



El autor de fanfiction y la creación colectiva contemporánea

por Claudia González-Rivas

Los relatos escritos por aficionados a obras literarias, cinematográficas o televisivas se han convertido, en los últimos años, en el fenómeno literario más extendido por la red. Internet permite a los escritores crear y compartir textos libremente, así como establecer contacto con sus lectores, creando una relación de reciprocidad que beneficia al escritor de los *fanfictions*¹ e influye en sus textos. Sin embargo, esta nueva literatura 'apropiacionista' trae consigo una serie de cuestiones problemáticas, siendo la dificultad para identificar al autor y la comprensión del proceso de su nacimiento virtual dos de las principales.² El presente ensayo tiene el propósito de analizar de manera crítica la problemática que plantea la figura del autor de *fanfiction*, un autor que se elabora a sí mismo a modo de subproducto dentro de una cadena de roles que se invierten durante los procesos de lectura y escritura. Para tratar de aclarar las peculiaridades que este tipo de autoría plantea, adoptaré tanto las perspectivas barthiana y foucaultiana en relación a su obra, como la teoría lacaniana en relación a su proceso de autocreación y reconocimiento en el espacio virtual de Internet. No obstante, al tratarse el *fanfiction* no ya de un texto, sino de un hipertexto, será necesario hacer también ciertas aclaraciones respecto a las connotaciones del entorno

¹ En ocasiones abreviado como *fanfic* o *fic*.

² Fernández Mallo (2008) dice: "Esta modalidad apropiacionista, típicamente posmoderna, es elaborada cada día por una legión de escritores [...] que no se toman a sí mismos por escritores, y posee una legión aún mayor de seguidores".



en que se enmarca este nuevo tipo de literatura, ya que la función autor no puede pensarse fuera de una resignificación de ese nuevo hipertexto.

Si bien el *fanfiction* no es un género novedoso, sino que puede ser rastreado siglos atrás en la Historia de la Literatura,³ en la actualidad su composición y expansión se da mayoritariamente por Internet. Esto nos sitúa en un terreno pantanoso, ya que la condición virtual afecta a la forma de concepción, distribución y acceso del que ya no es denominado solo texto, sino hipertexto, "más que un texto", ya que ofrece múltiples posibilidades como salidas a otros espacios (enlaces a medios audiovisuales, por ejemplo) o canales de comunicación (como el sistema del *review* que se analizará un poco más adelante). Estos recursos no son una parte constituyente necesaria del *fanfiction*, no todos los *fanfictions* los incluyen porque lo que importa realmente es el texto, la narración, pero son posibilidades que proporciona el hipertexto a las que los escritores pueden recurrir y recurren para facilitar tareas como la descripción o la creación de un ritmo en la acción. Los aspectos que sí resultan definitorios en el concepto de *fanfiction*, y por consiguiente de la figura de su autor, son las formas de implicación interactiva expuestas por Marie-Laure Ryan (2004: 339) que veremos desarrolladas a lo largo del ensayo: exploratoria (acceder a los textos sin afectarlos), ontológica (provocar por algún medio modificaciones en estos textos), externa (haciendo el papel de un dios que controla el mundo ficticio desde arriba) e interna (al proyectarse el usuario como miembro o personaje del mundo virtual y ficticio).

Para poder comprender el proceso de nacimiento de la figura del autor de *fanfiction*, es necesario tomar la cadena de escritura y lectura desde la que denominaremos obra primaria. El *fanfiction* se caracteriza por ser una narración creada por y para la diversión de los aficionados de esa obra primera, la cual normalmente es considerada o diferenciada como canónica en base a cinco factores clave: su formato de publicación físico, su antigüedad (a mayor antigüedad, mayor consideración), su nivel de popularidad (una obra con pocos consumidores y escasamente conocida tiende a ser ignorada), el hecho de que genere unos beneficios económicos en la industria a la que pertenece (en nuestro caso, la editorial) y la constancia de esta obra en algún tipo de registro de la propiedad intelectual.⁴ Sin embargo, esta

³ Martos Nuñez hace un planteamiento muy interesante sobre la posibilidad de identificar algunas de las grandes obras de la Antigüedad Clásica como *fanfictions* unos de otros: "la *Eneida* pudiera verse como una suerte de 'fanfiction' de Homero, en la medida en que las aventuras de Eneas son una continuación realizada por Virgilio del ciclo troyano" (2006: 65). Siguiendo este criterio, prácticamente cualquier obra literaria narrativa podría ser un *fanfiction* de un relato anterior. Sin embargo, en mi opinión, el límite radica en la fuerza del enlace: la *Eneida* podría ser un *fanfiction* de Homero por ser una continuación directa de la vida de un soldado destacado en la misma guerra (tanto la *Odisea* como la *Eneida* serían continuaciones de la *Iliada*, utilizando la Guerra de Troya relatada en esta como contexto inicial, punto de partida común para Ulises y Eneas y motivador de sus viajes). En cambio, *Harry Potter* no podría ser un *fanfiction* del Círculo Artúrico pese a las repetidas menciones a Merlín como personaje histórico para los magos, ya que estas alusiones no afectan a la trama, sino que son simplemente anecdóticas.

