

Eje temático: 4) Representaciones, discursos y significaciones

Desarrollo de la *fan fiction* en español: Xena, la princesa guerrera o Betty, la fea

Libertad Borda (UBA-IIIGG) E-mail: libertadborda@fibertel.com.ar

Introducción

A pesar de que la *fan fiction*¹ –la escritura no profesional de relatos basados en ficciones audiovisuales o novelas que extrapolan personajes y situaciones para insertarlos en nuevas tramas– es una práctica que nació y se desarrolló principalmente en países de habla inglesa, en los últimos años y en forma simultánea a la difusión cada vez mayor del uso de Internet comienza a surgir lentamente un fenómeno paralelo en lengua española. En sus comienzos se limitó a una suerte de mera “traducción” del fenómeno anglosajón: relatos en español basados fundamentalmente en producciones de la industria cultural estadounidense, a los que se suma luego la escritura surgida de la devoción por el *manga* o el *anime* japonés. Sin embargo desde hace cinco años se incorpora una nueva faceta: por primera vez una producción netamente latinoamericana como fue *Yo soy Betty, la fea* dispara en sus espectadores la necesidad de escribir relatos basados en la telenovela, práctica que actualmente persiste, en torno a ese título y a algunos otros.

En este trabajo se intentará historiar brevemente el surgimiento de estas variantes de la *fan fiction* y contrastar algunas de las características de la *fan fiction* en inglés con las del fenómeno en español, tanto en su versión “traducida” –sobre a un corpus de historias basadas en *Xena, la princesa guerrera* y *Expedientes secretos X*– como en la que remite a la telenovela como género autóctono –historias basadas en *Yo soy Betty, la fea*, *Pasión de Gavilanes* y *Corazón Salvaje*–, características relacionadas con el contexto de publicación y con el formato elegido. Por último, esbozaremos algunos apuntes sobre las diferentes matrices culturales en las que estarían inscriptas estas diversas vertientes de la práctica.

Desarrollo y características de la *fan fiction* anglosajona: *Star Trek* y después

¹ Antes de 1967, la expresión *fan fiction* se utilizaba entre los fans de ciencia ficción por oposición a la escritura profesional, pero no tenía la característica de “apropiación” de materiales de la industria que presenta en su uso posterior. Hoy en día está empezando a circular la –mala– traducción “fan ficción”,

Los pocos intentos de historiar² el desarrollo de la *fan fiction* coinciden en señalar la serie *Star Trek* [*Viaje a las estrellas*] como la primera en dar lugar a la producción de *fanfics*, que es la abreviatura con que se denomina hoy a este tipo de historias. Esta actividad se inicia en 1967 con la publicación de historias basadas en la serie (por entonces aún en pantalla) en el fanzine *Spockanalia*. Casi al mismo tiempo, se registra también la circulación mano en mano de historias sobre *The Man from U.N.C.L.E* [*El agente de CIPOL*], pero este movimiento no tuvo la importancia del que derivó de *Star Trek* principalmente debido a esta forma de distribución restringida. La comunidad de fans escritores sobre *Star Trek* fue responsable de la consolidación de muchas de las características que tiene hasta hoy la *fan fiction*: peso del feedback del público lector, presencia mayoritaria de escritoras mujeres³ y la división en subgéneros como el *slash*,⁴ que gira en torno a las relaciones románticas y sexuales imaginadas –es decir, no presentes en la obra original– entre parejas de personajes del mismo sexo, que perdura hasta hoy como uno de los más leídos y disfrutados.

Durante la década del setenta y del ochenta la práctica se fue extendiendo a numerosos títulos de series de TV, principalmente a través de fanzines, es decir publicaciones no profesionales que circulaban en el seno de las comunidades de fans. El gran cambio que hace estallar el fenómeno en gran escala es la irrupción de la comunicación a través de redes informáticas: a sólo dos años de la creación de Usenet⁵ aparece el primer grupo sobre *Star Trek* y algunos comienzan a publicar allí sus *fanfics*.

En la década del noventa tras la creación de la World Wide Web, el fenómeno se reproduce y extiende con una velocidad sorprendente hasta abarcar a otros tipos de obras, como los cómics o *manga* y las animaciones o *anime* japoneses, e incluso obras literarias, como las sagas de vampiros y brujas de Anne Rice, la de *Harry Potter* de J.K. Rowling y las de *Lord of the Rings* de J.R.Tolkien. Hoy en día prácticamente no existe

pero no reúne el suficiente consenso aún, razón por la cual preferimos dejar la expresión original en inglés.

² El mundo académico aún no ha producido ningún intento exhaustivo de historización de la *fan fiction*. Los únicos que se dedican a recopilar y divulgar datos sobre este proceso son los propios fans, en sitios como The Fan Fiction Symposium (disponible en URL: <http://www.trickster.org/symposium/coltopic.html>). En trabajos como los de Jenkins (1992) o compilaciones como Lewis (1992) por lo general hay apenas breves alusiones al momento de surgimiento.

