misma forma, el problema de la clase social, esencial en el desarrollo de la relación entre Darcy y Elizabeth en la novela,—“ La idea que tenía respecto de la inferior condición social de Lizzy, la creencia que al proceder así él se degradaba, los obstáculos de familia que el buen juicio había opuesto siempre a la estimación, fueron cosas en las que insistió con un valor que demostraba lo mucho que esas cosas lo afectaban [...]” (Austen 222)—, es intercambiada en el *fanfic* por una razón mucho más difusa, más inclinada a un rechazo primario de su carácter: “Sabe que ella no lo aguanta ni por accidente y que ciertamente preferiría hacer cualquier cosa antes de hablar con él. [...] Porque por muy guapa e inteligente que sea, ella lo odia. Y a él tampoco le cae bien. O al menos eso es lo que se ha dicho una y otra vez desde que la conoció” (Muselina Black, “Bonus Track”).

En los tres casos, aunque el *fanfic* traslada motivos de la obra previa, reescribe sus significados al transformar las motivaciones bajo las que se desarrollan; con la

disminución de la importancia de la convención social que presenta *Orgullo y Prejuicio*, el *fanfiction* convierte la sátira social en un conflicto íntimo y emotivo.

Esta tensión entre la conservación de elementos de la obra previa y la escritura de elementos nuevos se configura como un rasgo clave del *fanfiction*: “the conservative comfort of familiarity is countered by the unpredictable pleasure in difference—for both creator and audience” (Hutcheon 173). En “Taken in”, la comodidad de una diégesis conocida es contrastada con la de un personaje nuevo; en “I Wanna Rock”, eventos conocidos son ubicados en un ambiente diferente al de la obra previa; por último, en “The Horrors of Being Magical” se crea una historia completamente nueva con la ayuda de los personajes de Victor Hugo.

El placer del palimpsesto, el de la reescritura y recreación, se vuelve esencial al entender el *fanfiction* en este diálogo entre semejanza y cambio. Atada a la lectura afectiva que se realiza de la obra previa, la escritura de *fanfiction* se sirve de todos aquellos elementos escarbados por el lector-cazador furtivo para la creación. Al igual que la adaptación, repite sin replicar, funciona como un placer, como un ritual que trae confort, un mayor entendimiento y la confianza que viene de saber qué pasará luego (Hutcheon 114).

Es así como el placer de la lectura afectiva no solo se expresa, sino que se expande durante el proceso de producción. El *fanfiction* apela a la familiaridad que produce la evocación de la obra previa y, al mismo tiempo, permite al lector volverse a sorprender. El lector reconoce al exconvicto Jean Valjean que pide asilo, pero encuentra novedad en el entusiasmo con que Cherise lo acepta en su casa; renueva su vínculo con la obra previa, pero conecta un nuevo hilo al tejido del texto previo. “We retell—and show again and interact anew with—stories over and over; in the process, they change

with each repetition, and yet they are recognizably the same” (Hutcheon 177); la obra previa del *fanfiction* es siempre reconocible pero no es siempre idéntica: su significado inicial es continuamente transformado, reescrito.

El *fanfiction* recrea a la obra previa al repetir sus elementos y evocar sus significados. De esta forma, conserva el vínculo afectivo inicial que el fan generó con la obra, recuerda la intensidad producida en la lectura, y conserva la sensación de familiaridad producida por enfrentarse a una obra que se comprende como propia. Pero, al mismo tiempo, el *fanfiction* crea. La red de significados que delimitan a la obra previa es fragmentada y expandida: se transforman los significados al trasladar su contexto, se insertan nuevos significados en la red a través de la escritura, se arma un texto nuevo.

Es en el diálogo de la conservación y la innovación que puede hablarse del *fanfiction* como una (re)creación. Al mismo tiempo que repite, expande; el *fanfiction* realiza una escritura palimpséstica sobre la obra previa, a través de la cual busca preservar la intensidad producida por una lectura afectiva, y simultáneamente, transformarla en una nueva, extenderla, potenciarla. Luego, se trata de un proceso en donde los significados no son eliminados, sino que cambian de forma, son apilados. Así, el Darcy de Austen se (re)crea en “I Wanna Rock”; su identidad se conserva, pero es trasladada a un espacio nuevo. El *fanfic* transforma y extiende al Darcy de la novela, lo acerca a la diégesis del lector y lo dota de un cuerpo; pero en este movimiento no se destruye al personaje ubicado en la regencia inglesa. Es más, el Darcy de *Orgullo y Prejuicio* y su fuerza afectiva se mantiene subyacente al significante y nuevos significados que el término *Modern!Darcy* puedan sugerir.

2.2 Familiaridad y personajes tipo: Darcy como *Darcy*

Ahora, aunque hasta al momento se ha considerado a “I Wanna Rock” meramente como una transdiegetización, más allá de los eventos ya examinados, la trama que presenta la serie de *viñetas* es completamente distinta a la de la novela; la narración, focalizada en Darcy describe sus años de formación desde que “[...] tocó por primera vez una guitarra eléctrica [...]” (Muselina Black, Sinopsis). Pero, al ejercer transposiciones diegéticas, o de universo, y pragmáticas, o de acción, el señalamiento de lo que se conserva de la novela de Austen se hace complicado. Ciertamente, no la “estructura formal de tema y variación” (Hutcheon 142) de la adaptación. Aquello que se conserva es la identidad de los personajes.

Para determinar la posición diegética de una obra hipertextual, Gérard Genette afirma que: “Un signo casi infalible de la fidelidad diegética es aquí el mantenimiento de los nombres de los personajes, signo de identidad, es decir, de su inscripción en un universo diegético: nacionalidad, sexo, pertenencia familiar, etc.” (379). Sin embargo, “I Wanna Rock” se preocupa por conservar a Darcy como el Darcy construido por la novela de Austen: aún en un relato de crecimiento emocional, es serio, hosco, calmado y se le hace difícil expresar sus sentimientos; aun en el siglo XXI, vive en Pemberley, es amigo de Charles Bingley, es un buen hermano, siente animadversión contra Wickham y ama a Elizabeth Bennet.

Dentro del *fanfiction*, aun cuando se cambia el marco o la acción, los personajes preservan algunos de los elementos que conforman su caracterización en la obra previa. En un traslado mucho más extremo, “The Horrors of Being Magical” insiste en mantener los nombres de los personajes en un marco que se insinúa como no francófono, solo justificando la identidad francesa de dos personajes: “My name is Jean

by the way, but feel free to call me Jehan.’/ The man shook his hand. ‘Montparnasse. Nice to meet you. You're French?’/ ‘On my mother's side yes. And you?’/ ‘Simply eccentric’” (Helene-Of-Flowers, “Acceptance”).

Esta preocupación por mantener la “fidelidad” del carácter de los personajes, está intrínsecamente relacionada con el proceso de lectura de la obra previa. La lectura popular, en la que el personaje es reconocido al mismo tiempo como una persona “real”—con una psique— y como una construcción ficcional (Jenkins, *Textual* 66), permite disociar la ubicación diegética de la identidad del personaje: el nombre de Fitzwilliam Darcy, además de permitir en el *fanfiction* la vinculación intertextual con *Orgullo y Prejuicio*, refiere a un conjunto específico de rasgos caracterizadores. Es decir, Fitzwilliam Darcy, dentro del *fanfiction*, comienza a fungir como un personaje tipo.

Según Umberto Eco, un personaje tipo es aquel que “por el carácter orgánico de la narración que lo produce, adquiere una fisonomía completa, no sólo exterior, sino también intelectual y moral” (Eco 224). Dicha fisonomía es reconocida por el lector en un proceso que referencia, no solo el marco narrativo en el que surge el personaje, sino una reacción afectiva. La tipificación de los personajes, la repetición constante de unos rasgos específicos, funciona como “una fórmula imaginaria que posee más individualidad y frescor que todas las experiencias auténticas que resume y emblemiza. Una fórmula disfrutable y creíble a un tiempo” (Eco 230). En el personaje reside la reafirmación afectiva que se realiza de la obra previa al repetirla, el placer de apropiarse de la obra, y la posibilidad de volverse a sorprender con un texto nuevo.

2.3 Novedad y cambio genérico: Darcy afectado

Al considerar al personaje como el centro de la repetición dentro del *fanfiction*, la innovación se detecta fácilmente en las transformaciones de tema, diégesis y acción. Jenkins, al hacer una clasificación de las formas de reescritura típicas de los fans, señala diez tipos (162- 174). *Recontextualización*, en donde los fans rellenan los espacios dejados por la obra previa, preocupándose por proveer explicaciones adicionales a la conducta de los personajes. *Expansión de la línea temporal*, en donde se exploran eventos anteriores o posteriores a los expuestos por la obra previa. *Refocalización*, en donde se desarrollan las narrativas de personajes secundarios en la obra previa. *Reordenación moral*, una forma extrema de refocalización, en donde se desarrollan las narrativas de los antagonistas. *Cambio genérico*, que implica una transformación de las estrategias interpretativas, usualmente a partir del énfasis en las relaciones entre personajes. *Cross overs*, en donde se integran de dos o más obras previas en un mismo universo narrativo. *Dislocación del personaje*, en donde se trasladan los personajes de una diégesis a otra. *Personificación*, en donde los fans se insertan como personajes en el espacio ficcional. *Intensificación emocional*, en donde se examinan las relaciones de los personajes a través de momentos de crisis. Y, por último, *erotización*, a partir de la cual los fans exploran temas sexuales.

Además de realizar un inventario de las variadas formas en las que el *fanfiction* se mueve entre los ámbitos de lo familiar y de lo nuevo, la clasificación de Jenkins permite comprobar una preocupación constante en la mayoría de *fanfics*: la exploración psicológica del personaje. Empero, más que realizar una disección clínica de la fisonomía de los personajes, los fans enfatizan en la capacidad de los personajes de afectar y ser afectados. La recontextualización, la expansión de la línea temporal, la refocalización, la reordenación moral, los *cross overs* y la dislocación del personaje,

evalúan cómo eventos diferentes a los acontecidos en la obra previa podrían influenciar el comportamiento del personaje —persona y construcción ficcional al mismo tiempo— ; por otra parte, la personalización, la intensificación emocional y la erotización evalúan las afecciones que pueden producirse entre personajes. En cuanto al cambio genérico, las historias de fans privilegian aquellos modelos interpretativos en donde la afección posee un lugar principal. Bajo esta tendencia, el romance, depurado en géneros específicos, se vuelve un marco común para las historias narradas en el *fanfiction*.

Una tercera revisión de la sinopsis de “I Wanna Rock” demuestra el énfasis en el afecto: “Desde que tocó por primera vez una guitarra eléctrica, Darcy se enamoró de la música. Serie de viñetas de modern!Darcy, tomando como eje su pasión por la música y sus relaciones con la gente que ama” (Muselina Black, Sinopsis). La serie de *viñetas* muestra, en doce fragmentos, los años de formación de Fitzwilliam Darcy, componiendo al personaje a través de experiencias emocionales.

Este cambio en el foco le permite al *fanfic* exponer a un Darcy que siente y se transforma, que se enfrenta y acepta las reglas sociales. De esta forma, el texto capitaliza sensaciones corporales y emociones, no necesariamente exteriorizadas por el personaje, para dar cuenta de su naturaleza afectiva. “¿Por qué Darcy siempre tenía que ser el serio y calmado?” (Muselina Black, “TNT”), el *fanfic* responde que Darcy no lo es, solo intenta serlo, los impulsos del personaje son constantemente controlados, orgullo y honor lo cohiben de actuar: “Pero por dentro se sentía con ganas de gritar, saltar y bailar por toda la mansión (cosa que ningún Darcy había hecho nunca, por supuesto)” (Muselina Black, “No me Detengan”). Al usar la perspectiva de Darcy como foco de las viñetas, es posible explotar toda la emocionalidad que el personaje no exterioriza.

El *fanfic* cuenta, entonces, con una trama que recuerda a la *bildungsroman* al tomar como tema principal el desarrollo del protagonista, “(t)he hero’s search for identity and a working philosophy of life, for love and connections, and the question of finding a place in society” (Telnes Iversen 69). El proceso de formación se desarrolla a través de la música y el romance, dos motivos interrelacionados en el relato a partir de la equiparación de Verónica, el primer amor de Darcy, con su *Fender Stratocaster*: la infidelidad de aquella con el pelo que brillaba con el sol (Muselina Black, “Quiero Tomar tu Mano”) causa el silencio de la otra, “roja, brillante y delgada” (Muselina Black, “Héroe de la Rocola”). Las experiencias que forman a Darcy, sensoriales y amorosas, terminan con asegurarle un lugar en la sociedad, “Pero, de una forma que no lograba comprender del todo, Darcy se sintió cómodo. No recordaba haberse sentido así en ningún otro lugar” (Muselina Black, “Como el Paraíso”); en Liverpool, simultáneamente conoce a Elizabeth Bennet y reencuentra su inspiración artística.

Empero, aunque pueden encontrarse semejanzas con la novela de formación, la serie de *viñetas* desatiende el carácter social e histórico del *bildung*, relacionado con un proceso de aculturación burguesa (Sammons ctd. en Telnes Iversen 24), para centrarse en la actualización emocional e individual de Darcy. El uso del tema genérico, especialmente del interés por el desarrollo psicológico del personaje, unido al énfasis en la sensación y las relaciones humanas, aumenta la capacidad de “I Wanna Rock” de producir una reacción afectiva en el lector, en tanto ata la experiencia de lectura de la obra previa con la vida cotidiana.

2.4 Romance: personajes con cuerpos

La predominancia del romance dentro del *fandom* es tal que se utiliza como una de las formas de clasificación de un *fanfiction*: aunque los detalles de dicha clasificación varían de plataforma en plataforma, siempre se resalta la relación principal bajo la que gira el texto. De esta forma, al nombrar los personajes, *Fanfiction.net* inserta en corchetes a la pareja; *Archive of Our Own*, por otro lado, en sus mecanismos de clasificación posee la rúbrica “Relationship”, en la que se marca, separando con una barra diagonal, a los miembros de la pareja.