⁴ Como un ejemplo, véase el caso de *Fifty Shades of Grey*, relato surgido inicialmente bajo el título de *Master of the Universe* como un *fanfiction* de *Twilight*. Para poder ser registrado y publicado como una novela original, la autora E.L. James tuvo que modificar los nombres de los personajes. De esta manera,



caracterización de la obra primaria no debe entenderse como una limitación, ya que el *fanfiction* se define, en última instancia, por tratarse de la reescritura de una historia previa o una adición a ella.⁵ De esta manera, se establece ya una primera diferenciación entre canon y fanon⁶ que resultará clave para comprender qué límites pueden establecerse y cómo. Esta obra primaria, además, cuenta con la característica de ser presentada como fruto de un autor definido e identificable al que denominaremos autor primario.

El *fanfiction* puede entenderse, pues, como una derivación de la obra primaria, ya que surge como resultado evidente del proceso activo de lectura que un lector anónimo hace de esa obra primaria. Puede observarse aquí una de las principales características del escritor de *fanfiction*: si bien el autor primario suele ser reconocido como uno, con un nombre concreto y asociado a una tradición o un género que en cierta medida lo definen, el lector es múltiple, polivalente y desconocido, un *voyeur* que conoce al autor, pero al que el autor no tiene acceso y probablemente jamás lo tenga. Cuando este lector pone en marcha su proceso activo de lectura y colabora con el texto para dotarlo de una significación, aportando sus propios conocimientos o ideas para rellenar los espacios vacíos o de indeterminación de que hablaba Iser (1987: 264), es cuando el lector, incluso sin quererlo, comienza a convertirse en creador y comienza a germinar, aunque de forma abstracta, un nuevo texto. Nos encontramos por tanto con la versión más práctica y evidente de la lectura como un proceso de reescritura. Si el receptor decide poner por escrito su versión, entonces adquiere plena consideración de creador, llevando la concepción activa de la lectura a un nuevo nivel que da como resultado un producto tangible: otro (hiper)texto. Por tanto, es posible distinguir ya dos figuras autoriales cuyas líneas definitorias comienzan a difuminarse: el autor reconocido del texto primario, aquel que, en palabras de Foucault, "abre el espacio para algo distinto a sí y que, sin embargo, pertenece a lo que fundó" (1983: 68),⁷ y el lector-creador, un receptor de la obra canónica que siente el deseo o la necesidad de emprender una construcción propia a partir de su interpretación personal de lo leído:

el *fanfiction* pasó a convertirse en una publicación física (libro), que generó grandes beneficios económicos a su editorial (y posteriormente a su productora de cine) gracias al grado de popularidad alcanzado por sus campañas de *marketing*.

⁵ Puede tratarse de precuelas, secuelas, relatos paralelos, historias personales de personajes poco desarrollados en la obra primaria, etc.

⁶ Archivo considerado como opuesto al canon por estar constituido por los *fanfictions*, sus autores, elementos y derivados. El fanon lo constituyen los aficionados o *fans* y en él tienen cabida numerosas variantes en torno a una misma obra: parejas diferentes, relatos paralelos, universos alternos (*fanfiction* en que los personajes del producto original son trasladados a un nuevo entorno con reglas diferentes), etc. Dado que la obra primera normalmente está protegida por los derechos de autor, cabe destacar que el escritor de *fanfiction* no crea sus textos con el objetivo de obtener un beneficio económico ni tampoco pretende haber creado una composición completamente original: su texto es el resultado del placer de escribir y, en el caso de la literatura, nace como hijo bastardo de un texto anterior a él (es decir, engendrado en parte por el autor de la obra de que deriva pero sin ser (re)conocido por este).

⁷ Siendo 'lo que fundó' la obra canónica que sienta las bases del universo en que tiene lugar la historia (trama, personajes, normas y convenciones).



Reading is not the end of the cycle - a cycle has no end - but leads on towards authorship. Between reading and authorship I would place [...] stage of reconstitution [...] as the fruits of reading are digested and reformulated. [...] This is the point where new ideas, new experiences, new kinds of language, new instances of work are fed into the cycle, thus making it an open system, not a closed one. (Love 2006: 80)

Tal y como Love explica, existe un estado intermedio de asimilación que se genera durante el proceso de lectura, y ahí surge el creador de *fanfiction*, haciendo de su digestión de la obra primaria un nuevo texto. De esta manera, puede entenderse orgánicamente la subversión de roles que se da entre escritor y lector, ya que el lector de la obra primaria está en realidad asimilándola y alterándola mediante su propio proceso de lectura y dejando constancia escrita de ello mediante su escritura. El *fanfiction* se entiende, entonces, como una fagocitación de la obra primaria. No obstante, al igual que “a cycle has no end”, los lectores del *fanfiction* tienen también la posibilidad de convertirse en creadores a partir de este, prolongando hasta el infinito el proceso de inversión de roles y digestión de textos.⁸

Esta naturaleza bastarda del *fanfiction* genera un conflicto entre las partes integrantes de su dualidad autorial. Siguiendo los postulados iniciados por Barthes, hace ya décadas que podemos afirmar que es el lector quien define al texto mediante su lectura, ya que será quien dote al texto de significado. El autor primario no tiene poder sobre sus palabras ni sobre lo que de ellas extraiga el lector: pierde su autoridad y se disipa entre las múltiples lecturas posibles de su texto. Los *fanfictions* suponen la culminación de este proceso de interpretación personal, dado que entre ellos hay lugar para todo tipo de variantes contempladas y no contempladas dentro del relato original, y el escritor tiene el poder de hacer lo que le plazca (crear nuevas líneas argumentales o modificar las existentes, crear AUs⁹ o *crossovers*,¹⁰ adoptar los puntos de vista de otros personajes, etc.). Pese a todas las posibilidades que el creador de un *fanfiction* es libre de elegir, es necesario que respete la jerarquía que se le impone en calidad de reescritor, ya que tendrá que mantener en su relato algunos factores que permitan al lector rastrear su producto hasta la obra primaria de que deriva. Por lo general, esto suele ir ligado ineludiblemente al desarrollo de los personajes, permitiendo a través de sus rasgos más característicos (bien presentados canónicamente, bien a la inversa) reconocer al personaje original en el del *fanfiction*, aunque no es la única opción (por ejemplo, puede darse también mediante espacios o lazos familiares). Además, como parte de ese rastreo a que tiene derecho el lector, es