³ Es un dato que surge repetidamente, tanto en Jenkins (1992) como en Curtin (2002) y Bacon-Smith (1992, citado en Hazlett), aunque no existen estadísticas actualizadas a la fecha. Por otra parte, la identidad genérica en Internet es muy difícil de verificar con certeza (véase entre otros, Rheingold, 1996; Donath, 1997).

⁴ Se suele rotular a estas historias con los nombres de los protagonistas separados por una barra (o slash en inglés), por ejemplo: Kirk/Spock.

serie de televisión de los países de habla inglesa que no haya generado su propia *fan fiction*, pero cabe mencionar algunos hitos como las fanfics sobre *X-Files*, *Xena, Warrior Princess*, *Buffy, the Vampire Slayer*, que cuentan hoy con centenares de miles de relatos publicados en la web, lo que demuestra que, en gran medida, los géneros más populares para esta práctica son el de ciencia ficción y el fantástico.

Si bien la *fan fiction* se fue construyendo en el seno de diversos grupos de fans, hoy es posible afirmar que existen tradiciones que vienen operando desde hace casi 40 años y que han logrado un alto grado de formalización. Una de ellas tiene que ver con el minucioso trabajo de clasificación de las historias que realizan los escritores-fans. No sólo identifican subgéneros que pueden catalogarse como tales por la previsibilidad de rasgos temáticos, enunciativos y retóricos (Steimberg, 1993), sino también si el material es apto para menores o sólo para adultos, qué personajes se aparean en el caso de plantear romances o relaciones sexuales, e incluso, a través de palabras claves, la presencia de temas que pueden resultar disgustantes para algunos lectores, como la violación.

El sitio The Gossamer Project,⁶ uno de los más visitados entre los dedicados a la *fan fiction* de X-Files, por ejemplo, exige que los escritores empleen un complicado sistema de categorización, que supone varios niveles. En primer lugar, el escritor debe incluir la precisión de las "Categorías" más generales de la fanfic, entre las que se incluyen subgéneros como el *crossover* (historias que cruzan dos textos primarios⁷, por ejemplo, *X-Files* y *Twin Peaks*); en segundo lugar, "Subcategorías" como el humor; en tercer lugar, advertencia sobre el grado de aptitud del contenido en términos de edades (apto para todo público, etc.); en cuarto lugar, el rótulo "Spoilers" para advertir al lector que aún no haya visto la serie completa que se va a hacer referencia a determinados episodios (por ejemplo, "Spoiler, Season 1"); y en quinto lugar, palabras claves que remiten o bien al tipo de relaciones entre personajes narrados (por ejemplo, Mulder/Scully UST, *unresolved sexual tension*), o bien al contenido (por ejemplo, AU, Alternate Universe, o sea historias que implican el traslado de los personajes a un universo diferente del original, ya sea por desplazamiento geográfico o temporal, etc.).

Otras de las muestras del grado de sofisticación alcanzado por la *fan fiction* anglosajona es la revisión por parte de llamados "lectores beta" antes de la publicación

⁵ Usenet es un sistema de grupos de debate en línea, denominados "grupos de noticias" o *newsgroups*.

⁶ Para una revisión completa de las indicaciones a los autores sobre categorizaciones en el The Gossamer Project, véase <http://krycek.gossamer.org/gossamer/local/headers.html#cat>

en la web. Éstos son por lo general escritores de *fan fiction* de la misma comunidad que se ofrecen a ayudar a los escritores que recién se inician no sólo en términos de gramática y ortografía sino también de construcción de tramas, caracterización, etc.

En general, las historias han sido completadas antes de su publicación, y su divulgación en partes simplemente tiene que ver con la mayor facilidad para descargar archivos de una extensión menor. Incluso en algunos sitios, como el citado Gossamer, se señala que existiría cierto desprecio por parte de muchos fans hacia las obras en proceso (*works in progress*, *WIPs*), es decir, aquellos relatos que van siendo publicados en partes a medida que se van escribiendo, y van amoldándose a los comentarios recibidos por los lectores. Estaría operando una concepción jerarquizada del "texto" como algo acabado, impermeable a las modificaciones que puede plantear la lectura, lo cual es sumamente paradójico si se piensa en el tipo de texto que originó (y por lo general sigue originando) la *fan fiction* en primer lugar: textos audiovisuales que se proponen como inacabados, de final incierto y altamente permeables al *feedback* de su audiencia.

Este nivel de formalización también tiene como consecuencia un alto grado de autorreflexión y conciencia de la propia práctica: se producen innumerables ensayos sobre las características que debe tener una *fanfic*, las motivaciones que impulsan este tipo de escritura, etc. Uno de los sitios que reúnen este tipo de reflexiones, The Fan Fiction Symposium,⁸ incluye los siguientes subtemas: todo lo relacionado con la escritura, personajes y caracterización; géneros de la *fan fiction*; críticos y crítica; medio y mensaje, ensayos relacionados con una comunidad en particular; cultura fan y política. Como ejemplos de algunos títulos de estos ensayos, podemos mencionar:

-“Morality in Fiction, or ‘Have You No Decency?’” de Lorelei Jones,
publicado el 9/7/00

<http://www.trickster.org/symposium/symp57.html>

-“Have You Noticed? It’s Fandom, Not Wal-mart” de K.S. Langley,
publicado el 18/8/03

<http://www.trickster.org/symposium/symp130.html>

-“Save me: The Redemption of Lex Luthor”, de Justine,
publicado el 21/02/02

<http://www.trickster.org/symposium/symp87.html>

⁷ La categoría de texto primario, utilizada por algunos autores como Jenkins (1992) o Fiske (1987), remite al texto que origina los relatos de los fans. En la teoría de la transtextualidad de Gerard Genette, se trataría de un hipotexto (1989: 16) mientras que los hipertextos serían las fanfics.