Por una parte, las prácticas de lectura afectiva que dan paso al *fanfiction* se forman como estrategias transgresivas de acceso a la producción cultural, especialmente de mujeres: “[...] many of the extreme examples of this productive activity should be provided by women and girls. Such popular creativity is typical of subordinated groups who have no, or limited, access to the means of producing cultural resources, and whose creativity therefore necessarily lies in the arts of making do with what they have” (Fiske 148). Bajo esta perspectiva, el romance en el *fanfiction* funcionaría como una posibilidad de acercarse críticamente a temas como el género, la sexualidad y las relaciones interpersonales, concernientes a la situación de la mujer dentro de una sociedad patriarcal.

La pregunta por los roles de género, empero, no siempre está atada a un personaje femenino; por ejemplo, el *slash*, género donde se narran las relaciones románticas entre dos hombres, problematiza constantemente las ideas de masculinidad y feminidad al explorar la capacidad del sujeto de existir fuera de dichas categorías (Jenkins, *Textual* 193). La reflexión con base en el romance puede variar desde la pregunta sobre la importancia del amor en el desarrollo de un individuo, evidenciable en

“I Wanna Rock”, hasta la crítica directa del lugar que puede ocupar la mujer en una sociedad, como puede leerse en “Taken in”.

Igualmente, el énfasis en el sentimiento y la sensación bajo el que suele codificarse el romance funcionan como estrategias inmersivas que no solo permiten al lector identificarse con los personajes, sino que dota a dichos seres de un cuerpo: “[...] readers can, so to speak, enter the bodies of passion and sense them from within as well as ‘see’ them as they are described through the eyes of other characters. Textual passion has, in this sense, the ability to communicate more carnal interpretations of others [...] (Hirdman 46).

La identificación, además de apelar al reconocimiento previo que el lector tiene del personaje y al “realismo emocional”, que incita al lector a comparar sus acciones y motivos con los del personaje, también es posible gracias a mecanismos discursivos como la focalización y el discurso indirecto libre, a partir de los cuales la voz del personaje debilita el discurso narrativo. En “Taken in”, por ejemplo, el foco de la narración oscila entre las percepciones de los personajes, creando lo que Hirdman llama una sensación de “transparencia emocional”, “a privileged position of knowing and sensing both characters as they try and, finally, manage to interpret each other” (54-55).

De esta forma, el lector puede acceder, junto con los personajes, a un momento de anagnorisis de la relación, primero con Cherise, “Valjean had gone to hunt rabbits on the day Cherise came to understand how reliant she had become upon his presence” (i_luv_obiwan91) y luego con Valjean, “A month ago he could not fathom being so close to anything so lovely, and as night enveloped them and he brought her inside the little house once more, Valjean found himself reluctant to put her down on the cot and let go” (i_luv_obiwan91).

La capacidad de dotar a los personajes de un cuerpo puede notarse, en primer lugar, en la acentuación de los rasgos físicos. Es así como el sensible, romántico y difuso Jehan de *Los Miserables*, adquiere una forma física en “The Horrors of Being Magical”: “[...] a bony figure with brown red hair and enrapturing brown eyes[...]” (HeleneOfFlowrs “Haunted”). Dicho cuerpo, además de configurarse como parte de la fisonomía que permite al lector reconocer al personaje, vuelve a los personajes seres que pueden sentir y verse afectados por aquello que los rodea; sus reacciones, revelan, tanto o más que los diálogos o el discurso narrativo, su situación afectiva. Así, en “Taken in”, incluso antes de que los personajes reflexionen sobre sus sentimientos, el lector puede inferirlos a partir de sonrisas y miradas. Dotar a los personajes de un cuerpo funciona, por lo tanto, como una de las formas en las que el *fanfiction* intenta convertir a los personajes en personas.

El *fanfiction* es un texto hipertextual que se caracteriza por exigir una lectura que lo coteje con la obra de la que deriva. Esto se debe a que, más que meramente surgir de otro texto, el *fanfiction* hace uso de su obra previa como repertorio; es decir, usa a la obra previa como un conjunto de modelos y reglas a partir de los cuales es posible producir y consumir. Al hacer uso de la obra previa como un repertorio, se genera una relación de dependencia entre *fanfiction* y obra previa, en tanto los significados de esta son requeridos para comprender a aquel. La concepción de la obra previa como una herramienta, es posible debido a una forma específica de relación con las obras, que hemos nombrado lectura afectiva.

En primer lugar, los fans conciben a la obra previa como un texto o un tejido de significados; las obras son plurívocas y se encuentran formadas, tal como una red, por

las conexiones entre diferentes significados, tanto inmanentes a la obra, como exteriores. Bajo dicha concepción, la lectura es plural y fragmentada; se permite el juego con los significados, la producción de nexos, ya que no se pretende encontrar un significado unitario instaurado por el autor. De hecho, la lectura realizada por los fans funciona como una cacería furtiva: al desplazarse por territorios textuales que son, en un principio, ajenos e ilegales, se atrapan los significados que se consideran útiles para la vivencia cotidiana. De esta forma, la lectura además de ser fragmentada adquiere un tinte apropiativo: se desafía la autoridad del autor, al entender a la obra como un tejido de significados conectados con la experiencia cotidiana y la identidad.

Este traslado de los significados del texto a la vida es potenciado por la generación de una vinculación afectiva con la obra. Un fan es un individuo que inserta en su identidad la afiliación a una obra, nacida de un choque de intensidad en la lectura que fue posteriormente conservado. En otras palabras, los fans han sido y continúan siendo afectados a través de la relación con la obra y hacen de dicha afección parte de su cosmovisión. La lectura hecha por los fans, entonces, elimina la separación realizada por las formas oficiales de lectura entre lector y texto, al abrazar la posibilidad de transformación que el choque con el texto puede producir. La vinculación afectiva es, vale la pena aclarar, positiva, es decir, está sujeta al interés y el goce, es acumulativa y constructiva. La afiliación afectiva y la extensión de la obra a la experiencia personal son pues, los síntomas de una apropiación de la obra, a partir de la cual se da un paso del consumo a la producción. El *fanfiction* surge como una forma de expresar la intensidad producida por el choque del fan con la obra y como consecuencia de la aplicación de los significados a un nuevo contexto.

No obstante, la obra previa no es borrada en el *fanfiction* tanto como es reescrita. El tejido de significados de la obra es expandido, adquiriendo nuevos significados sin la ruptura con los iniciales. Existe un equilibrio entre la conservación y la creación, la repetición y la innovación. En la escritura, el *fanfiction* logra evocar una sensación ya conocida, el vínculo con la obra previa, e igualmente, generar nuevas posibilidades de afectación. Así, ocurre una (re)creación de la obra previa y sus significados, que son simultáneamente aquellos que generaron la afiliación afectiva y aquellos que aparecen al apropiarse de la obra para producir.

Mientras que el carácter fragmentado de la lectura afectiva se traslada en la repetición de significados varios, existe un elemento que se conserva en todo *fanfiction*: la identidad de los personajes. En la lectura de los fans, los personajes son comprendidos en una existencia doble: son seres textuales, pero también son individuos con un cuerpo, que pueden afectar y ser afectados. Debido a esta perspectiva, los personajes reafirman el vínculo con la obra previa, al mismo tiempo que lo amplifican al afectar, nuevamente, al lector.

La creación, impulsada por el deseo de expresar el vínculo afectivo con la obra previa y extender los significados a la vida cotidiana, suele hacer uso de modelos preocupados por la representación y transmisión del afecto. Por lo tanto, enfatizan en géneros que explotan la capacidad afectiva de los personajes, como el romance o la novela de aprendizaje, las cuales potencian la fuerza afectiva que conlleva la conservación de significados, generan nuevas intensidades.

El *fanfiction* nace de una lectura afectiva de la obra previa, en la que el lector se permite la sorpresa, el entusiasmo y la familiaridad. Este tipo de lectura, de carácter plural, permite dotar a la obra de múltiples significados que, a través de la escritura,

serán replicados, extendidos y transformados. El *fanfiction*, por lo tanto, resignifica la obra previa. Esta resignificación, empero, tiene un rasgo fundamental: está estrechamente relacionada con el afecto. El fan posee una vinculación de afectos positivos con la obra, que, al no poder expresar directamente, traduce en una nueva creación, un *fanfic*. De esta forma, en la transformación de significados de la obra previa, hay una fuerte preocupación por expresar y ampliar la intensidad con la que se asocia a la obra previa, lo que se logra a partir de la conservación de las identidades de los personajes, posible debido a su delimitación como personajes tipo y como personas ficcionales, y de la transformación de la acción y la diégesis, en la cual se priorizan las narraciones que permitan explorar la capacidad de los personajes de ser afectados y, en consecuencia, de afectar al lector.

Sin embargo, debemos localizar esta (re)creación. La figura del fan, además de existir dentro de la relación entre sujeto y obra, posee un fuerte aspecto colectivo: es a partir de su inserción en una comunidad que la escritura del *fanfic* se convierte en una expresión, cuya codificación está atada a las prácticas sociales de una cultura. Así, los mecanismos de repetición e innovación de significados, en donde la red que compone a la obra previa se conserva y expande, son dirigidos a una comunidad que conoce la obra previa y la entiende bajo la misma lectura afectiva. La resignificación afectiva, hasta ahora evaluada en un proceso individual, es insertada dentro de las prácticas con las que un grupo de fans interactúa, generando nuevos afectos que influenciarán la dinámica de producción del *fanfiction* y, por lo tanto, las formas en las que el vínculo afectivo es expresado.

CAPÍTULO 3. EL TEXTO SOCIAL: UNA RESIGNIFICACIÓN COLECTIVA

El *fanfiction* es una expresión del vínculo afectivo que un fan mantiene con una obra. Esta resignificación es una consecuencia de una lectura afectiva, según la cual la obra es, simultáneamente, una y muchas, propia y transformadora: se (re)crea para conservar la fuerza afectiva, pero también para expandirla. Esta aficción es expresada, no obstante, a alguien; la comunicación del afecto espera una reciprocidad, espera ser aceptada, legitimada. En efecto, los fans hacen parte de una comunidad que se identifica con el aprecio a una obra, a partir de allí, se derivan diferentes formas de demostrar ese aprecio, de comunicar la experiencia afectiva inicial. Por consiguiente, el sistema, además de ser influido por la relación con la obra previa, también adquiere rasgos debido a su inserción dentro de una comunidad de fans, interesado por la expresión del vínculo afectivo en un entorno participativo.

En el presente capítulo, a través de las condiciones de publicación de “The Horrors of Being Magical”, un *fanfic* escrito como parte de un evento comunitario, y “I Wanna Rock”, un *fanfic* en donde la autora colabora con sus lectores para la escritura del último capítulo, examinamos cómo la resignificación afectiva adquiere un rostro colectivo gracias a su uso dentro de una comunidad afincada en una cultura participativa, en la cual la producción de significados es fomentada, y cómo a través de dicha cultura, los *fanfics* se constituyen como espacios sociales, que permiten la interacción entre los diferentes miembros del grupo. A partir de esta reflexión, señalamos las divergencias de las funciones de los estamentos del sistema del *fanfiction* en relación con el sistema literario.

Gracias a este desarrollo, es posible pensar la lógica del *fanfiction* a partir de dos polos, el de la creación y el de la comunicación, ambos completamente preocupados por

la expresión de un vínculo afectivo. La visión de la dinámica a partir de estas dos facetas nos da paso a examinar cómo la lógica del sistema se traduce en formas textuales precisas, seleccionadas y reguladas por la comunidad.

1. La semana *Jehanparnasse* de 2017

La semana *Jehanparnasse*¹⁴ es un evento realizado en el *fandom* de *Los Miserables*, en donde se celebra a la pareja compuesta por los personajes Jean Prouvaire y Montparnasse. El blog organizador, *finch-and-crow*¹⁵, luego de realizar un sondeo dentro de la comunidad, propone siete temas para desarrollar en obras transformativas, que deben ser publicadas en una fecha específica. En el 2017, la semana *Jehanparnasse* se llevó a cabo entre el 29 de Octubre y el 4 de Noviembre, bajo los temas: *Magic* (Octubre 29), *Acceptance* (Octubre 30), *Haunted* (Octubre 31), *Role Reversal* (Noviembre 1), *AU* (Noviembre 2), *Space* (Noviembre 3) y *Forgiveness* (Noviembre 4). No obstante, los temas son sugerencias ya que, a diferencia de los concursos literarios, más que la competencia entre productores para la adquisición de capital, el objetivo del evento es el mero placer afectivo que la recreación de los personajes como pareja y la creación de vínculos comunitarios puede traer.

De esta forma, al anunciar el evento, *finch-and-crow* enfatiza en él como una posibilidad de participación, en donde la creación se convierte en una forma para fortalecer a la comunidad:

¹⁴ La palabra surge de la contracción de los nombres de los dos personajes.

¹⁵ Se trata de un blog completamente dedicado a la visibilización de obras transformativas, análisis y otras prácticas dentro del *fandom* sobre la pareja de Jean Prouvaire y Montparnasse.

Thanks to some loving prodding and very nice prompt suggestions, we're back again this year for another Jehanparnasse Week. Man, fandom weeks give me a happy, fuzzy kind of feeling, don't you agree? [...]

Themes are merely suggestions, though, little things that might get the ideas flowing. Use it, toss it, whatever you want. Any and all creative forms are accepted, so show us what you've got! (finch-and-crow, *Jehanparnasse* 2017)

Con la semana *Jehanparnasse*, el *fandom* de *Los Miserables* constituye las formas de expresión de la afiliación afectiva del fan con la obra previa en una oportunidad para la construcción de una identidad colectiva. No se trata, empero, de una actividad única: este tipo de prácticas son comunes en el *fandom* como formas de interacción no jerarquizada.