⁸ Tenemos aquí la implicación externa de Ryan, en que el lector se convierte en un pequeño dios que trama los elementos que desee y los dispone a su manera.

⁹ Siglas de ‘alternative universe’ o universos alternos.

¹⁰ *Fanfiction* en que dos *fandoms* se cruzan y mezclan (por ejemplo, los personajes originales de *Twilight* son trasladados al Hogwarts de la serie de *Harry Potter* e interactúan con sus personajes en este entorno).



habitual entre los miembros del *fandom*¹¹ hacer dos cosas que reconocen la potestad de ese autor cuya obra están mutilando y reconstruyendo: el uso del *disclaimer* y la invocación del autor.

Es una práctica común que los escritores de *fanfiction* incluyan en sus relatos un *disclaimer*, una advertencia inicial con que comienzan cada nueva actualización de sus relatos y que especifica la no propiedad de los elementos provenientes de la obra original. Si bien el *disclaimer* surge por motivos legales, a efectos prácticos es una manera de manifestar la omnipresencia del autor como dueño de lo que se está tomando prestado. Aun así, los escritores de *fanfiction* suelen valerse de este elemento también para manifestar su propia voz, no la del autor primario ni la que tendrá el narrador del relato, y tratan de suavizar la importancia de este reconocimiento mediante un toque de humor:

Disclaimer: los personajes no son míos son de Rowling, Warner Bros y algunos entes más. No lo he comentado nunca pero yo escribo por amor al arte, no saco dinero ni nada, así que no me demandéis. (Tsu Na Mun 2004: "1. Necesitamos una mesa")

El *disclaimer*, aunque no disponga de una fórmula estricta que los escritores de *fanfiction* repitan ni sea una exigencia del subgénero, funciona como una forma de protección bastante elemental, ya que el género literario de los *fanfiction* flota en un espacio jurídico incierto que flirtea constantemente con los conceptos de plagio y de libertad creativa: "A veces, la obra derivada, permitida o no por el autor de la original, puede incurrir en plagio cuando hay falta de atribución por parte del autor de la obra derivada al autor de la obra original" (Díaz Noci 2012: 463). Como podemos observar, en el aspecto jurídico el autor está muy vivo y conserva derechos sobre sus productos: si bien el autor primario no tiene lugar cuando el lector hace su propia lectura de texto primario, sí que resurge con fuerza cuando el lector se convierte en creador y deja una constancia escrita. De hecho, archivos como Fanfiction.net¹² recomiendan fervientemente la presencia de un *disclaimer* al comienzo de todos los textos que en la

¹¹ Dominio (*dominion*) de un aficionado (*fan*). Espacio virtual habitado por un grupo de personas que sienten pasión por una misma obra (una película, un libro, un videojuego) o un creador (escritor, músico, artista). Denomina a todo aquello que pertenece a los aficionados, desde la obra canónica y todas sus prolongaciones -música, texto, imagen-, hasta el *merchandise* o los comentarios de los autores originales en conferencias o entrevistas. Se puede pertenecer a un *fandom* de forma pasiva, sin participación creativa o crítica, incluso sin saberlo. Pese a que el término se extiende gracias a los miembros activos y, concretamente, aquellos que escriben o leen *fanfiction*, en primera instancia el *fandom* nace con la obra canónica y su conjunto de admiradores. La respuesta de "¿A qué *fandom* perteneces?" siempre se remite a la obra primaria (*Harry Potter*, *El Ministerio del Tiempo*, *Twilight*...).

¹² Hoy en día, Fanfiction.net es el mayor archivo de *fanfiction* de internet. Fundado por Xing Li en 1998, lo integran unos 2.2 millones de usuarios que comparten sus textos en más de treinta idiomas distintos. Este espacio es un claro ejemplo de las "library without walls" de las que Roger Chartier habla cuando dice que "the library of the future is inscribed where all texts can be summoned, assembled, and read-on a screen" (1994: 80).



página se publiquen para evitar, mediante el reconocimiento de pertenencia al autor primario, cualquier problema de tipo legal.