⁸ Véase URL en nota al pie N° 1.

Todo este acopio de normas y conocimientos no implica perder la característica amateur que se conserva no por una cuestión de vocación o voluntad de sus participantes: simplemente la *fan fiction* es resultado de una posición subordinada en el campo de la industria cultural y aquellos que hipotéticamente logaran abandonarla para lucrar con su trabajo por definición quedarían fuera del rótulo en forma automática.

Por otra parte, existe una profunda y hasta resignada conciencia de esta posición de subordinación, que se evidencia en la insistencia –en la inmensa mayoría de los sitios que reúnen estos relatos– en descargar responsabilidades legales sobre la propiedad intelectual de los personajes con la inclusión de diversos mensajes a tal efecto:

Todos los personajes pertenecen a J.K.Rowling y no pretenden reflejar la realidad de cómo los escribió originalmente. Sólo son cosas inventadas por mí.

El universo en el que transcurre esta historia fue creado por George Lucas. No soy el propietario de ninguno de los personajes de Star Wars ni estoy buscando dinero por este escrito.⁹

Si bien en los Estados Unidos, así como en muchos países, la *fan fiction* permanece en una especie de zona gris legal que no asegura que un juicio contra un escritor de *fan fiction* tuviera inevitablemente un resultado favorable para las corporaciones, un juicio no es la única manera que tiene una gran empresa de presionar a un individuo al que desea amedrentar: de hecho los fans que insisten en colocar *disclaimers* (descargas de responsabilidad) buscan evitar situaciones como las de 1997, cuando decenas de sitios dedicados a *Star Trek* debieron cerrar, dejando en su lugar copias escaneadas de las cartas de abogados de la Paramount (poseedora de la marca *Star Trek* y de todo lo relacionado con ella). Cada dos o tres años, suele producirse un ataque similar hacia los autores de *fan fiction* originado en distintas empresas, como la Fox, LucasFilm, etc.

Uno de los pocos académicos que se dedicó a estudiar todos estos aspectos de la *fan fiction* es Henry Jenkins, quien, inspirándose en la teoría decerteausiana sobre la lógica de las prácticas cotidianas (de Certeau, 1996), tituló a su libro sobre el tema *Textual Poachers*, es decir, “cazadores furtivos de textos”, en referencia específica a la metáfora que de Certeau emplea para la lectura. Según Jenkins, de Certeau se equivoca en creer que hay una imposibilidad de que los televidentes tracen “su propia escritura sobre la pantalla donde aparece la producción del Otro, de la 'cultura'” (de Certeau, 1996: 181). Para el norteamericano, la *fan fiction* es un ejemplo claro de “escritura en

⁹ Los textos originalmente en inglés fueron traducidos por la autora de esta ponencia.

los márgenes”, es decir, de apropiación de un lugar ajeno (el texto) y de los materiales narrativos que lo componen para una *poiesis* silenciosa. Diez años después, Jenkins señala que los cambios en la relación entre fans e industria ya no permiten pensar a la *fan fiction* como una actividad tan claramente marginal. Internet mediante, la actividad se ha vuelto mucho más 'visible', y aun cuando los departamentos legales de las empresas de medios continúan persiguiendo o desalentando esta práctica, los departamentos creativos tienen una actitud bien diferente. Hoy en día

Los productores de medios incorporan en sus textos de manera consciente oportunidades para la elaboración y la colaboración de los fans: códigos que descifrar, enigmas que resolver, cabos sueltos, elementos que despiertan intriga (...) y filtran información a los medios que generan controversias y especulaciones. Estos productores también supervisan activamente los debates de los fans en la web, y, en algunos casos, participan directamente en ellos como modo de evaluar las respuestas a sus producciones (Jenkins, 2003).

Pero más allá de esta revisión de Jenkins del optimismo –¿populismo?–¹⁰ desplegado en su muy citado libro, es innegable que los propios fans se sintieron interpelados por la visión del autor. Hoy en día gran parte de las autorreflexiones de las que hablamos párrafos más arriba se apropian cómodamente de la calificación incluida en el propio título, y en muchos casos se ha vuelto tan incorporada a la cultura fan que ya ni siquiera se cita la fuente. Entre decenas de ejemplos posibles, citemos la frase final de un ensayo en el que nunca se cita a Jenkins (y mucho menos a de Certeau) en el sitio The *Fan fiction* Symposium: “...recordemos que todos somos, en definitiva, cazadores furtivos de textos”.¹¹

A pesar de las críticas que se le pueden dirigir –como sólo ver desvío en la *fan fiction* y nunca reproducción–, *Textual Poachers* es un texto ineludible en el momento de remitirse a análisis académicos sobre el tema, y brinda una visión abarcadora de las estrategias de escritura más importantes que se podía identificar hasta entonces. Jenkins observa “diez modos de reescribir un show”, que son los siguientes:

- Recontextualización: escritura de escenas –por lo general viñetas cortas– que se sienten como “faltantes” en el texto original.