El énfasis en la participación en vez de la competencia, la flexibilidad en sus pocas normas y la proposición de una actividad con el fin de generar conexiones entre los miembros de la comunidad, señalan la existencia de una cultura participativa dentro del *fanfiction*. Henry Jenkins acuña este concepto para designar una cultura en donde la producción es desjerarquizada y comunitaria, es decir, donde los requerimientos para un manejo legítimo del repertorio son alcanzados por la mayor parte del grupo (Jenkins, Ito y boyd 4).

El sistema del *fanfiction* tiene una ley de funcionamiento basada en la identidad colectiva, un rasgo constantemente impulsado por su carácter de cultura participativa. Todo sistema es en mayor o menor medida participativo y comunitario; el repertorio debe ser aplicado ya sea por productores o consumidores para que pueda crearse un código comunicacional. Sin embargo, el grado de participación del *fanfiction* está

relacionado con la noción de identidad colectiva y los bajos requerimientos para la legitimación; los miembros de un *fandom* son fundamentalmente valorados según lo que pueden contribuir (Jenkins, Ito y boyd 51).

El posicionamiento de la participación creativa como una manera primaria de generación de vínculos sociales dentro del *fandom* funciona como alternativa o, incluso, como una resistencia a los dos polos que rigen al campo literario de Bourdieu: se aleja tanto de la alianza con el mercado y la búsqueda de capital económico, que permite el funcionamiento del sistema de la literatura de masas, como de la ardua y constante competencia por amasar capital simbólico, alrededor de la que gira el sistema literario restringido.

En cambio, ofrece estructuras de conocimiento, valorización y legitimación que, fomentan la participación como forma de expresión y expansión de un vínculo afectivo, gracias a las que la línea que separa la producción cultural y el intercambio social es difuminada: en su carácter social, el *fanfiction*, en sí mismo, se convierte en un instrumento para la expansión de los significados afectivos logrados en una primera lectura de la obra. En este diálogo entre creación y comunicación, el *fanfiction* adquiere una función doble. Es un espacio creado por sujetos marginales, cuyo acervo de capital simbólico no está legitimado, lo que evita su inserción en las formas hegemónicas de producción cultural. Pero también es un espacio creado por sujetos afiliados a una obra, que encuentran en la comunidad, una forma de expresar la intensidad de su relación.

De esta forma, “The Horrors of Being Magical”, escrito para la semana *Jehanparnasse* de 2017, funciona como expresión individual, delimitación comunitaria y expansión afectiva a través de la socialización. En primer lugar, el *longfic* está dividido en siete capítulos que responden, respectivamente, a los siete temas sugeridos

en el evento. El texto equilibra los temas propuestos con una trama continua; así, el día seis, en el cual *finch-and-crow* proponía realizar un *Alternative Universe (AU)*, es decir, una transdiegetización de la obra previa, es maleado por *HeleneOfFlowers* en un tropo temático: *AU*, viene a significar, en cambio, la existencia de multiversos dentro de la diégesis de “The Horrors of Being Magical”. A partir de la flexibilización de los lineamientos del evento, posible debido a la prevalencia de la participación sobre la competencia por reconocimiento, el *fanfic* realiza una resignificación individual de la obra previa, que potencia, al mismo tiempo, los lazos comunitarios.

En segundo lugar, las notas de autor y la portada del *fanfic* indican la posibilidad del texto de funcionar como puente entre *HeleneOfFlowers* y la comunidad. El primer capítulo comienza con una portada de libro para el *fanfic*. Debajo de la imagen, se remite su autoría a otro miembro de la comunidad, *mardisoir*. No se trata, empero, de una portada por encargo; es, en cambio, un “regalo”: *mardisoir* crea la portada y recomienda el *fanfic* en su blog¹⁶ en un movimiento de dádiva típico del *fandom*, que luego *HeleneOfFlowers* corresponde al reconocer la autoría de la portada y agradecer el regalo en una nota de autor.

La dádiva de la portada puede ser explicada a través del concepto de la “economía del don” o *gift economy*, que Tisha Turk utiliza para definir las cualidades comunitarias del *fandom*. Según este concepto, dentro del *fandom*, los procesos de intercambio se basan en la dádiva, recepción y distribución de producciones creativas. Dicha práctica es central en la definición de una estructura social en la que puedan

¹⁶ Visible en:

Mardisoir. “The Horrors of being Magical.” 1 de Febrero de 2018. *mardisoir*. mardisoir.tumblr.com/post/170381267615/the-horrors-of-being-magical-by-mon-parnasse-book#notes. 28 de Octubre de 2018

aglomerarse los grupos de fans: “This ongoing, reiterative process of gift exchange is part of what makes it possible to experience and analyze fandom as a community, or rather an overlapping series of communities, rather than simply a large and shifting number of people occupying the same affinity space” (Turk 1.1). Esta economía, en donde lectura y escritura se convierten en prácticas que permiten la comunicación con otros miembros de la comunidad, se constituye como una manifestación de la cultura participativa del *fanfiction*: dentro del *fandom*, la producción de significados es una táctica que permite la formulación de amistades y afiliaciones.

Tal vez un ejemplo mucho más patente de la economía del don y la unión que exige entre creación y comunidad sea la escritura del último capítulo de “I Wanna Rock”, en donde el proyecto del texto es transformado para incluir a la comunidad: “Y ahora, tengo un pequeño anuncio: originalmente esta historia consiste de diez viñetas, de las cuales tengo preparadas y pensadas nueve [...]. [E]n este fic haré un regalito a un lector o lectora escogido al azar [...]: la posibilidad de elegir la canción para el último capítulo” (Muselina Black, “Apesta a Espíritu Adolescente”). Al propiciar la interacción con el lector en la creación del *fanfic*, Muselina Black inserta en su resignificación de la obra previa una marca colectiva, debido a la cual la expresión del afecto comienza a incluir las intensidades generadas dentro de la comunidad.

Esta percepción del *fanfiction* como un espacio social también es reforzada por las notas de autor, en donde se promueve la interacción con los lectores del texto. Así, “The Horrors of Being Magical” utiliza al *fanfiction* como un espacio para la conversación con la comunidad partiendo de la experiencia de lectura y escritura del *fanfic*. En sus notas de autor, HeleneOfFlowers pide retroalimentación, “Please don't hesitate to leave kudos if you liked the fic or let me know what you think of it by

leaving a comment [...]” (“Nota de Autor”), y comenta el proceso de creación “In case you were wondering, yes, I did write the Amis originally addressing Montparnasse as Montparnasse instead of Jehan far too often in this chapter” (“Forgiveness”). Pero la autora también utiliza la publicación del *fanfic* como excusa para hablar de su vida diaria: “I’m on vacation over the weekend”. (“Alternate Universe”). Por último, la visión del *fanfiction* como un espacio para la comunicación es reafirmada en el uso de fórmulas dialógicas para terminar las intervenciones autorales, como “Until next time!” (“Forgiveness”).

De esta forma, mientras que la obra previa configura un código de lectura, escritura e identificación dentro del *fandom*, el *fanfiction* afianza el valor social de la aplicación del código: el *fanfiction* es considerado como un lugar de reunión para la comunidad. La expresión y resignificación afectiva de una experiencia se producen en una esfera pública: con el *fanfiction*, se puede traducir en palabras la intensidad afectiva producida por la obra; pero esta expresión se comunica a una comunidad, que abraza dicha intensidad y la convierte en una forma de identificación.

Igualmente, en este proceso de expresión, se resignifica la obra previa: se extienden y conservan significados, incluyendo ahora, no solo la experiencia individual, sino los afectos generados por la socialización con otros cuerpos, es decir, con los fans. La obra previa ya no solo remite a la experiencia de lectura afectiva, sino también a las relaciones sociales cultivadas dentro del *fandom*.

Para Henry Jenkins, los rasgos democráticos de la producción dentro del *fandom* hacen parte esencial de su identidad comunitaria, que se configura como un espacio alternativo a la cultura hegemónica, en donde se cumple el deseo de sus miembros de afiliación y amistad. (*Textual* 282). Es, finalmente, una idea utópica: la creación de un

espacio ajeno a las luchas por capital, que orbita alrededor del interés y el goce, inexpresable por sí mismo, que un grupo siente por un texto. En vez de competencia hay, entonces, camaradería, una extensión de los significados de la obra previa a través de la socialización dentro de la comunidad.

La predominancia de la cultura participativa en las dinámicas comunitarias no es absoluta, existe un interés autoral por el reconocimiento, pervive cierta noción de propiedad sobre lo que se escribe, sin embargo, dicha cultura configura como una parte central de la dinámica alrededor de la que gira el *fanfiction*, afectando las relaciones entre los estamentos. Así, la lógica que rige el sistema del *fanfiction* se fundamenta en la relación con la obra previa y en la relación con la comunidad, hace de la vinculación afectiva del fan un interés colectivo, de la posibilidad de comunicación una parte central de la relación con la obra. Dentro de este proceso, destacamos la influencia de la cultura participativa en los estamentos del sistema.

2. La resignificación colectiva

Un primer estamento que es transformado gracias a la cultura participativa es el repertorio, al que habíamos determinado como la apropiación realizada gracias a una lectura afectiva de una obra, lo que permite su uso como herramienta de producción y consumo. No obstante, este repertorio, una vez insertado en las formas sociales de la comunidad, se ve afectado por la democratización de la creación: tropos, personajes, situaciones, géneros, ideologías, etc. son incluidos en el repertorio debido a su repetición dentro de *fanfics*, generando una resignificación colectiva de la obra previa. Así, la semana *Jehanparnasse*, comprendida como una práctica institucional encargada

de seleccionar y conservar, fomenta la popularidad de personajes poco importantes para la novela alrededor de la que gira el *fandom*.

Jehanparnasse es el nombre que se le da a la relación romántica de Jean Prouvaire, apodado Jehan, un miembro del grupo revolucionario *Les Amis de l'ABC*, y Montparnasse, un miembro de grupo criminal *Patron-Minette*. Esta pareja está marcada por dos peculiaridades: en primer lugar, ambos personajes son secundarios, sus contribuciones a la trama son exiguas y localizadas; en segundo lugar, dichos personajes jamás interactúan en la novela de Victor Hugo. Sin embargo, la pareja posee un seguimiento considerable dentro de la comunidad. La intervención de la cultura participativa dentro del *fandom* es una de las causas aparentes de dicha popularidad: la creación de instituciones como *finch-and-crow*, que fomentan y conservan¹⁷ a través de eventos las producciones culturales centradas en la pareja, la reescriben como posibilidad afectiva individual y comunitaria.

La presentación del blog permite observar dichos objetivos: “If you're here, you have probably fallen in love with an adorable poet and a dangerous dandy. Welcome to hell, enjoy your stay” (*finch-and-crow*). Así, al mismo tiempo que se admite el proceso afectivo bajo el que aparece la pareja, “you have probably fallen in love with [...]”, se alinea dicho proceso dentro de un espacio colectivo, “Welcome to hell, enjoy your stay”. La relación afectiva obra previa-lector que caracteriza al *fanfiction*, la afiliación romántica, corporal e identitaria, son traspasados por una relación afectiva con la comunidad. Por ejemplo, *decayingliberty*, advierte no haber escrito anteriormente sobre la pareja y participar en la Semana *Jehanparnasse* de 2017 como una forma de acercarse

¹⁷ El blog, por ejemplo, mantiene un pequeño archivo de eventos del *fandom* y obras transformativas realizadas sobre los dos personajes en sus diferentes transdiegetizaciones.

a la comunidad a través de una contribución al evento: “[...] it’s the first time I ever write Montparnasse?! (Let this be my contribution to their ship week)”. La afiliación a la pareja, los personajes y la obra previa, queda eclipsada por la posibilidad de participar; en este caso, la apropiación realizada de la obra previa tiene como principal objetivo la socialización con el *fandom*.

Jehanparnasse aparece como un proyecto colectivo; la pareja como elemento de la creación de textos es alentada por instituciones, que combinan el afecto por la obra previa con la integración comunitaria.¹⁸ La obra previa pasa a ser resignificada, no en las posibilidades de (re)creación que un texto individual puede proveer, sino en la (re)creación realizada por todo el *fandom*, en la que los personajes y sus relaciones son atados a la actividad colectiva. No es solamente afiliarse con los personajes de Jean Prouviare y Montparnasse, es “enamorarse de un poeta adorable y un dandy peligroso”, es “entrar al infierno”; es decir, es acercarse a los personajes con los modelos interpretativos que permiten convertirlos en un catalizador de la interacción social.

La inscripción al proyecto se manifiesta en el uso de tropos comunes a la hora de establecer a los personajes y las dinámicas de la relación: un conjunto de concepciones que los fans llaman *fanon*, es decir, aquellas ideas compartidas que, a diferencia del canon, no son directamente derivadas de la obra previa. Así, al comparar “The Horrors of Being Magical” y otras obras transformativas participantes de la Semana *Jehanparnasse* del 2017, es posible determinar varios elementos frecuentes: desde

¹⁸ Reiterar el carácter social del *fanfiction* no implica negarlo en las dinámicas de otros sistemas; se trata, en cambio, de resaltar la importancia que dicho rasgo posee en este, hasta el punto en que se sobrepone a la moneda usada por otros sistemas. De la misma forma, no se intenta delimitar la lectura afectiva como un evento meramente individual: la lectura reparativa propuesta por Sedgwick, al igual que la lectura popular de Fiske, son solo posibles dentro de un marco cultural. La división busca, por otra parte, hacer énfasis en las diferentes fases, rostros, o momentos que conforman el propuesto sistema del *fanfiction*.

rasgos físicos que permiten enmendar la tendencia de Victor Hugo a mantener difusa la fisonomía de sus personajes, hasta transdiegetizaciones comunes de la obra previa.