En relación al autor primario, el otro recurso típico del *fandom* en determinados momentos es invocar su autoridad creadora de la obra primaria como una forma de evitar que las lecturas hechas por los receptores no deriven hacia el absurdo. En estas situaciones, interviene como un factor clave la consideración de la calidad del texto, algo que evidentemente es muy subjetivo: el absurdo no está completamente vetado, sino que su rechazo va ligado a la consideración de la calidad de la escritura (es aceptado, por ejemplo, mientras el relato resulte verosímil y el absurdo tenga un carácter cómico). En estos casos, pueden observarse dos aspectos interesantes: por un lado, el factor participativo del lector en el mundo del *fanfiction*, y por otro, que la figura del autor primario se sitúa en un limbo que lo convierte en un comodín al que acudir cuando los aficionados a sus productos necesitan cierto orden o respuestas,¹³ pero que también lo convierte en una figura completamente ignorada si es necesario para la creación de algo nuevo. Entonces, ¿está realmente muerto el autor? Si bien Barthes decía que “el nacimiento del lector se paga con la muerte del Autor” (1987: 71), el *fanfiction* plantea una nueva versión en que el nacimiento del autor de *fanfiction* se paga con la fusión autor-lector, lo que requiere que ambos elementos estén vivos. Al pasar la obra primaria por el filtro del lector, y especialmente si este deja constancia escrita de su versión, el autor primario es reconocido como creador pero pierde su agencia, ya que todo lo que ha creado pasa a ser manipulado por el lector. Quien accede a textos como *Lazarillo Z: matar zombies nunca fue pan comido*¹⁴ (reescritura del *Lazarillo* de Tormes ambientada en un apocalipsis zombi) firma un acuerdo tácito por el que acepta hacer una lectura nueva de los elementos de la obra primaria a través del filtro del autor del *fanfiction*.

En ocasiones, el repertorio de autores y obras tomadas para la creación del *fanfiction* puede además ampliarse en casos como los del *crossover* o en *fanfictions* creados mediante la mezcla de un *fandom* y un texto externo a la obra primaria (por ejemplo, textos cómicos de autor desconocido que circulan por Internet). Tal es el caso de *Formulario para salir con mi hija*, de Kira Dumont, en el que la escritora toma a ciertos personajes del *fandom* de Harry Potter y los sitúa en un hilo argumental basado en el texto humorístico anónimo que da título a su *fanfiction*. En estos casos, es fácil observar la multiplicidad contenida bajo la figura del autor de *fanfiction*: contamos con el autor de la obra primaria principal (J.K. Rowling), el creador del texto humorístico (anónimo) y la figura en que ambos confluyen para dar lugar al texto nuevo (el lector-creador, la figura virtual de Kira Dumont). También es posible observar una nueva distinción entre la parte de los autores pasivos (aquellos cuyas creaciones son utilizadas sin su conocimiento explícito) y el autor activo (que los contendría a ellos y la parte activa de la nueva creación). Sea como fuere, debemos remitirnos a la

¹³ Lo cierto es que, por mucho que se los invoque, los autores primarios no trascienden su realidad para imponer ningún tipo de orden en el espacio de los *fanfiction*.

¹⁴ González-Pérez de Tormes L. 2010.



imposibilidad de identificar al autor con una sola personalidad que ya plantea McGann al decir que "The universe of literature is socially generated and does not exist in a steady state [...] Authors themselves do not have, *as authors*, singular identities" (1991: 69), ya sea por la multiplicidad de identidades que puede tener una sola persona dependiendo de cada situación o, como sucede en este caso, por la participación de varias mentes creadoras.

Como parte de esta cadena de montaje de textos, los lectores de *fanfiction* desempeñan un papel sorprendentemente interactivo con los creadores, entrando en la categoría de implicación ontológica planteada por Ryan (2004: 339). Aquí destaca de manera especial la distinción entre el texto tradicional y la posibilidad del hipertexto que ofrece Internet, ya que la interacción entre creadores y lectores se da exclusivamente mediante este canal. Una de las ventajas de Internet es que facilita la comunicación directa entre personas de todo tipo y condición, ofreciendo la oportunidad, por tanto, de que los lectores se pongan en contacto con los autores. La parte activa del autor de *fanfiction* nunca está tan protegida como el autor pasivo, al que su estatus de reconocimiento lo sitúa en un pedestal mucho más inaccesible. El autor activo de *fanfiction*, en cambio, forma parte de la comunidad de sus lectores y no ostenta una posición privilegiada en ella que dificulte la comunicación. En este espacio virtual de igualdad en que se crean, distribuyen y leen los *fanfiction*, es habitual el sistema del *review*, comentarios o críticas que los lectores pueden enviar a los autores de *fanfiction* que normalmente son públicos y permiten a futuros lectores tener una idea del interés del texto en base a la cantidad de *reviews* que ha recibido. Estos mensajes son también un medio de corrección o sugerencia que permite al lector inmiscuirse indirectamente en el texto que está leyendo de diferentes formas, a veces incluso sin siquiera tratar de hacerlo. Podemos diferenciar aquí entre intervención y participación del lector en el *fanfiction*, dos posibilidades en que el escritor tiene realmente la última palabra.

Si hablamos de la intervención del lector, hablamos de su contribución como creador: el sistema del *review*, como hemos visto, permite al lector comunicarse directamente con el escritor para hacer críticas, sugerencias, comentarios o correcciones. En esta situación, el lector interviene en la creación del texto, llevando de nuevo el papel activo del lector más allá hasta permitirle, incluso, la modificación mediante el propio escritor del texto que lee. Normalmente, los lectores desempeñan en estos casos las funciones que tradicionalmente han pertenecido a los editores de los textos físicos; no es de extrañar entonces que, a menudo, los autores activos de *fanfiction* con un mayor índice de popularidad acaben contando con un beta específico elegido de entre sus lectores o con un conjunto de ellos.¹⁵ Sin embargo, es

¹⁵ Un beta es un lector habitual de *fanfictions* que trabaja conjunta y regularmente con uno o varios autores haciendo lecturas de prueba y correcciones ortográficas y tipográficas del texto. A veces los Betas tienen también la labor de detectar fallos argumentales (personajes que se supone que están desaparecidos y de repente son mencionados, elementos que no encajan con la línea de derivación del original elegida por el escritor, etc.). Por ejemplo, en el primer capítulo del ya mencionado *Arte de Vengarte*, Tsu Na Mun menciona las múltiples ediciones que ha sufrido el texto desde que fue publicado



más común que los múltiples lectores señalen detalles que precisen corrección o hagan sugerencias acerca de posibles personajes o ideas argumentales que el escritor pueda incluir en su relato. Sucede tal y como Walter Benjamin señala al decir que "the distinction between author and public is about to lose its basic character. [...] At any moment the reader is ready to turn into a writer" (1969: 232).