¹⁰ Jenkins (2003) señala a John Fiske (véase, por ejemplo, 1987) como su “mentor”, por lo cual no es de extrañar el poder que Jenkins ha adjudicado a los grupos de fans, sobre todo en *Textual Poachers*.

¹¹ En el original: “...remember that we are all, after all, textual poachers”

(<http://www.trickster.org/symposium/symp156.html>)

- Expansión de la línea narrativa de la serie: o bien se repone el que pudo haber sido el pasado de los personajes, o bien se elucubra cuál será su futuro.
- Refocalización: se pone la atención en personajes secundarios.
- Reestructuración moral: se invierte o cuestiona el universo moral del texto original.
- Cambios de género: se lee la serie original a través de otra clave genérica.
- Desplazamiento de los personajes: se les da una nueva identidad y se los coloca en situaciones alternativas al original.
- Personalización: se borra la brecha entre la experiencia propia del fan y el universo ficcional.
- Intensificación emocional: selección de momentos de crisis y reescritura en clave emotiva.
- Crossover: se hace interactuar personajes de distintas series.
- Erotización: las urgencias sexuales de los personajes pasa a convertirse en casi el único motor de la acción. En esta estrategia estaría incluido el *slash*, ya mencionado.

Si bien, como dijimos, Jenkins ha revisado en parte algunas de las afirmaciones de *Textual Poachers* –y de hecho prepara una edición corregida–, y ha recibido críticas por parte de los propios fans por ofrecer en ocasiones una visión parcial del fenómeno,¹² lo cierto es que estas estrategias han perdurado en gran medida hasta la fecha.

La versión “traducida”

Es incierta la fecha de los primeros intentos de escritura de *fan fiction* en español, pero es posible afirmar que ya en 1995 en Argentina ya circulaban fotocopias de fanfics escritos en español por fans de la serie *Expendientes secretos X*. En 1998 surge el primer sitio en español sobre *Xena, la princesa guerrera* y se comienza a publicar fanfics traducidas, pero también originalmente escritas en español. Hoy en día son cientos los sitios de fanfics en español, aunque, al igual que en la versión anglosajona, la mayoría se reúnen en torno a *Expendientes secretos X*, la ya nombrada

¹² Algunos critican, por ejemplo, que Jenkins hace hincapié más en el aspecto romántico de las relaciones sexuales descritas, mientras que en muchas fanfics lo que impera es el *hard core* y las relaciones violentas.

Xena, *Harry Potter* y *El señor de los anillos*. Llamaremos a este tipo de *fan fiction* “traducida”, aun en el caso de publicar historias originales, debido a la profunda cercanía que presentan respecto del modelo anglosajón sintetizado más arriba. Se reproducen los mismos subgéneros, las preocupaciones sobre el copyright,¹³ la profusión de normas relativamente rígidas de publicación, y la jerarquización de las historias completas por encima de las que se publican a medida que se escriben.

Las propias normas de publicación de los sitios que funcionan a modo de archivo de fanfics suelen promover la reproducción del esquema de subgéneros, ya que limitan las posibilidades de clasificación a una lista restringida, que suele incluso tomar los nombres o iniciales en inglés con que se conoce el género. Por ejemplo, el sitio Expediente X incluye entre los géneros: Angst, UST (Unresolved Sexual Tension), MSR (Mulder Scully Romance), etc.

Betty la fea “inventa” la *fan fiction* en español

Si bien la *soap opera* anglosajona, aunque en escala más reducida que las series fantásticas o de ciencia ficción, contaba con escritores de *fan fiction*, la telenovela latinoamericana no tuvo expresiones en este sentido hasta la irrupción de una telenovela que es ya un hito en la historia del género: la colombiana *Yo soy Betty, la fea*, escrita por Fernando Gaitán, autor del anterior éxito de ese origen, *Café con aroma de mujer*. La novela comenzó a emitirse por la cadena RCN en Colombia en el mes de octubre de 1999 y con el correr de los meses comenzó a exportarse por todo el mundo de habla hispana: Argentina, Chile, Ecuador, Perú, Bolivia, México, Guatemala, El Salvador, Costa Rica, Venezuela, Panamá, República Dominicana, Puerto Rico, Paraguay, España, entre otros. En su país de origen alcanzó picos altísimos de hasta 53 puntos de *rating*, que la convirtieron en el programa más visto de la televisión colombiana.¹⁴

La emisión de *Yo soy Betty, la fea* coincide con el momento de expansión de la forma de CMC (comunicación mediada por computadora) conocida como *foros*: aquellos sitios dentro de la World Wide Web que funcionan a modo de cartelera pública de mensajes asincrónicos centrados en un tema general y donde los participantes pueden

¹³ El sitio Expediente X es un buen ejemplo de descarga de responsabilidades similar a las mencionadas en el punto anterior: “The X-Files, sus personajes y todo lo relacionado con ella son propiedad de la 1013 productions y la Fox. Todo lo que hay aquí está cogido sin permiso, y no está apoyado por la Fox o cualquiera de sus filiales. No se pretende ganar dinero con esta página, ni infringir ninguna ley”.