El cabello de Jehan aparece como una constante en la comunidad: rojo, largo y usualmente trenzado. “The Horrors of Being Magical”, convierte dicho rasgo, incluso, en una descripción fundamental para entender el cambio de cuerpo entre Montparnasse y Prouvaire: “[...] Montparnasse did his best to take a few deep breaths and to ignore the red hair that flew at the edges of his vision field since Jehan hadn’t secured it in a braid that morning (HeleneOfFlowers, “Role Reversal”). En “Acceptance” de Jane, otro texto que participa en el evento, el cabello es igualmente utilizado para dotar a Jehan de una forma corporal: “[...] the long red hair in chaotic disarray too closely mimicked the crimson pool under Jehan’s form”; lo mismo ocurre en una tercera participación, “Magic” de Kristin: “ginger hair flowed over their shoulder in soft waves. he noticed the flowers woven into it. small golden blossoms glittered in the shine of the fire, connected by dark green tendrils. they held out their hand”.

Dichas concepciones colectivas no son completamente arbitrarias; suelen tener un ancla en la obra previa, sea a partir de interpretaciones asociativas o transposiciones temporales que permiten la conservación de un personaje tipo. El cabello de Jehan pertenece a un movimiento interpretativo que lee a Jean Prouvaire como un personaje ubicado entre lo masculino y lo femenino —en “Bricks and beams, hopes and dreams” de Freckle, otro texto que participa en la semana *Jehanparnasse*, Jehan no solo tiene el cabello largo, sino que viste faldas—. La lectura, empero, se inscribe sutilmente a la descripción realizada por Victor Hugo:

Jean Prouvaire era un tipo más suavizado aún que Combeferre. [...] Jean Prouvaire era enamorado, cultivaba un tiesto de flores, tocaba la flauta, hacía

versos [...]. Tenía la voz habitualmente delicada, pero en ocasiones viril. [...] Era bueno por encima de todo [...]. Hablaba dulcemente, inclinaba la cabeza, bajaba los ojos, sonreía con embarazo, se cuidaba poco, tenía mala facha, se ruborizaba por nada, y era muy tímido. Por lo demás, era intrépido. (Hugo 515)

La sensibilidad y ambigüedad del personaje son apropiadas dentro de la comunidad como una transgresión a las divisiones tajantes de géneros; Jehan se traduce en una figura andrógina, un aprecio por las flores y la poesía romántica —tanto aquella del movimiento literario como aquella que habla de amor—, una proclividad por la amabilidad y un porte maternal. Algunos miembros de la comunidad, como Jane y Freckle incluso acentúan la representación no binaria del personaje al nombrarlo con el pronombre “they”. Es simultáneamente una cuestión de relación con la comunidad, ciertos presupuestos generales son concebidos como parte del repertorio —y por ende del código— bajo el que un *fanfic* puede ser escrito, y una posibilidad de apropiación individual: el personaje tipo Jehan puede ser aludido por un pronombre masculino o neutral, dependiendo de los deseos creativos del autor.

Un repertorio, dentro de una comunidad, se afianza en un proceso de repetición. Es a partir del uso continuo que pueden establecerse modelos para el consumo de un producto. Por ejemplo, la creación de géneros literarios es un proceso que necesita de varias obras que se atengan al mismo modelo, patrón que le permite al lector encontrar unos lineamientos para la interpretación. Es de esta forma que la obra previa y su lectura pueden convertirse en una herramienta para la lectura del *fanfiction*: además del claro vínculo hipertextual que se establece en los paratextos, así no haya más referencia a la obra previa que los personajes tipo, la repetición de nombres y rasgos —tanto entre la

obra previa y el texto específico, como entre el texto específico y otros *fanfics*—, le permiten al lector vincular al texto con unas claves interpretativas.

Asimismo, el *fanon*, o las preconcepciones de una comunidad de fans, se establece a partir de la repetición como parte del repertorio. Tropos, temas, acontecimientos y contextos son transportados de un texto a otro como parte de un proceso de aceptación colectiva: “Fanfic rarely sits still. It's like a living, evolving thing, taking on its own life, one story building on another, each writer's reality bouncing off another's and maybe even melding together to form a whole new creation” (Bannister ctd. Jenkins *Fans* 86). Gracias a la intervención de la cultura participativa, el *fanfiction* utiliza a la intertextualidad como parte de un proceso comunitario. La participación en la Semana *Jehanparnasse* va más allá de la creación de una obra que incluya a la pareja, conlleva el uso de tropos narrativos comunes, la repetición de un modelo comunitario, la expansión del repertorio y la inserción del *fanfic* en un gran texto colectivo.

2.1 El fan escritor

Barthes afirma que “[...] un texto no está constituido por una fila de palabras de las que se desprende un único sentido, teológico, en cierto modo (pues sería el mensaje del Autor-Dios), sino por un espacio de múltiples dimensiones en el que se concuerdan y se contrastan diversas escrituras, ninguna de las cuales es la original [...]” (69). Y, aunque resulta imposible negar la conformación de la literatura a partir de una intertextualidad infinita, la figura del autor se conserva como una constante; la originalidad, entendida más como la inserción de ciertos elementos en el repertorio de un sistema que, como una invención simbólica jamás antes vista, es uno de los instrumentos principales para la adquisición de capital simbólico dentro del sistema literario central:

[...] Los escritores se encuentran comprometidos en una lógica de la distinción. Así, para obtener el reconocimiento de sus pares y rivales, los escritores dotan sus prácticas de escritura de marcas culturalmente pertinentes en un estado determinado del campo con el fin de que estas marcas, portadoras de valor, retransfieran ese valor al agente que las hace suyas. El campo reivindica entonces la originalidad. (Dubois 44-45)

Por otra parte, el diálogo intertextual dentro del *fandom*, reduce las posibilidades de distinción de los autores. Es innecesario e improbable saber quién fue el primer autor que imaginó a Jean Prouvaire con cabello largo y rojizo. La función conversacional de las obras evita la localización de un origen preciso; gracias a la cultura participativa, las contribuciones realizadas al repertorio del *fandom* circulan y se transforman constantemente, son percibidas como un bien colectivo. La oposición realizada entre *canon* y *fanon* responde a este distanciamiento con la figura originadora del autor: mientras la delimitación del *canon*, particularmente de obras previas cerradas como *Los Miserables* y *Orgullo y Prejuicio*, es relativamente fija, aquello que remite a una obra creada por un autor, el *fanon* no demarca su comienzo.

La búsqueda por la adquisición de un nombre, clave en el ejercicio del autor del sistema literario central (Bourdieu 224), se ve aplacada en el sistema del *fanfiction* por su propensión social y comunitaria. La posición del productor de bienes simbólicos dentro del *fandom* se desjerarquiza, la competencia por la adquisición de capital simbólico, aunque no completamente obviada, es subyugada por los influjos democratizantes y colectivos que brinda la cultura participativa. Los *fanfics*, intensamente hipertextuales e intertextuales, transgreden la noción de propiedad

intelectual; no solo se apropian de la obra previa y de otros *fanfics*, sino que, al mismo tiempo, aceptan su posición creativa marginal.

“I Wanna Rock” comienza con la siguiente nota de la autora: “Disclaimer: Los personajes y lugares que reconozcan son propiedad de Jane Austen y sus descendientes. [...] se me ocurrió una nueva idea. Será una serie de viñetas acerca de mi versión del Darcy del siglo XXI y la relación que tiene con la música y las personas que ama” (Muselina Black, “Héroe de la Rocola”). La aserción de la propiedad —o la apropiación— creativa es, al mismo tiempo, limitada por el reconocimiento de la autoridad de Jane Austen sobre *Orgullo y Prejuicio*: la autora se propone elaborar su propia versión de Darcy, pero está construyendo sobre una novela que no le pertenece.

La existencia del *disclaimer* dentro del *fandom*, nota en la que el escritor de un *fanfic* niega su propiedad intelectual sobre la obra previa y afirma el carácter no lucrativo del texto, aunque durante varios años correspondió a una preocupación legal, ha devenido en una confesión de la posición del escritor del texto. Un *fanfic* es, finalmente, escrito por fans y lleva todo el peso derogatorio de la palabra: la aserción de la falta de medios para la producción simbólica por fuera del *fandom*, el uso de métodos interpretativos ajenos a los aceptados ya sea por el sistema literario restringido o por el sistema literario masivo, y la afiliación a un grupo con intereses comunes, en la cual el *fanfiction* funge como una forma de socialización. En el *disclaimer*, el escritor de un *fanfic* renuncia a una parte del capital simbólico que el acto de producción acarrea; renuncia, en última instancia, a posicionarse como autor, es decir, como padre-Dios creador único de la obra. La dinámica misma que permite la creación del *fanfiction* está basada en la puesta en duda de la figura del autor: la visión de una obra literaria como

texto implica, como ya se ha mencionado, insertarla en un amplio tejido cultural en el que la autoridad —interpretativa y de propiedad intelectual—es transgredida.

Esto no concluye en la disolución total de cualquier relación de autoría con el texto; a partir del uso de notas de autor, “I Wanna Rock” reitera su intervención en el material previo, creando una tensión entre el rechazo y la aprobación de la noción de propiedad. Asimismo, la intrusión de la cultura participativa en el desarrollo del texto tampoco es totalizante; si bien Muselina Black acepta el carácter colectivo del *fanfiction* al regalar la última viñeta a un fan, dicho intercambio es regulado con requerimientos específicos: “[...] Sin embargo, para eso hay un sólo requisito: la banda que elijan debe haber empezado su actividad entre los años 60's y 80's (que esto es rock clásico)” (Muselina Black, “Apesta a Espíritu Adolescente”).

Hay, entonces, una disminución de capital simbólico, entendido bajo las características específicas que este posee en el sistema literario restringido, es decir, su carácter competitivo, su capacidad de consagración y su posición central en las jerarquías culturales sociales. Los productores de *fanfiction* rehúsan la adquisición de legitimidad en la generalidad del polisistema literario y una posición de poder simbólico dentro de la comunidad, no porque sus textos no posean fuerza como producto cultural, sino porque la cultura participativa hace accesible la posición de productor a cualquier miembro de la comunidad. Además de su modelo digital de mercado, cuyas plataformas garantizan la publicación y distribución de cualquier escritor, el *fandom* fomenta la producción de sus miembros.

No obstante, podría hablarse de un capital simbólico interior al sistema del *fanfiction*, fundamentado en la posibilidad de reconocimiento que la producción puede ameritar. Aquí, la *gift-economy*, entendida no solo como el intercambio directo de

creaciones, sino también como el intercambio de atención, permite pensar en nuevas formas de valorización: son los lectores, a través de su consumo y la expresión de su consumo, quienes pueden dotar a los autores de una posición, basada en la exaltación de las contribuciones a la comunidad.

El valor de la producción dentro del *fandom* se establece en el mismo hecho de producir, de participar en una comunidad. Tal como afirma Jenkins, los objetivos de *fandom* están ampliamente ligados a una visión democrática, donde no solo se subsana la posición marginal de los miembros respecto a la cultura, sino que se exalta la interrelación entre los miembros de una comunidad creada alrededor de afiliaciones comunes (*Textual* 273). Cualquier miembro de la comunidad, si utiliza el repertorio de la forma correcta, puede escribir y ser leído. El sistema deja de funcionar a través de la competencia por la acumulación de capital simbólico; finalmente, la capacidad de consagrar modelos dentro del sistema del *fanfiction* no es un privilegio para sus representantes más prominentes, sino un poder común a todos los pertenecientes a un *fandom*.

2.2 El lector público y la institución colectiva

Las notas de autor, además de ayudar a afirmar el carácter del texto como ficción de fans y difuminar la posición del autor, refuerzan la naturaleza social del *fanfiction* al funcionar como una suerte de diálogo entre escritor y lectores. En estas se realizan advertencias de lectura y se comenta el proceso creativo, pero también se recuentan situaciones externas a la obra; es posible quejarse de la vida universitaria (Muselina Black, “TNT”) o desear un Feliz Halloween (HeleneOfFlowers, “Haunted”). No se trata de una herramienta retórica: los lectores, gracias a los métodos de publicación, pueden

participar directamente en el diálogo. Cuando Muselina Black afirma que “[p]or cierto, estoy rompiendo mi tabú acerca de escribir los títulos en inglés, pero ‘Quiero rockear’ no me gustaba mucho. Por otra parte, ‘I Wanna Rock’ es un clásico de [la banda musical] Twisted Sister y queda bien con el tema de la serie” (“Héroe de la Rocola”), puede verse interpelada por Sarcastic and Clumsy Girl, “Golpeame, regañame; No me importa. Amo los extranjerismos, aunque sean vicios del lenguaje, los amo¹⁹” (“Quiero Tomar tu Mano”).

Esta conversación es propiciada por las plataformas de publicación, en donde las prácticas de lectura dejan de ser privadas. Así, *Fanfiction.net* y *Archive Of Our Own*, páginas web donde se encuentran, respectivamente “I Wanna Rock” y “The Horrors of Being Magical”, promueven la existencia de un lector público. La actividad más explícita de este lector se materializa en los comentarios; los *reviews* en *Fanfiction.net* y los *comments* en *Ao3* son dos mecanismos de crítica que permiten a los lectores expresar sus opiniones sobre el texto, continuar la conversación iniciada por el autor. Pero, otras actividades como los *favorites* o *kudos*²⁰ en las dos plataformas respectivas, más sutiles que el comentario explícito, quiebran con la anonimidad del lector. Ambos tipos de reacciones a la obra son contabilizadas y convertidas en estadísticas: dentro de estas plataformas, un *fanfic* es presentado por sus rasgos genéricos y su sinopsis, pero también por el número de miembros de la comunidad que han hecho pública su lectura al comentarla o archivarla. Asimismo, estas acciones son solo posibles luego de inscribirse a las plataformas respectivas y adquirir un nombre: a través de un

¹⁹ Se conserva la redacción y ortografía original de los comentarios.

²⁰ Se realiza una delimitación bastante amplia ya que, naturalmente, los mecanismos propuestos por las tres plataformas no poseen un funcionamiento exactamente igual y generan interacciones particulares entre autores y lectores.

hipervínculo, es posible rastrear a los lectores de un *fanfiction*, conocer otros textos que han leído y, tal vez, leer su perfil de usuario.