Por otro lado, la participación del lector en el texto es una técnica diferente que no queda limitada solo a los lectores, sino que también puede incluir al escritor. Un ejemplo de la participación del lector en el texto puede observarse en *Arte de vengarte*, el *fanfiction* de Tsu Na Mun (antes Carla Gray): en el capítulo 20, "La subasta", la escritora toma los pseudónimos de sus lectores asiduos más activos y los incluye como personajes secundarios que pujan. Estos personajes apenas intervienen en la acción principal, casi no tienen diálogo y hacen poco más que rellenar el fondo mientras los personajes principales desarrollan la historia. Como parte de esta implicación interna, tenemos también la participación del escritor en su propio texto, conocida como *self-insert*. Esta es una técnica mucho más habitual y también mucho más denostada por su baja calidad imaginativa y técnica, ya que suele derivar en una deformación inverosímil del contexto de la acción. El *self-insert* consiste en que el escritor se incluye a sí mismo/a como personaje dentro de su relato; esto puede darse bien bajo su pseudónimo o bajo otro nombre, que en ocasiones es el real del escritor. El problema de esta técnica radica en que en muy escasas ocasiones produce personajes completos y verosímiles, ya que el escritor suele caer en la trampa de la Mary Sue o el Gary Stu.¹⁶

Lo cierto es que, si bien el *self-insert* es una ficcionalización de la figura autorial activa, constituye una de las varias formas en que esta puede llegar a manifestarse dentro de su propio texto. Junto a esta técnica, existe también la posibilidad de incluir las "NdA" (notas de autor), normalmente entre paréntesis y de tono desenfadado para hacer aclaraciones, comentarios personales o bromas como en el ejemplo a continuación:

En ese momento Sirius se puso en cuclillas y al apoyarse se clavó la pluma en el trasero. (NdA: ¡Joder! Evy, deja d clavarle plumas q es un mago, no un hechicero sioux). Dio un grito de dolor y sacó la pluma del bolsillo. (Tsu Na Mun, 2004: "9. En territorio enemigo")

En este tipo de intervenciones, el lector accede directamente a la voz del autor activo que expresa un aspecto personal de sí mismo. Estas notas nunca contienen información relevante para el relato, sino que suponen una suerte de punto de fuga desde el cual la voz del creador se introduce de forma personal, acercándose un poco más al lector. El autor activo cuenta además con el privilegio de poder enmarcar cada

por primera vez y nombra a todas sus betas: "(Beteado por Ginny84/ Rebeteado por Kirinae/Re-Rebeteado por Anvy Rosier) Nota: si a las cuatro se nos ha pasado algo es para matarnos" (2004).

¹⁶ Personajes (femenino y masculino respectivamente) que normalmente representan al escritor e irrumpen en la historia acaparando la atención de los demás personajes. Se caracterizan por carecer de defectos, ser poco verosímiles y no sufrir ninguna evolución a lo largo del relato.



una de sus nuevas actualizaciones o textos narrativos dentro de una explicación que puede contener advertencias, recomendaciones (por ejemplo, canciones para acompañar determinadas escenas) o materiales extra, como accesos a imágenes para ilustrar desde un escenario hasta un atuendo o hacer referencia a un aspecto visual concreto de una película. En ocasiones, estos paratextos situados bien al principio bien al final de la narración pueden incluso explicar el proceso de edición del texto a lo largo del tiempo, como sucede en *Arte de vengarte*, cuando Tsu Na Mun escribe al comienzo del primer capítulo lo siguiente:

Bueno, creo que ya tocaba ir editando esto [...] De verdad, os pido mis más sinceras disculpas por haberos hecho leer en una lengua paralela. [...] con la ayuda de mi querida beta (besazos para Ginny84) [...] además de corregir faltas, también estoy cambiando escenas que no me termina de gustar cómo quedaron.

Nota de Carla en la segunda edición: Pos sí, hemos vuelto a editar el capítulo 1... (2004: "1. Necesitamos una mesa")¹⁷

Así van creando un espacio paralelo al relato en que el autor activo tiene la posibilidad de explicarse. Volvemos a toparnos además con las novedosas posibilidades que ofrece el hipertexto, ya que cabe la posibilidad de prolongar el tiempo de la edición, modificación y construcción del texto hasta el infinito, pues nunca se da un cierre total como el que proporciona la edición de un texto físico, para la que cualquier modificación implica una nueva publicación física de ejemplares. Es más, queda abierta la posibilidad también de modificar incluso los aspectos principales del relato (argumento, personajes, sucesos), tal como indica el autor activo al decir "*estoy cambiando escenas que no me termina de gustar cómo quedaron*".