¹⁴ El pico mayor de *rating* de toda la telenovela, que logró superar a los partidos de fútbol entre Colombia y Argentina, se registró cuando el jefe de Betty, Armando Mendoza, la invitó a salir por primera vez.

abrir un nuevo tópico, responder a mensajes anteriores o simplemente leer los mensajes publicados por otros sin dejar una huella textual.¹⁵

Enancándose en la tendencia mundial a la convergencia entre televisión e Internet (Seiter, 1999), pronto cada telenovela que se emitía era acompañada por la creación de uno o varios foros para la discusión entre los televidentes (Benassini, 2000; Borda, 2003). Los participantes en estos foros de telenovelas tienen distintas modalidades de involucramiento, pero lo cierto es que muchos de ellos frecuentan más de un foro a la vez. En el caso de *Yo soy Betty la fea*, existía un foro al que los fans llamaban "el foro colombiano"¹⁶ –por ser moderado por el colombiano Javier Santamaría y frecuentado en su mayoría por personas de ese país– y a menudo los participantes de otros foros acudían allí en busca de información actualizada, que luego publicaban en sus respectivos foros, que por lo general estaban ubicados en el servicio Network54.¹⁷

En un momento clave de la telenovela, que implicaba la toma de una decisión importante por parte de la protagonista que condicionaría su futuro y por lo tanto el desenlace, Javier desafió a las demás foristas a que imaginaran posibles finales. Una de las primeras en responder fue una fan chilena residente en Miami,¹⁸ Gabriela. En noviembre de 2000 ésta comenzó realizando un aporte en forma de ensayo sobre todas las posibles líneas argumentales que debía "cerrar" el autor Gaitán, pero rápidamente pasó a la escritura de "su final" dándole la forma que luego se convertiría en el modelo canónico de la comunidad, e iniciando inadvertidamente una tradición que efectuó un efectivo trabajo de comunalización (Brow, 1990): la escritura de historias divididas en capítulos que partían de cierto punto de la estructura argumental del texto original para imaginar luego cómo sería el desarrollo hasta su desenlace. No se trataba de la dosificación de un texto ya terminado, como en el caso de la *fan fiction* anglosajona o la "traducida" que hemos tratado en puntos anteriores, sino la presentación de un trabajo

Según RCN, en Colombia los televidentes que siguieron la historia ascienden a 20 millones, que se extienden a 120 si se considera toda América, incluidos los Estados Unidos.

¹⁵ Los foros que figura en el corpus de este trabajo son de acceso irrestricto. El que desea ingresar como participante nuevo debe registrarse, pero no deberá hacerlo si sólo se limita a leer los mensajes del foro.

¹⁶ El foro (hoy en día ya no es posible acceder a él) estaba disponible [en http://www.telenovelas-internet.com/forums/n3/list.php3?num=72&action=-1&thread=](http://www.telenovelas-internet.com/forums/n3/list.php3?num=72&action=-1&thread=).

¹⁷ Network54 es un sitio que ofrece las herramientas y el espacio para la construcción de foros sobre cualquier tema a elección en forma gratuita, a cambio de la inclusión de publicidad en ellos.

¹⁸ Estamos dando por válidos los datos que la propia Gabriela suministra en uno de los mensajes, conscientes de la dificultad o imposibilidad de verificar los datos identitarios de los participantes, un tema recurrente en la bibliografía sobre la red, como se adelantó en nota al pie N^o 3.

en proceso, que aceptaba comentarios y sugerencias, y más aún, por las propias del dispositivo utilizado, casi se puede decir que “las exigía”.

En efecto, el contexto de publicación es fundamental para comprender la característica narrativa fundamental de este nuevo tipo de *fan fiction* en español, que surge a partir de un género “autóctono”, señalado por numerosos autores como el único género que puede recibir la denominación de “latinoamericano” (Mazziotti, 1993; Martín-Barbero, 1992). Para que un foro sea considerado como tal, el diseño debe incorporar la posibilidad de responder a los mensajes publicados. En el caso de Network54 es interesante el efecto visual que se logra, porque el vínculo que reza *Respond to this message* [*Responder a este mensaje*] figura inmediatamente debajo de cada mensaje publicado, con lo cual la posibilidad técnica parece convertirse en un pedido o incluso una orden. La cantidad de respuestas que reciban los mensajes es lo que determina la vitalidad de un foro y la construcción –o consolidación– de los lazos comunitarios.