Dicho lugar del lector es, igualmente, una consecuencia de la economía del don. El lector, al reaccionar al *fanfic*, está reciprocando el regalo realizado (Turk 4.3). Así, el mero agradecimiento por la escritura del texto, “Una vez más muchas gracias por tu talento [...]” (Are-11), o la republicación del texto en un nuevo espacio, como realiza *finch-and-crow* con todas las entradas a la semana *Jehanparnasse*, son formas que alimentan a la cultura participativa de la comunidad. Negarse a responder puede considerarse una fractura con las reglas implícitas de la comunidad: “Sé que nunca te he escrito un review (soy la peor de las lectoras) [...]” (Vct).

La retroalimentación de una obra está unida a la interacción con el escritor y al reconocimiento de la producción creativa, pero también al juicio del uso de los modelos, elementos y sintagmas del repertorio dentro del texto. La lectura pública de un *fanfiction* se convierte, entonces, en otra forma de producción simbólica dentro del *fandom*, que no solo ayuda al reconocimiento, a través de estadísticas, de las obras de una comunidad, sino que dota al consumidor de una función divulgativa y ordenadora dentro del sistema. El lector público es parte fundamental del mercado y la institución. Como mercado, los lectores de un *fanfic* vuelven accesible la obra en diferentes partes de la comunidad; como institución, se aseguran de ejercer las leyes que regulan el uso del repertorio.

Al evaluar la presentación de “I Wanna Rock” dentro de *Fanfiction.net*, además del título, la portada y la sinopsis, se encuentra la siguiente información: “Reviews: 56 - Favs: 32 - Follows: 22”. En otras palabras, cuenta con cincuenta y seis comentarios, hace parte del archivo público de treinta y dos lectores y del archivo privado de

veintidós. Dichas estadísticas hacen parte central del modelo de búsqueda de la plataforma: entre más altos los números, más recomendado por la comunidad se considera el texto. De esta forma, el mero acto de convertirse en lector público tiene ya una consecuencia en la visibilidad que la obra puede tener en la comunidad.

A esta recomendación general se le adjunta una individual designada por los favoritos; así, cada lector, dentro de su perfil de usuario, posee una lista de textos, crea una suerte de canon personal. Como mercado, el lector del *fanfic* extiende a las obras transformativas a partes del *fandom* que anteriormente no habían accedido a estas, establece una escala axiológica en la que ubica sus lecturas y, en general, actúa como puente entre la obra y otros lectores, entre la obra y la comunidad.

Los comentarios se encargan, por otra parte, de regular las producciones. La escritura de los personajes tipo dentro del *fanfiction*, uno de sus elementos fundamentales, es constantemente monitoreada por los lectores. Así, la comparación con la obra previa o la noción de “realismo emocional” ayudan a determinar en qué forma se usó el repertorio. Al leer los *reviews* de “I Wanna Rock”, por ejemplo, la crítica del texto es dirigida por la cuestión del personaje, su contexto y sus reacciones. De esta forma, en su comentario, Escritora acepta la transdiegetización propuesta en el *fanfic*: “[...] me parece genial que ame la música, aunque he de reconocer que me lo imagino enamorado de un piano. No puedo evitar que se imponga en mí el Darcy de la regencia”. Por otra parte, Kary Bobbins se centra en la interpretación de los personajes: “[...]Amo tu Darcy moderno (no ayudas a superar la obsesión Darcyana imaginándolo cantando y tocando la guitarra XD) [...]”. Maritza chan intenta volver a los significados de la novela para valorar el *fanfic*, “[...] aunque estoy confundida a que tanto llego Wickham con la chica en este caso o si es lo mismo que el libro :s”. Y, por último,

Mecha52 coteja la trama con la vida propia, “Me encanta ver a Darcy nervioso y a Charles Bingley empujándolo para que salga, me hace acordar a mi cuando voy a recitar un poema en mi escuela, yo estoy muriendo de miedo, mientras que mi mejor amiga esta recontra tranquila y me empuja para que salga”.

En estos comentarios pueden notarse varias cuestiones que atraviesan la crítica a la serie de viñetas de Muselina Black: la conversación de la obra previa, el reconocimiento de los personajes, las posibilidades de traducción del texto a la vida cotidiana y la relación del texto con la comunidad. El repertorio, usado tanto como herramienta para la creación como código comunicativo, necesita de un nivel de reglamentación para poder funcionar dentro de la comunidad. La cultura participativa y la disminución de la competencia por el capital simbólico permiten la combinación de la figura del crítico con la del lector; la lectura, de nuevo, aparece como una actividad principalmente productiva, capaz de continuar la conversación iniciada en el *fanfic* y legitimarlo para la comunidad.

La posición pública del lector dentro del sistema del *fanfiction*, sin embargo, no solo aparece en las posibilidades ofrecidas por las diferentes plataformas de publicación para la crítica, sino también en su caracterización como productor potencial. A través de la cultura participativa, la función productiva del sistema no solo se generaliza, sino que se fomenta; es decir, el lector de un texto es un autor potencial de otro texto: la lectura y escritura son parte de un mismo proceso, tanto en el consumo de la obra previa como en el consumo de *fanfics*. Entonces, la lectura pública y su función institucional también se hace presente en una red intertextual bajo la que se vinculan los textos del sistema.

Dicha red se hace patente en la resignificación colectiva, en la que a partir de la repetición de ideas producidas dentro del *fandom*, se afianza la fuerza social de la

escritura del *fanfiction*: por ejemplo, la aceptación de una fisonomía física particular de Jean Prouvaire, cabello largo y rojo, está implicada en la inserción dentro del proyecto comunitario que implica la pareja *Jehanparnasse*. La descripción colectiva de dichos elementos, igualmente, permite la adquisición de un código particular, que asegura la identidad y la comunicación del grupo.

No obstante, la creación de una red intertextual implica, no solamente la resignificación colectiva de la obra previa, sino también la instauración de nuevos modelos. En este proceso, la comunidad, por medio de lectores públicos que se transforman en autores, institucionaliza en la repetición, unas formas de producción y lectura específicas del *fandom*. Gracias a esta red vinculante, el *fanfiction* comienza a adquirir un repertorio propio²¹, un conjunto de modelos, sintagmas y elementos, seleccionados y regulados, que lo diferencian de otros sistemas con base en la escritura.

El *fanfic* es producido dentro de una cultura participativa, es decir, en una dinámica que promueve la producción cultural de todos sus miembros. De esta forma, el *fandom* se configura como un espacio receptivo de las diferentes producciones de significados, creadas como respuesta a un vínculo afectivo que el fan posee con una obra. A partir de estas dos características, no solo se delimita la identidad de la comunidad — vista como “una habitación propia” de los fans, en la cual pueden escribir y leer expresiones de su relación afectiva con la obra previa—, sino también las características del texto. Los *fanfic* se convierten en un espacio para la socialización de

²¹ En la teoría de los polisistemas, caracterizada por una contaminación constante de los repertorios de una cultura, que importa y exporta constantemente modelos, resulta complejo afirmar la pureza de un repertorio. Es decir, no puede hablarse de un repertorio únicamente utilizado por el *fanfiction*. La expresión “repertorio propio” hace referencia a una forma particular de nombrar y desarrollar modelos. Por ejemplo, mientras es imposible mantener que la temática homoerótica es propia y única del sistema del *fanfiction*, la aplicación de dicha temática dentro del *slash*, sí se propia.

la comunidad; a partir de notas de autor y de la interacción entre autor y lector en los comentarios, se aúna el proceso creativo y la interacción social dentro de una misma práctica.

Estas condiciones, la baja barrera para la producción y la formación de vínculos comunitarios, rigen la lógica del sistema, es decir, influyen en las relaciones que los estamentos establecen en él. Así, en primer lugar, la resignificación afectiva de la obra previa, además de estar mediada por la afección inicial obra previa-lector, pasa a un estado colectivo gracias a los afectos creados en la interacción comunitaria. Así, el repertorio se abre a la inclusión de resignificaciones colectivas. En segundo lugar, la figura del autor se desjerarquiza: si su cualidad como origen era ya puesta en duda por la necesidad de volver a la obra previa, la resignificación colectiva y las concepciones comunitarias que en esta se crean, y la disposición a la participación de toda la comunidad, lo despojan de una posición de poder dentro del sistema. La competencia por capital simbólico desaparece al dotar a toda la comunidad con el poder de regular el repertorio. En tercer lugar, esta institución es fomentada por un lector público, cuya actividad le permite actuar como mercado, al distribuir las obras en la comunidad, y actuar como institución, es decir, seleccionar y regular al *fanfiction*, a través de la crítica y de la intertextualidad, o repetición de modelos.

La resignificación afectiva de la obra previa, en su variante individual y colectiva, conllevan a la creación de modelos, sintagmas y elementos propios del *fanfiction*. Así, la dinámica del sistema se concreta en unas formas específicas de expresión del afecto por la obra previa y por la comunidad. En este proceso, el sistema institucionaliza unos tipos de expresión afectiva predilectos, gracias a los cuales se conforma un lenguaje bajo el que se codifican los *fanfics*.

CAPÍTULO 4. EL TEXTO AFECTIVO: LA CREACIÓN DE MODELOS

Se ha demarcado el funcionamiento del sistema a partir de tres movimientos: apropiación, (re)creación, y participación. Es decir, una lectura fragmentada y plural de la obra previa, que se vuelve parte de la identidad al yuxtaponerse a la vida cotidiana y al transformarse en parte de la identidad del fan, y cuya fuerza afectiva es expresada a través de una reescritura de la obra en la que se conservan y expanden los significados iniciales. Esta reescritura se construye dentro de una comunidad que, como táctica frente a su posición marginal respecto a las formas hegemónicas de producción, privilegian la participación como moneda principal de sus formas sociales, convirtiendo al *fanfiction* en un espacio en el que la resignificación de la obra previa adquiere un carácter colectivo.

En el presente capítulo, nos acercamos a las formas en las que está dinámica se transfiere en el *fanfic*; proceso en el que se crea un repertorio propio. Para esto, analizamos las manifestaciones genéricas de nuestro corpus y las potencialidades afectivas, tanto individuales como colectivas, que explotan. De esta forma, realizamos una descripción de tres géneros formales, el *oneshot* en “Taken in”, el *longfic* en “The Horrors of Being Magical”, y la serie de viñetas en “I Wanna Rock”, y un género temático, el *Hurt/Comfort* en “Taken in”. Mediante este análisis, pretendemos demostrar cómo la lógica de producción del sistema del *fanfiction* posee unas particularidades visibles en los textos, que generan una distancia con la hipertextualidad del sistema literario.

1. La institucionalización del afecto

A partir de las actividades del lector público, encargado de la distribución de textos y modelos, y de la regulación del repertorio dentro de la comunidad, pueden establecerse dos formas principales de actuación de la institución: a través de la crítica de *fanfics* y a través de la producción de *fanfics* con vinculaciones intertextuales a otros textos del *fandom*. Gracias a ambas formas, el sistema adquiere modelos de creación propios que, podría afirmarse, promueven la expresión afectiva.

Cuando afirmamos que el *fanfiction* privilegia la afectividad en sus formas de escritura, no se está negando la cualidad afectiva de toda producción cultural. Al definir el afecto bajo la idea spinoziana, es decir, la capacidad de afectar y ser afectado, se inserta la facultad afectiva en todos los cuerpos. Este afecto, inexpresable directamente, hace parte fundamental de la literatura:

At the edge, affects potential to induce change, according to Massumi, might leak into the domain of emotion, disrupting those codifications and values. Literature, perhaps more than any other art form, participates in producing and working that edge. Affectively exciting insofar as aesthetics stimulate sensory responses, but linguistically based and therefore inevitably codifying, literature stimulates and codes relentlessly. It works both sides at once, engineering forms of emergence through the production of aesthetic pleasure. (Greenwald 431)

La literatura, como un arte de la palabra, está constantemente codificando intensidades, traduciendo sensaciones inexpresables en emociones transmisibles a través de la escritura. A partir de las obras literarias, se da el paso del afecto, prelingüístico y preconsciente, a la emoción, lingüística y consciente, en tanto la escritura intenta definir o describir dichas intensidades. De igual forma, el *fanfiction* codifica los afectos.

No obstante, al caracterizar al sistema del *fanfiction* como una forma de producción particularmente afectiva, nos remitimos a su surgimiento dentro de la cultura de fans: la intensidad que es transcrita por el *fanfiction* es “constante”, está vinculada a los lectores y escritores como un elemento identitario, es decir, como un delimitante de lo que compone a la comunidad y como una parte de la vida cotidiana del fan. Este primer vínculo afectivo, aunque es ampliado y conectado a nuevos significados y a nuevos afectos, es conservado como la base de nuevas creaciones afectivas.

De esta forma, en la apropiación, la vinculación del fan con la obra es entendida bajo una intensidad que relativiza las divisiones entre objeto y sujeto, permitiendo la inserción de la obra en la vida, la identificación con base en la obra. En la (re)creación esta fuerza afectiva rebasa el consumo, necesita ser reescrita, resignificada; la intensidad inicial es conservada y expandida. Por último, en la comunicación, esta vinculación afectiva se traslada a una comunidad, en donde es delimitante identitario y código social. En todos estos movimientos, las intensidades de la relación de la obra con el fan se conservan y se aumentan, se replican y se crean: hay, siempre, una necesidad de volver a la obra previa como origen de una fuerza afectiva, cuya expresión produce a su vez, una red de afectos.

Hablamos pues de una intensidad inicial específica, producida en la lectura de la obra, que es expresada a través del *fanfiction*. Pero, simultáneamente, hablamos de la expansión de intensidades a partir de dicha expresión: afectos creados en la relación fan-fanfiction y fan-comunidad. Este proceso de renovación o recreación afectiva, en el que se mantiene la necesidad de conservar el afecto inicial funciona a partir de la ampliación: el choque entre obra y sujeto permite la generación de nuevos choques. La

pregunta por la afectividad dentro del *fandom*, está enfocada a este proceso de expansión, donde la expresión del vínculo afectivo genera nuevos afectos con una codificación propia.