Pese a la buena voluntad del lector, debido a todas estas posibilidades este no puede jamás fiarse de que la voz del autor sea real, dado que, por la naturaleza del soporte virtual, el autor activo de *fanfiction* es un total y absoluto desconocido. Esto tiene la particularidad de posibilitar no solo que eluda cualquier responsabilidad sobre el texto que escribe, sino también que se autoficcionalice. Internet permite que cualquier individuo se construya la identidad que prefiera, ya que la interacción real en el mundo físico es solo una remota posibilidad voluntaria. No hay que olvidar que los ritos básicos en la red global son el uso de pseudónimos, la creación de perfiles¹⁸ y la elección de un avatar o imagen representativa para cada individuo. Si bien es cierto que el pseudónimo siempre ha estado muy presente en la literatura, que no nace con el *fanfiction* y que muchos autores canónicos han publicado sus obras total o parcialmente bajo un nombre que no era realmente el suyo (como Neruda, Fernán Caballero y Clarín, entre otros), en el mundo del *fanfiction* "la anonimidad es la norma" (León Vegas, 2013: 4). Nos encontramos con todo un proceso lacaniano

¹⁷ Cursiva de Tsu Na Mun.

¹⁸ Página de un dominio concreto de internet (Twitter, Facebook, Fanfiction.net) en que el individuo hace una breve presentación de sí mismo y que puede contener enlaces externos (a otros dominios) que ayudan a configurar la identidad virtual del individuo (quizás sus propias creaciones o muestras de elementos que considera definitorios para sí -arte, música, etc.-).



contemporáneo de reconocimiento que ya no se da frente al espejo, sino frente a la pantalla, y que permite una creación propia de la identidad: yo puedo elegir quién o qué quiero ser en la red y, lo que es más, puedo ser diferentes personajes en diferentes dominios, ya que mis identidades pueden variar de Twitter a Goodreads a Facebook o a Tinder. Es privilegio del individuo identificarse con distintas autorrepresentaciones de sí mismo. Internet se convierte pues en un espacio propicio para la ficción y/o el engaño, y el autor activo de *fanfiction*, así como sus lectores, no es ninguna excepción: los archivos como Fanfiction.net exigen que cada nuevo miembro adopte y cree su identidad online, dejando a su elección que esta sea reflejo de la real o no. Mientras que algunos miembros optan por simplemente elegir un nuevo nombre sin proporcionar más información, otros eligen llenar su perfil especificando todo tipo de detalles que pueden o no ser reales.

Comparemos brevemente los casos de Dryadeh, Tsu Na Mun y Daddy's Little Cannibal. Dryadeh es una autora activa registrada en Fanfiction.net desde el 11 de marzo de 2005 y en Twitter desde mayo de 2009 (cuenta privada, @dryadeh) y septiembre de 2016 (cuenta pública, @AndromeDry).¹⁹ En ambos dominios se manifiesta bajo pseudónimos similares y, de hecho, a menudo uno interactúa con el otro, pues suele promocionar sus nuevos relatos en sus dos cuentas de Twitter o retwittearse a sí misma de una cuenta a otra. Sin embargo, el acceso a Twitter que da desde su cuenta de autora, es solo uno, cuando en realidad cuenta con dos: bajo el mismo pseudónimo pero con diferente dirección, posee una cuenta pública a la que cualquiera puede acceder y una privada a la que solo granjea acceso a aquellos con quien mantiene una relación más cercana. El perfil de Dryadeh en Fanfiction.net es extenso y oscila entre lo personal y lo 'profesional' creativo; no proporciona, en cambio, ninguna información que permita identificarla en el mundo real (descripción física, edad, residencia, etc.).

Por otro lado, tenemos a Tsu Na Mun, antes conocida como Carla Gray en Fanfiction.net, donde está registrada desde el 19 de junio de 2004, y Carlytha (@carla_gray) en Twitter, registrada desde abril de 2010.²⁰ En este caso, el individuo que se manifestaba bajo el mismo pseudónimo en dos dominios diferentes decidió cambiarlo en uno de ellos pasado un tiempo. Si bien su perfil de autora era también detallado en los tiempos en que publicaba como Carla Gray, ahora solo consta de enlaces a sus creaciones y a favoritos como lectora (*fanfictions* y autores activos). Es decir, no tenemos un personaje, sino solo un nombre que además ha cambiado con el tiempo.

¹⁹ Podemos acceder a los perfiles de Dryadeh como escritora de *fanfiction* en <<https://www.fanfiction.net/u/773477/Dryadeh>> y como miembro de Twitter en <<https://twitter.com/dryadeh?lang=es>> (cuenta privada) y en <https://twitter.com/zahara_negro?lang=es> (cuenta abierta o pública).

²⁰ Los perfiles de Tsu Na Mun/Carla Gray están disponibles en <<https://www.fanfiction.net/u/613072/Tsu-Na-Mun>> y <https://twitter.com/carla_gray?lang=es> (cuenta privada) respectivamente.