En el caso de las versiones del final de *Betty la fea* que se empezaron a sumar a la de Gabriela no sólo en el foro colombiano sino también en otros, las respuestas arreciaron. A pesar de que al comienzo la práctica provocó cierta confusión –ya que algunos televidentes de países en los que la novela iba más atrasada creían que se trataba de resúmenes de capítulos efectivamente emitidos–, pronto quedó claro que los fans de Betty disfrutaban enormemente de estas historias, que entre cosas, según afirmaban, le permitían calmar la ansiedad ante el escamoteo de la pasión en los tramos finales de emisión del producto original. Pronto fue evidente que la publicación de historias y las consiguientes respuestas con comentarios sobre lo leído constituían un importante mecanismo de consolidación de lazos de sociabilidad en la comunidad de fans de la novela.

Hasta el final de la telenovela en Colombia, es decir, mayo de 2001, continuaron apareciendo en los diversos foros lo que en un principio se llamó “teorías” o “versiones del final”, retomando la propuesta de Javier. Salvo algunos pocos casos iniciales en los que las fans proponían un desenlace en una sola entrega, por lo general las historias finalizaban con la promesa del “continuará”, condicionada por la frase “si a ustedes les gusta lo que escribo” u otra similar. Al multiplicarse las historias y publicarse en el foro con un ordenamiento puramente cronológica, comenzó a tornarse complejo recordar el hilo de cada historia, sobre todo cuando mediaba cierto tiempo entre una entrega y

otra.¹⁹ Nuevamente, una de las primeras en cambiar la modalidad de divulgación fue Gabriela: en enero de 2001 esta fan decidió abrir su propio foro en Network54²⁰, incluir allí los capítulos de su “final” que ya circulaban en otros foros e ir publicando allí los nuevos. Gabriela no hace explícito en su foro el motivo del cambio, pero se puede deducir que esta modificación tenía dos consecuencias: por un lado, desde el punto de vista funcional, facilitaba la lectura a aquellos que deseaban seguir la historia; por otro, jerarquizaba el lugar de la “escritora de historias de Betty” que gradualmente se fue consolidando como un rol importante para la comunidad de fans de *Betty, la fea*. El vínculo comunitario con los foros originales no se perdía, porque tanto Gabriela como las demás que luego copiaron su ejemplo colocaban “avisos” en los foros generales invitando a los demás a leer la continuación de la historia respectiva en los foros individuales.

Una vez terminada la novela en Colombia, y pasada la ansiedad por saber como Gaitán la concluiría, las historias no dejaron de publicarse, ahora con otro tipo de “justificación”: en la mayoría de los casos, se mencionaba cierta insatisfacción por el escamoteo de la pasión en los últimos tramos, en otros, simplemente se trataba de continuar el vínculo con una historia que había calado hondo en la sensibilidad de las foristas. Por otra parte, no debemos olvidar que se trata de foros globalizados (aunque conserven cierto matiz de nacionalidad en algunos casos como los citados), en los que participaban televidentes de distintos países a los que la novela había sido vendida y en los que ésta se emitía con retraso respecto de Colombia. Esto hizo que en distintos periodos se fueran incorporando escritoras de otros países, entre los que se destaca España, por la gran cantidad de escritoras de ese origen.

Este proceso de descentralización en foros exclusivamente de escritoras tuvo su etapa de mayor actividad entre los años 2001 y 2002, continuó en el 2003 y fue disminuyendo en cantidad de foros abiertos e historias publicadas en el 2004. De los 170 foros de escritoras –que en muchos casos incluyen la publicación de varias historias cada uno– que pudimos identificar, sólo tres seguían en actividad en 2005.

Casi puede afirmarse con certeza que el modo de surgimiento de este nuevo tipo de *fan fiction* basado en un género latinoamericano como la telenovela no tiene ninguna

¹⁹ Aclaremos que en los momentos cercanos al desenlace de la novela, se generó una avalancha de mensajes en todos los foros de Betty la fea, por lo cual buscar hacia atrás los capítulos que antecedían la nueva entrega de varias escritoras a la vez, se tornaba más que engorroso e implicaba mucho más tiempo de conexión.

conexión con la modalidad anglosajona o incluso la “traducida”. Esto puede deducirse de varios índices:

- La escritura de historias se fue dando de un modo gradual en los foros (aunque tomó forma en un periodo muy breve): primero fueron respuestas cortas a la propuesta de Javier, a modo de resumen. Otras intentaron ser algo más detallistas y por fin Gabriela escribió un relato ya no resumido, que incluía diálogos, descripciones, etc.
- Los mensajes aludiendo confusión respecto de la naturaleza de las historias: si se trataban o no de resúmenes de capítulos efectivamente emitidos.
- La polémica generada entre algunos miembros del foro de 107842 de Network54, dedicado a la telenovela argentina *PH* –emitida en nuestro país en 2001– y el 86323 de *Yo soy Betty, la fea*: unos meses después del inicio de las historias sobre Betty, en setiembre de 2001 en el foro de *PH* algunos foristas intentaron una escritura colectiva de capítulos, aunque con una modalidad levemente diferente (cada uno se hacía cargo de un personaje y cada mensaje era un parlamento). En determinado momento una de ellas denunció que las foristas de *Betty, la fea* le “habían copiado la idea”, con lo cual se generó un ida y vuelta de mensajes primero agresivos, luego conciliatorios, que terminaron en la admisión de que cronológicamente la práctica de las historias sobre Betty era anterior. De todos modos y más allá de otro tipo de consideraciones, lo importante a los efectos de esta reflexión es que en ningún momento de la discusión se hizo alusión a que este tipo de historias no eran nada novedoso en realidad y jamás surgió el término *fan fiction*.