La preocupación afectiva del *fanfiction* reside, entonces, en la capacidad de los modelos repertoriales del *fanfiction* de codificar y expandir el conjunto de experiencias afectivas originadas en la lectura de la obra previa. Se trata de la fuerza con la que los productos del sistema funcionan como una “mediación afectiva” es decir, “the way words enact and produce feelings and how they attach certain emotions with certain bodies” (Ahmed ctd. en Hirdman 44).

En efecto, el lenguaje del *fandom* es considerablemente emocional y corporal, tanto en sus producciones culturales como en el ejercicio de su institución. La pregunta por las formas de afección es permanentemente respondida, tanto en la crítica como en la creación. Es bajo este interrogante, por ejemplo, que pueden entenderse las expresiones hiperbólicas con las que se enuncia el aprecio o el odio dentro del sistema: “I feel this on a cosmic level”, comenta mardisoir en “The Horrors of Being Magical” a la explicación de HeleneOfFlowers, “I can never get enough Angst, so I'm glad it had the desired effect! I mean, not that I want to make you sad, but at the same time, kind of?” (Comentario).

El comentario de HeleneOfFlowers nos permite pensar en el interés del *fanfic* por afectar, no solo al transmitir ciertas emociones, mover al lector a la tristeza, sino también a través de la difuminación de la distancia con el texto, de una concepción corporal de los personajes, de la conexión con la comunidad en el espacio textual. Esta preocupación se hace evidente en los géneros temáticos del sistema que, en muchos

casos toman como principio la posibilidad de mover al lector a cierto estado afectivo — la angustia en el *angst*, alegría y comodidad en el *fluff*, o excitación en el *smut*²²—.

La repetición es la herramienta principal para la institucionalización del afecto, es el mecanismo principal bajo el cual un modelo puede ser insertado en el repertorio y, por lo tanto, convertirse en un modelo de producción y comprensión dentro del sistema. En las comunidades de fans, los modelos son instaurados gracias a la aceptación productiva del lector público, que se apropia de elementos de otros textos para la creación de los suyos; este proceso, remite, de nuevo, a la premisa que Linda Hutcheon: repetición sin replicación (7).

Se pueden evidenciar tres usos de la repetición dentro del sistema del *fanfiction*: la (re)creación placentera de evocar lo ya conocido; la generación de un código que permita la comunicación de los miembros de la comunidad; y el afianzamiento de un repertorio propio. No son, empero, tres usos completamente aislados: se entrecruzan, se combinan, hacen visible una y otra vez la importancia de la noción de texto, o tejido, en las obras transformativas.

Así, los modelos propios hacen parte de las delimitaciones que la comunidad realiza de su identidad y, por lo tanto, parte del código. La repetición posee un lugar fundamental dentro del *fanfiction*: hace parte de su concepción individual, en tanto los textos retoman temas, tópicos, diégesis, personajes, etc. de la obra previa; permite su posicionamiento colectivo, al promover el uso común de modelos; y origina la

²² *Angst* que significa literalmente “angustia” es el nombre que se le da a cierto tipo de *fanfics* conformados por tramas con una alta tensión emocional, usualmente con finales trágicos. Por otra parte, *fluff*, literalmente “pelusa”, realiza una asociación entre una sensación física, la suavidad, y los rasgos del género: una trama que enfatiza en el confort, la tibieza y la felicidad de los personajes. Finalmente, el *smut*, que se refiere por definición al tratamiento de temas obscenos, es el nombre que se le da a los *fanfics* con tramas explícitamente sexuales. Estos tres géneros son ejemplares en tanto se basan en tres de los afectos teorizados por Tompkins: el *angst*, el afecto negativo angustia, el *fluff*, el afecto positivo del goce, y el *smut*, el afecto positivo interés o la expectación.

intertextualidad que dirige tanto la institucionalización de los nuevos modelos, como la resignificación colectiva de la obra previa.

2. Los géneros del *fanfiction*

La repetición de formas y tropos contribuye a la creación de un repertorio propio del sistema, que sirve como herramienta en la producción de *fanfiction* y en la delimitación de un espacio social. De esta forma, la repetición de elementos de la obra previa no es solo consecuencia del uso de otros textos como material para la creación simbólica, sino parte de un proceso en donde se construye el código de la comunidad, a partir del cual se definirá y comunicará. Esta función se extiende más allá del hipertexto: la repetición de elementos, sintagmas, o modelos de otros *fanfics*, funge como forma de legitimización, los inserta en el repertorio del *fandom* y, por consiguiente, en el código de la comunidad.

Aquí, la importancia de los personajes como elemento vinculante entre el lector y el texto se sostiene. Tanto los géneros formales, como las viñetas, *oneshots* o *longfics*; como géneros temáticos²³, como el Hurt/Comfort, el *fluff*, el *angst*, o el *smut*, conservan como centro las relaciones entre personajes, su posibilidad de afectar y verse afectados, resaltadas con la ayuda del énfasis en el cuerpo, el romance y las emociones.

La diferencia entre géneros formales y temáticos subyace en la forma en la que rescatan su función como mediadores afectivos. Los géneros formales hacen uso de la extensión y la forma de publicación como vehículo para lograr una reacción afectiva

²³ La clasificación de género formal y género temático es posible gracias a una noción considerablemente amplia de género. Este es entendido como las reglas de interpretación implícitas que demarcan a ciertos textos. Es decir, las clasificaciones genéricas están vinculadas con las expectativas que un lector puede tener al acercarse a un texto (Jenkins, *Textual* 125). En el caso del *fanfiction*, la pertenencia de un texto a tal o cual género, conlleva un conjunto de concesiones y suposiciones.

cualquiera: sus mecanismos son flexibles a la exposición de emociones y sensaciones varias; los géneros temáticos, por otra parte, se centran en afectos específicos, lo que logran a partir de mecanismos varios.

La primera vinculación afectiva, producida en el choque entre lector y obra previa, es expandida y transformada en la escritura del *fanfiction*; se trata de un proceso de apropiación, tanto en la caza de material ajeno como en la asimilación de la obra previa, con condiciones individuales y colectivas, en donde sujeto y texto se ven constantemente movidos, transformados. Esta dinámica, además de lograrse en las relaciones entre la comunidad y los textos, es decir, en la producción y en la crítica, es reforzada en la institución del sistema del *fanfiction*, gracias a la regulación de textos y de la inserción de modelos, sintagmas y elementos preocupados por lograr una reacción afectiva en el repertorio. Al evaluar los textos “Taken in”, “I Wanna Rock” y “The Horrors of Being Magical” puede notarse esta preocupación del *fanfiction* por lograr un vínculo afectivo. No solo son los personajes, en sus posibilidades afectivas, el centro de las narraciones, sino que los textos hacen uso de rasgos formales para resaltar dichas posibilidades.

2.1 “Taken in”, el *oneshot* y el *Hurt-Comfort*

Un rasgo que diferencia al *fanfiction* actual de las formas más comunes de publicación literaria son sus entregas episódicas. Los *fanfic* no son publicados de forma unitaria, sino por capítulos. Dicha forma de publicación puede explicarse por muy diversos factores. Por un lado, el algoritmo de búsqueda de la mayoría de las plataformas usadas para la distribución de *fanfiction* privilegian los textos más nuevos: fragmentar un *fanfic* y publicarlo en diferentes fechas permite que el texto sea encontrado por un mayor

número de lectores. Asimismo, la no profesionalidad de sus escritores convierte al *fanfiction* en una actividad supeditada a las demandas de la vida diaria, tanto Muselina Black como HeleneOfFlowers admiten haber atrasado la publicación de sus obras por ocupaciones exteriores al sistema. Por último, la publicación por entregas potencia la interacción entre autores y escritores: mientras que la publicación unitaria equivale a una sola crítica por la totalidad del texto, la publicación extendida permite un flujo de *reviews* y comentarios por cada capítulo.

La escritura de un solo capítulo, no obstante, también puede ser usada como un modelo afectivo. El *oneshot* es un género del *fanfiction* que, tal como su nombre lo indica, cuenta con un único capítulo publicado en “un solo tiro”. Su extensión y temática pueden variar, pero su valor central es la totalidad. Efectivamente, el término *oneshot* permite pensar en la posesión de una única oportunidad para lograr una reacción afectiva; los *fanfics* escritos bajo este formato deben ser, entonces, certeros en su historia.

“Taken in”, culmina en el matrimonio de Jean Valjean y Cherise, fin no solo del desarrollo de la relación de ambos, sino también del proceso de conversión de Valjean. En este *oneshot*, el travestismo en la focalización, en el que tanto la perspectiva de Valjean como la de Cherise son insertadas en la narración, también aporta a la sensación de unidad de efecto. La relación representada en el texto adquiere su potencial afectivo gracias a la transformación de ambos personajes, posible gracias a un discurso libre indirecto que asume ambas posiciones.

En el primer capítulo se ha examinado como “Taken in” hace uso de imágenes, motivos y discusiones morales desarrolladas en *Los Miserables* como base para la creación. En este sentido, afirmar que la novela es usada como base no significa,

solamente, que sean usadas partes de ella para crear un nuevo texto. Al contrario, el *fanfic* se construye sobre la novela, apila nuevos significados encima de los ya establecidos, resignifica a través de la extensión. De esta forma, la idea de Jean Valjean, el viaje completo del personaje, desde su primera aparición en la novela, pidiendo asilo de la frialdad de la noche alpina, hasta su sepelio en una tumba sin nombre, es la que marca la fuerza afectiva de su romance con Cherise, en tanto parte de un afecto ya conocido para la codificación de nuevas intensidades.

Dicha dinámica de dolencia y alivio con la que “Taken in” demarca la relación de Jean Valjean y Cherise se basa en el uso de un género temático del *fanfiction* conocido como el *Hurt/Comfort*. Al clasificar las diez formas de reescritura que se utilizan en el *fanfiction*, Jenkins hace mención del *Hurt/Comfort* como parangón de la intensificación emocional. Esta forma de reescritura está avalada en la importancia que los personajes y su construcción psicológica tienen en las estrategias de lectura del *fandom*. El género privilegia la problemática emocional, el paso de los personajes por un período de vulnerabilidad, la tensión que dichos acontecimientos producen en las relaciones entre personajes y la representación de la intimidad (Jenkins, *Textual* 174 - 175). El *Hurt/Comfort* está atado a una táctica de lectura afectiva que, al poner en primer plano al personaje y su construcción como cuerpo afectivo, convierten la transformación catalizada por momentos de crisis en un modelo genérico.

Una anatomía del género pone en evidencia dos núcleos: la transformación de los personajes catalizada por momentos de crisis y la construcción de un ambiente afectivo que propicia dicha transformación. Mientras el primer núcleo tiene su efecto en el lector a través de la identificación-compasión, también es importante resaltar la labor

del segundo, que utiliza el discurso narrativo como forma de vehicular la crisis y su alivio al lector.

Los paratextos de “Taken in”, la aserción “Jean Valjean doesn’t have to be miserable” permiten un acercamiento inicial al primer núcleo: el *fanfic*, al brindarle compañía al personaje, rompe con la autoinflingida soledad que este usa en la novela para compensar sus pecados; en cambio, le permite a un Jean Valjean avergonzado de sus acciones lograr una vida agradable. El formato del *oneshot*, que usa de manera más directa a la obra previa para proveer un significado inicial a la narración, contribuye igualmente a dicho núcleo; de esta forma, puede traerse desde las primeras líneas del texto la carga emocional que la figura de Jean Valjean mantiene en la novela.

Con la primera imagen, un exconvicto pidiendo posada, se establece el momento de crisis. De allí que el texto pueda, desde su título, “Taken in”, traducible como “hospedado”, comenzar el desarrollo del momento de consuelo. El personaje de Cherise, aunque no con las capas de significado que dota la obra previa, también vive el paso de dolor al confort. De hecho, el título del *fanfic* también podría traducirse según su perspectiva: “aceptada”. En su caso, la resolución del conflicto—la soledad— se alinea con el alivio de Jean Valjean; para ambos, se hace uso de un romance doméstico y hogareño como forma de conclusión de la crisis.

La construcción discursiva del *oneshot*, realizada a partir de un campo semántico que remite a la sensación de pertenencia al hogar —en su doble significado de calor del fuego/familia—, asienta el sentimiento propuesto como base del género. La patente gentileza del texto es evidente desde el primer encuentro entre Jean Valjean y Cherise, en la que el miedo al rechazo del primero es contrastado por acciones lentas y suaves, entrelazadas con una postura amable: “The young woman rose gradually from where

her knees had been planted in the sparse garden. He startled at the concern in her voice, the kindness in her eye when he met it fearfully” (i_luv_obiwan91). A partir de este momento, se forma una red de palabras asociadas a la felicidad doméstica, que matizan toda interacción entre ambos personajes.

2.2 “I Wanna Rock”: instantes emocionales de la viñeta

Viñeta es el nombre que se le da aun *fanfic* corto de un solo capítulo. Mucho más breves que un *oneshot*, las viñetas suelen contar con menos de mil palabras. Por su extensión, este género se especializa en la narración de instantes, pequeños fragmentos de una historia que se insinúa más larga, resaltando la impronta emocional en los personajes. Luego, una serie de viñetas hace uso de la brevedad y emocionalidad del género, atando los diferentes instantes dentro de una trama.

Por ejemplo, “I Wanna Rock” de Muselina Black integra las viñetas con una modificación de la *bildungsroman*, concentrando cada capítulo en la intensidad transformativa de los momentos crucialrd para el crecimiento de Darcy. Al comparar el *fanfic* con la obra previa, dicha emocionalidad se hace más aparente; los sentimientos del protagonista de “I Wanna Rock” no son mediados por cartas o por la perspectiva de otros personajes, son mostrados constantemente en el discurso narrativo.

Por su brevedad, la viñeta se centra en el viaje afectivo que ciertos instantes implican, convirtiéndose en un medio que se preocupa, de forma principal por emociones y sensaciones. De esta forma, mientras que cada capítulo de “I Wanna Rock” —cada viñeta— narra un instante, una sensación, una afectación, la vinculación de todos los fragmentos da paso a la elaboración de Darcy como individuo que se enfrenta a su entorno. En el texto de Muselina Black, la fuerza afectiva de la viñeta, los instantes

relatados, exploran la perspectiva de Darcy, resignificando al personaje de Austen al enfatizar en su corporalidad, su capacidad de afectar y ser afectado.