Por último, resulta significativo el caso de Daddy's Little Cannibal, autor activo en Fanfiction.net desde el 3 de abril de 2008.²¹ Su perfil lo configuran una serie de citas a autores canónicos, un listado de los premios virtuales obtenidos por algunos de sus *fanfictions*, enlaces a las traducciones de algunos de estos y un conjunto de enlaces externos a otros aspectos de interés como fuentes de información en que se basa para algunas de sus creaciones o medios audiovisuales mencionados en estas. Sin embargo, Daddy's Little Cannibal es de interés a la hora de hablar de la ficcionalización del personaje del autor activo, ya que fue objeto de gran controversia por fingir su propia muerte mediante su perfil para “escapar del asedio y acoso virtual de que era víctima nada más y nada menos que por sus fans, quienes exigían actualizaciones inmediatas de sus historias” (Nodokita 2011). En este caso, el autor activo se valió de su perfil para informar, fingiendo ser otra persona quien escribía, de su muerte y más adelante publicó una nota en este mismo espacio para explicar la verdad y disculparse (el texto original está recogido en el artículo de Nodokita). Cabe decir que este no es un caso habitual, ya que normalmente el autor activo, gracias al anonimato que le proporciona Internet, dedica sus energías creativas a su texto sin preocuparse especialmente sobre su imagen de autor. Sin embargo, en un caso como este, la realidad y la ficción se entrelazan en torno a la figura del autor activo, difuminando aún más los límites y sin ofrecer realmente ningún medio fiable que distinga entre el individuo real y el personaje creado o garantice una verdad.

Casos como estos nos devuelven a la idea lacaniana de que

la transformación producida en el sujeto cuando asume una imagen [...] debería más bien designarse como yo-ideal, si quisiéramos hacerla entrar en un registro conocido [...] Pero el punto importante es que esta forma sitúa la instancia del yo, aún desde antes de su determinación social, en una línea de ficción, irreductible para siempre por el individuo solo. (Lacan 2009: 100)

Nos encontramos con un autor que se reconoce en versiones alternativas de sí mismo, que puede continuar creándose, re-creándose y desarrollándose según su condición de hacedor de ficciones para hacer una de sí mismo. La ambigüedad que proporciona para esto el medio cibernético hace que sea necesario desconfiar constantemente de la(s) figura(s) autoriales de los *fanfictions*.

Pese a todas las peculiaridades que ostenta la figura del autor activo gracias, sobre todo, a su inherente anonimato, por lo general estas tienen lugar solo mientras sus creaciones se extienden sin ánimo de lucro por Internet. En el momento en que el soporte cambia y su obra es publicada en papel, convertida en un producto comercial que genera unos beneficios económicos, la situación del autor activo cambia radicalmente también. Este es el caso del ya mencionado *Fifty Shades of Grey*: mientras era publicado online como el *fanfiction Master of the Universe*, su autora activa se hacía llamar Snowdragon Icequeen; en el momento en que una editorial fichó el hipertexto e inició su distribución como texto físico, Snowdragon Icequeen se dio a conocer

²¹ Su perfil está disponible en <<https://www.fanfiction.net/u/1542023/Daddy-s-Little-Cannibal>>



como E.L. James, siendo este el nombre de autor que pasó a figurar en su(s) novela(s) y dando lugar así a una figura real que asumía la responsabilidad de su creación. Este aspecto resulta clave, ya que no podemos olvidar que, tal y como Foucault señala, la noción de autor "constituye el momento fuerte de individuación en la historia de las ideas" (1983: 54) y se considera el discurso como un bien producido por un individuo concreto (el autor) desde el momento en que ese autor puede ser castigado. Es decir, según él, la noción de autor es reconocida en respuesta al riesgo de un discurso transgresor (1983: 61). Por otro lado, además, la consideración del texto y su autor como algo parcial (texto bastardo, autor activo) y accesible desaparecen: *Fifty Shades of Grey* pasó a formar un *fandom* nuevo como si se tratara de una obra original y E.L. James pasó a ser considerada como autora absoluta a todos los efectos,²² pero en el acceso al texto pasó a intervenir una cuestión económica (hay que comprar la novela, mientras que el *fanfiction* es de acceso gratuito) y desapareció la posibilidad de contacto directo lector-autor que proporcionaba el sistema de mensajes del *review* durante el periodo *fanfiction*.

A pesar de que estos cambios parecen lógicos y en cierta manera beneficiosos para el autor, este no siempre decide "salir del armario" con la publicación física de su texto. Véase por ejemplo el caso de *Lazarillo Z: matar zombies nunca fue pan comido* (2010), en que el autor decide continuar con el recurso del texto primario de que Lázaro Pérez de Tormes es quien cuenta su propia historia en el texto. El lector sabe perfectamente al acceder al relato que esto no es posible, pero el autor figura como Lázaro González-Pérez de Tormes para establecer una continuidad entre la obra original y su propio *fanfiction*, así como para establecer un juego con el texto primario y el género de la picaresca, y para extender al mundo real la ficcionalización del autor que se da de forma natural en el soporte digital online. En este caso, el anonimato del autor activo forma parte del propio *fanfiction*.

Por lo hasta aquí visto, podemos concluir que la complejidad del espacio en que tiene lugar el *fanfiction* hace que para definir a su autor sea necesario hacer concesiones y considerar numerosos aspectos. El carácter derivativo del *fanfiction* con respecto a la obra primaria vuelve la figura autorial cuanto menos dual desde el principio; la interacción con los lectores que permite Internet hace que estos puedan, si quieren, formar también parte del proceso creativo y editorial, fragmentando de nuevo la identidad autorial ilimitadamente. Aunque el autor primario parezca estar muerto al estilo barthiano, sigue vivo aunque se mantiene en un estado pasivo de conservación que permite a sus lectores invocarlo en un intento de mantener el orden y está siempre presente como dueño creador de los materiales originales. Lo encontramos, pues, convertido en un significante vacío que el *fandom* desplaza, llena y resignifica. El lector-creador no lo mata, sino que se fusiona con él para dar lugar al *fanfiction*. A todo esto es necesario sumar la consideración de que los autores activos