Dado que las historias de *PH* sólo continuaron hasta abril de 2002 y que por otra parte se trató de una novela que no tuvo trascendencia en el exterior, los únicos otros fenómenos comparables es el de la novelas *Corazón Salvaje* y *Pasión de Gavilanes*, que no analizamos en este trabajo por razones de espacio. Nos limitamos a decir aquí que la *fan fiction* de *Corazón Salvaje* comenzó alrededor de un año después que la de *Yo soy Betty, la fea* y continúa hasta hoy. Sobre *Pasión de Gavilanes* todavía no se puede hacer un diagnóstico preciso porque sigue emitiéndose en muchos países. Es necesario que pase cierto tiempo para saber si la práctica trasciende o no a la emisión como en los

²⁰ El foro de Gabriela aún puede visitarse en <http://www.network54.com/Forum/96432>, aunque esta fan dejó de publicar en junio del 2001, con lo cual quedó su historia inconclusa en el capítulo 29.

otros casos. De todos modos, lo que sí hay que resaltar es que en estos últimos ejemplos mencionados se mantiene la práctica del comienzo en foros de la telenovela respectiva y la vigencia (aunque no teorizada, como en el caso de la *fan fiction* anglosajona) de la exposición de la “obra en proceso”, abierta a la opinión de los foristas.

Conclusión: contexto y forma como índice de una matriz cultural diferente

En este trabajo hemos intentado trazar un primer intento de comparación entre las diferentes expresiones que ha asumido una práctica cultural que es la *fan fiction*, para lo cual fue necesario, ya que es una tarea pendiente aún en el campo académico, reseñar los contextos de surgimiento y modalidades de funcionamiento en la actualidad. A pesar de que hemos mencionado dos tipos de *fan fiction* en español, una a la que hemos denominado “traducida”, basada en series producidas en los países centrales, y otra basada en telenovelas latinoamericanas, la verdadera comparación enfrenta la *fan fiction* anglosajona y la basada en la telenovela, ya que la versión traducida no evidencia diferencias importantes con la primera.

Sin adentrarnos aún en cuestiones como construcción de tramas y personajes, el análisis de las características del contexto de publicación permiten armar una primera gran oposición entre ambos modelos. El privilegio del foro como lugar de publicación – ya se trate de un foro exclusivo o dedicado a cierta telenovela en general– en el caso de la *fan fiction* basada en la telenovela habla de la pertenencia de estas *fanfics* a una matriz que se arraiga en las tradiciones orales. En efecto, como ya hemos señalado en trabajos anteriores (Borda, 2002), la comunicación en un foro, a pesar de que necesita la escritura para su expresión, en realidad permanece en una zona gris entre oralidad y escritura que algunos denominan “oralidad terciaria” (December, 1993). La narración oral, como se ha afirmado, guarda una cercanía mayor con el contexto y, por lo tanto, con su público (Martín-Barbero, 1983). La publicación en páginas web de otro tipo – mucho más aún cuando se trata de *blogs*, como comienza a verificarse actualmente–, aun cuando permitan la recepción del *feedback* de los lectores, jerarquiza de otro modo este intercambio. Un foro es, por principios, una invitación a la conversación; asincrónica, pero conversación al fin.

Esto nos lleva a la segunda característica relevada: el formato seriado en capítulos que se van publicando a medida que se escriben. Éste rasgo nace unido inexorablemente al anterior, ya que este modo de escritura permite la intervención del auditorio en el relato y la apertura a sugerencias que pueden cambiar el rumbo

planteado. Como ya se dijo, es muy diferente la serialización a los meros efectos de facilitar la lectura o la descarga de archivos, que es lo que sucede a menudo en la *fan fiction* anglosajona.

Si bien sería muy polémico hablar de una escritura más cercana a “lo popular”²¹, sí podríamos arriesgar la hipótesis de que el modo de apropiación del discurso ajeno (Bajtín, 1974) que se da en la *fan fiction* basada en la telenovela remite a una memoria de modos de apropiación narrativa anteriores que han sido siempre sindicados como “populares”. Pero esta forma actual, como ningún hecho de la cultura, puede verse como “rasgo esencial” y fosilizado: si la comparamos con los cuarenta de su hermana mayor anglosajona, la *fan fiction* basada en la telenovela aún está en ciernes, con sus apenas cuatro años de vida, y restará esperar a ver la evolución de la práctica con el paso del tiempo para ver si persiste esta matriz más ligada a modos populares o se licúa en una exaltación del “autor” distante de su público y la “obra” como un todo intocable.

²¹ Para una discusión sobre los alcances del término, véase Alabarces, 2004.