2.3 “The Horrors of Being Magical”: la construcción del *longfic*

A diferencia de “Taken in”, completamente afincado en su obra previa, “The Horrors of Being Magical” se desvía considerablemente de *Los Miserables*. No solo presenta una diégesis nueva, con leyes propias, sino que se enfoca en dos personajes completamente secundarios en la novela, haciendo necesario un desarrollo mayor al que podría necesitar la figura de Jean Valjean en el *oneshot*. La reacción afectiva que el vínculo hipertextual con la obra previa genera, se conserva, pero está fuertemente limitado. El género en el que se inserta la obra, el *longfic*, subsana esta distancia con la construcción de nuevos significados.

La definición de *longfic* es fácilmente deducida con la ayuda del término: un *longfic* es un *fanfic* largo. Siguiendo el modelo de distribución propiciado por las plataformas, un *longfic* posee múltiples capítulos, que son usualmente publicados durante un lapso considerable. Dicho género permite la conversación constante entre lector y escritor, al establecer el comentario por capítulos como forma predilecta de crítica. Esta configuración del espacio social está demarcada por el carácter fragmentado de la escritura y la lectura: si se lee el *fanfic* a medida que sus capítulos son publicados, hay que enfrentarse a un texto en proceso, incompleto; y, por lo tanto, toda crítica propiciada también será incompleta y fragmentada.

De esta forma, en “The Horrors of Being Magical” los comentarios de mardisoir dan cuenta de una lectura partida, en la que resulta posible no solo examinar el capítulo leído, sino también preguntarse por aquellos que aún no han sido publicados: “[...] will

there be a happy ending???? it occurs to me that the last day's prompt is 'forgiveness' which could really go either way.... :/' ("Alternate Universe").

El carácter fragmentado de la publicación del *longfic* produce, a su vez, una mediación afectiva fragmentada. Aunque al sumar cada capítulo puede detectarse una construcción general del *fanfic*, la entrega individual de cada parte implica una forma afectiva específica. En otras palabras, cada capítulo funciona como una unidad. Así, además de tener una sinopsis general, “The Horrors of Being Magical” tiene una sinopsis para cada capítulo.

Igualmente, cada capítulo del texto mantiene una cohesión interna que remite a una reacción afectiva particular. “Magic” se centra en la emoción de culpa de Jehan, y en la producción sorpresa al lector; “Acceptance” funciona como una analepsis que narra el desarrollo de la relación entre Jehan y Montparnasse, que como fragmento enfatiza en la felicidad y el alivio, pero que adquiere una sensación nostálgica al leerse junto con los otros capítulos; “Haunted” usa sensaciones físicas para concretar a la magia como fuerza destructiva; “Role Reversal” cambia el foco de la narración de Jehan a Montparnasse para transmitir el cambio de rol que los personajes viven dentro de la historia, aunando la sensación del lector y los personajes; “Alternate Universe” reafirma los nexos del *fanfic* con la novela al insertar el Jehan de Victor Hugo como parte del mundo creado por el texto de HeleneOfFlowers; “Space” y “Forgiveness” vuelven a la sorpresa que se instaura en el primer capítulo, produciendo dos giros violentos de la trama.

El funcionamiento individual de cada capítulo como mediación afectiva — logrado al enfatizar en la naturaleza afectiva de los personajes, al aunar las sensaciones de lector y personajes, o incluso, al favorecer una lectura afectiva—permite comprender

el carácter fragmentado del *longfic*, en tanto propone diferentes reacciones afectivas en diferentes momentos. Asimismo, insinúa la importancia de una construcción propia del texto de sus personajes y diégesis, innecesaria dentro del *oneshot*. El *longfic*, aunque tiene como fundamento a la novela de Victor Hugo, crea una nueva base única a él, a partir de la cual va a desarrollar su capacidad como expresión afectiva. En otras palabras, es a través de la construcción de una nueva diégesis y la reacción de personajes, ya conocidos, a este nuevo mundo que el *fanfic* logra generar una resignificación afectiva.

La división en capítulos le permite al *longfic* contextualizar el espacio-tiempo de la historia y sus leyes. Particularmente, la intervención de la magia como una fuerza consumidora. De esta forma, a diferencia del *oneshot* “Taken in”, que comienza directamente a explorar la posición emocional de sus personajes, “The Horrors of Being Magical” hace uso de su primer capítulo para establecer su diégesis: “Everything was magical, but not everyone. The concrete blowing up in summer was magical, the branch falling on the tram wire which would make you late to work was magical. Bad Luck was magical as well, in opposition to good luck, which was simply just another word for coincidence” (HeleneOfFlowers, “Magic”).

La propuesta de la magia como una entidad manifiesta en la cotidianidad no es arbitraria. Esta idea, a lo largo del *fanfic* se une con la descripción de momentos y objetos nimios que, sin embargo, poseen un brillo especial. El contraste entre lo común y lo extraño se convierte en una estrategia textual para la expresión del afecto. Como solución a la pregunta por la materialidad de la magia, HeleneOfFlowers propone símiles complejos, que usan imágenes poco comunes para transmitir las sensaciones de los personajes.

Así, para describir la sensación del frío, se hace uso de eventos cotidianos —una bolsa de hielo en un día de verano— unidos a eventos insólitos —una lengua atascada a un cuchillo en invierno—, “Suddenly, his cheek grew cold, freezing even. Not in a cooling way as would a bag of ice on a really hot summer day, but more like the feeling you get when your tongue gets stuck on a metal pole in the deepest of winter with the exception that the freezing pole happened to be a sharp knife” (“Haunted”).

Pueden establecerse dos formas en las que funciona el lector público como institución. La primera se basa en la crítica de las obras, realizada dentro de la misma plataforma donde son publicadas. La segunda nace de la repetición de ciertos modelos introducidos por un texto, los cuales, después de ser parte de varios vínculos intertextuales, terminan siendo integrados al repertorio del sistema. Ambas variantes de la institución funcionan bajo un lenguaje fuertemente afectivo, en el que se usa el cuerpo y las emociones para describir la relación que se mantiene con la obra.

Esta institucionalización del afecto genera una relación a la vez íntima y colectiva con los diferentes textos. La repetición contribuye a la construcción de géneros propios, divisibles en formales y temáticos. Dentro del corpus analizado en este trabajo de grado, pueden delimitarse cuatro géneros; tres formales, el *oneshot*, las viñetas, y el *longfic*, y uno temático, el *Hurt/Comfort*.

Los géneros formales se clasifican según su extensión y forma de publicación. Estos lineamientos, empero, tienen consecuencias en el contenido del texto. La extensión de un *fanfic* determina su rango de desviación de la obra previa, su dependencia en los significados previamente construidos, y el desarrollo de su trama. Por otra parte, la publicación de *fanfics* suele estar asentada en la entrega individual de

cada capítulo, debido a la construcción de las plataformas donde son distribuidos, a la no profesionalidad del escritor y al espacio social que este tipo de publicación produce. De esta forma, los textos con mayor cantidad de capítulos pueden permitirse una conversación más fluida y continua con sus lectores, a diferencia de los textos de un solo capítulo, que mantienen un diálogo muy corto.

Los *oneshot* son *fanfics* de un solo capítulo. Son textos de carácter unitario, que se enfocan en el desarrollo de un efecto central. Debido a su extensión, suelen construirse sobre los significados ofrecidos por la obra previa. Las viñetas de un solo capítulo, mucho más cortas que un *oneshot*, privilegian la descripción de emociones y sensaciones sobre la creación de una trama. De estas se deriva la serie de viñetas, conformada por varias viñetas que constituyen una trama. Por otra parte, el *longfic* es un texto de múltiples capítulos y una extensión considerable, que hace uso de su fragmentariedad para ofrecer diferentes reacciones afectivas. Su longitud, de igual forma, se traduce en una mayor libertad para la creación autónoma.

Por último, el *Hurt/Comfort* narra la resolución de un conflicto emocional, con la ayuda de la dicotomía dolor/alivio, en la que inserta a sus personajes. De esta forma, los personajes pasan por un momento de crisis y tensión que será solucionado a través de la interacción con otros personajes. Este género hace uso de la vinculación lector-personaje para lograr una reacción afectiva.

En el corpus estudiado, las posibilidades afectivas de los géneros formales son reforzadas con el uso de diferentes tácticas: “Taken in” compone un campo semántico alrededor de la idea del hogar, el amor y la familia, insertando, efectivamente, en el discurso narrativo, el movimiento emocional de los personajes; “I Wanna Rock” hace uso del discurso libre indirecto para representar las emociones y sensaciones de su

protagonista; “The Horrors of Being Magical” hace uso comparaciones entre lo cotidiano y lo extranjero para lograr la transmisión de sensaciones desconocidas a través de imágenes.

Dichos géneros, parte del repertorio con el que una comunidad de fans entiende, produce y se comunica, funcionan como mediadores afectivos o emocionales, es decir, codifican, a través de mecanismos textuales, las intensidades afectivas sentidas por la obra previa y sus posteriores modificaciones en la (re)creación y la participación. Con estos, entonces, la resignificación de la obra previa, la extensión y conservación del texto inicial, responde no solo a la apropiación de significados como forma de oponerse a una experiencia marginal de los sistemas hegemónicos de producción, sino también a la expresión de los flujos afectivos que se generan alrededor del fan.

CONCLUSIÓN

Esta investigación partió de una pregunta por la constitución del *fanfiction* como una producción cultural distinta a la literaria. Sería difícil lograr una respuesta total y definitiva, ya que lleva implícito un interrogante de difícil solución: la definición de literatura. Sin embargo, a partir de la conceptualización sistemática del *fanfiction*, proponemos una posible respuesta, fundamentada en el contexto de producción y sus consecuencias textuales.

Entonces, la construcción del sistema del *fanfiction* está mediada por dos factores: la construcción del texto a partir del vínculo afectivo del sujeto con una obra previa y la colectivización del vínculo afectivo a partir de la construcción de una comunidad en donde este puede expresarse. A partir de estos dos elementos, interrelacionados entre sí, los *fanfics* adquieren modelos de escritura que privilegian la expresión y creación de afectos. De esta forma, el *fanfiction* se produce en una dinámica basada en la resignificación afectiva, individual y colectiva, de una obra previa. Esta lógica de producción deriva en relaciones desjerarquizadas y colaborativas dentro del sistema, preocupadas por el aumento y la creación de intensidades afectivas.

En otras palabras, la dinámica del *fanfiction* gira alrededor de la conservación y modificación del vínculo emocional, corporal y transformativo que el fan creó en su lectura de la obra previa. En este proceso, el tejido de significados de la obra previa es expandido a través de la inserción de nuevos afectos, originados en la codificación del vínculo inicial dentro de una comunidad. Así, el *fanfiction* se configura como una expresión del choque de intensidades entre obra y fan, que es codificada a través de la

repetición e innovación de significados, proceso en el cual la intensidad inicial es, simultáneamente conservada y transformada.

Esta resignificación se realiza en tres niveles: la apropiación, la (re)creación y la comunicación, en los cuales los fans, respectivamente, vuelven a la obra previa suya, crean nuevos significados a partir de la obra previa y usan a la obra previa como espacio social. Estas fases de producción están mediadas por una concepción de la obra como un tejido que puede ser cortado, cosido, reformado y conectado a otros tejidos.

La obra con la que el fan sostiene una afiliación afectiva no es, pues, inmóvil. Su interpretación esta traspasada por una *lectura afectiva*, según la cual la red de significados del texto es relacionada con la experiencia vital del lector: la obra es utilizada como forma de comprensión de la cotidianidad, y la cotidianidad es utilizada como forma de comprensión de la obra. Dicha reciprocidad tiene consecuencias en la concepción de la obra, que comienza a fungir como parte de las delimitaciones identitarias del sujeto y cómo material productivo: el fan se define a través de su vinculación afectiva con la obra, definición que es expresada en la producción. Hay, pues, una apropiación de la obra, en donde lectura y escritura comienzan a ser parte de una misma práctica. De esta forma, la lectura afectiva se traduce en un impulso productor, en el cual se hace uso de los significados de la obra inicial para expresar el choque de intensidades entre fan y obra.

En esta creación, empero, se conserva el vínculo afectivo con la obra previa: los significados se expanden y se modifican, pero la obra previa continúa siendo la base de una experiencia emocional, corporal y transformativa. Más que solo crear o solamente recrear, se (re)crea, es decir simultáneamente se producen nuevos significados y se repiten significados previos. Esto se logra a través de un diálogo entre la repetición y la

innovación dentro de la escritura del *fanfiction*: mientras que la diégesis y la trama pueden ser transformadas, la identidad de los personajes es conservada como elemento clave de la relación afectiva con la obra previa. Los personajes son entendidos al mismo tiempo como seres textuales y como seres con una fisonomía psicológica y corporal determinada, que poseen la capacidad de ser afectados y afectar, desde la cual pueden transformar, no solo a otros personajes o a su entorno, sino también al lector. Con centro en los personajes, las (re)creaciones de la diégesis y la trama hacen uso de mecanismos textuales, como el romance o las narraciones de emociones, que permiten desarrollar a los personajes en sus capacidades afectivas.

La apropiación posible a través de la lectura afectiva está atada a la posición que el fan posee dentro de la jerarquía cultural: el fan hace uso de obras ajenas como forma de producir nuevos significados, actividad que, debido a sus procesos de consagración es rechazada por el sistema literario restringido y masivo. A través del uso de las obras, el sistema del *fanfiction* transforma la noción de capital simbólico y capital económico, proponiendo una forma de producción marginal a los sistemas hegemónicos.