²² En lo relativo al aspecto legal y los derechos de autor, cualquier reclamación por parte de S. Meyer, la autora de *Twilight*, quedó imposibilitada cuando James cambió los nombres de los personajes. El *fanfiction* era un AU con un argumento bastante diferente (del romance adolescente entre vampiros, James pasó a una historia romántica sadomasoquista entre adultos humanos), por lo que ya establecía una diferenciación lo suficientemente grande con el original.



de *fanfiction* son frutos de sí mismos en el sentido de que, debido a la naturaleza del soporte online, deben crearse como miembros de esta comunidad, en una versión contemporánea del estadio del espejo al que podríamos llamar estadio de la pantalla, para lo que tienen absoluta libertad. Si bien el anonimato es el privilegio común a todos los usuarios de Internet, los autores activos pueden aprovechar esto para hacer ficciones de sí mismos si así lo desean, tanto dentro como fuera de su texto. Aunque el proceso de cambio no se dé al completo siempre, la situación de ficcionalización y anonimato del autor activo cambia radicalmente si el *fanfiction* cambia de soporte, ya que en ese caso el autor se suele deshacer de su personaje en la red para darse a conocer como individuo real. En estos casos, la fragmentación contemplada en torno a la figura del autor desaparece, la obra pasa a ser considerada como original y el autor, como uno, probando que inevitablemente la multiplicidad tras esta figura viene dada por las características inherentes a Internet.

BIBLIOGRAFÍA

Barthes R., 1987, "La muerte del autor", *El susurro del lenguaje*, Barcelona, Paidós pp. 65-71.

Benjamin W., 1968, en Hannah Arendt (a cargo de), "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction", *Illuminations*, Fontana, New York, pp. 219-254.

Chartier R., 1994, "Libraries without Walls", *The Order of Books*, trad. Lydia G. Cochrane, Stanford UP, Indiana, pp. 61-88.

Díaz-Noci J. y Tous-Rovirosa A., 2012, "La audiencia como autor: narrativas transmedia y propiedad intelectual del público. Algunas reflexiones jurídicas", en *El profesional de la información*, pp. 458-467.

Dumont K., *Formulario para salir con mi hija*, en «Fanfiction.net», 12 de octubre de 2007, <www.fanfiction.net/s/3832137/1/Formulario-para-salir-con-mi-hija> (16 de febrero 2018).

Fernández Mallo, A., *Las fanfictions y el centro de tiempos*, en «Babelia», 13 de diciembre de 2008, <elpais.com/diario/2008/12/13/babelia/1229128770_850215.html> (16 de febrero de 2018).

Foucault M., 1983, "¿Qué es un autor?", *Littoral* 9, Malaga, pp. 51-82.

González-Pérez de Tormes L., 2010, *Lazarillo Z: matar zombies nunca fue pan comido*, DeBolsillo, Barcelona.

Iser W., 1987, *El acto de leer: teoría del efecto estético*, Taurus, Indiana, Madrid.

James E.L., 2015, *Cincuenta sombras de Grey*, Grijalbo, Barcelona.

Lacan J., 2009, *Escritos 1*, Siglo XXI Editores, México D.F.-Buenos Aires-Madrid.

León Vegas C., 2013, "Fanfiction: la anonimidad, el texto y el armario", en L. Pilar, Cancelas y Ouviaña en L. Pilar, Cancelas y Ouviaña (eds.), *Aportaciones para una educación lingüística y literaria en el siglo XXI*, GEU Editorial, Granada, pp. 1-9.



Love H., 2006, "Early Modern Print Culture: Assessing the Models", en *Book History Reader* (a cargo de David Finkelstein y Alistair McCleery), Routledge, New York, pp. 74-86.

Martos Núñez E., 2006, "'Tunear' los libros: series, *fanfiction*, blogs y otras prácticas emergentes de lectura", *Revista OCNOS 2*, pp. 63-77.

McGann J.J., 1991, "The Socialization of Texts", *The Textual Condition*, Princeton UP, New Jersey, pp. 48-87.

Nodokita, *Noticias Crónicas: Fingió su muerte para evitar el ahogo de los fans*, en «Still For Your Love», 6 de abril de 2011, <www.stillforyourlove.com.ar/2011/04/06/noticias-cronicas-fingio-su-muerte-para-evitar-el-ahogo-de-los-fans/>. (16 de febrero de 2018).

Ryan M. L. (a cargo de), 2004, "Will New Media Produce New Narratives?", *Narrative Across Media: The Languages of Storytelling*, University of Nebraska Press, Nebraska, pp. 337-359.

Tsu Na Mun, *Arte de vengarte*, en «Fanfiction.net», 19 de junio de 2004, <www.fanfiction.net/s/1918838/1/Arte-de-vengarte> (16 de febrero de 2018)

Claudia González Rivas se licenció en Filología Hispánica en la Universidad de Oviedo en 2014 y obtuvo su máster en Estudios Hispánicos en Villanova University en 2016. Durante este tiempo, ha publicado varios relatos en distintos *journals*, así como su primera novela, *Golden Galaxy Tour* (Tandaia 2016). Asimismo, ha trabajado y estudiado brevemente en la Universidad de Maryland. Actualmente investiga de manera independiente y busca un nuevo país al que mudarse.

claudiagrgm@gmail.com