Bibliografía

AA.VV. "Fan fiction" Wikipedia. Disponible en

http://en.wikipedia.org/wiki/Fan_fiction

ALABARCES, P.: "Cultura(s) [de las clases] popular(es), una vez más: la leyenda continúa. Nueve proposiciones en torno a lo popular", en *Tram(p)as de la comunicación y la cultura*, III, 23, La Plata, Facultad de Periodismo y Comunicación Social, marzo 2004: pp. 27-38.

BORDA, Libertad (2002) "Oralidad, escritura y foros de Internet: posibles modos de abordaje" ponencia presentada en las VI Jornadas Nacionales de Investigadores en Comunicación, organizadas por la Red Nacional de Investigadores en Comunicación, en Córdoba, 17-19 de octubre.

----- (2003) "Relatos en Internet: las ciberfans escriben y reescriben Betty la fea", *Segundas Jornadas sobre Cultura Popular, Literatura Popular*, organizadas por el IES N° 1 "Dra. Alicia Moreau de Justo", el 4 y 5 de setiembre, Buenos Aires.

BACHTIN, Mijáil (1974) "El problema de los géneros discursivos". En *Estética de la creación verbal*; México: Siglo XXI, 1ra. edición 1959.

BENASSINI FÉLIX, Claudia (2000) "Comunidades virtuales. ¿Espacios de convivencia pacífica?", *Diálogos de la comunicación*, N° 59-60, octubre.

BROW, J. (1990) "Notes on community, hegemony, and the uses of the past". En *Antropological Quarterly*, 63 (1): 1-6.

CURTIN, Mary Ellen (2002) "Fanzine Publishers of the 1960's". Disponible en

<http://www.alternateuniverses.com/zinepub60s.html>.

DECEMBER, John (1993) "Characteristics of Oral Culture in Discourse on the Net".

Ponencia presentada en la 12a Penn State Conference on Rhetoric and Composition, University Park, Pennsylvania, July 8. Disponible en URL:

<http://www.december.com/john/papers/psrc93.txt>

DE CERTEAU, Michel (1996) "Leer: una cacería furtiva". En *La invención de lo cotidiano. I. Artes de hacer*, Universidad Iberoamericana: Méjico.

DONATH, Judith (1997) "Identity and Deception in the Virtual Community". En M. Smith y P. Kollock (eds) *Communities in Cyberspace*, Berkeley: University of California Press.

FISKE, John (1987) *Television Culture*, London & New York: Routledge.

FISKE, John (1992) "The Cultural Economy of Fandom". En *The Adoring Audience*, London & New York: Routledge.

GENETTE, Gerard (1989) *Palimpsestos*, Madrid, Taurus. 1ra. edición en francés, 1962.

HAZLETT, Sue "Filling in the Gaps: Fans and Fan Fiction on the Internet". Disponible en http://sopranosforum.com/fanfiction/what_is_fan_fiction.htm

JENKINS, Henry (1992) *Textual Poachers. Television Fans and Participatory Culture*, London & New York: Routledge.

----- (1998) "The Poachers and the Stormtroopers: Cultural Convergence in Digital Age". Charla dictada en la Universidad de Michigan, en 1998 y publicada en *Red Rock Eater News Service*. Disponible en URL:

<http://dlis.gseis.ucla.edu/people/pagre/rre.html>

- (2003?) "Media Consumption". Disponible en URL:
<http://web.mit.edu/21fms/www/faculty/henry3/consume.html>
- LEWIS, Lisa (comp.) (1992) *The Adoring Audience*, London & New York, Routledge.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús (1983): "Memoria narrativa e industria cultural";
Comunicación y cultura, Nro. 10, Méjico, agosto.
- (1992) "Claves para re-conocer el melodrama". En Martín-Barbero, Jesús y Muñoz, Sonia (Coord.) *Televisión y melodrama*, Bogotá: Tercer Mundo Editores.
- MAZZIOTTI, Nora (comp.) (1993) *El espectáculo de la pasión*; Buenos Aires: Colihue.
- RHEINGOLD, Howard (1996) *La comunidad virtual. Una sociedad sin fronteras*, Barcelona: Gedisa. 1ra. edición en inglés, 1993.
- SEITER, Ellen (1999) *Television and New Media Audiences*, Oxford, Oxford University Press.
- STEIMBERG, Oscar (1993) *Semiótica de los medios masivos*, Buenos Aires, Atuel.

Sitios web consultados

- The *Fan fiction* Symposium <http://www.trickster.org/symposium/coltopic.html>
- The Gossamer Project <http://krycek.gossamer.org/gossamer/local/headers.html#cat>
- Expediente X <http://www.geocities.com/Broadway/Alley/6432/XFiles.html>
- Xena en español <http://xenaspain.webcindario.com/>
- Fan-ficción Xena <http://www.xenagabby.com/fanficción/>
- Corazón Salvaje Forum <http://www.network54.com/Forum/20446?it=128>
- Foro de Yo soy Betty, la fea <http://www.network54.com/Forum/86323>
- Foro de Yo soy Betty, la fea alrededor del mundo
<http://www.network54.com/Forum/90870>
- Foro de PH Virtual <http://www.network54.com/Forum/107842>
- VoyForums Pasión de Gavilanes <http://www.voy.com/682680>