Así, el *fanfiction* surge dentro de un grupo de fans, delimitados como comunidad a partir de la afiliación común a un producto cultural, cuyo origen, la búsqueda de un espacio en donde sea posible la producción de significados, se traduce en la promoción social de la creatividad. En otras palabras, las comunidades de fans son espacios profundamente participativos, en donde el *fanfiction* no funciona solamente como impulso de creación individual, sino como una forma de expresión comunitaria, como un espacio social. A través del *fanfiction*, puede establecerse una comunicación con el *fandom*: el repertorio compartido actúa como una suerte de código bajo el que los

miembros de la comunidad pueden expresarse y los textos publicados actúan como nexos de comunicación entre fans.

Por lo tanto, el reconocimiento de los miembros del sistema, base del capital simbólico, se hace secundario a los procesos de participación y expresión afectiva, creando una amplia red intertextual que, en muchas ocasiones, rechaza a la autoría y la originalidad como ejes de la producción sistemática. Asimismo, la capacidad de consagración o legitimación, realizada colectivamente gracias a la participación creativa y crítica por los lectores del sistema, quienes se encuentran afincados a una esfera pública, es concebida como un poder comunitario. Por otra parte, el *fanfiction* intercambia el seguimiento de las reglas del mercado y la adquisición monetaria por una economía del don, en donde la participación, ya sea a través de la escritura o la lectura, marca las pautas para la producción.

Gracias a esto, la resignificación de la obra previa adquiere una faceta colectiva. La producción de *fanfics*, además de funcionar como una posibilidad de creación, se asienta como un espacio social, que permite la generación de vínculos interpersonales y el robustecimiento de la noción de comunidad.

Así, el vínculo afectivo inicial es resignificado a través de la apropiación individual de la obra previa, en tanto se transforman en íntimos sus significados, pero también en la (re)creación, en tanto a través de la repetición y la innovación, se intenta conservar y expandir los significados iniciales. Y, por último, en la comunicación, en tanto con las interacciones entre fans realizadas dentro de la comunidad, los significados de la obra previa adquieren una dimensión colectiva.

Estos tres niveles de resignificación afectiva se concretan en la generación de un conjunto de modelos de escritura propios del *fanfiction*, que buscan potenciar las

posibilidades del texto como expresión de un vínculo. Es decir, que intentan hacer codificar el afecto que transita dentro del producto cultural y amplificarlo. Por lo tanto, el producto del *fanfiction*, que hemos llamado *fanfic*, adquiere un tipo textual propio, basado en varios niveles de significado conectados a la afectividad y su expresión dentro de una comunidad.

Dicho repertorio afectivo puede observarse en los cuatro géneros en los que se inserta nuestro corpus, en donde la publicación por capítulos y la extensión textual determinan la transmisión afectiva. Así, el *oneshot* hace hincapié en los significados de la obra previa como forma de generar nuevos afectos, el *longfic* parte de su constitución de múltiples capítulos para la construcción de nuevas intensidades, y la serie de viñetas utiliza la corta extensión de sus capítulos para enfatizar en la descripción de instantes emocionales.

Finalmente, al evaluar el *fanfiction* como un sistema, es decir, como el conjunto de relaciones que sostienen unos estamentos con base en una dinámica de resignificación afectiva, sus semejanzas más evidentes con el sistema literario, la relación con una obra previa, el medio escrito y el uso de modelos comunes, son matizadas por la función específica que cada uno de estos adquiere dentro del *fanfiction*.

El uso del término fan dentro del *fanfiction*, por lo tanto, hace más que señalar su carácter hipertextual: asienta la compleja relación entre los fans y la obra, en la que los afectos dirigen la búsqueda por la creación y legitimización simbólica dentro de un grupo social. Más que un texto derivativo, el *fanfiction* es una extensión, un doblez, y una reformación de una tela de significados, afectiva y afectada, íntima y colectiva, productora y consumidora. Más que una literatura digital, es una forma de producción que, al alejarse de la preocupación por la adquisición de capital simbólico y económico

que caracteriza a las literaturas hegemónicas, se asienta en prácticas democráticas y colectivas.

Esta concepción sistemática cambia la perspectiva bajo la que analizamos tanto a la literatura como al *fanfiction*: nos permite repensar a la primera y analizar las peculiaridades del segundo. Al percibir la literatura como un grupo de actividades legitimadas bajo el adjetivo de “literarias”, se desnaturaliza la noción de calidad estética, resaltando la naturaleza impuesta, arbitraria y social de la escala de valores de la llamada “alta cultura”.

Por otra parte, al considerar al *fanfiction* como un sistema de producción cultural, surgen nuevas líneas investigativas. Así, se hace posible mapear a la figura del fan, su comunidad y sus expresiones, particularizando, no solo el producto cultural con el que se establece la relación sino las cualidades de dicha relación y cómo es influida por elementos como la lengua o la nacionalidad. Igualmente, a partir de la teoría de sistemas, es posible examinar las cualidades afectivas del *fandom* y su codificación en los diferentes medios, es decir, los géneros, estilos y temas usados para la transmisión afectiva en *fanart*, *fanfics*, *fanvids*, etc. Particularmente, resulta sugerente realizar un estudio pormenorizado de los géneros del *fanfiction*, en donde se describan sus rasgos en un cotejo constante con sus características de producción y se examine su influencia en las formas de expresión del afecto dentro del *fandom*.

BIBLIOGRAFÍA

- Are-11. Comentario en “I Wanna Rock.” Muselina Black, 13 Nov 2012,
www.fanfiction.net/r/8616917/0/3/
- Austen, Jane. *Orgullo y Prejuicio*. Bogotá: Penguin Clásico, 2017. Impreso.
- Barthes, Roland. *El susurro del lenguaje: más allá de la palabra y de la escritura*.
Barcelona: Paidós, 1994. Impreso.
- Bonnstetter, Beth E., and Brian L. Ott. “(Re)Writing Mary Sue: Écriture Féminine and
the Performance of Subjectivity.” *Texance Quarterly* 31.4 (2011): 342–367.
Digital.
- Bourdieu, Pierre. *Las reglas del arte: Génesis y estructuras del campo literario*. Trad.
Thomas Kauf. Sexta. Barcelona: Anagrama, 1995. Impreso.
- Brunel, Magali. “Les Écrits De Fanfiction Dans La Classe.” *Le Français Aujourd'hui*
200.1 (2018): 31–42. Digital.
- Davies, Raven. “The Slash Fanfiction Connection to Bi Men.” *Journal of Bisexuality*
5.2-3 (2005): 195–202. Digital.
- decayingliberty. “Jehanparnasse Week, Day 3 - Haunted.” 31 de Octubre de 2017.
[decayingliberty. decayingliberty.tumblr.com/post/166990179481/jehan-putting-
the-romance-into-necromancer-since](https://decayingliberty.tumblr.com/post/166990179481/jehan-putting-the-romance-into-necromancer-since). 28 de Octubre de 2018.
- Díaz Agudelo, Jenny Natalia. “Formas Emergentes De La Literatura: El Fanfiction
Desde Los Estudios Literarios.” Universidad Pontificia Javeriana, 2009.
- Dubois, Jacques. *La institución de la literatura*. Trad. Juan Zapata. Primera. Medellín:
Universidad de Antioquia, 2014. Impreso.
- Eco, Umberto. “Uso Práctico del Personaje.” Eco, Umberto. *Apocalípticos e Integrados*:
Trad. Andrés Boglar. Séptima. Lumen, 1984. 213- 248. Impreso.

- Escritora. Comentario en “I Wanna Rock.” Muselina Black, 16 Nov 2012,
www.fanfiction.net/r/8616917/0/3/
- Even-Zohar, Itamar. *Polisistemas de cultura*. Tel-Aviv: Universidad de Tel Aviv, 2017.
Digital.
- finch-and-crow. *finch-and-crow*. s.f. finch-and-crow.tumblr.com/. 28 de Octubre de
2018.
- . “Jehanparnasse Week 2017.” 27 de Septiembre de 2017. *finch-and-crow*. finch-and-crow.tumblr.com/post/165795794541/jehanparnasse-week-2017. 28 de Octubre
de 2018.
- Fiske, John. *Understanding Popular Culture*. Nueva York: Routledge, 1994. Impreso.
- Freckle. “Bricks and beams, hopes and dreams.” 3 de Noviembre de 2017.
mysunfreckle. mysunfreckle.tumblr.com/post/167092118621/bricks-and-beams-hopes-and-dreams-for-day-6-of. 28 de Octubre de 2018.
- Genette, Gérard. *Palimpsestos: La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, 1989.
Impreso.
- Gilliland, Elizabeth. “Racebending Fandoms and Digital Futurism.” *Transformative Works and Cultures* 22 (2016). Digital.
- Greenwald Smith, Rachel. “Postmodernism and the Affective Turn.” *Twentieth Century Literature* 57.3-4 (2011): 423 - 446. Digital.
- Gregg, Melissa y Gregory J. Seigworth. *The Affect Theory Reader*. Durham: Duke University Press, 2010. Digital.
- Guerrero-Pico, Mar. “Producción y Lectura De Fan Fiction En La Comunidad Online De La Serie Fringe: Transmedialidad, Competencia y Alfabetización

Mediática.” *Palabra Clave - Revista De Comunicación* 18.3 (2015): 722-745.

Digital.

HeleneOfFlowers. “The Horrors of being Magical.” 8 de Diciembre de 2017. *Archive of Our Own*. archiveofourown.org/works/12349626/chapters/28088862. 8 de Julio de 2018.

—. Comentario en “The Horrors of Being Magical.” HeleneOfFlowers, 30 Oct 2017, archiveofourown.org/works/12349626?show_comments=true#comments

Hill, Heather, y Jen Pecoskie. “Iterations and Evolutions: Paratext and Intertext in Fanfiction. Examining Paratextual Theory and Its Applications in Digital Culture.” *IGI Global* (2014): 143-158. Digital.

Hirdman, Anja. “Speaking through the Flesh: Affective encounters, gazes and desire in Harlequin romances.” *Mediekultur* (2016): 42-57. Digital.

Hugo, Victor. *Los Miserables*. Trad. Aurora Alemany. Bogotá: Editorial Bruguera, 1984. Impreso.

Hutcheon, Linda. *A Theory of Adaptation*. Nueva York: Routledge, 2006. Impreso.

i_luv_obiwan91. “Taken In.” 17 de Marzo de 2015. *Archive of Our Own*. archiveofourown.org/works/3562583. 8 de Julio de 2018.

Jane. “Jehanparnasse Week 2017 - Day 2 - Acceptance.” 30 de Octubre de 2017.

feylant. feylant.tumblr.com/post/166942947362/jehanparnasse-week-2017-day-2-acceptance-le-6. 28 de Octubre de 2018.

Jenkins, Henry. *Fans, Bloggers, and Gamers: Exploring Participatory Culture*. Nueva York: New York University Press, 2006. Impreso.

—. *Textual Poachers: Television Fans and Participatory Culture*. Edición de vigésimo aniversario. Nueva York: Routledge, 1992. Impreso.

Jenkins, Henry, Mizuko Ito y Danah Boyd. *Participatory Culture in a Networked Era*.

Cambridge: Polity, 2016. Impreso.

Kary Bobbins. Comentario en “I Wanna Rock.” Muselina Black, 15 Feb 2014,

www.fanfiction.net/r/8616917/0/

Kristin. “Jehanparnasse Week Day 1: Magic.” 29 de Octubre de 2017.

herzstolpermoment.

[herzstolpermoment.tumblr.com/post/166908110576/jehanparnasse-week-day-1-](http://herzstolpermoment.tumblr.com/post/166908110576/jehanparnasse-week-day-1-magic)

[magic](http://herzstolpermoment.tumblr.com/post/166908110576/jehanparnasse-week-day-1-magic). 28 de Octubre de 2018.

Leavenworth, Maria Lindgren. “The Paratext of Fan Fiction.” *Narrative* 23.1 (2015):

40-60. Digital.

mardisoir. Comentario en “The Horrors of Being Magical.” HeleneOfFlowers, 30 Oct

2017, archiveofourown.org/works/12349626?show_comments=true#comments

—. Comentario en “The Horrors of Being Magical.” HeleneOfFlowers, 2 Nov 2017,

archiveofourown.org/works/12349626?show_comments=true#comments

Maritza chan. Comentario en “I Wanna Rock.” Muselina Black, 7 Ene 2012,

www.fanfiction.net/r/8616917/0/2/

Mecha52. Comentario en “I Wanna Rock.” Muselina Black, 15 Feb 2013,

www.fanfiction.net/r/8616917/0/2/

Muselina Black. “I Wanna Rock.” 8 de Enero de 2013. *Fanfiction.net*.

www.fanfiction.net/s/8616917/1/I-wanna-rock. 8 de Julio de 2018.

Sarcastic and Clumsy Girl. Comentario en “I Wanna Rock.” Muselina Black, 4 Nov

2012, www.fanfiction.net/r/8616917/0/4/

- Sedgwick, Eve Kosofsky. "Paranoid Reading and Reparative Reading." Sedgwick, Eve Kosofsky. *Touching Feeling: Affect, Pedagogy, Performativity*. Londres: Duke University Press, 2003. 123 -152. Impreso.
- Sedgwick, Eve Kosofsky y Adam Frank. "Shame in the Cybernetic Fold: Reading Silvan Tomkins." *Critical Inquiry* 21.2 (1995): 496-522. Digital.
- Telnes Ivesen, Anniken. *Change and Continuity: The Bildungsroman in English*. Tromsø: University of Tromsø, 2009. Digital.
- Turk, Tisha. "Fan Work: Labor, Worth, and Participation in Fandoms Gift Economy." *Transformative Works and Cultures* 15 (2013). Digital.
- Van Steenhuyse, Veerle. "The Writing and Reading of Fan Fiction and Transformation Theory." *CLCWeb: Comparative Literature and Culture* 13.4 (2011). Digital.
- Vct. Comentario en "I Wanna Rock." Muselina Black, 13 Nov 2012, www.fanfiction.net/r/8616917/0/3/
- Warner, Michael. "Uncritical Reading." Gallop, Jane. *Polemic: Critical or Uncritical*. Nueva York: Routledge, 2004. 13- 38. Digital.